



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Leandro Geraldo da Silva Acácio

PERFORMAR NIETZSCHE:
corpo, transitoriedade e intermídia nas ações de ADEUZARÁ

Belo Horizonte (MG)
2021

Leandro Geraldo da Silva Acácio

**PERFORMAR NIETZSCHE:
corpo, transitoriedade e intermídia nas ações de ADEUZARÁ**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET_MG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia (Linha I)

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte

2021

Acácio, Leandro Geraldo da Silva.
A168p Performar Nietzsche : corpo, transitoriedade e intermídia nas
ações de Adeuzará / Leandro Geraldo da Silva Acácio. – 2021.
207 f. : il.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Corpo humano (Filosofia). 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm,
1844-1900. 3. Linguagem. 4. Criação artística. 5. Performance (Arte).
I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 701.15

Leandro Geraldo da Silva Acácio

**PERFORMAR NIETZSCHE:
corpo, transitoriedade e intermídia nas ações de ADEUZARÁ**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, em 22 de outubro de 2001, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof^ª. Dr^ª. Olga Valeska Soares Coelho – CEFET/MG - Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Julia Guimarães Mendes – UFMG - Banca examinadora

Prof. Dr. Luiz Carlos de Almeida Garrocho – CEFART/FCS - Banca examinadora

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes – CEFET/MG - Banca examinadora

Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva – CEFET/MG - Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª Claudia Cristina Maia – CEFET/MG - Banca examinadora (Suplente)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo amor incondicional, carinho, respeito e incentivo aos meus estudos.

Ao meu pai, por me ensinar a buscar maneiras de afeto no trato com as palavras e a acreditar nos meus sonhos.

Aos meus queridos irmãos, pelo apoio e generosidade.

À orientadora da pesquisa, Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho, dada sua confiança, que possibilitou minha busca pela autonomia por esse caminho transitório.

Por uma preciosa contribuição num curso de aprendizagem e descobertas:

Ao núcleo de professores do POS-LING do CEFET-MG, em especial ao Professor Renato Caixeta, ao Professor Vicente Parreiras, à Professora Claudia Maia, pela delicadeza no convívio e pela inteligência em extrair sabores e saberes nos Estudos de Linguagens.

A Bernardo Falcão, secretário do POS-LING do CEFET-MG, pela diligência no atendimento e habilidade de trazer leveza no trato com assuntos burocráticos.

Por uma generosidade na tarefa de ler-ouvir:

À amiga Julia Guimarães Mendes, por iluminar os caminhos da autoetnografia e pela valiosa contribuição ao apontar o campo da Arte como modo de performar o conhecimento na banca de qualificação.

Ao parceiro Luiz Carlos de Almeida Garrocho, pelas ricas interlocuções na banca de qualificação, sugestão do título desta tese e porque: “primeiro arrombamos uma porta com mil metáforas, depois tudo se explica”.

Ao Professor Luiz Carlos Gonçalves Lopes (CEFET-MG), pela disponibilidade e presença em todas as fases de minha pesquisa, no parecer do projeto e no exame de qualificação, ajudando-me a compreender que o pensamento de Nietzsche está sempre em movimento, pois ele dança.

À Renata Queiroz (Re), Luciana Tanure (Luluxa), Bruno Pacheco (Bicolor) e Lederson Nascimento (*in memoriam*), comparsas, pesquisadores, *performers* e cocriadores de ADEUZARÁ, pelo amor *fati*, pela cumplicidade, pela coragem e por dizerem “Sim!”. Sobretudo porque, usando as palavras de Nietzsche: “A alegria absurda por excelência é a criação”.

A Ricardo Aleixo, pela riqueza de sua poesia intermídia.

A Henrique Gazolla, pela fina sintonia com a proposta de ADEUZARÁ, arquitetando nossa grande rede de pesca.

À Débora Fantini (Deb), pela parceria fundamental na realização de todas as ações de ADEUZARÁ, como assessora de imprensa, produtora, *performer*, e por aceitar prontamente o convite para revisar o texto final desta tese.

À Samiri Coelho (Sá), pela amizade e revisão do projeto final de pesquisa.

A João Dumans, pela sugestão de compartilhar os arquivos audiovisuais em uma pasta do *Google Drive*.

À Leonardo Santiago, pelas trocas e interesse nos estudos.

À Fernanda de Araújo Abreu (Fer), pela amizade verdadeira.

À minha prima Viviane de Cassia Ferreira (Viva), pelo modo de fazer as coisas divertidas e inteligentes juntos, pela leitura sensível deste texto, sugerindo cortes precisos no fluxo das palavras. Porque Arte e Vida são inseparáveis.

Ao amigo Carlos Eduardo (Cadu), por me presentear com um dicionário digital poliglota, companhia indispensável que muito acrescentou a este processo de escrita.

À Paula Sales, pela cortesia de fazer a versão em inglês do resumo desta tese.

À Eliane Maria de Abreu, porque são raras as pessoas que investem no amor da leitura e fazem da legência a “alquimia” capaz de transformar a escrita de dentro pra fora, de fora pra dentro.

A Friedrich Nietzsche (*in memoriam*), por todo alumbramento e inspiração.

*Chamo isso de mau e inimigo do homem: todos esses ensinamentos sobre o uno, pleno, saciado, imóvel
e intransitório!
Tudo intransitório – é apenas símile! E os poetas fingem demais. –
Mas os melhores símiles devem falar do tempo e do devir: devem ser louvor e justificação de toda
transitoriedade!
Criar – eis a grande libertação do sofrer, e o que torna a vida leve. Mas, para que haja o criador, é
necessário sofrimento, e muita transformação.
Sim, é preciso que haja muitos amargos morreres em nossa vida, ó criadores! Assim sereis defensores e
justificadores de toda a transitoriedade.
(NIETZSCHE, 2011, p. 82).*

RESUMO

Este estudo analisa o processo criativo interdisciplinar do coletivo de arte ADEUZARÁ (Belo Horizonte, Minas Gerais) a partir de uma pesquisa sobre a vida e a obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. ADEUZARÁ elegeu “Assim Falou Zaratustra: um Livro para Todos e para Ninguém” como mote principal do estudo e da criação artística do coletivo. Desenvolvido entre 2013 e 2017, ADEUZARÁ articulou diversas linguagens em sua poética, desdobrando-se em produção e criação de arte performativa de rua, transmissões radiofônicas e uma instalação cênico-sonora. Inserida no campo de Linguagens, esta tese teve por objetivo investigar que tipo de conhecimento as ações de ADEUZARÁ produziu. O estudo foi desenvolvido a partir de pesquisa documental, utilizando a metodologia de autoetnografia. O autor parte da vivência como cocriador no coletivo para, depois, escrever sobre sua experiência durante o processo. Para tanto, foi realizada uma apreciação da expressão criativa dessa poética: diários de bordo, registros audiovisuais, desenhos, entrevistas com cocriadores e parceiros envolvidos no processo. No primeiro capítulo da tese, a meditação de Nietzsche sobre a questão do corpo é tomada como princípio norteador entre Nietzsche-Zaratustra e o movimento criativo de ADEUZARÁ. São descritas as ações performativas de rua realizadas pelo coletivo, a fim de identificar os procedimentos implicados nessa etapa da criação. Além disso, os pensamentos de estudiosos das artes cênicas, bem como do campo da filosofia, foram abordados reflexivamente. O segundo capítulo versa sobre a série radiofônica produzida por ADEUZARÁ, cujos episódios abordam conceitos nietzschianos que ressoam na música e na poesia contemporâneas. A escrita dos roteiros, além de textos e artigos discutindo as especificidades inerentes à linguagem do rádio, trazem reflexões importantes para projetos artísticos desenvolvidos nessa mídia na atualidade. O terceiro capítulo apresenta os elementos envolvidos na concepção de uma instalação cênico-sonora, os quais foram articulados com as ideias de oralidade e de intermídia. Ademais, questões do campo da performatividade também são discutidas no capítulo, entre elas os termos *acontecimento*, *atmosfera* e *sonoridade*. Dentre as conclusões da pesquisa, este trabalho destaca como a arte performativa de rua propicia outros modos de ver, ser, estar, ocupar e conviver *na* e *com a* cidade. Em relação à série radiofônica, compreende-se que o uso criativo da voz, aliado à linguagem sonora, resulta num sofisticado instrumento de comunicação. Quanto à instalação cênico-sonora, enfatiza-se o papel da intermedialidade como processo, sendo que o evento não tem caráter de obra/produto, e sim de acontecimento transitório e fugaz.

Palavras-chave: Corpo. Nietzsche. Linguagens. Processo de criação. Ação performática.

ABSTRACT

This study analyses the interdisciplinary creation process of the art collective ADEUZARÁ (Belo Horizonte, Minas Gerais) based on the research of the life and work of the German philosopher Friedrich Nietzsche. ADEUZARÁ selected “Thus Spake Zarathustra: A Book for All and None” as the main theme of the study and the collective's artistic endeavour. Developed between 2013 and 2017, ADEUZARÁ articulated several languages in its poetics, employed in the production and creation of street performative art, radio broadcasts, and a scenic-sound installation. Within the field of Languages, this thesis aimed to investigate what kind of knowledge ADEUZARÁ's actions produced. The study was developed from documentary research, using the autoethnography methodology. The author starts from his experience as a co-creator in the collective and then writes about his experience during the process. Therefore, an appreciation of the creative expression of this poetics was carried out: logbooks, audio-visual records, drawings, interviews with co-creators and partners involved in the process. In the first chapter of the thesis, Nietzsche's meditation on the body question is taken as the guiding principle between Nietzsche-Zarathustra and ADEUZARÁ's creative movement. The street performative art carried out by the collective is described in order to identify the procedures involved at this stage of creation. In addition to these, the thoughts of performing arts scholars, as well as those from the field of philosophy, were reflectively approached. The second chapter examines the radio series produced by ADEUZARÁ, whose episodes address Nietzschean concepts which resound in contemporary music and poetry. The writing of scripts, in addition to texts and articles discussing the specifics inherent in the radio language, bring important reflections for artistic projects developed in this medium nowadays. The third chapter presents the elements involved in the design of a scenic-sound installation, which were articulated with the ideas of orality and intermedia. Furthermore, issues in the field of performativity are also discussed in the chapter, including the terms *event*, *atmosphere*, and *sonority*. Among the research conclusions, this work highlights how street performance art provides other ways of seeing, being, occupying, and socializing *in* and *with* the city. With regards to the radio series, the creative use of the voice, combined with the sound language, results in a sophisticated communication tool. As for the scenic sound installation, the role of intermediality as a process is emphasized. It is an event, a transitory and brief occurrence, rather than a work/product.

Keywords: Body. Nietzsche. Languages. Creation process. Performing action.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Foto do livro <i>Zarathustra's secret</i>	26
Imagem 02 - <i>Leitura ininterrupta de Assim falou Zaratustra</i>	34
Imagem 03 - <i>Nau de Vagar: estação zentai</i>	38
Imagem 04 - Desenho a mão livre da ação <i>Nau de Vagar: estação zentai</i>	42
Imagem 05 - <i>Caminhada em silêncio contra o vento</i>	53
Imagem 06 - Registro da coleta de terra no Retiro das Pedras.....	55
Imagem 07 - Quadros do ciclo <i>Assim falou Zaratustra</i> , de Lena Hades	55
Imagem 08 - Registro da dança/improviso sobre elementos do butô	57
Imagem 09 - Registro após a realização da ação sobre elementos do butô	63
Imagem 10 - <i>Como: filosofia a golpes de martelo (frame do filme ADEUZARÁ)</i>	69
Imagem 11 - <i>Como: filosofia a golpes de martelo</i>	72
Imagem 12 - ADEUZARÁ no estúdio da Rádio UFMG Educativa.....	778
Imagem 13 - Ideia de nome da instalação registrada em guardanapo de papel.....	109
Imagem 14 - Encontro com Ricardo Aleixo (<i>frames do filme ADEUZARÁ</i>).....	113
Imagem 15 – ‘Apresentação’ de <i>GRIETZSCHE (frames do filme ADEUZARÁ)</i>	121
Imagem 16 - Peça gráfica <i>Leitura ininterrupta</i>	169
Imagem 17 - Peça gráfica <i>Nau de Vagar: estação zentai</i>	170
Imagem 18 - Peça gráfica <i>Sr. Nietzsche em Pílulas</i>	172
Imagem 19 - Peça gráfica <i>GRIETZSCHE</i>	2022
Imagem 20 - Peça gráfica <i>Ciclo de Palestras</i>	203

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
CAPÍTULO I – O CORPO COMO FIO CONDUTOR ENTRE NIETZSCHE E ADEUZARÁ.....	26
1.1 Corpo como multiplicidade.....	27
1.2 Pensando (Nietzsche) através do corpo.....	31
1.3 Leitura Ininterrupta de <i>Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém</i>	31
1.3.1 Primeiros movimentos (abertura e adágio).....	33
1.3.2 Terceiro e quarto movimentos (scherzo, finale).....	36
1.4 <i>Nau de Vagar: estação zentai – pesquisa-travessia</i>	38
1.4.1 Zentai: mascaramento de corpo inteiro.....	39
1.4.2 <i>Nau de Vagar: passagem</i>	41
1.5 <i>Caminhada em silêncio contra o vento: um tributo aos pensamentos andados de Nietzsche-Zaratustra</i>	47
1.5.1 <i>A inspiração</i>	49
1.5.2 <i>Afecções sobre a experiência</i>	52
1.6 Reverberações do butô em ADEUZARÁ.....	53
1.7 <i>Como: filosofia a golpes de martelo</i>	64
1.7.1 “Como” “do quê” “o quê”.....	68
CAPÍTULO II – SÉRIE RADIOFÔNICA: SR. NIETZSCHE EM PÍLULAS.....	73
2.1 Falar, ouvir.....	73
2.2 As oito pílulas da série.....	80
CAPÍTULO III – GRIETZSCHE INSTALAÇÃO CÊNICO-SONORA.....	102
3.1 Elucubrações sobre o grito.....	102
3.2 Da concepção de GRIETZSCHE.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERFORMAR NIETZSCHE, NOT(AÇÕES) TRANSITÓRIAS.....	128
REFERÊNCIAS.....	140

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO.....	149
APÊNDICE B – ENTREVISTAS.....	154
ANEXOS.....	168
ANEXO A – AÇÕES DE RUA.....	177
ANEXO B – ROTEIROS DA SÉRIE RADIOFÔNICA SR. NIETZSCHE EM PÍLULAS.....	172
ANEXO C – DIÁRIO DE BORDO.....	194
ANEXO D – <i>GRIETZSCHE</i> - INSTALAÇÃO CÊNICO-SONORA.....	202
ANEXO E – AÇÕES DE COMPARTILHAMENTO.....	203
ANEXO F – PASTA DO <i>GOOGLE DRIVE</i> (ARQUIVOS DE ÁUDIO E VÍDEO <i>ONLINE</i>).....	207

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

ADEUZARÁ¹ é um coletivo de pesquisa que se origina do encontro de parceiros e pesquisadores² da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, com a obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nascido da vontade de investigação por meio de práticas artísticas sensíveis, ADEUZARÁ realizou um projeto homônimo, desenvolvido ao longo dos anos de 2013 a 2017, na capital mineira. Atualmente essa parceria instaura-se a cada instante em que ocorre a insurgência de uma nova criação e a viabilidade poética para o recomeço.

Nesta pesquisa, tento trazer o percurso do ADEUZARÁ como experiência vivida. Parto de uma vivência dentro do processo criativo com o coletivo para, depois, escrever sobre o que foi vivenciado. O termo “coletivo” representa, para o ADEUZARÁ, um modo de organização de trabalho caracterizado pela troca criativa entre seus integrantes. Nesse sentido, o que move o interesse pela coletividade é valorizar a interação entre os sujeitos em todas as etapas do processo de criação: da concepção à prática.

Nietzsche ajudou a traduzir essa vivência. Contudo, o envolvimento com sua obra não foi sistemático. O que me aproximou de Nietzsche vem antes do fascínio de conhecer sobre seu processo criativo enquanto filósofo-artista – que escrevia por meio de aforismos, sentenças, máximas, poesias, metáforas – e não de querer destacar quaisquer conceitos específicos. Minha identificação com Nietzsche vem muito desse lugar de experimentar com a criação e do interesse sobre aspectos de sua vida pessoal. Nesse quesito, Nietzsche contribuiu muito, pois foi um dos escritores que mais deixou textos sobre si mesmo.

Foi uma surpresa saber que Nietzsche foi professor, poeta, músico, pianista, compositor, filólogo, filósofo. Um sujeito responsável por uma obra com infinitas possibilidades. Também admiro a maneira como Nietzsche fala das coisas da vida, do que pode ser considerado verdadeiro em nossa existência. E gosto, sobretudo, como ele manifesta sua angústia enquanto homem que viveu além de seu tempo e que tinha consciência disso.

Nietzsche está implicado no processo criativo de ADEUZARÁ por meio desses fragmentos de vida, de obra, das imagens que surgiram da leitura dessa obra. E a natureza do processo de ADEUZARÁ também se manifesta por fragmentos [partes]. Nesse sentido, posso

¹ Atualmente grafamos ADEUZARÁ também como A Deusa Rá. Optei pelo nome ADEUZARÁ neste texto, pois foi o modo comumente utilizado no processo criativo inspirado em *Zarathustra*.

² Os pesquisadores do coletivo são provenientes de áreas diversas, tais como Educação, Medicina, Artes.

dizer que, para além da inspiração, Nietzsche caracteriza uma identidade para o trabalho como um todo, trazendo uma assinatura para ADEUZARÁ.

Ao colocar o projeto no papel, demo-nos conta da vastidão da obra de Nietzsche e, por afinidade recíproca, escolhemos *Assim falou Zaratustra* como mote principal de estudo e criação. Outros livros e textos de Nietzsche, tais como *Ecce Homo* – como alguém se torna o que é, *A Gaia Ciência*³ e *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se Filósofo com o Martelo*, continuaram sendo usados como referências inspiradoras do projeto como um todo, conforme poderemos perceber ao longo deste estudo.

Em 2013, nasce a formatação do projeto ADEUZARÁ, com seus respectivos cocriadores interessados em mergulhar numa pesquisa interdisciplinar envolvendo corpo, filosofia, arte performativa. Essa pesquisa resultou em ações artísticas que se desdobraram em um programa de rádio, ações de rua, um ciclo de palestras, uma oficina, uma mostra de videoperformances, uma instalação cênico-sonora e um filme documentário sobre o processo.

Além de mim, a formação inicial do ADEUZARÁ teve como parceiros a psiquiatra, *performer*⁴ e instrutora de Kundalini Yoga Renata Queiroz e o professor de filosofia, *performer* e poeta Lederson Nascimento, que lamentavelmente faleceu durante o processo. No desenvolver do projeto, somaram-se a essa formação Bruno Pacheco, da área da fotografia e do cinema, e Luciana Tanure, também do cinema e da comunicação social.

Nesse ínterim, ADEUZARÁ se dedicou a práticas em colaboração com outros artistas. O poeta, cantor, compositor e performer Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, Minas Gerais) realizou, além da direção intermídia da instalação cênico-sonora, a preparação vocal dos *performers*. Os integrantes do coletivo também participaram dos *workshops Elementos do botão*, com a atriz e bailarina Jeane Doucas (Viçosa, Minas Gerais), e *BMC - Body-Mind Centering*, com a bailarina, *performer* e coreógrafa Dudude Herrmann (Belo Horizonte, Minas Gerais). Outros interlocutores contribuíram em momentos pontuais do processo de criação do ADEUZARÁ, tais como a *performer* e jornalista Débora Fantini, o diretor artístico, professor e encenador Luiz Carlos Garrocho, o bailarino, pesquisador e professor Tarcísio Ramos Homem, o músico e *performer* Marcelo Kraisner (BH/MG), os quatro baseados em Belo Horizonte, Minas Gerais⁵.

³ Livro em que Nietzsche menciona o Zaratustra pela primeira vez. Zaratustra, ou Zoroastro para os gregos, é um antigo profeta persa, criador da doutrina monoteísta conhecida como Zoroastrismo. Hoje, a doutrina continua a ser praticada, principalmente na Índia.

⁴ Neste trabalho, uso tanto o termo *performer* [original do inglês] quanto performer [tradução para o português].

⁵ O anexo desta tese, intitulado *Arquivos, diário de bordo, roteiros e extras*, contém a ficha técnica completa do projeto ADEUZARÁ, na qual estão creditados todos os parceiros e colaboradores do coletivo.

A necessidade de falar sobre esse processo na academia vem da angústia que senti quando o projeto do ADEUZARÁ com *Zaratustra* foi concluído. Depois de ter feito tanta coisa, ter andado, movimentado, caminhado, ficou, no fundo, uma sensação de que não tinha chegado a lugar nenhum. Penso que tive uma insatisfação com a transitoriedade, com a invisibilidade das ações realizadas, e precisei extravasar esse sentimento neste processo de escrita.

Meu encontro com Nietzsche

Minha primeira experiência como leitor de Nietzsche foi com *Ecce Homo*, cujo subtítulo – *como alguém se torna o que é* – despertou-me algo difícil de traduzir em palavras, mas a frase, de imediato, provocou-me curiosidade para seguir adiante. Avançando nos seus escritos, senti que Nietzsche falava diretamente ao meu íntimo, muitas vezes de forma afirmativa e arrebatadora. Movido por esse reconhecimento, meu gosto particular na leitura crescia cada vez mais.

Hoje, reconheço que grande parte desse fascínio pelo texto de Nietzsche – intuitivamente – estava atrelado ao(s) estilo(s) de escrita do filósofo, pleno de poesia, musicalidade, imagens, intensidades e múltiplas ideias. Dessas primeiras impressões, é preciso também admitir que fui capturado pelo valor intrínseco à sua escritura filosófica: a invenção de estilos. Em outras palavras, por entre os enunciados de Nietzsche, articula-se um jogo de estilos, expressos em forma de máximas, aforismos, ditirambos.

Para entender um pouco mais sobre os estilos da escrita de Nietzsche, vale mencionar a reflexão de Maria Cristina Franco Ferraz (2013). Segundo essa autora, a “invenção de estilos” “mais do que um tema a ser desdobrado, funciona como um convite à curiosa e rara imbricação entre leveza e densidade que também caracteriza parágrafos e aforismos de Nietzsche” (FERRAZ, 2013, p. 9). Ferraz aponta que, deste exercício de invenção (de estilos), emerge o “risco”. O risco a que ela se refere é o risco “que alude ao aspecto vivaz e sucinto de seu estilo aforístico, avesso a hermetismos, ao fechamento da obra em si mesma” (FERRAZ, 2013, p.10). Isso porque “o aforismo solicita ritmos ligeiros e espertos do pensar, um estado de corpo elástico, bailarino” (FERRAZ, 2013, p.10). Ferraz apresenta essa meditação no prefácio do livro *Esporas: os estilos de Nietzsche* (2013), de Jacques Derrida.

Portanto, levado pela aspiração de inaugurar um processo de criação junto a Nietzsche, apostei em (re)afirmar esse espírito de invenção, considerando, nesta busca, uma abertura para acolher e lidar com o risco, o erro, o instável. A disposição para jogar com o elemento do risco, que muitas vezes permeia a arte performativa, foi colocada às claras por Ana Goldenstein

Carvalhaes⁶. Para a *performer*, “essa flexibilidade no trato com o erro traz, ao mesmo tempo, uma vitalidade pulsante. É um dos elementos que mudam a qualidade da experiência” (CARVALHAES, 2012, p.36).

Considero-me um leitor comum de filosofia, por não ter sido iniciado formalmente nessa disciplina, entretanto, percebi no texto de Nietzsche um forte apelo capaz de motivar todos aqueles que se dispõem a aproximar-se dele. Contudo, antevia que esse encontro com Nietzsche exigiria fôlego, dedicação e coragem. Fôlego para aventurar-se na leitura das obras, dedicação na tentativa de compreendê-las e coragem para interpretá-las.

Na tese de doutorado *Nietzsche e a experiência do filósofo-artista* (2012), o psicanalista e pesquisador carioca Carlos Mario Alvarez aborda diferentes formas de interação entre o filósofo e seus leitores, reconhecendo uma série de “entradas e saídas” no texto de Nietzsche, pelas quais o leitor pode enveredar-se.

[...] cabe ao leitor inventar seu próprio Nietzsche, tomá-lo como lhe convém, servir-se de suas palavras e ideias sempre expostas à flor da pele sempre em tom afirmativo ou contundente. Surgem múltiplos Nietzsches, tantos quanto seus leitores. O processo é o de fantasiar ou mesmo criar uma textualidade que nasceria supostamente “respaldada” pelas palavras do filósofo. Ou seja, nessa perspectiva, Nietzsche é tomado como uma referência inspiradora, sem que, necessariamente, o leitor esteja em condições de penetrar nas dimensões mais substanciais do autor de *A gaia ciência*. (ALVAREZ, 2012, p. 22).

Dessas interações, surge o que Alvarez (2012, p. 20) denomina de “nível de cumplicidade” “que se forma entre o leitor, a obra e o escritor”. Os encontros iniciais do ADEUZARÁ foram dedicados à leitura e discussão dos textos de Nietzsche. Esse trabalho de mesa aconteceu entre os anos de 2013 e 2014, quando nos debruçamos principalmente nos livros *Ecce Homo*, *A Gaia Ciência*, *Crepúsculo dos Ídolos* e *Zaratustra*. Além dessas referências, recorremos também a palestras sobre a filosofia de Nietzsche disponíveis na internet⁷. Nessa fase, com o afã de tentar interpretá-lo, exploramos “entradas e saídas” através de seus escritos, tomados pelo interesse visceral de estreitar nossa cumplicidade com seu pensamento.

A filosofia de Friedrich Nietzsche é multifacetada. Encontramos estudos que buscam em suas ideias ressonâncias em diversos campos do conhecimento. Essa influência dá-se não somente na Filosofia mas também na Antropologia, na Educação, na Psicologia, na Psicanálise, nas Ciências, na Arte. Nietzsche criou o termo “extemporâneo” para falar daquilo que ocorre ou manifesta-se além de seu tempo. Dizia que sua filosofia só seria conhecida no século XX e

⁶ *Performer* e pesquisadora paulista.

⁷ Muitas das palestras pesquisadas pertencem ao acervo da TV Cultura da cidade de São Paulo, realizadas em parceria com o Instituto CPFL (Companhia Paulista de Força e Luz), no programa *Cafê Filosófico*.

compreendida no século XXI. Também se autoproclamava um homem-dinamite, talvez devido ao aspecto dissidente e crítico de seus escritos.

Scarlett Marton (2014) comenta que Nietzsche se considerava inatual e explica as razões dessa inatualidade, refletindo sobre algumas afirmações do filósofo. Numa das citações lembradas por Marton, Nietzsche escreve: “Homens póstumos – eu, por exemplo – são menos compreendidos do que os temporâneos, mas mais *ouvidos*. Mais precisamente: não somos jamais compreendidos – daí nossa autoridade...” (NIETZSCHE, 2006, p. 11, grifos do tradutor). “Temporâneo” é tradução dada por Paulo César de Souza (2006) para o termo alemão *zeitgemäß*, antônimo de *unzeitgemäß*, em português “extemporâneo”. Em nota à tradução, Souza comenta que: “a distinção entre ‘temporâneos, tempestivos, atuais’ e ‘extemporâneos/intempestivos/inatuais’ – ou ‘póstumos’ – é fundamental para Nietzsche” (SOUZA, 2006, p.113).

Marton desenvolve profundamente sobre o termo extemporâneo, que toma sentidos análogos em trechos da obra do filósofo. A pesquisadora parte da obra *Considerações Extemporâneas*, lançada por Nietzsche em 1870. “Raro, extraordinário, destoante, extemporâneo é sobretudo o que, com vistas ao futuro, se contrapõe ao espírito da época.” (MARTON, 2014, p. 37).

Intuíamos que essa aproximação atenta e contextualizada com a vida e a obra de Nietzsche tornaria mais potente o processo de criação. A maturação de leitura, nesse sentido, parecia ideal para gerar um contínuo movimento de ideias, troca de informações e possibilidade de fazermos *links* intertextuais com outros livros *de* ou *sobre* Nietzsche; além de flertar com as reverberações de sua filosofia na Cultura, na Vida, na Arte ao longo dos tempos. Igualmente, poderíamos forjar meios de expressar o pensamento de Nietzsche no corpo, além de materializar suas ideias em imagens, objetos, sons, ações.

Outro elemento importante de observar é o modo como ADEUZARÁ lida com o *Zaratustra* de Nietzsche. No percurso de pesquisa, elencamos alguns conceitos filosóficos centrais presentes na obra, tais como “além do homem”, “amor *fati*” (amor ao destino), “dionisíaco”, “eterno retorno”. Não queríamos, com essa formulação, restringir a interpretação da obra a uma coleção de termos-chave, mas, sim, familiarizar-nos com esses termos visando a uma interpretação mais ampla.

Nietzsche costumava prologar suas obras. Nessas partes introdutórias, ele muitas vezes fala diretamente a seus leitores e dá pistas de como gostaria de ser lido. Em passagens marcantes, valoriza atitudes necessárias ao leitor inclinado à prática que ele denomina “leitura como arte”. ADEUZARÁ teve acesso a algumas dessas recomendações prévias de Nietzsche.

Novas referências – *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais* (1886) e *Genealogia da Moral: Uma polêmica* (1887) – foram descobertas por ocasião do desenvolvimento desta pesquisa e são incluídas aqui.

No aforismo 5 do prólogo de *Aurora*, originalmente redigido em 1886 e acrescentado à primeira edição do livro, de 1881, Nietzsche nos ensina o que é, para ele, um sinônimo de “ler bem” suas obras. No texto, o filósofo declara que tanto ele quanto seu livro (*Aurora*) são “amigos do *lento*”, por trazerem questões que necessitam ser digeridas “sem pressa”. Ele ainda lembra de sua antiga profissão –filólogo⁸– e apresenta-se como “um professor da lenta leitura” (NIETZSCHE, 2004, *E-book*).

Já no prólogo de *Genealogia da Moral*, Nietzsche (2009, *E-book*) diz ser necessário pôr em prática uma “leitura como arte”, que vem acompanhada da “arte da interpretação”. Para esse modo de ler/interpretar, o filósofo ressalta que precisaremos sobretudo de tempo, até que suas obras sejam “legíveis”. Nietzsche, então, diz que, para essa leitura, o ato de ruminar é indispensável. Ato para o qual faz analogia do leitor com “quase uma vaca” e não um “homem moderno”. (NIETZSCHE, 2009, *E-book*). Ainda nesse prólogo, Nietzsche faz uma ressalva a seus leitores sobre *Zaratustra*:

No que toca ao meu Zaratustra, por exemplo, não pode se gabar de conhecê-lo quem já não tenha sido **profundamente encantado** por cada palavra sua: só então poderá fruir o privilégio de participar, reverentemente, do elemento alciônico do qual se originou aquela obra, da sua luminosa claridade, distância, amplidão e certeza. (NIETZSCHE, 2009, *E-book*, grifo nosso).

Da proposta de trabalho

Desde o início, ADEUZARÁ teve como desafio responder à seguinte pergunta: como transpor a experiência de leitura de uma obra filosófica para uma prática artística? Essa pergunta foi o ponto de partida do processo de criação de ADEUZARÁ. Esse movimento criativo resultou no leque de ações artísticas transitórias que são o objeto do estudo que embasa este trabalho. O termo *transitório* possui aqui a qualidade daquilo que é conciso, passageiro, efêmero, como também quer indicar um acontecimento processual e, por isso, inacabado.

No processo criativo de ADEUZARÁ, o coletivo experimenta uma série de estímulos no trabalho de preparação dos *performers*. Procedimentos de vocalidade, gestualidade, espacialidade podem ser observados de forma variada em fases distintas da criação. Por

⁸ O trabalho de um filólogo ou filologista é pesquisar os textos e as línguas sobre as quais foram escritos, analisando todos os aspectos que os documentam. Trata-se de um estudo científico e, portanto, criterioso da evolução genealógica de uma língua ou de uma família linguística, que tem como um de seus objetivos reconstituir sua gramática histórica. Etimologicamente, o termo “filologia” é oriundo do grego antigo e derivado de *philos*, que significa amor, carinho, amado, querido amigo e *logos*, que significa palavra, a argumentação, a razão. A filologia (*philologia*) indica, assim, o amor ao estudo, à instrução, ao conhecimento.

exemplo: nas emissões radiofônicas, integramos à fala fontes sonoras diversificadas, como o canto, a música, textos em *off* e edições de som não-convencionais. Também podemos citar uma das ações de rua em que o coletivo lê ininterruptamente e em voz alta o *Assim Falou Zaratustra*, atentando-se para a musicalidade do texto e para a relação com os passantes. Ou, ainda, na instalação cênico-sonora, em que os atuantes/*performers* de ADEUZARÁ exploram os espaços onde a instalação foi realizada por meio de experimentos com variados registros vocais e corporais, buscando propiciar ao público a ampliação de seus canais perceptivos

O estudo que embasou este trabalho alinha-se ao desejo de realizar uma reflexão crítica do processo de criação do ADEUZARÁ. Com esta pesquisa, quero mostrar peculiaridades inerentes à construção da poética performativa do coletivo, considerando aqui suas referências, crenças, sentimentos, percalços, escolhas artísticas e estéticas.

Mas o que seria uma poética performativa? A noção de poética, nesse contexto, pode ser entendida como a forma por meio da qual o ADEUZARÁ dá vida, materialidade às suas ações. Em outras palavras, essa poética configura-se na organização das experiências sensíveis a partir da leitura de Nietzsche-Zaratustra, sob uma nova forma: a forma artística.

Sobre o conceito “performativo”, quero pensar junto com a pesquisadora franco-canadense Josette Féral, que se debruçou sobre o tema no artigo intitulado *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2009)⁹. Nesse texto, Féral investiga os componentes envolvidos no ato performativo: a ação, o *performer*, o espaço, o acontecimento, a relação entre arte e vida, os *media* (meios de comunicação), a teatralidade, a simultaneidade. Uma poética da performatividade, nesse sentido, vai além de uma análise puramente estética, colocando-se também interessada em discutir/refletir sobre o processo colocado em cena, mais que sobre o resultado, por meio da circunstância dos “efeitos de presença” que a obra performativa pode exercer sobre o público.

Outra pesquisadora que tomo como referência sobre o tema “performatividade” é a alemã Erika Fischer-Lichte, para quem o “performativo é aquilo que produz o que é executado” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 137). Em seu livro *Estética de lo performativo* (*Estética do performativo*), ainda não traduzido para o português, ela explica por que as realizações cênicas advindas do teatro experimental e da arte da performance não devem ser consideradas como

⁹ Cursei o mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes/Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA - UFMG). A dissertação, intitulada *O teatro performativo: a construção de um operador conceitual* (2011), sob orientação do Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza, teve como objeto o operador conceitual “teatro performativo”, formulado pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral. Na dissertação, o “teatro performativo” é abordado como ferramenta de reflexão e análise sobre algumas práticas cênicas da atualidade.

obras, e sim como “acontecimentos”. Essa constatação interfere no modo de olhar criticamente as manifestações artísticas contemporâneas, pois a diferenciação tradicional entre atores/*performers* e público parece não ser mais útil. Ao trazer a noção de “acontecimento” para o contexto cênico, Fischer-Lichte revela uma nova postura do espectador diante da obra, o que sugere uma análise que extrapola os limites do artístico, incidindo também em âmbito sociocultural.

Em *O arquivo e o repertório*, a pesquisadora Diana Taylor (2013) apresenta uma perspectiva particular para a compreensão dos estudos da performance. A reflexão da autora deriva “menos” daquilo que seja performance “do que daquilo que ela nos permite *fazer*” (TAYLOR, 2013, p.45). Investindo na pesquisa e na descrição de diversificadas performances realizadas nas Américas, Diana Taylor elabora seu entendimento de performance tomando-a tanto como objeto e processo de análise quanto como epistemologia, um modo de operar conhecimento: “Ao levar a performance a sério, considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos nos permitem ampliar o que entendemos por ‘conhecimento’” (TAYLOR, 2013, p. 45).

Tal sugestão de pensamento/ponto de vista relaciona-se com três questões-chave do livro acerca da performance: 1ª) as ações incorporadas, compreendidas como crenças, comportamentos, convenções sociais desempenhadas no cotidiano, que presumem uma memória corporal do ocorrido, destacando o papel do corpo na transmissão do conhecimento; 2ª) a espacialidade, que aponta para o entendimento de que as performances, em certo sentido, só podem ser entendidas “[...] *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (TAYLOR, 2013, p. 28); 3ª) a temporalidade, ou seja, se a performance é associada a um acontecimento efêmero, transmitido via corpo no aqui e agora, ela não diz respeito apenas ao presente mas também ao passado e ao futuro: “De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?” (TAYLOR, 2013, p. 30). Ainda no questionamento da autora: “O que está em risco politicamente ao se pensar sobre o conhecimento e a performance como aquilo que desaparece?” (TAYLOR, 2013, p. 268).

Dessa maneira, Taylor sugere a diferenciação/tensão entre arquivo e repertório. No que concerne à performance, o arquivo é o documento que se realiza por meio de objetos que guardam indícios: textos escritos, imagens, desenhos, áudios. O arquivo capta o presente, congela o passado e projeta-se para o futuro. O repertório, por sua vez, é um elemento interno, pois requer uma memória corporal que registra momentos, afecções, sentimentos e falas.

As proposições de Diana Taylor (2013) ao evidenciar as imbricações ou retroalimentação entre arquivo e repertório precisam ser consideradas no caso específico desta pesquisa sobre o processo criativo de ADEUZARÁ. Meu investimento neste estudo provém da conjugação desses dois campos: o arquivo e o repertório. Essas noções, para começar, podem me preparar não apenas na abertura do olhar sobre a performance (as marcas de autoria/constituição de uma coletividade, por exemplo) como também no fornecimento de outros parâmetros para compreender a produção de conhecimento nas artes performativas. Assim é que, neste trabalho sobre ADEUZARÁ, invisto na busca de respostas para as perguntas: O que fica do que é transitório e passageiro? O que pode permanecer daquilo que transcende o arquivo e inscreve-se no repertório?

Delimitação do objeto de estudo

Dentre as ações transitórias a serem estudadas, estão as intervenções urbanas *Leitura ininterrupta de Assim falou Zaratustra*, *Nau de Vagar: estação zentai*, *Caminhada em silêncio contra o vento*, *Ação de rua sobre elementos do botão* e *Como: filosofia a golpes de martelo*, realizadas em ruas e praças no centro da capital mineira; a série radiofônica *Sr. Nietzsche em pílulas*, composta por oito episódios que foram ao ar na Rádio UFMG Educativa (104,5 FM na Grande BH); *GRIETZSCHE instalação cênico-sonora*, que teve direção intermediária do poeta e performer Ricardo Aleixo.

O conjunto de ações constitui o objeto de análise deste trabalho, alinhado ao campo dos Estudos de Linguagens vinculado à grande Área de Letras, Linguística e Artes. O período de realização das ações durou dois anos, de janeiro de 2015 a fevereiro de 2017, e abriu um campo de experimentação abrangente, que proporcionou ao ADEUZARÁ performar em diferentes espaços, tais como a rua, o rádio, parques e centros culturais. Nos encontros possibilitados pelas ações transitórias, o coletivo procurou partilhar com o público, observadores, ouvintes, transeuntes uma leitura do pensamento filosófico e poético de Nietzsche-Zaratustra, procurando se expressar de forma interdisciplinar.

Percebo nesse processo interdisciplinar uma proposta criativa pautada na busca por ampliar as possibilidades da criação artística, haja vista as diversas interlocuções realizadas pelo ADEUZARÁ entre áreas e campos do saber: filosofia, música, radialismo, teatro, poesia, vídeo, dança. Considero relevante para as artes cênicas esse tipo de prática, devido às constantes colaborações e parcerias com artistas oriundos de diversas áreas. Essas parcerias também contribuem para enriquecer o debate da cena expandida ao observarmos as inter-relações que surgem no encontro entre artes dentro de um processo de criação.

Outra possível implicação deste estudo é contribuir para o florescimento de pesquisas que aproximem a obra de Friedrich Nietzsche das artes performativas. Em 2013, o projeto recebeu recurso financeiro da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Entre 2015 e 2016, ADEUZARÁ participou do edital Laboratório da Cena Funarte MG e do Projeto Cena Aberta, do Centro Cultural Universidade Federal de Minas Gerais.

O professor e pesquisador Cássio Viana Hissa (2017) propõe outros modos de se compreender a pesquisa no ambiente da universidade moderna. Em princípio, pesquisar é perguntar. Entretanto, ele se pergunta se poderia ser diferente. Se sim, como poderia ser? O verbo descobrir é trazido à reflexão, pois o pesquisador seria aquele que descobre algo novo, por meio de uma série de práticas colocadas em movimento pela pesquisa. “É esse o projeto: buscar o original. Mas como buscar o original a partir da repetição exaustiva?” (HISSA, 2017, p. 30).

Existem repetições na preparação de novos modos de fazer pesquisa (inventar, criar). “Repetir, repetir até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”, como dissera Manoel de Barros, citado no texto e, ainda, o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995), inspirado em Nietzsche¹⁰, disse que há “[...] na repetição, simultaneamente, todo o jogo místico da perdição e da salvação, todo o jogo teatral e da morte e da vida, todo o jogo positivo da doença e da saúde [...]” (DELEUZE *apud* HISSA, 2017, p. 31). Aqui, explica Hissa, a repetição fica suspensa pelo “diferente” que se manifesta como criação.

A construção de perguntas, segundo Hissa (2017), é concebida no ponto de partida da pesquisa. Porém, essa construção fica sem sentido quando passa a ter significado de êxito; por efeito, a descoberta assume, na mesma circunstância, o significado de fazer o que se sabe. Então, outros verbos que trazem diferenças como a ideia de descobrir são cotejados: desvelar (tirar o véu), compreender, cultivar. Assim, o autor nos faz pensar a pesquisa como um “dialógico exercício de arte” (HISSA, 2017, p.41). “A arte pertenceria, nesses mesmos termos, ao universo das emoções, das sensibilidades.” (HISSA, 2017, p.41). Portanto, faz-se necessário, aprender a ouvir “[...] aqueles que nos dizem que ciência é arte e que pesquisar é sempre criar com o propósito da transformação” (HISSA, 2017, p.44-45). Enquanto pesquisador, essa imagem de pesquisa fortalece meu interesse por cultivar a compreensão deste estudo sobre

¹⁰ Essa ideia é elaborada em *Diferença e repetição* (1968), obra na qual Gilles Deleuze toma dois temas caros ao pensamento de Nietzsche: a doutrina do “eterno retorno”, ou seja, do ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas, e as reflexões sobre o teatro antigo e o teatro do futuro sonhado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (1872).

ADEUZARÁ como a compreensão de mim mesmo nesse processo. No que diz respeito ao exercício da repetição previsto ao longo do caminho a ser percorrido neste trabalho, emerge o desejo de tentar desvelar a hipótese inicial: “que tipo de conhecimento ADEUZARÁ produziu no campo da arte?”

A tese está estruturada da seguinte forma: de início, apresento a metodologia utilizada que contribuiu para a análise do objeto de estudo. Em seguida, busco compreender o papel do corpo no pensamento de Nietzsche-Zaratustra, no intuito de estabelecer um diálogo possível entre a temática do corpo com o processo criativo de ADEUZARÁ. A partir daí, faço uma descrição detalhada das quatro ações de rua separadamente, visando desenvolver uma análise das ações destacando os aspectos observados no processo de criação. Procuro, também, apontar como a filosofia de Nietzsche dialoga com o trabalho do ADEUZARÁ, além de trazer argumentos de autores que colaboram no embasamento teórico do estudo.

As partes que compõem o texto são precedidas por epígrafes, com as quais visio apresentar os assuntos que serão discutidos. Com essa intenção, busco criar um jogo de epígrafes na construção do texto, imbuído do desejo de relacionar as diferentes vozes dos autores convocados.

No capítulo I, *O corpo como fio condutor entre Nietzsche e ADEUZARÁ*, procuro dar voz à meditação de Nietzsche sobre a questão do corpo. Em seguida, tomo o corpo como eixo norteador entre Nietzsche-Zaratustra e o processo criativo de ADEUZARÁ. Ainda neste capítulo, narro a trajetória de criação das ações de rua realizadas pelo coletivo. O tipo de questões levantadas aqui são: as inspirações que conectaram Nietzsche e os participantes de ADEUZARÁ, tomados por uma febre de ideias que não paravam de jorrar. Ocupo-me em como as ações de rua sintetizam desejos, pensamentos, imaginação, fantasias e lembranças daquele que as criou, além de falar de impressões decorrentes da experiência. Para isso, lanço mão de textos de Friedrich Nietzsche (2001), bem como dos comentadores Miguel Angel de Barrenechea (2002, 2017), Carlos Mario Alvarez (2012), Marie Bardet (2014).

A ideia do segundo capítulo, *Série radiofônica: Sr. Nietzsche em pílulas*, é falar sobre os oito programas de rádio produzidos por ADEUZARÁ, nos quais abordamos os seguintes temas: Nietzsche e a música; Nietzsche na poesia de Waly Salomão; o dionisíaco; o amor *fati* (amor ao destino); o eterno retorno. Para a descrição dessa fase, utilizo como referência os roteiros criados ao longo do processo de experimentação de ADEUZARÁ no rádio. Tomo também os artigos organizados por Lilian Zarembo no livro *Entre ouvidos: sobre rádio e arte* (2008) e as reflexões de Odette Aslan (2007), para abordar a criação artística na atualidade

nessa mídia, além de abordar algumas especificidades inerentes a essa linguagem: o trabalho com a voz, a palavra, a sonoplastia.

No capítulo III, apresento a concepção da instalação cênico-sonora *GRIETZSCHE*. Além dos arquivos do coletivo, vinculo ao estudo os conceitos de “vocalidade” e “oralidade” segundo a perspectiva do linguista e crítico literário Paul Zumthor (2007). Também faz parte do movimento conceitual desse capítulo duas noções que serviram de abertura/*inputs* no processo de criação de *GRIETZSCHE*. A primeira – intermídia – foi cunhada por Dick Higgins em meados da década de 1960 para caracterizar obras construídas por meio da justaposição e combinação de linguagens. A segunda – verbivocovisual – é uma palavra-valise inventada por James Joyce (1882-1941). Para abordar esses conceitos, buscarei como interlocutores seus próprios criadores, além do artista e pesquisador argentino Julio Plaza (2001).

O modo de articulação no qual investi leva-me às Considerações ~~Finais~~ intituladas *Performar Nietzsche: not(ações) transitórias*, organizadas em notas ou ideias decorrentes das descobertas desta pesquisa.

Acompanham esta tese apêndices com glossário e a transcrição das entrevistas concedidas para a pesquisa, bem como um segundo volume em forma de anexo intitulado *Arquivos, diário de bordo, roteiros e extras*, contendo a transcrição na íntegra dos roteiros radiofônicos, a descrição dos exercícios realizados nas oficinas de preparação corporal e vocal, o conjunto de peças gráficas criadas para as ações realizadas e a ficha técnica completa de ADEUZARÁ. O segundo volume é complementado por uma pasta compartilhada no *Google Drive* armazenada com arquivos de áudio e vídeo. Integra o catálogo: o filme documentário *ADEUZARÁ* (2016); as videoperformances *T.R.A.N.S: um (pré-fix) para todos e para ninguém?* (2015) e *Caminhada em silêncio contra o vento* (2015); a palestra *Estéticas do Grito a partir de Nietzsche*, realizada por Charles Feitosa durante o I Ciclo de palestras *Nietzsche: experimentos práticos* (2015); o vídeo em *time-lapse* (câmera rápida) com imagens do período de preparação com Ricardo Aleixo; o registro completo da *instalação cênico-sonora GRIETZSCHE* (2015); os áudios dos oito programetes da série radiofônica *Sr. Nietzsche em pílulas*.

Do modo de fazer: a autoetnografia como caminho metodológico

Tu não usas uma metodologia. Tu és a metodologia que usas. (TAVARES apud HISSA, 2017, p. 127).

A autoetnografia é uma alternativa metodológica de natureza qualitativa, cuja abordagem autorreflexiva ilumina novos e proveitosos caminhos para estudos acadêmicos

interessados na investigação de processos cênicos. A origem da palavra *autoetnografia* remete a um modo de proceder que constrói um relato por meio da escrita (grafia), sobre um povo ou grupo de pertencimento (etno), a partir da ótica daquele que escreve (auto).

A *Revista Aspas*, oriunda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), publicou, em 2017, o dossiê *Metodologias de pesquisa no acompanhamento de processos cênicos*. Nessa edição, o artigo *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas*, de Camila Matzenauer dos Santos e Gisela Reis Biancalana, traz pistas valiosas que auxiliam na aplicação da autoetnografia ao processo criativo do ADEUZARÁ.

Com o intuito de melhor compreender as diferentes perspectivas de sua aplicação em pesquisas, Santos (2017) apresenta seis subclassificações para a autoetnografia: formadora, informadora, heurística, descritiva, analítica e crítica, que se sustentam e se equilibram conforme as orientações a seguir.

A autoetnografia como formadora de uma investigação caracteriza-se pela descrição densa dos fatores vividos a partir da memória ou memória crítica do pesquisador. Os fenômenos não são submetidos a análises nesse momento. Ela é considerada informadora quando os documentos autoetnográficos apresentados são tão importantes quanto outras fontes utilizadas na pesquisa, como livros, artigos etc. Sendo que essas informações serão analisadas posteriormente. Também pode ser considerada heurística quando quer refletir sobre os diferentes estágios do processo criativo, interessando-se mais pelo movimento criador do que pelo resultado. A autoetnografia descritiva sugere que a pesquisa será apresentada pelo autor num primeiro momento de forma descritiva, aliada a um caráter de investigação preliminar, sem aprofundamento. Em um momento posterior, percebe-se o desenvolvimento de viés crítico; a partir daí, a autoetnografia alia-se a um caráter analítico, reflexivo, favorecendo uma constante conscientização, avaliação e reavaliação da pesquisa, contribuindo para a construção de conhecimento acerca do objeto estudado.

Assim posto, as singularidades que se fazem presentes na autoetnografia adequam-se de modo justo à reflexão sobre a produção criativa de ADEUZARÁ: a valorização da experiência do sujeito pesquisador (afecções, memórias) e os aspectos relacionais observados no decorrer da pesquisa (a experiência de outros sujeitos do coletivo). Dito de outra maneira, o que destaco desse caminho metodológico é o reconhecimento e inclusão da narrativa pessoal e influência intersubjetiva dos criadores envolvidos no processo criativo de ADEUZARÁ.

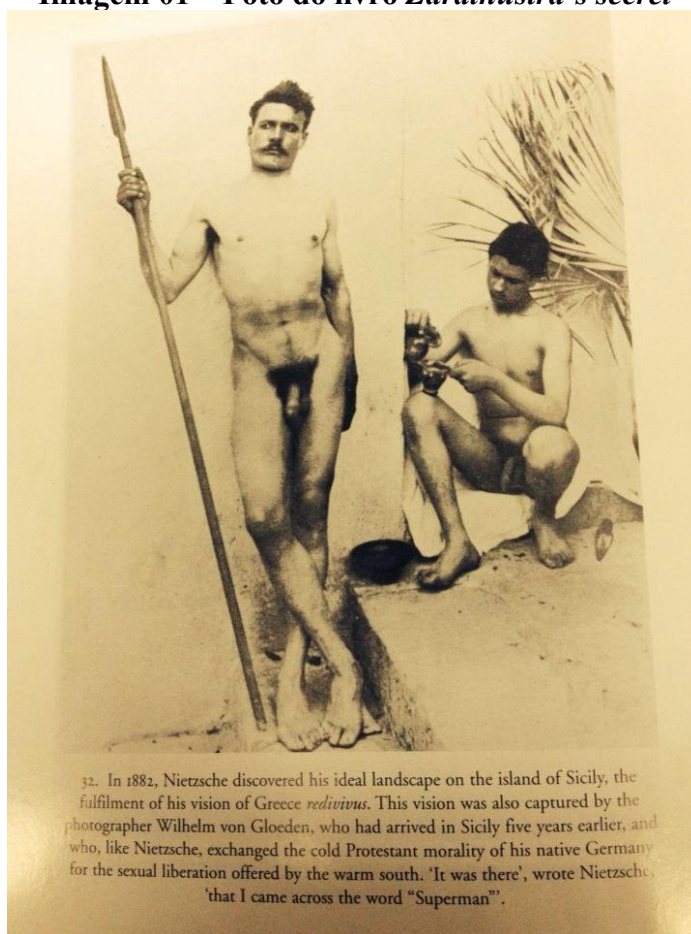
Identifico no uso da autoetnografia um meio único para a recomposição/descrição das ações do coletivo, tomando os arquivos do processo como tão importantes quanto os

referenciais teóricos aplicados à pesquisa. O recurso a essa metodologia também influencia na observação das possíveis consequências e/ou efeitos vinculados às escolhas éticas e estéticas e como elas se configuram nas partes e no todo do processo criativo do ADEUZARÁ.

CAPÍTULO I - O CORPO COMO FIO CONDUTOR ENTRE NIETZSCHE E ADEUZARÁ

Nota sobre o capítulo: neste capítulo, busco compreender algumas facetas da interpretação de corpo no pensamento de Nietzsche-Zaratustra. Essa iniciativa visa pensar como e por que – cruzando-se ao desejo de experimentar a arte em diversas linguagens – encontro na noção de corpo um centro de discussão possível entre Nietzsche e o processo criativo do ADEUZARÁ. Para isso, tomo como base as obras *Assim Falou Zaratustra* (2011), *Ecce Homo* (2001), de Friedrich Nietzsche, artigos e obras de Miguel Angel de Barrenechea (2002, 2017), Curt Paul Janz (2016). Ler Nietzsche à luz de alguns de seus pesquisadores e comentadores mais argutos possibilita destrinchar os meandros das obras originais, além de colocar o pensamento do filósofo em movimento.

Imagem 01 – Foto do livro *Zarathustra's secret*



Fonte: Fotografia do autor (2015).

A imagem acima foi extraída do livro *Zarathustra's secret: the interior life of Friedrich Nietzsche* (2002), de Joachim Köhler¹¹, e faz parte dos documentos do processo de ADEUZARÁ. Aproveito para adotá-la como mote do estudo de Nietzsche sobre o corpo. Na legenda da foto, lemos que em 1882 Nietzsche viaja a Sicília, Itália, cuja paisagem possibilita a ele reviver os ares da Grécia antiga. Nessa viagem, Nietzsche conhece o fotógrafo alemão Wilhelm von Gloeden¹², que traduz a visão do filósofo sobre a Terra grega no retrato em que vemos Nietzsche de corpo nu empunhando um cajado. Um jovem está sentado a seu lado (também nu), com um jarro e um copo por entre as mãos. Wilhelm, assim como Nietzsche, havia trocado o frio ar da moral protestante alemã pelo calor da liberação sexual já instaurado nos ares sicilianos do sul da Europa. A legenda encerra contando que a Sicília foi onde Nietzsche se deparou com um dos conceitos centrais presentes em *Assim Falou Zarathustra*: “Super-homem” ou “Além-do-homem”¹³ (*Übermensch*).

1.1 Corpo como multiplicidade

Na seção *Dos desprezadores do corpo*, Zarathustra faz a criança falar:

Aos desprezadores do corpo desejo falar. Eles não devem aprender e ensinar diferentemente, mas apenas dizer adeus a seu próprio corpo — e, assim, emudecer. “Corpo sou eu e alma” — assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças?

Mas o desperto, o sabedor, diz: corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é também tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão [...] (NIETZSCHE, 2011, p. 34-35).

Quais motivações animaram o discurso de Nietzsche-Zarathustra nesta passagem? Eis o essencial: Nietzsche criticou a tradição ocidental idealista, cuja doutrina opunha corpo e alma,

¹¹ Joaquin Köhler (1952-) é filósofo e escritor alemão.

¹² Wilhelm von Gloeden (1856-1931) foi um fotógrafo alemão.

¹³ Na filosofia de Nietzsche, o “Além-do-homem” indica uma pessoa que já cumpriu uma passagem sucessiva para outra vida. Essa pessoa é dotada de uma força supra-humana. Tal força seria mais forte do que qualquer coisa antes vista, pois teria a coragem grande de poder dizer Sim à Vida, com tudo o que ela tem de alegre e de trágico. Nenhum de nós ainda seria o “Além-do-homem”, mas poderíamos ser uma ponte para ele. Contudo, antes de darmos luz ao “super-homem”, teríamos que nos fortalecer. Estaríamos prontos a dizer esse Sim? Para Gilles Deleuze (1976), o super-homem de Nietzsche seria novo modo de sentir, um novo modo de avaliar e de perceber o corpo.

sendo a alma considerada como a parte fundamental da divisão. Na visão de Nietzsche, esse era um modo negativo e restrito de perceber o corpo, arraigado sobretudo em crenças e valores metafísicos. Nietzsche toma o corpo como ponto de partida da interação do Ser com o mundo. Na premissa dessa visão está a valoração do corpo, da experiência, dos sentidos, da presença do Ser na terra. Zaratustra ultrapassa a distinção transcendente e religiosa entre “corpo” e “alma” quando afirma “Corpo sou eu e alma”. Assim, em termos nietzschianos, o nome “corpo” recupera, com efeito, uma multiplicidade de afetos e de forças que interagem entre si: guerra, paz, rebanho, pastor¹⁴. Trazer outras perspectivas sobre a questão do corpo foi vital para a filosofia de Nietzsche iluminar uma reflexão sobre o Ser, e, conseqüentemente, sobre toda a Vida.

Os estudos do professor e filósofo argentino, atualmente radicado no Brasil, Miguel Angel de Barrenechea, dão visibilidade consistente sobre a temática do corpo em Nietzsche. No artigo *Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo*, Barrenechea (2002) explica que na visão de Nietzsche “o corpo é um fenômeno muito mais conhecido, mais evidente e melhor determinado que uma suposta ‘entidade’ não material, como a alma ou o espírito” (BARRENECHEA, 2002, p.180). O autor acrescenta, ainda, que “Nietzsche mostra que os sentidos, os instintos e os afetos nos permitem habitar e compreender nitidamente a realidade” (*Ibidem*).

Num fragmento póstumo encontra-se a belíssima expressão de Nietzsche: “o corpo como fio condutor”. “Fio condutor” que se liga a novas compreensões do ser humano. Corpo, nesse instante, entendido não como fenômeno unilateral, e sim como fenômeno múltiplo e em constante transformação e, também por isso, impermanente, transitório.

O corpo como fio condutor (*Am Leitfaden des Leibes*), uma prodigiosa diversidade se revela; metodicamente é permitido utilizar um fenômeno mais rico e mais fácil de estudar como fio condutor para compreender um fenômeno mais pobre. No fim das contas: mesmo supondo que tudo seja vir-a-ser, o conhecimento só é possível sobre a base de uma fé no ser. (NIETZSCHE *apud* BARRENECHEA, 2017, p.9).

As palavras de Zaratustra estão impregnadas de passagens em consonância com a imagem do “corpo como fio condutor”. Em suas falas, o corpo é exaltado, celebrado. Assumindo uma postura afirmativa diante do corpo, a existência é, como consequência, revalorizada em sua inteireza. De fato, e ainda segundo seus aprendizados: “Um novo orgulho me ensinou meu Eu, que ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas

¹⁴ Maria Cristina Franco Ferraz explica que Nietzsche retoma termos oriundos da tradição metafísica ocidental como estratégia linguística na escrita de *Assim Falou Zaratustra*. Porém, em *Zaratustra*, o filósofo atribui a esses termos um significado diferente, ou, até mesmo, contrário. Ferraz desenvolve essa argumentação na obra *Nietzsche: o bufão dos deuses* (2017).

celestiais, mas levá-la livremente, uma cabeça terrena, que cria sentido na terra” (NIETZSCHE, 2011, p. 33). A valoração da terra representa o resultado da crítica de Nietzsche à crença num mundo ideal e transcendente. Para afirmar a terra, o ser humano precisa se superar, se perder e ser fiel à Vida em toda sua dimensão alegre e trágica.

[...] Acreditai-me, irmãos! Foi o corpo que desesperou do corpo – que tateou as paredes últimas com os dedos do espírito ludibriado.
Acreditai-me, irmãos! Foi o corpo que desesperou da terra – que ouviu o ventre do ser a lhe falar.
E então, quis passar com a cabeça pelas últimas paredes, e não apenas com a cabeça – para lá, para “aquele mundo”.
Mas “aquele mundo” está bem escondido dos homens, aquele desumanado mundo inumano, que é um celestial Nada; e o ventre do ser não fala absolutamente ao homem, exceto como homem. [...]
Escutai antes a mim, irmãos, à voz do corpo sadio: é uma voz mais honesta e mais pura.
De modo mais honesto e mais puro fala o corpo sadio, o perfeito e quadrado: e ele fala do sentido da terra.
Assim falou Zarathustra. (NIETZSCHE, 2011, p. 33-34).

Conforme a análise de Barrenechea (2017), a proposta de Nietzsche de tomar o corpo como “fio condutor” em sua meditação sobre o ser humano traz consigo vastas consequências teóricas e práticas. No campo teórico, grosso modo, são minadas as expectativas da tradição milenar idealista, baseada em valores metafísicos em detrimento do corporal. No campo prático, perpassado pelo ponto de vista axiológico – termo que, resumidamente, diz respeito ao estudo dos valores –, Nietzsche dá primazia ao corpo, valorando a “beleza da vida”. Ressurge, assim, uma exultante ética da alegria, que autoriza ao ser humano compreender os impulsos da existência, entendidos enquanto campos de forças da criação, da transformação, da finitude, do sofrimento, do prazer, da plenitude, das sensações, da transitoriedade. “A vista, o tato, o estômago, o sexo, as pernas são milagres: fontes de alegria, de afirmação, de vida plena.” (BARRENECHEA, 2017, p.181).

Em *Ecce Homo*, Nietzsche (2011, p. 103-104) diz que Zarathustra “é mais veraz do que qualquer outro pensador. Sua doutrina, apenas ela, tem a veracidade como virtude maior – isso é o contrário da *covardia* do “idealista”, que bate em fuga diante da realidade; Zarathustra tem mais valentia no corpo do que todos os pensadores reunidos”.

Marie Claire, em *A filosofia da dança* (2014), havia evidenciado que da correspondência entre “filosofia” e “corpo” pode-se encontrar mais de um propósito. “Um pensamento está em movimento, a filosofia vê esses movimentos. Esse reflexo continua a irradiar os corpos em movimento de danças que se dizem, nesse mesmo sentido, contemporâneas.” (CLAIRE, 2014, p.13). Desse modo, a analogia soma/sema (corpo/túmulos) não deve ser considerada como a única perspectiva que a filosofia tem do corpo. Claire toma exemplos oriundos de seu percurso

acadêmico em filosofia articulados a sua prática em dança. O que está em foco nessa discussão são as diferentes representações de corpo – entendido enquanto presença física – que, quando observados pelo viés filosófico, acolhem “laços inextricáveis” entre leveza e metáfora. “[...] uma metáfora do pensamento como abstração.” (CLAIRE, 2014, p.13).

Por quais laços inextricáveis se encontram, então, ligadas metáfora e leveza? A metáfora pode se revestir de diversos aspectos: se ela é transferência – e essa transferência de um nome –, pode ser deslocamento de gênero, uma analogia ou então tender a um deslocamento concreto; e então a relação entre leveza e metáfora varia em cada um desses aspectos. Os poucos textos de filosofia, dos clássicos e dos contemporâneos, que tocam nesses problemas da leveza e da metáfora examinando a dança proclamarão essa variação e refinarão as múltiplas nuances segundo as quais a dança pode se dizer – ou não – metáfora. Com efeito, se a metáfora é considerada a operação conjunta e distinta da dança e da filosofia, então sua aliança com a leveza varia conforme ela seja semelhança, analogia, comparação, metamorfose ou deslocamento – ou, para mencionar os extremos, abstração retórica ou transformação. São finalmente as variações entre metáfora e leveza que constituem os indícios das operações da dança e da filosofia, e de suas relações; sem que uma cronologia da história linear da filosofia indique na matéria qualquer progresso *a priori*. (CLAIRE, 2014, p. 27-28).

Ao evocar metáfora e leveza para pensar a dança, torna-se notório o apuro das imagens que a filosofia cria para o corpo. Claire (2014) atenta que tanto o corpo quanto a dança são observados/examinados – tendo como base textos filosóficos – a partir da convergência teórico-prática. Em outras palavras: por meio da filosofia, frequentemente, encontramos valorosas reflexões acerca da experiência do Ser, seu corpo e o ambiente circundante.

Em Nietzsche é fácil observar essas correspondências. A começar pelo aspecto da linguagem, com a qual “renova radicalmente a escrita filosófica, particularmente o uso das metáforas” (CLAIRE, 2014, p.28). Entretanto, Claire pergunta se ainda é possível falar de metáforas no caso de Nietzsche, já que aqui as metáforas paradoxalmente vêm misturadas à qualidade daquilo que é concreto. Vejamos o exemplo que a autora retira de Zaratustra:

Assim, Nietzsche faz a dança andar de uma maneira bem singular com Zaratustra ao ritmo das imagens de uma filosofia que não o é menos.
Contra “esse diabo” que é “o espírito de peso”, Zaratustra convoca em primeiro lugar os passos das dançarinas de pés leves. Zaratustra anuncia “o canto da dança” como os movimentos “leves” que dançam contra “o espírito de peso”. [...] Leves, divinas, contra o diabo de peso, as dançarinas são aliadas do filósofo. [...] Nietzsche apela para essa imagem da leveza para sua filosofia, sem, no entanto, permanecer em um dualismo opondo corpo pesado e espírito leve. A disposição se faz transversalmente: o espírito é pesado e o corpo, pelo movimento dos pés, seria leve. (CLAIRE, 2014, p. 28 - 29).

Então, cada uma das dualidades (corpo/espírito, pesado/leve) não podem ser consideradas como partes opostas, mas sim como elementos dinâmicos e indivisíveis. Complexo de meios que se combinam para a obtenção de certo resultado. “Não é inversão espírito = pesado e corpo = leve,

mas bem mais pensar que a leveza se tornaria um ‘riso’, ‘um canto de dança e de escárnio’, que não se abstrai dos jogos dos pés sobre a Terra.” (CLAIRE, 2014, p.29).

Apoiado nas singulares consequências práticas da interpretação de Nietzsche sobre o corpo, começo a visualizar um elo entre Nietzsche-Zaratustra e o processo criativo do ADEUZARÁ, encontrando no corpo um centro de discussão factível.

1.2 Pensando (Nietzsche) através do corpo

Hoje, percebo que a questão do corpo cruzou todas as fases do nosso processo criativo. Penso que durante a execução das ações do projeto, essa aproximação era intuída, porém sem a consciência do adensamento teórico que o corpo possui na filosofia de Nietzsche. Contudo, acredito que ADEUZARÁ elegeu o corpo como matéria-prima inspiradora de seu exercício de criação *sobre e com* a filosofia de Nietzsche. Corpo como experimentação de sensações, estados de presença, percepções sensoriais, impulsos.

Nietzsche mostra que interpretar o corpo como fio condutor para uma melhor compreensão do ser humano envolve afirmar a presença, o pensamento, a palavra, a alegria, o movimento, o prazer carnal, a transformação, o sofrimento, a multiplicidade. Na teoria da performance é quase senso comum considerar a presença do corpo como um dos seus princípios centrais. Nesse sentido, a questão sobre corpo no trabalho criativo do ADEUZARÁ pode ser vista como um fio condutor para se encontrar com a filosofia de Nietzsche.

Pretendo, agora, refletir sobre como o ADEUZARÁ traduz em corpo, por meio de suas ações transitórias, algumas das ideias, frases, palavras de Nietzsche em seu processo criativo. Começarei pelas ações de rua.

1.3 Leitura ininterrupta de *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*

“A que categoria pertence esse Zaratustra? Creio quase que às ‘sinfonias’[...]” (NIETZSCHE *apud* JANZ, 2016, v. I, p.169).

Dessa epígrafe é interessante observar que Nietzsche (quase) coloca *Zaratustra* na classe das sinfonias. O trecho foi extraído de um diálogo via cartas entre Nietzsche e seu amigo

Heinrich Köselitz, que se tornou mais conhecido pelo apelido de Peter Gast¹⁵. Ambos foram compositores e cultivaram intimidade com a música. A notória máxima de Nietzsche resume a importância que a arte musical exerceu sobre sua vida e sua obra: “Quão pouco é necessário para a felicidade! O som de uma gaita de foles. - Sem a música a vida seria um erro. O alemão imagina até Deus cantando canções” (NIETZSCHE, 2006, p. 14). Ao associar *Zarathustra* a uma sinfonia, Nietzsche nos remete ao menos a duas questões: a estrutura da obra e a musicalidade do texto. Vale atentar-se para cada uma delas.

Paulo César de Souza explica as características da estrutura de *Zarathustra* no posfácio do livro:

A arquitetura de *Assim falou Zarathustra* tem alguma afinidade com obras musicais. Não tanto porque as quatro partes corresponderiam aos movimentos de uma sinfonia — seus temas não são ordenados e modulados como na sinfonia clássica —, mas pelas proporções numéricas exatas entre as partes e o empenho em dar expressão a muitos tons e sentimentos. (SOUZA, 2011, p.314).

A palavra sinfonia significa reunião de sons. Uma peça sinfônica é formada por quatro partes ou movimentos, tal como as quatro partes que compõem o *Zarathustra* de Nietzsche. Cada parte ou movimento de uma sinfonia difere um do outro tanto pelo andamento (tempo) quanto pelo caráter musical (estilo, expressão).

Sobre o cuidado com a musicalidade do texto, Souza (2011, p.314) comenta que “Nietzsche tinha uma preocupação extrema com a sonoridade das frases, e sempre recordava que ler, para os antigos gregos, significava ler em voz alta”. E, ainda, conta que um dos alunos de Nietzsche dizia que o filósofo gostava de declamar seus escritos, “a fim de experimentar a cadência, a tonalidade e a métrica, e também para testar a clareza e a precisão da ideia expressa” (SOUZA, 2011, p.314).

Para os subtítulos que dividem o estudo da primeira ação de rua do ADEUZARÁ, escolhi fazer alusão aos nomes dos quatro movimentos de uma sinfonia. Os termos musicais são universais e, por tradição, são oriundos da língua italiana. Explico, a seguir, os nomes que dividem uma sinfonia. O primeiro movimento (abertura) possui andamento bastante vivo, onde são apresentadas as principais ideias musicais ou temas da peça sinfônica. O segundo movimento normalmente possui andamento lento. Daí, pode-se nomeá-lo também por *adágio*, palavra que significa andamento musical lento. A terceira parte pode compor-se de um *minueto*, conforme escreviam Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Mais tarde, Ludwig van Beethoven (1770-1827) – considerado um dos principais compositores

¹⁵ Apelido criado por Nietzsche.

responsáveis por renovar a forma sinfônica – substitui o *minueto* por um vibrante e vigoroso *scherzo* (brincadeira, em português). O quarto movimento, movimento final ou simplesmente *finale* normalmente possui andamento rápido e caráter ligeiro. Musicalmente, a quarta parte pode possuir diversas formas e/ou, até mesmo, uma mistura entre elas.

1.3.1 Primeiros movimentos (abertura e adágio)

No dia 28 de janeiro de 2015, ADEUZARÁ realiza a *Leitura ininterrupta da obra Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Essa leitura-ação¹⁶ teve como ponto de partida o desejo de levar as palavras de Nietzsche-Zaratustra para o espaço urbano na forma de uma leitura contínua e em voz alta. Escolhemos um local com certa animação no centro de Belo Horizonte: o entorno do Centro Cultural da UFMG, localizado em uma região que abriga uma das estações da nova linha de ônibus MOVE e liga a Avenida Santos Dumont e a Rua da Bahia, como também a Praça Rui Barbosa e a Praça da Estação. Uma área geográfica que, além de ser um lugar de encontro e de passagem, singulariza-se pela combinação e tensão entre diferentes cidadãos que por ali transitam e, até mesmo, vivem: moradores de rua, trabalhadores, transeuntes.

De antemão, sabíamos que a ação poderia ganhar e perder com essas características urbanísticas. Ganhava, dada a certa facilidade de entrarmos em contato direto com pessoas, mesmo que por um instante, mas, por outro lado, também poderíamos ser “engolidos” pela dispersão própria do local. Além do mais, queríamos que os transeuntes participassem da ação, fosse lendo um trecho conosco, fosse escutando o que estava sendo dito. Sendo assim, lançamos mão de algumas estratégias que serão descritas a seguir.

¹⁶ Uma edição do registro em vídeo da leitura ininterrupta do ADEUZARÁ pode ser vista no YouTube. O link encontra-se nas referências.

Imagem 02 – Leitura ininterrupta de *Assim falou Zaratustra*



Fonte: Bárbara Maia (2015).

Na rua, durante toda a ação, o cartaz pregado a um cavalete com os dizeres “Leitura contínua para todos para ninguém. Quer ler?” fazia um convite-isca aos passantes que quisessem aventurar-se a participar da intervenção. Um tapete com almofadas servia de base aconchegante para quem quisesse relaxar; ainda disponibilizamos algumas cadeiras, que foram dispostas por perto. Para a ambientação, projetamos em um tecido transparente, amarrado nas pilastras da entrada do Centro Cultural, imagens de filmes que dialogam com a filosofia de Nietzsche: *O cavalo de Turim* (2011), do cineasta húngaro Béla Tarr, e *A Gaia Ciência* (1968), de Jean-Luc Godard. Assim começamos a leitura naquela manhã:

Aos trinta anos de idade, Zaratustra deixou sua pátria e o lago de sua pátria e foi para as montanhas. Ali gozou do seu espírito e da sua solidão, e durante dez anos não se cansou. Mas enfim seu coração mudou – e um dia ele se levantou com a aurora, foi para diante do sol e assim lhe falou [...] (NIETZSCHE, 2011, p.11).

A equipe de anfitriões para o desafio de leitura era composta por mim, Renata Queiroz e Lederson Nascimento. Como suporte de leitores e ouvintes extras, convidamos amigos, pessoas próximas, artistas que pudessem contribuir com a leitura, durante o tempo que lhes fosse propício e possível. Queríamos um efeito mediatizado para as vozes, daí recorremos aos

equipamentos que explorassem nossa expansão vocal: microfones com caixas de som portáteis, microfones amplificados com caixas de som e um megafone. Uma seleção musical gravada também pontuou as leituras, bem como a participação ao vivo do artista Daniel Bowie, tocando “serrote¹⁷” com arco de violino, em diferentes momentos da intervenção. Esses dispositivos sonoros compunham com a atmosfera daquele ambiente ruidoso, proveniente do grande fluxo de veículos, além das lojas, que também se valem desses recursos de amplificação de vozes para anunciarem seus produtos. Também tínhamos em mente criar uma sonoridade que fosse ao encontro dos diferentes tons de voz de Zaratustra: poeta-profeta que, muitas vezes, quer dirigir sua fala às massas, ao rebanho, e, em outros momentos, prefere apostar no silêncio, na ruminação, no solilóquio, no inaudito. Zaratustra é um orador hábil na modulação expressiva das palavras. Sua fala canta, grita, cala. Sua fala tem música. Roberto Machado escreveu que “considerar o Zaratustra canto significa dizer que nele a palavra canta pela própria musicalidade da palavra” (MACHADO, 2001, p. 25).

A preparação para a leitura deu-se em nossos encontros de estudos teóricos, nos quais discutíamos a concepção do livro, seu contexto histórico, sua reverberação na atualidade, suas principais ideias e conceitos. O acontecimento da leitura na rua realiza-se como um ensaio aberto. Tínhamos o propósito de chegar ao fim das 311 páginas do livro ininterruptamente e lidando com o acaso do cotidiano do lugar. Iniciamos a leitura na aurora, às seis da manhã – hora em que o livro começa –, e terminamos às 18h40, sincronizados com o tempo que havíamos previsto, 12 horas, horário referencial de um plantão, ao qual apelidamos de “plantão filosófico”.

Antecipamos que a empreitada exigiria de nós um esforço físico e mental. Temíamos não conseguir chegar ao fim do livro, por isso procuramos não nos prender em grandes expectativas. Apostamos no risco e no estar juntos. Ao longo do dia, vieram à tona em nossos corpos sensações de torpor, fadiga, calma, euforia. Tal experiência foi revelando e, simultaneamente, delineando, apesar dos percalços, descobertas de leitura que compuseram os procedimentos da vocalidade: variação de desenhos rítmicos, leitura solo, leituras em coro, pergunta e resposta.

¹⁷ O serrote, ferramenta de corte tradicionalmente utilizada na carpintaria, é também usado como instrumento musical alternativo. Seus adeptos são conhecidos por “serrotistas”. O arco de violino em contato com a lâmina do serrote produz uma sonoridade particular, sendo capaz de alcançar tanto sons agudos, que se assemelham ao canto dos pássaros, quanto sons trêmulos, que podem fazer alusão ao barulho do vento. A participação de um serrotista nessa ação foi facilitada pela amizade preexistente entre o músico Daniel Bowie (Belo Horizonte, Minas Gerais) e Lederson Nascimento (ADEUZARÁ).

1.3.2 Terceiro e quarto movimentos (scherzo, finale)

À medida que se intensificava a ação e insistíamos na leitura em convivência com o espaço e seus componentes, a experiência ganhava a expressão de um jogo sonoro relacional. Tal fricção despertou escutas (nossas e dos transeuntes), desencadeou imagens e situações que criaram encontros inusitados, ora em consonância entre o que estava sendo lido e a realidade do lugar, ora em dissonância entre esse mesmo contexto urbano e a gênese de um livro que trata de temas sagrados orientais e ocidentais, poesia, filosofia.

Com essa ação, que ao mesmo tempo é intervenção urbana e programa performativo, quisemos compartilhar com a cidade nossa pesquisa sobre Nietzsche-Zaratustra, dando voz a esse profeta antiautoritário pelas ruas da cidade, e, com ele, esperávamos partilhar um pouco de nossas descobertas e incertezas.

Senti uma necessidade de escrever sobre a leitura ininterrupta logo nos dias seguintes ao que realizamos a ação. Queria contar das minhas sensações, anotar falas de pessoas que presenciaram a leitura, bem como depoimentos que recebi em conversa com nossos convidados. O que mais me lembro de toda a experiência está associado a ver e ouvir. A concentração prolongada e a alternância de ler e/ou acompanhar a leitura dos parceiros em voz alta modificaram minha percepção de tempo e espaço. Em determinado momento sentia o corpo em estado de vigília, noutro na condição de torpor. Às vezes, tinha uma escuta clara e plena capacidade de jogar a sonoridade no ambiente, às vezes me via disperso, até mesmo perdido. Foram variantes pessoais que aglutinaram elementos internos e externos, com traços ímpares, conscientes ou não, surgidos em um contexto multifacetado e, portanto, potencializador de sensações da mesma natureza.

Das anotações que fiz a partir das conversas com os participantes convidados para a leitura, compartilho algumas palavras: resistência, maratona, *iron man* [homem de ferro]. Anotei também frases e situações presenciadas naquele dia, como a do senhor que começou a se movimentar e disse: “Dá para dançar o que eles falam”. Também apareceu outro homem que começou a orar em voz alta. Tenho guardado na memória o instante final da ação. Naquele momento a leitura estava sendo conduzida apenas pelo ADEUZARÁ: Renata Queiroz, Lederson Nascimento e eu. Ao lermos as últimas palavras de *Zaratustra*, trocamos olhares. Notei que Renata chorou emocionada.

Terminamos assim:

“Compaixão! Compaixão pelo homem superior!”, exclamou, e seu rosto se converteu em bronze. “Muito bem! Isso – teve seu tempo!”

Meu sofrimento e meu compadecimento – que importam? Desde quando viso a *felicidade*? Eu viso a minha obra!

Muito bem! O leão chegou, meus filhos estão próximos, Zaratustra amadureceu, minha hora chegou: –

Esta é a *minha* manhã, o *meu* dia raiou: *sobe, então, sobe, ó grande meio-dia!*”

Assim falou Zaratustra, e deixou sua caverna, ardente e forte como o sol matinal que surge por trás de escuras montanhas. (NIETZSCHE, 2011, p. 311, grifos do autor).

Conheci o procedimento de leituras ininterruptas através do poeta, *performer* e professor pernambucano e radicado na Bahia Lúcio Agra, durante a oficina *Palavra e desempenho*, no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, em 2014. Na ocasião, Lúcio conta que realizou a leitura contínua do livro *O Catatau: Um romance-ideia*¹⁸, de Paulo Leminski (1944-1989). A leitura foi feita em espaço fechado durante o evento *Virada Cultural*, de 2013, em São Paulo.

Em pesquisa na internet, encontrei menções às diversas leituras ininterruptas da Bíblia Sagrada, realizadas por religiosos de diversas partes do mundo. Como curiosidade, a Cidade do México entrou para o *Guinness Book* (livro dos recordes) após uma leitura ininterrupta em voz alta que durou 407 horas, 28 minutos e 12 segundos, durante 17 dias, em que foram lidas mais de 300 obras literárias. Esse recorde bate um anterior de 365 horas e 39 segundos, obtido em Santo Domingo, na região do Caribe.

¹⁸ A primeira publicação de *O Catatau* ocorreu em 1975.

1.4 Nau de vagar: estação zentai – pesquisa-travessia

Imagem 03 – *Nau de Vagar: estação zentai*



Fonte: Jennifer Souza (2015).

Para a elaboração deste texto, tomo como base arquivos do processo de elaboração e execução da ação de rua *Nau de Vagar: estação zentai*. Os documentos selecionados datam de 2015 e dividem-se em fotografias, desenhos, vídeos, anotações de cadernos e depoimentos dos *performers* do ADEUZARÁ. Outra referência é o artigo *T.R.A.N.S: um pré-fixo para todxs e para ninguém?* (2016), escrito por Luciana Tanure (Luluxa), Renata Queiroz (Re) e eu. Nesse texto, compartilhamos nossa reflexão sobre nossa experiência com a vestimenta *zentai*¹⁹. Acrescento também um texto de Renata Queiroz escrito para uma ação *zentai* realizada em maio de 2019 na região central de Belo Horizonte²⁰. Por fim, fecho com o poema *Sem moeda nos olhos*, do amigo Lederson Nascimento, escrito em homenagem à *Nau de Vagar: estação zentai*.

¹⁹ ADEUZARÁ participou do simpósio *Multiplicando os gêneros nas práticas em saúde*, realizado na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, em 2015. Esse artigo – escrito coletivamente – foi publicado em um livro digital que reúne textos dos palestrantes do simpósio, composto principalmente por ligas acadêmicas de psiquiatria dos cursos de Medicina da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e da Universidade Federal de São João Del Rey (UFSJ). O ADEUZARÁ foi convidado a realizar intervenções artísticas que versassem sobre o tema do evento. Para a ocasião, foram propostas duas intervenções: uma videoarte e uma ação de rua. A videoperformance *T.R.A.N.S: um pré-fixo para todxs e para ninguém?* pode ser conferida no link: <https://vimeo.com/128083965>. Acesso em 8 ago. 2019.

²⁰ Essa ação foi realizada a convite da artista e educadora Thereza Portes, do Instituto Undió (Belo Horizonte, Minas Gerais).

1.4.1 Zentai: mascaramento de corpo inteiro

A experiência com a vestimenta *zentai* é marcante no processo criativo do ADEUZARÁ. Tivemos oportunidades de retornar ao experimento com a vestimenta diversas vezes e em contextos diferentes. E, a cada uma dessas situações, foram reveladas novas descobertas. Para esclarecer como tomei conhecimento do *zentai* e como ele entra em nossa história, parto do depoimento pessoal escrito em 2015, durante a fase dedicada à elaboração e realização da *Nau de vagar: estação zentai*.

O depoimento, na íntegra, segue assim:

Conheci o traje zentai em uma reportagem da já extinta revista de moda FFWMAG (2011), dois anos antes de iniciar o projeto ADEUZARÁ. Na época, chamou-me a atenção o ensaio fotográfico de corpos cobertos da cabeça aos pés com roupas colantes estampadas e coloridas, ora flagrados num cenário “vintage”, ora com atmosfera futurista.

A revista traz um breve texto que contextualiza o surgimento da vestimenta. Etimologicamente, zentai é a abreviação do termo japonês “zenshin taitsu”, que, em português, significa roupa justa que envolve e cobre o corpo inteiro. Invenção da cultura pop japonesa, o zentai vem despertando cada vez mais adeptos ao redor do mundo, ao proporcionar a quem usa a desconstrução da identidade, devido ao anonimato que a vestimenta possibilita, como também uma alteração cinética do movimento dos corpos.

As vestes podem ser feitas de qualquer malha elástica, a mais comum, por sua variedade de cores, é o elastano. A experiência de vestir um zentai proporciona um prolongamento da percepção do sentido tátil. Isso porque a roupa adere, mexe, escorrega sobre o corpo, criando uma segunda pele que permite aguçar o sentido (muitas vezes oprimido) do tato.

O zentai carrega uma versatilidade em seu uso. Atualmente, muito por sua aparência com os macacões justíssimos usados por sadomasoquistas, o zentai tem servido como sugestão para delírios fetichistas ao levar seus entusiastas a praticarem um tipo de sexo com ênfase no toque.

O curioso é que o uso desta segunda pele também esteve em voga nos anos 60 como figurino de bailarinos e até mesmo nas fantasias de super-heróis: o personagem Homem-Aranha é um zentai. O forte apelo estético que aquelas imagens proporcionavam, somado aos interesses que cercam a ideia do zentai, ficaram guardados na memória.

O zentai chegou ao ADEUZARÁ em uma de nossas reuniões, quando levantávamos ideias sobre um dos assuntos que atravessam o projeto: a questão trans. Procuramos estabelecer uma ponte entre o zentai e nossa pesquisa sobre a filosofia de Nietzsche. De imediato, veio a referência da forte influência da cultura oriental que a Europa recebeu à época de Nietzsche. A própria concepção básica de “Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém” é fruto dessa influência, quando Nietzsche se inspira na religião persa do Zoroastrismo para fundamentar sua obra, que, como podemos atestar, também traz alusões diretas ao zen-budismo.

Inevitavelmente, a descoberta do zentai leva a uma visita à prática do Zen, com sua autodescrição ordinária e extraordinária de aceitação da existência por meio do cultivo da presença, da contemplação, da serenidade.

Dá vazão, também, a um apelo estético, por meio de uma corporeidade colorida, anônima, enigmática, silenciosa da figura zentai, na qual cada gesto, ação ou movimento, ganham novos valores, adquirem novos ritmos. A visão parcialmente limitada aguça outros sentidos e abre as portas da percepção.

A primeira vez que experimentamos o zentai foi durante a intervenção urbana “Nau de vagar: estação zentai”, quando incorporamos um barco de madeira em tamanho real, como uma tradução ao “barco para o grande nada”, de que fala Nietzsche no Zaratustra.

No tecido urbano, a presença de uma figura zentai misturada aos passantes também me parece revelar ou materializar a noção de “ninguém” dada por Nietzsche no subtítulo de “Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém”. Como sintetizar esse ninguém? (ADEUZARÁ, 2015, arquivo pessoal).

Alguns pontos do depoimento merecem ser iluminados, a fim de tornar visíveis as facetas do movimento criativo nessa fase do processo. Além da autopercepção, o interesse pela experimentação do *zentai* também recai em sua potencialidade de isca entre os performers do ADEUZARÁ e os transeuntes participantes/observadores. No artigo *A contemplação reconsiderada: artes performativas e investigações da percepção* (2014), o pesquisador Cassiano Sydow Quilici identifica estratégias de aproximação entre artistas e público que dialogam com o que ele denomina de “tradições contemplativas”. Vejamos:

Pode-se reconhecer, no entanto, outras estratégias críticas e propositivas, em relação aos novos regimes de percepção e atenção que provocaram alterações profundas no Ocidente, a partir do final do século XIX, incluindo-se aí as novas formas de entretenimento e espetáculo. Refiro-me a um trabalho microfísico com a percepção, desenvolvido por artistas que se interessaram justamente pelo diálogo com “tradições contemplativas”. (QUILICI, 2014, p. 76).

Quilici (2014) esclarece que as tradições contemplativas têm em comum o uso da meditação, da filosofia budista, do budismo tibetano, do zen-budismo em suas práticas. Comumente, as tradições contemplativas são tidas como exclusivas da cultura oriental. No entanto, o ocidente também possui uma tradição contemplativa, exercida por meio das experiências meditativas, místicas e espirituais (englobando aqui também o cristianismo)²¹. Essas observações parecem entrar em sintonia com os interesses do ADEUZARÁ nessa etapa do processo, principalmente por apontar um caminho de estudo voltado para a percepção dos sentidos corporais, aflorados por meio da experimentação com o *zentai*.

A cultura oriental exerceu forte influência no ambiente europeu do final do século XIX. Nietzsche acolhe e trilha a cosmologia do oriente, que tanto o altera e inspira. *Assim Falou Zaratustra*²² é fruto desse contexto histórico, quando Nietzsche tem o *insight* de apropriar-se da religião persa do Zoroastrismo para recriar o seu *Zaratustra*.

²¹ A escritora inglesa Evelyn Underhill (1845-1941) dedicou-se profundamente a esse assunto em seu trabalho. Sua obra também abrange os gêneros de novela e poesia.

²² Na cuidadosa edição de *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* da Companhia das Letras, que foi a principal referência de leitura do ADEUZARÁ, o tradutor Paulo César de Souza explica na nota de número 22 que “A expressão ‘Assim falou Zaratustra’ é, provavelmente, ressonância daquela encontrada em muitos sermões de Buda: ‘Assim falou o Sublime’” [...]. (NIETZSCHE, 2001, p. 318).

Existem algumas leituras acerca do budismo e do zen-budismo a partir do projeto filosófico de Nietzsche²³. Trata-se de uma questão teórica ampla e controversa, que, a meu ver, não cabe ser desenvolvida aqui, pois exigiria desvios que me distanciariam do objeto da pesquisa. Na órbita desse tema e dentro do processo de criação de ADEUZARÁ, darei atenção, apenas, ao que a tradição oriental e suas práticas contemplativas oferecerem, de modo geral, como elementos de inspiração na experimentação com o zentai: silêncio, contemplação, lentidão dos movimentos corporais.

1.4.2 Nau de Vagar: *passagem*

Ao final do depoimento, menciono o barco de madeira que compõe a ação. É no aforismo 17 da seção *De velhas e novas tábuas*, do livro III de *Zaratustra*, que Nietzsche escreve:

Ali está o barco – por lá talvez se vá para o grande nada.
– Mas quem quer embarcar nesse “talvez”?
Nenhum de vós quer subir ao barco da morte! Então como pretendem estar *cansados do mundo*? (NIETZSCHE, 2011, p. 197).

Desse trecho, surge o estalo de materializar a imagem de um barco, que “[...] talvez se vá para o grande nada” (NIETZSCHE, 2011, p. 197). Um exemplar dos tradicionais barcos de madeira do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, localizado no centro de Belo Horizonte, foi escolhido para efetivar o movimento tradutório das palavras de Zaratustra em um objeto cênico.

Ao discutir as primeiras ideias para a ação, imaginamos os *zentaís* arrastando o barco com o auxílio de uma corda. Durante as negociações para o aluguel com o dono do barco, ele ofereceu uma estrutura de rodinhas como opção para locomoção da nau, que pareceu mais adequada à ação de rua.

A simbologia do barco alude facilmente a uma ideia de travessia por sobre o mundo das águas. “Passagem, odisseia, viagem, o barco ou o navio é o veículo de nossas peregrinações míticas”. (MARTIN, 2012, p. 450). Outros variados aspectos são atribuídos ao barco, muitos

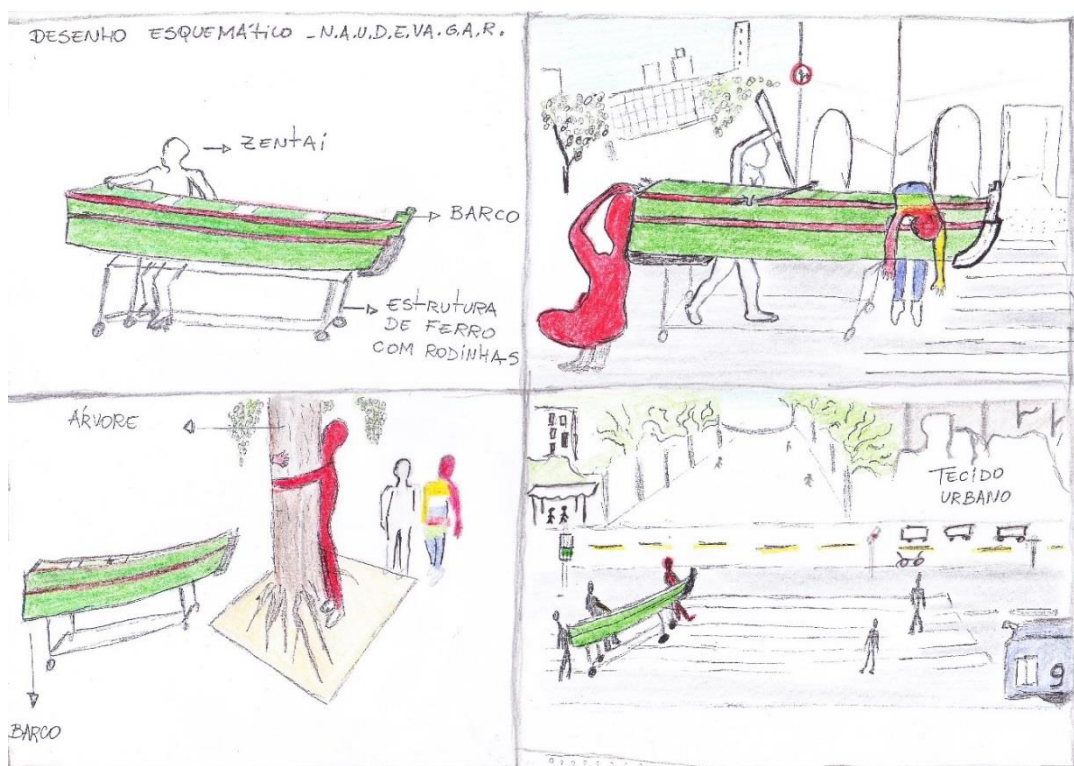
²³ Para refletir sobre a ressonância do zen-budismo no projeto filosófico de Nietzsche, Oswaldo Giacoia Junior possui um artigo exemplar: *Necessidade, liberdade e repetição: eterno retorno e Samsara/Nirvana*, presente no livro *Nietzsche: o humano como memória e como promessa* (GIACOIA JUNIOR, 2013).

relacionados a sua forma de vaso, que remete ao berço, ao útero e, por isso, à mãe, ao grande feminino. Nesse sentido, a viagem do barco

[...] personifica a viagem da vida, ou um círculo completo. E em quase todo lado o barco significou a última viagem, de reunião da pessoa com as águas do início, da passagem para a “costa mais distante”. É frequentemente uma viagem solitária, nem sempre desolada. (MARTIN, 2012, p.450).

O barco apresentado por Zaratustra está imbuído desse simbolismo, conforme identificamos claramente em suas palavras quando fala sobre o barco que (talvez) siga para “o grande nada”, para a outra margem. “Nenhum de vós quer subir no barco da morte!” (NIETZSCHE, 2011, p. 197). Na mitologia grega, o elemento do barco está ligado à figura de Caronte. O barqueiro Caronte pertence ao reino oculto do deus Hades, senhor das trevas. Nesse reino, o velho Caronte é responsável por carregar as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige, que divide o mundo dos vivos com o mundo dos mortos. O barco é um elemento enigmático. Agora, as questões (alegres e trágicas) – que marcam a travessia da vida – parecem centrais para dar luz a uma interpretação ao barco anunciado por Zaratustra.

Imagem 04 – Desenho a mão livre da ação *Nau de Vagar: estação zentai*



Fonte: Desenho do autor (2015).

São notáveis as percepções sensoriais que o *zentai* possibilita. Vestir um *zentai* favorece um modo singular de notar o próprio corpo, pois permite aflorar micropercepções sobre os

movimentos, a velocidade, os canais sensoriais. A ação também reporta a um apelo estético e sensível por meio de uma corporeidade enigmática, silenciosa e anônima da figura *zentai*, em que cada gesto, deslocamento ou suspensão de movimento ganha novos valores, adquire novos pulsos.

Discutimos essa ampliação da percepção sensorial no artigo *T.R.A.N.S: um pré-fixo para todos e para ninguém?* (2016):

A roupa adere, desloca, escorrega sobre o corpo, criando uma segunda pele flutuante que permite aguçar os pontos de contato com o mundo. A visão parcialmente limitada instiga outras sensações e convoca uma escuta mais atenta e ampliada. O corpo, ao mover-se necessariamente mais lentamente, no contrafluxo do ritmo cotidiano, passa a habitar o espaço do fora-do-tempo. Essa expansão dos canais de percepção, tanto para quem performa quanto para aquele que observa e é tocado, nos reposiciona de encontro à vida. A travessia do pensamento como um exercício a serviço da vida em sua potência criadora (ACÁCIO; QUEIROZ; TANURE, 2016, p. 243).

O curioso subtítulo “um livro para todos e para ninguém” traz particularidades que merecem atenção. Os leitores aos quais Nietzsche quer se dirigir com seu livro parecem não ser de fácil classificação. Um dos tradutores de Nietzsche para o português, Paulo César de Souza (2011), conta/explica no posfácio de *Zaratustra* que Nietzsche, durante a criação da obra, escreve uma carta a seu editor comentando que a expressão “para todos e para ninguém” indica que a linguagem e o conteúdo do texto poderiam ser acessíveis a qualquer pessoa. Por outro lado, e simultaneamente, poderia ser um livro “para ninguém”, devido a medida do texto extremamente vinculada a sua experiência e sofrimento pessoal. Paulo acrescenta que, em outra carta, também para seu editor, Nietzsche chega a declarar que em *Zaratustra* “há um incrível montante de experiência e sofrimento pessoal que é compreensível apenas para mim — muitas páginas me parecem quase sangrentas” (NIETZSCHE *apud* SOUZA, 2011, p. 340).

O próprio *Zaratustra*, por sua vez, quer dirigir suas falas aos homens. Mas, paradoxalmente, ele falava a todos e não falava com ninguém:

Quando fui pela primeira vez até os homens, cometi a tolice que cometem os eremitas, a grande tolice: postei-me na praça do mercado.
E, quando eu falava a todos, não falava com ninguém. À noite, equilibristas e cadáveres eram meus companheiros; e eu mesmo era quase um cadáver [...].
(NIETZSCHE, 2011, p. 271).

A quem Nietzsche escreve? A quem *Zaratustra* fala? Nietzsche se reconhecia como um autor que escrevia para todos (no futuro) e para ninguém (no presente). Daí o sentido de suas declarações quando se autoproclamava um autor póstumo, extemporâneo. Dessa forma, seus companheiros ainda estariam por vir.

Para o ADEUZARÁ, a experiência com o *zentai*, ao proporcionar a quem usa uma vivência de anonimato, permite uma releitura das palavras “todos” e “ninguém”

empregadas por Nietzsche no subtítulo de *Assim falou Zaratustra*. Ainda em nossa reflexão, a ação reporta a um apelo estético e sensível “por meio de uma corporeidade enigmática, silenciosa e anônima da figura zentai, onde cada gesto, deslocamento ou suspensão de movimento ganha novos valores, adquire novos pulsos. (ACÁCIO; QUEIROZ; TANURE, 2016, p. 242).

Analisando hoje o recurso ao *zentai* empreendido pelo ADEUZARÁ, pode-se dizer que ao mesmo tempo que o *zentai* esconde a identidade de quem usa, tornando os performers anônimos, a vestimenta também possui a potência de revelar – pela mesma via do anonimato – qualquer um, ou melhor, todos. Portanto, uma possível chave de leitura da vestimenta que cobre o corpo inteiro no processo criativo do ADEUZARÁ seria esta: o *zentai* evoca pela via do anonimato uma imagem cênica de todos e de ninguém, assim como anunciado por Nietzsche no particular e paradoxal subtítulo de *Zaratustra*. Resumindo: o anonimato invocado pelo *zentai* (re)afirma o todos e o ninguém proposto por Nietzsche.

A intervenção é composta por ações-inações dos artistas, que inevitavelmente se relacionam entre si, com as pessoas, os objetos, as árvores e os sons ao longo de sua travessia. As dinâmicas compõem uma dança que expõe o prolongamento de percepção dos sentidos que a experiência *zentai* proporciona. (ACÁCIO; QUEIROZ; TANURE, 2016, p. 243).

O depoimento de Renata Queriroz traz mais observações sobre a experiência:

Desde 2015 viemos pesquisando possibilidades que a vestimenta permite experimentar, na medida em que nossos corpos se tornam potencialmente livres de identidades pré-fixadas: sem rosto, sem sexo, sem condicionantes existenciais > puramente massas investigativas fluidas, imparciais e anônimas. A brincar com o real.

Por outro lado, ao longo dessa pesquisa-travessia, percebemos que tais “massas” são seres frágeis e muito delicados, talvez justamente porque ainda não se estabeleceram firmemente na forma, na materialidade. Interessa-nos, sobretudo, algo além da dimensão do corpo imediato, o que nos expõe a novas categorias de riscos. Objetivo e resultados, portanto, não são definitivos. É sem qualquer pretensão de caráter científico que escolhemos desfrutar do instante desta intervenção como pleno exercício de poesia. (ADEUZARÁ, 2019, arquivo pessoal).

Renata é decisiva a respeito do que lhe toca: a delicadeza e fragilidade dos corpos, o prazer de desfrutar do instante da ação. Por outro lado, ela aponta para a questão do risco que predomina no exercício da experiência e vai além da dimensão corporal, pois ele (o risco) traz consigo a suspensão (momentânea) da definição de objetivos e resultados.

Encerro a reflexão com o poema *Sem moeda nos olhos* dedicado a *Nau de Vagar: estação zentai*. O poema foi escrito pelo amigo Lederson Nascimento logo após ter presenciado a ação.

sem moeda nos lábios

*atravessam a avenida
com o barco,
abaixo, emudecido,
o rio
correndo, correndo, correndo para o nada
chegam à praça*

*o que aquelas três figuras faziam ali?
ao pé daquela árvore
cercada de concreto
e aquele barco que nunca vai*

*o que aquelas três figuras faziam?
o que diziam aquelas cores
perguntava o habitante daquela árvore
aquela árvore solitária ao lado
da estátua*

o que fazia ali aquela estátua?

*o que aquelas três figuras...
do que eram feitos aqueles seres?
por que tanto se tocavam?
e os olhares perguntadores dos transeuntes
será que se tocam?
são tocados?*

*as folhas daquela árvore
sonhavam tocar o céu
faziam sombra para o barco
que nunca vai*

*o que faziam?
e já é outono
não olhavam pra nada fixo
será que só viam espectros?
o que viam aquelas três figuras,
com seus movimentos herméticos,
com que olhos?
e estes remos imóveis
levando-os para o nada*

*o que faziam aquelas três figuras
a bordo daquele fado?
e este fado?
qual será o fardo
e vão e vão e vão empurrando o
barco*

*o mendigo
indivíduo descarta o
observa
absorto e no absurdo
com seus braços pendurados*

percebe-se com seus remos enraizados

o que...

*alguns passantes curiosos
seguindo o mesmo curso
e quando o dia finda
entendem sem discurso*

*o barco para o nada
leva cada qual
pelo
seu
rio*

Belo Horizonte, 31 de março de 2015.

1.5 Caminhada em silêncio contra o vento: um tributo aos pensamentos andados de Nietzsche-Zaratustra

Enquanto Zaratustra subia o monte, lembrou-se das muitas caminhadas solitárias que fizera desde menino, e dos numerosos montes, cumes e vertentes que já havia escalado. (NIETZSCHE, 2011, p.145).

*Caminhada em silêncio contra o vento*²⁴ é uma ação-convite para colocar o corpo em experiência. A ação é mínima: caminhar por ruas, avenidas, lugares, passagens previamente escolhidas e/ou encontradas de alguma cidade. Pede-se que a travessia seja percorrida lentamente e em silêncio. Esse estado (lento, silencioso) busca estimular um processo sensorial nos participantes, além de vislumbrar um viés contemplativo no ato da caminhada. Melhor que o olhar do caminhante permaneça num foco suave, isento de “catar” o que acontece ao redor. Mas esse olhar também é ação. Ação de ver e ser visto. Captar o presente, vivenciar o agora, sem, no entanto, prender-se a nada.

O termo “ação” manifesta-se amplamente em estudos e enunciados de diversos artistas modernos e contemporâneos. Uma ação, nesse contexto, distingue-se do significado que a palavra possui no teatro tradicional, normalmente associada a um texto dramaturgico, a um

²⁴ A expressão “contra o vento” no título da ação *Caminhada em silêncio contra o vento* presta referência e homenagem diretas aos versos da canção *Alegria, Alegria*, composta por Caetano Veloso. A estrofe completa segue assim: “Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou...” *Alegria, Alegria* é lançada em 1967, no álbum *Caetano Veloso*, auge do Movimento Tropicalista.

modo de atuação mimético com caráter ficcional. Assim, a ideia de “ação” aproxima-se do campo das práticas performativas. “Ação” ou “ação performativa”, aqui, apresenta-se como uma tarefa (indicada com um verbo no infinitivo: caminhar) a ser cumprida pelos participantes na proposição da caminhada de ADEUZARÁ. Ação é realização. A esse respeito, Quilici²⁵ é bastante explícito:

Ela [a ação] pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transgressora (política, estética, existencial etc.) de suas estratégias. (QUILICI, 2015, p.107).

A primeira caminhada aconteceu nos arredores da Funarte MG, centro urbano da capital mineira, no dia 27 de junho de 2015. O trajeto escolhido sai da sede da Funarte MG, na rua Januária, atravessa a Avenida do Contorno, cruza a Praça Rui Barbosa e a Praça da Estação, desce pela Estação Central do Metrô, entra no corredor subterrâneo que desemboca na escadaria do lado externo que dá acesso a meados da rua Sapucaí, segue em direção ao viaduto Santa Tereza, depois desce a rua da Bahia, atravessa de volta a Avenida do Contorno, retornando ao local de partida.

Trata-se de uma ação realizada coletivamente. O convite foi feito à comunidade local. Naquela ocasião, ADEUZARÁ era residente no projeto *Laboratório da Cena* da Funarte MG. No galpão 1 da Funarte MG, seria realizado o ciclo de palestras *Nietzsche: experimentos práticos*, idealizado como um dos desdobramentos do projeto ADEUZARÁ. A primeira experiência da *Caminhada em silêncio contra o vento* fez parte da abertura desse ciclo e teve como convidados o público presente e os palestrantes. Na divulgação do evento das palestras, o público já recebia o convite para a ação. O texto do convite abria com uma citação extraída d’*O Andarilho*, de Nietzsche, e seguia com a seguinte informação, também divulgada em rádio, redes sociais, mídia impressa:

Como Nietzsche já indicava a necessidade de andar para pensar, na abertura das atividades do ciclo de palestras, ADEUZARÁ propõe aos presentes uma caminhada silenciosa por avenidas, praças, túneis, ruas e pontes nas imediações do local do evento. Sugerimos ao público usar calçados, roupas, chapéus e outros acessórios com os quais se sintam preparados para caminhar. (ADEUZARÁ, 2015, arquivo pessoal).

²⁵ Cassiano Sydow Quilici, professor de Teoria do Teatro e da Performance no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Antes de sair para a rua, um ritual preparatório era proposto pela performer-pesquisadora do ADEUZARÁ, Renata Queiroz²⁶. O ritual, realizado em roda, inspirava-se na prática do tai chi chuan. Renata partia de uma narrativa imagética em voz alta, dando motivos para movimentos corporais realizados pelo grupo em conjunto. Essa narrativa passa-se numa floresta, já indicando, de antemão, uma breve caminhada, sem sair do lugar.

A narrativa, passo a passo, segue assim:

Estamos em uma floresta. Na planície, diante de nós, vemos uma pequena ramagem. Com as tibias, vamos suavemente abrindo caminho por entre a mata. Ao longe, avistamos uma grande árvore. Chegando perto dela, percebemos que trata-se de uma macieira repleta de frutos. Pausa para colher maçãs: as mais altas são as mais gostosas. Podemos relaxar o pescoço um pouco, abaixando e balançando a cabeça. Ao pé da árvore, deparamos com uma mesa. Vamos chamá-la de mesa do imperador. A mesa é longa e baixinha. Precisamos limpá-la com as mãos; estas viram espátulas que correm longamente ora pra lá, ora pra cá. Fazemos isso sem dobrar as pernas. Atenção para a pouca altura da mesa... Mesa do imperador limpa. Seguimos. No caminho, à beira de um rio, tem um ninho no chão, com um filhote de passarinho dentro. Ali, ele parece desprotegido. Precisamos ajudá-lo. Com uma das mãos, catamos o passarinho, com cuidado para não apertar demais. Protegemos ele colocando a mão nas costas, na região dos rins; com a outra mão livre, aproveitamos para refrescar na água azul do rio. Num gesto circular, a mão se enche de água e pinta o céu, enche de água e pinta o céu, enche de água e pinta o céu... Trocamos o passarinho de mão. É a vez da outra se encher de água e pintar o céu, encher de água e pintar o céu. Hora de soltar o passarinho. Agora, ele já sabe voar... O passarinho ganha o céu. No voar, seca suas asas. Os braços tornam-se asas e secamos passando-os alternadamente pelas costas e levantando-os acima da cabeça. Ufa. O fim da caminhada está próximo, pois já avistamos uma torre alta com um sino no topo. Satisfeitos com a jornada, damos as mãos. Uma perna faz como o badalo do sino e balança repetidas vezes para frente e para trás. É a vez da outra perna... para frente e para trás, para frente e para trás, diminuindo o ritmo devagar. Respiramos profundamente. Vamos nos olhar uns aos outros como agradecimento pela companhia nessa travessia. Já estamos prontos para nossa caminhada. Faremos o trajeto em silêncio, a passos lentos. Renata segue à frente, indicando sutilmente o trajeto. Importante que caminhemos juntos, sem nos perder de vista. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015)

1.5.1 A inspiração

As ideias de Nietzsche dialogam com vastos campos do saber. Sua obra é estudada entre as mais distintas áreas do conhecimento. É quase senso comum considerá-lo um filósofo pop. Nietzsche já indicava em seus textos a necessidade de andar para pensar, conforme este

²⁶ No processo criativo de ADEUZARÁ, trabalhávamos com um tipo de criação compartilhada, que prescinde da questão de autoria. De toda forma, vale mencionar que Renata teve o primeiro lampejo na concepção da ação *Caminhada em silêncio contra o vento*.

fragmento extraído da máxima²⁷ 34 do livro *Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*: “Apenas os pensamentos *andados* têm valor” (NIETZSCHE, 2006, p. 15, grifos do autor). Já na obra *A Gaia Ciência*, o aforismo²⁸ 52 diz:

ESCREVENDO COM O PÉ

Não escrevo somente com a mão:
O pé também dá sua contribuição.
Firme, livre e valente ele vai
Pelos campos e pela página.
(NIETZSCHE, 2012, p. 43)

Curt Paul Janz, importante biógrafo de Nietzsche, mostra, por meio de cartas e obras, essa forte atração do filósofo pelas longas caminhadas. Para Nietzsche, caminhar fazia parte de seu modo de trabalho. Por meio das andanças surgiam inspirações, *insights*, revelações para suas obras. Na carta a seu amigo Közelitz, datada de 3 de setembro de 1883, Nietzsche revela que o vale alpino situado em Engadina, na Suíça “é o lugar de nascimento do meu ‘Zaratustra’”. Acabo de encontrar o primeiro esboço das ideias reunidas nele [...].” (JANZ, 2015, p. 67). Nietzsche ainda revela em seu último livro, *Ecce Homo: como alguém torna-se o que é*, que, por meio desses caminhos andados, “nasce” Zaratustra:

Pela manhã eu subia na direção sul, no magnífico caminho de Zoagli, até o alto, passando por pinheiros e avistando vasta porção de mar; à tarde, quando a saúde o permitia, contornava toda a baía de Santa Margherita até Porto Fino. Esse lugar e essa paisagem ficaram ainda mais próximos a meu coração [...].
[...] – Nesses dois caminhos ocorreu-me todo o primeiro Zaratustra, sobretudo o próprio Zaratustra como tipo: mais corretamente, ele *caiu sobre mim*...[...].
(NIETZSCHE, 2011, p. 80).

Essa faceta biográfica de Nietzsche foi apresentada ao ADEUZARÁ por Paulo Gouvea Vieira, um amante e estudioso de Nietzsche. Paulo participou do ciclo de palestras “Nietzsche: experimentos práticos” com a intervenção *O Eremita de Sils Maria*. Na apresentação, Paulo mostra no telão fotos que fez pessoalmente do vilarejo onde Nietzsche morou nos Alpes Suíços. Além das fotos, ele lê trechos de diversas cartas, nos quais Nietzsche exalta a beleza da região e a influência que essa contemplação exercia nos livros daquela lavra.

²⁷ A máxima completa diz assim: “*On ne peut penser et écrire qu’assis* [Não se pode pensar e escrever senão sentado] (G. Flaubert). — Com isso te pego, niilista! A vida sedentária é justamente o pecado contra o santo Espírito. Apenas os pensamentos *andados* têm valor” (NIETZSCHE, 2006, p. 15).

²⁸ Ao longo da obra de Nietzsche encontramos máximas e aforismos. A diferença entre os gêneros (máxima e aforismo) é tênue. Ambos são caracterizados pela forma concisa, fragmentária. Porém, no caso de Nietzsche uma máxima expressa um pensamento que provoca uma reação mais direta no leitor, enquanto o aforismo gera uma reflexão que desperta o interesse pela busca por outro aforismo.

Em *Zaratustra*, Nietzsche abre a terceira parte com a imagem d'O *Andarilho*. Num trecho, Nietzsche-Zaratustra fala assim:

Eu sou um andarilho e um escalador de montanhas, disse para seu coração, eu não gosto das planícies e, ao que parece, não posso ficar muito tempo parado. E, seja lá o que ainda me aconteça, como destino e como vivência, - sempre haverá uma caminhada e uma escalada de montanha: afinal, vivencia-se apenas a si mesmo. (NIETZSCHE, 2011, p. 145).

De modo genuíno, ADEUZARÁ apropria-se dessas referências para a proposição da *Caminhada em silêncio contra o vento*. O interesse de Nietzsche por um caminhar contemplativo veio intimamente ao encontro de nosso trabalho com esta ação. Como ele, interessava-nos observar a cidade, redescobri-la, pensá-la enquanto campo de possibilidades artísticas. Conforme mencionado acima, a experiência da caminhada foi realizada coletivamente. Contudo, e concordando com a citação de Nietzsche-Zaratustra, “vivencia-se apenas a si mesmo”. Sobre isso, vale aqui especular brevemente sobre como a vivência da caminhada afetou-me.

Falando de minha experiência nessa ação, percebi claramente como os sentidos principais ficam aguçados. O foco suave usado na visão parece permitir uma atenção maior a detalhes que passam, mesmo sendo o percurso feito por lugares já conhecidos. Algo novo revela-se aos olhos. A audição, talvez, seja o sentido que mais aflora percepções: fica muito evidente o contraste entre o silêncio interno e a complexa massa ruidosa da cidade, composta do barulho dos carros, das conversas das pessoas, do som dos passos, dos momentos mais silenciosos. O olfato, por sua vez, capta cheiros diversos que fazem parte do ambiente urbano: fumaça dos transportes, fumaça de cigarros, cheiro de urina em algumas passagens. O tato dos pés sente as diversas texturas e relevos por onde caminha, o tato das mãos experimenta sensações diversas pelo toque em corrimãos de ferro, a textura da própria roupa. A pele sente mudanças de temperatura, provocadas pela incidência do sol ou do vento. Outra apreensão sensorial imediata observada vem do contraste entre o movimento lento dos próprios passos e o fluxo assimétrico da velocidade do trânsito bem como dos passantes.

A estratégia do silêncio no ato da caminhada desencadeou-me efeitos essenciais durante a experiência. Pude perceber que o silêncio também afeta quem observa a ação de fora. No centro da cidade é comum ver grupos de pessoas andando juntas, porém um grupo caminhando junto e em silêncio é raro, estranho. Essa estranheza pode ser identificada na fala de um homem que grita “O que é isso? Um velório?”. Ou então em alguns motoristas que, ao perceber a intervenção, buzinaavam, interagindo com a imagem. Silenciar pode parecer fácil para algumas pessoas, mas, nas vezes em que a “Caminhada em silêncio” foi performada, ficou constatado

um percalço em sua prática, pois pudemos flagrar participantes que não se continham e falavam com outro, recebendo ou não alguma resposta de volta. Nenhuma tagarelice, mas sim palavras, frases que escapam. Numa das vezes, um dos participantes soltou um grito num momento do trajeto.

1.5.2 Afecções sobre a experiência

Por meio da experiência psicofísica/sensorial/existencial da *Caminhada em silêncio contra o vento*, sinto que estabeleci um contato diferente com o espaço urbano percorrido. Sinto, também, que realizar a ação em grupo tonifica a proposta e fortalece uma sensação de pertencimento à cidade. Sinto, ainda, o vislumbre de elaboração de um tipo de conhecimento ao mesmo tempo intuitivo e denso, capaz de promover transformações sutis e qualitativas em minha relação com o mundo e comigo mesmo.

Sinto, passados seis anos desde o primeiro convite para a caminhada de ADEUZARÁ, que o silêncio proposto durante o acontecimento contribui para despertar a percepção dos participantes. Sinto que o silêncio nessa ação não é ausência de sonoridades. Ao contrário, o silêncio é uma forma de ampliar a escuta. Escuta designando tanto um estado de estar atento a algo quanto de escutar no sentido fisiológico. Sinto que o exercício do silêncio vira modo de acessar aquele silêncio que vale ouro; aquele “silêncio vivo” pleno de sons antes inaudíveis, pleno da impossibilidade de silêncio.

Imagem 05 – Caminhada em silêncio contra o vento



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

1.6 Reverberações do botão em ADEUZARÁ

Na primeira fase do processo, em 2015, estava previsto convidar colaboradores para desenvolver um trabalho de preparação corporal e vocal com o ADEUZARÁ. Em 2014, assisti em Belo Horizonte *Se eu estou aqui, eu posso estar ali?*, espetáculo solo de Jeane Doucas – atriz, bailarina, professora, residente em Viçosa, Minas Gerais. Tendo a investigação em torno da morte como mote, o espetáculo – criado, atuado e dirigido por Jeane – transitava entre as linguagens da dança, do teatro, do botão. Jeane foi agraciada com uma bolsa de estudos que viabilizou viagens ao Japão e à Argentina, onde ela teve contato com diversos mestres do botão.

O espetáculo havia me instigado e tocado em vários aspectos: trato delicado na abordagem do tema, plasticidade dos movimentos, uso da palavra (falada, textos em *off*), maquiagem, figurino. Então, enquanto levantávamos nomes de possíveis parceiros para trabalhar conosco na preparação corporal, lembrei do trabalho de Jeane e sugeri convidá-la. A escolha correspondia às nossas aspirações em dar continuidade ao estudo sobre as práticas orientais, e um contato com o universo do botão pareceu-nos bem-vindo. Da negociação com Jeane, nasce a proposta do *workshop* baseado nos elementos do botão. Jeane veio a Belo

Horizonte para ministrar o *workshop* entre os dias 14 e 15 de abril de 2015, no Centro Cultural da UFMG, onde fazíamos uma residência artística.

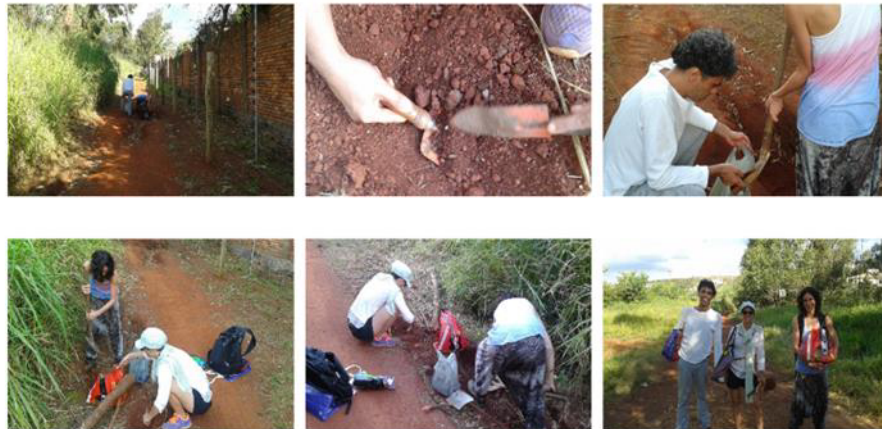
Para iluminar as reverberações do *butô* em ADEUZARÁ entrecruzo referências vistas, ouvidas e percebidas durante os encontros do *workshop*. Revisito correspondências eletrônicas, registros fotográficos, descrição de exercícios (transcritos do diário de bordo) incluindo sugestões musicais, roteiro da dança/improvisação de encerramento. Após apresentar a descrição dessa vivência²⁹, é que busco interlocutores, sejam artistas e/ou pensadores das artes do corpo e do *butô*, na intenção de criar diálogos propulsores que contribuam para uma reflexão crítica.

Durante a troca de *e-mails* e telefonemas com Jeane, negociamos toda a viabilização do *workshop*. Jeane nos fez pedidos a serem providenciados e levados individualmente no início do encontro. Para o primeiro dia, solicitou que trouxéssemos uma poesia, uma imagem, uma música significativa, além de uma ideia síntese do trabalho que estávamos desenvolvendo no ADEUZARÁ. Ela explicou que essa “ideia” poderia ser sintetizada, quiçá traduzida numa frase, sentimento, sensação, palavra central etc. Nossas roupas de trabalho deveriam ser brancas ou claras, preferencialmente sem escritos.

Jeane organizou a dinâmica do segundo dia em dois momentos: no primeiro, faríamos o treinamento em sala; no segundo realizaríamos uma dança/improviso no entorno do Centro Cultural da UFMG com duração prevista de 12 a 20 minutos. O roteiro de improvisação seria concebido a partir dos exercícios praticados no *workshop*. Para esta ação, ela pediu uma quantidade generosa de terra, que seria transformada em lama, na qual iríamos “chafurdar” nossos corpos num momento da ação. Pegamos a terra no Retiro das Pedras, condomínio situado em Brumadinho, Minas Gerais. A exuberante natureza do Retiro inspirou muitas ideias ao longo do processo criativo de ADEUZARÁ. Esse ritual de preparação propiciou uma atmosfera especial aos encontros, pois favoreceu outro tipo de vínculo com o trabalho, ativando nossa disponibilidade, abertura e curiosidade para o que estava por vir.

²⁹ Os termos “vivência” e “experiência” são utilizados aqui a partir da diferenciação dada por Carlos Mario Alvarez (2012, p.19). “As vivências situam-se no plano daquilo que é indizível, e as experiências são os meios pelos quais se pode dizer a respeito das vivências.”

Imagem 06 – Registro da coleta de terra no Retiro das Pedras



Fonte: arquivo pessoal (2015).

As referências significativas que elegi para compartilhar no *workshop* (visual, musical, conceitual etc.) em geral conversam com o universo de *Zaratustra*. Dentre elas, estão quadros produzidos pela artista Lena Hades³⁰ e inspirados em *Assim Falou Zaratustra*.

Imagem 07 – Quadros do ciclo *Assim Falou Zaratustra*, de Lena Hades



Fonte: arquivo pessoal (2015).

Nessa série de quadros, cujas técnicas transitam entre a pintura e a ilustração, predominam em sua composição as cores preta e vermelha. Tons de branco, azul e amarelo também se fazem presentes, delineando e dando contorno aos desenhos. É fácil identificar a água, o abismo, a ponte, o ser humano, só para citar algumas das imagens paradigmáticas

³⁰ Lena Alekseevna Hades, nasceu na Rússia em 1959. Seu trabalho desdobra-se entre as artes visuais e a literatura. Dentre sua produção artística estão os quadros do ciclo *Assim Falou Zaratustra*, dedicado ao livro homônimo de Nietzsche. O ciclo inspirado em *Zaratustra* inclui mais de 30 representações pictóricas, nas quais a artista utiliza-se das técnicas de pintura e ilustração.

pertencentes a *Zaratustra*. Lena também explora passagens textuais do livro, que sobrepõem diversas de suas pinturas. Seguindo na esteira de obras diretamente relacionadas a *Zaratustra*, escolhi a música *Also sprach Zarathustra, Op.30* (em português, *Assim falou Zaratustra, Op.30*) poema sinfônico³¹ composto em 1896 pelo músico e maestro alemão Richard Georg Strauss (1864-1949).

Pensei cautelosamente sobre qual ideia síntese poderia traduzir – com fidelidade e precisão – o trabalho desenvolvido e a se desenvolver no ADEUZARÁ. Encontrei certa justeza na palavra “devir”. Explico: o conceito filosófico “devir” tem origem no latim *devenire*, que significa as mudanças pelas quais passam as coisas. Dentre suas várias acepções, “devir” indica “chegar” e “se tornar”. Essa noção nasceu no leste da Grécia antiga e sua criação é atribuída ao filósofo Heráclito de Éfeso, que, no século VI a.C., teria dito que nada neste mundo é permanente, exceto a mudança. “Tudo flui!”; “Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio [...]” são frases atribuídas ao filósofo. Assim, mediado pelo termo “devir”, enxerguei o caráter transitório que, para mim, permeia o conjunto das ações do ADEUZARÁ. Compartilhamos, em roda, todas as referências pedidas por Jeane, relatando as motivações afetivas e subjetivas das escolhas. Na sequência, fizemos uma improvisação baseada no material partilhado.

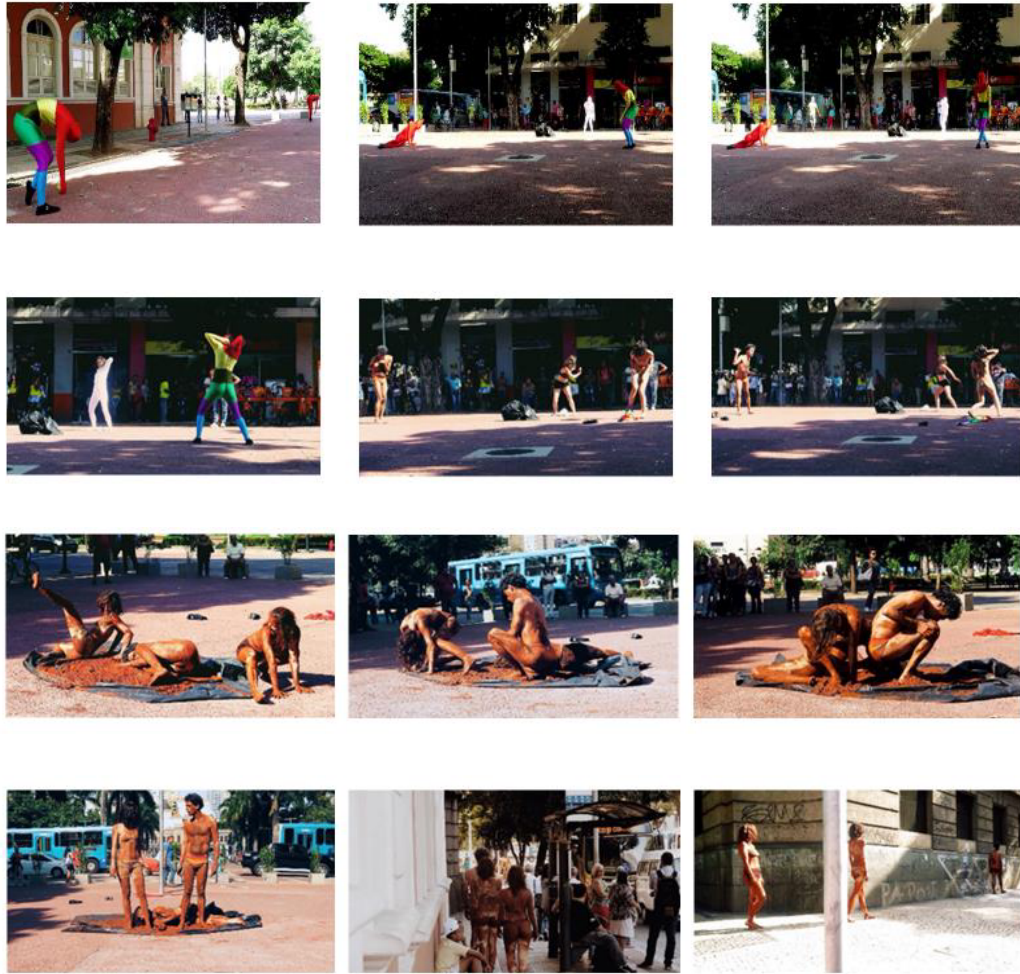
Após a prática realizada em sala³², elaboramos coletivamente o roteiro da dança/improviso de encerramento. Uma seleção de músicas serviu como guia e ambiência da ação. Para a trilha, usamos o repertório usado por Jeane nos exercícios junto as músicas significativas levadas por nós. As músicas foram amplificadas em potentes caixas de som. Momentos antes da ação, colocamos a lama embrulhada em uma lona, no centro do largo em frente ao Centro Cultural da UFMG. A ação não contou com nenhum tipo de divulgação prévia. O roteiro era composto por três partes interligadas³³.

³¹ Sua introdução tornou-se mundialmente conhecida por ter sido usada como tema musical do filme *2001: A space odyssey (2001: Uma odisseia no espaço)*, criação de Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick, de 1968. ADEUZARÁ utiliza esta emblemática introdução nas vinhetas da série radiofônica *Sr. Nietzsche em pílulas*.

³² A descrição detalhada dos exercícios do *workshop* de butô está no anexo desta tese.

³³ A descrição detalhada do roteiro de improvisação está no anexo desta tese.

Imagem 08 – Registro da dança/improviso sobre elementos do botão



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

Agora, junto às imagens e o que elas revelam, tomo a fala de Renata Queiroz (2016) sobre sua experiência na ação.

Delícia... Delícia que foi aquilo. Foi realmente um estado de criança que Nietzsche também se atentou. Para a necessidade, a urgência desse estado de criança que é esse estado de disponibilidade. [...] Era tão pouco – ali na cidade – esse tanto de terra que a gente levou. Mas a gente conseguiu se lambuzar com aquela pouca lama que a gente tinha ali. A ponto de a gente sair de lá ferruginosos também. Cobertos...³⁴

As elaborações de Renata levam-me a ponderar: o fluxo dos estados corporais que se instauraram ali – no ato da ação – foram deflagrados quando a percepção dos sentidos ganhou autonomia? O que vejo, nas entrelinhas desse relato, é um corpo permitindo fruir o prazer, fator determinante para a entrega (disponibilidade) da atuante naquele jogo cênico. Renata também interioriza e deixa fluir um trânsito físico e sensitivo através do seu corpo. Quando essa dinâmica se expande além dos limites da cognição, ela ousa reconhecer que atingiu um estado

³⁴ Entrevista concedida por Renata Queiroz para o filme documentário *ADEUZARÁ* (2016).

de criança. Quanto a isso, é importante destacar que, no princípio de sua jornada, Zaratustra passa por uma transformação, uma metamorfose, assinaladas no discurso do personagem por meio das metáforas do camelo, do leão e da criança³⁵. Ao atingir o estágio de criança, o eremita percebe a transformação e reconhece que Zaratustra “despertou”, “tornou-se uma criança”, “caminha como um dançarino”. A criança como metáfora associada à leveza, ao recomeço, ao movimento autônomo que prescinde de leis e supostas finalidades impostas de fora.

Antes de começar uma subsequente avaliação crítica da vivência e encaminhamentos desenvolvidos no *workshop* e de como foram – ou não – se refletindo no processo criativo do ADEUZARÁ, vale contar um pouco da história do surgimento do butô no Japão. Para isso, faz-se necessário adentrar questões essenciais que atravessaram o processo criativo de seus fundadores: a Política, o Corpo, a Palavra.

Até o final da década de 1950, a grande tarefa do Japão era reconstruir a infraestrutura e a economia do país, destruído pelos desastres atômicos sofridos durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse ambiente sociopolítico e cultural, o dançarino e coreógrafo Hijikata Tatsumi (1928-1986) criou uma nova dança, nomeada por ele de *ankoku butoh*, literalmente “dança das trevas”, sendo depois chamada apenas de butô.

Tatsumi nasce em 1928, em Akita, cidade localizada no norte do Japão. Na juventude viveu entre sua cidade natal e Tóquio, mudando-se definitivamente para a capital do país em 1952. Ao longo de sua formação estudou *jazz dance*, flamenco, sapateado, dança expressionista alemã, balé clássico. Hijikata apreciava tanto o rigor quanto a precisão no trabalho com a dança. Por isso, confessava sua predileção pelos fundamentos do balé clássico, que exigem em seu treinamento todos esses quesitos.

Ao longo de 1940, Hijikata realizou diversas ações de danças em Tóquio, apresentando-se nas periferias, locais alternativos, boates, cabarés, nas ruas. A temática das performances fazia resistência contra a ocupação cultural e econômica norte-americana que o Japão sofria à

³⁵ Esta transformação encontra-se na seção *Das três metamorfoses*, discurso de abertura de *Assim falou Zaratustra*, logo após o prólogo. No início do texto, são caracterizadas três transmutações do espírito: tornar-se camelo, transformado, em seguida, em leão, para, então, tornar-se criança. Nietzsche recorre à alegoria e ao estilo parábólico nesse texto, como nos demais discursos de Zaratustra. Tais figuras (camelo, leão, criança), por si só, sugerem sentidos, mas, atentando-se para sua exploração nesse discurso, observa-se que elas apontam para sentidos bem precisos. Um olhar interpretativo desse texto pode ser assim sintetizado: o camelo (que quer carregar o peso mais pesado) é a manifestação da força em busca das mais duras provações que enaltecem seu heroísmo trágico. A segunda mutação, tornar-se leão, está implicada com a primeira. Para conquistar a liberdade, o leão precisa enfrentar seu terrível inimigo, personificado na figura de um “grande dragão”. Nessa tarefa difícil, o leão percebe que deve superar uma parte de si mesmo. Para isso, seria necessária uma terceira transmutação do espírito: tornar-se criança. O que da criança ressalta-se é a possibilidade de um novo começo, condição de felicidade, saúde, associado à criação de valores próprios.

época. Ao fundar o *butô*, Tatsumi não quis simplesmente renovar uma modalidade de dança já existente, muito menos negar sua formação pregressa na arte do movimento. Longe disso. Através de seu *butô*, ele buscava estampar em seu corpo uma irracional colisão de imagens e sonoridades. A esse respeito, o filósofo japonês Kuniichi Uno³⁶ é bastante explícito:

Era preciso que sua experiência profundamente originária e singular achasse, antes de tudo, um meio para sobreviver, ou uma saída, para isso era preciso experimentar sem parar o corpo e, ao mesmo tempo, a percepção, o pensamento, a linguagem. Nada estava salvo. Nas suas experiências e pesquisas que sempre giraram em torno da questão do corpo, ele questionou, ao mesmo tempo, muitas coisas, de maneira que a questão do corpo não passa como algo a parte, mas sim como um dos frutos de tudo aquilo que procurou e experimentou. (UNO, 2007, p. 44).

O próprio Uno recorda que Hijikata definiu seu *butô* com a fórmula: “O cadáver que fica em pé arriscando-se para a morte”. “Em momento algum a carne deu nome àquilo que existe nela. A carne é, dessa maneira, apenas escura [...]” (KUNIICHI, 2007, p. 45). Ora, sublinha Uno, mesmo que à primeira vista a escrita de Hijikata pareça enigmática e “ilegível”, seu exercício (esforço) enquanto filósofo foi o de tentar descobrir conexões – descontínuas – entre a dança e as afirmações do dançarino. Na impressão de Uno, as palavras de Hijikata são plenas de “extraordinárias densidade e sensibilidade, através das experiências e dos pensamentos sobre o corpo, retrazando a experiência do corpo que para ele [Hijikata] é, sobretudo, a da fissura. Seu pensamento está profundamente ligado a essa fissura” (KUNIICHI, 2007, p. 45).

Ao lado de Hijikata, o bailarino e coreógrafo japonês Kazuo Ohno (1906-2010) é considerado cofundador do *butô*. Juntos, firmaram longa colaboração artística, que se estendeu por mais de trinta anos. Enquanto Hijikata arquitetou os princípios do *ankoku butô*, Ohno revela-se como grande parceiro e responsável por difundir o *butô* no mundo através de performances e inúmeros *workshops* que realizou no ocidente, compartilhando suas lições e testemunhos de artista.

A pesquisadora e professora Christine Greiner tem incrementado, no Brasil, amplos estudos sobre o imaginário ocidental sobre o corpo japonês³⁷ e o *butô*. Pensando nas pontes entre passado e presente, Greiner reconhece que o *butô* nasce como uma experiência de dança.

³⁶ Kuniichi Uno é um dos mais importantes pensadores japoneses da atualidade. Seu trabalho fala de dança, literatura, teatro, cinema, filosofia. Kuniichi foi próximo de Hijikata, testemunhando de perto as inquietações e questionamentos do criador do *butô*, além de ter tido acesso ao legado deixado pelo dançarino em forma de textos, manuscritos, registros de imagens de sua dança.

³⁷ Greiner (2005) aponta que o imaginário ocidental comumente vê o “corpo japonês” de forma simplista e estereotipada: a gueixa, o samurai, o *sushman*, um monge meditando. Para a pesquisadora, esse “olhar estrangeiro” restringe e tende a desconsiderar um contexto sociopolítico e cultural bem mais complexo, o que leva artistas e pensadores japoneses do pós-guerra a rediscutir sobretudo questões de identidade.

Ademais, muitos indivíduos e grupos, japoneses e não japoneses, enredaram o *butô* e seus subjacentes princípios e pensamento filosófico – baseados nas artes marciais, dança clássica, dança expressionista alemã, xintoísmo e zen – a outros campos de criação. No ensaio *Hijikata Tatsumi: Arte é reinvenção do corpo!* (2015), Greiner enumera a abrangência desses territórios, que rompem fronteiras e linguagens ao englobar experimentações nos campos da fotografia, do cinema, da poesia, da arte da performance, do teatro, das manifestações artísticas ligadas ao neodadaísmo. Já na apresentação do livro *Hijikata Tatsumi – pensar o corpo esgotado* (2017), Greiner diz que o “*butô* habita, hoje, os territórios oníricos daqueles que ousam revisitá-lo e costuma assombrar os que mergulharam mais profundamente em suas questões” (GREINER, 2017, p.20). Paradoxalmente, *butô* pode ser “tudo isso” ou “nada disso”. Assim, na perspectiva de Greiner, *butô* é caracterizado como fenômeno, como movimento artístico.

Para clarificar a dinâmica em que se organiza e desenvolve o pensamento e a prática *butô*, é preciso ir ainda mais longe nessa retrospectiva, chegando ao ator, poeta, escritor, pensador francês Antonin Artaud (1896-1948). Segundo escritos do próprio Hijikata, a visão radical do corpo defendida por Artaud exerceu forte influência nas criações do *butô*. Greiner, (2008, p.24) argumenta que, dessa mudança de perspectiva, seria possível vislumbrar um “novo corpo: anarquista, não orgânico, acefálico e vital”. O impacto das proposições de Artaud motiva Hijikata a experimentar em seus treinamentos e performances o que o pensador francês denominou de corpo sem órgãos³⁸.

Greiner (2008, p. 24) identifica, ainda, uma sintonia entre Artaud e Nietzsche, pois ambos apresentaram em suas obras um “entendimento radical sobre o corpo”, tendo como ponto comum a proposição do “avesso da representação”, que marca a transição do século XIX para o XX. “Em Nietzsche, assim como em Artaud, é colocada em xeque a soberania do sujeito e de qualquer outro poder potencializador, incluindo Deus.” (GREINER, 2008, p. 24). Essa preciosa conexão entre Nietzsche-Artaud é também estudada por Alain Virmaux no livro *Artaud e o teatro*, no qual o autor aponta um parentesco entre os pensamentos da dupla, destacando que os dois recusaram o “conceito imitativo de arte”. (VIRMAUX, 2009, p.124).

Para Virmaux (2009, p.125), uma similitude menos explícita revela-se em diversos pontos, que, em Nietzsche, soam à maneira de diversos gritos de Artaud, “o desejo de dizer as

³⁸ Segundo Greiner, o corpo sem órgãos surge como uma das novas metáforas para “descrever” o corpo. “Assim, diferentemente do corpo cartesiano, o corpo sem órgãos em Artaud referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite. [...] Ter um sentido de unidade profunda das coisas, diz Artaud [...], é ter o sentido de anarquia. “Quem tem o sentido de unidade, tem também o da multiplicidade das coisas, da posseção de aspectos através dos quais é preciso passar para reduzi-los e destruí-los.” (GREINER, 2008, p. 24-25).

coisas mais abstratas da maneira mais corporal e sangrenta, a consciência de escrever não com palavras, mas com iluminações” e de “queimar ao fogo seu próprio pensamento”, e até os discursos de Zaratustra, que exaltam valores vitais além dos valores do conhecimento.

Na visão de Éden Peretta (2016), a palavra foi grande aliada no processo criativo dos criadores do botão. Peretta evidencia que, neste caso, a importância da palavra dá-se pela sua capacidade de operar motivos abstratos e impalpáveis sobre as coisas. A resultante dessa operação está na capacidade da palavra de gerir imagens, engendrando pensamentos capazes de generalizar, simplificar e até mesmo ampliar os significados das ideias. Está em questão entender a palavra como unidade mínima que pode, sozinha, conjugar o ilimitado. Por isso, Peretta (2016, p.241) afirma que, no movimento criativo das origens do botão, as palavras servem “antes como trampolim do que prisão”.

Mesmo com funções e cargas semânticas distintas, a palavra foi protagonista tanto nos trabalhos de Kazuo Ohno quanto nos de Tatsumi Hijikata, mas assim o fez muito mais pela potência das imagens que geravam das palavras, do que pelos conceitos que possivelmente buscavam circunscrever. (PERETTA, 2016, p. 241).

Peretta desenvolve esse refinado pensamento no ensaio *A dança entre a carne e a palavra*, escrito como posfácio de *Kazuo Ohno: T(r)eino em poema* (2016), livro cuja fonte principal são as palavras ditas por Ohno em seus *workshops* e anotadas no calor da hora do fluxo criativo do bailarino. Nessa edição, as palavras de Ohno são apresentadas na forma de 154 aforismos. É possível relacionar as observações de Peretta sobre as funções da palavra na origem do botão com a abordagem desenvolvida por Greiner sobre as imagens e o corpo.

Christine Greiner (2008) dá importância ao aspecto da “criação de imagens” em seus estudos sobre o movimento corporal. Essas reflexões, para além de puramente conceituais, são testadas a partir de um emaranhado de práticas e teorias (da Arte, da Comunicação, da Filosofia, da Ciência). Operando conjuntamente, essa dinâmica de pensamentos edifica o termo “imagem” como proveniente tanto das modalidades sensoriais humanas básicas (tato, olfato, visão, audição, paladar) quanto a outras formas de percepção: dor, temperatura, percepção muscular, percepção sonora.

As pistas da pesquisa de Greiner têm girado em torno de interferências contaminatórias entre a percepção cinestésica (sentido pelo qual o ser humano percebe o conjunto de movimentos musculares, a disposição dos membros, o peso do corpo) e sinestésica (relação subjetiva que se origina entre uma percepção e outra proveniente do âmbito de outro sentido³⁹)

³⁹ Exemplos de sensações sinestésicas: um som que evoca um sabor; um cheiro que evoca uma cor, um movimento que evoca uma imagem etc.

no decorrer da vida. Greiner acredita que o corpo (na vida e na arte) troca continuamente informações com o ambiente. Essa troca é vista em fluxo contínuo. O corpo também é entendido como sendo um ambiente que troca informações em todos os sentidos⁴⁰. Assim, quando esse conjunto de entendimentos se aproxima à apreciação crítica dos movimentos corporais criados para a cena sugere pistas para pensarmos as relações entre corpo-imagem e como elas podem expandir os estados corporais.

Greiner explica que “as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc.) de fora do cérebro para dentro e quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro pra fora” (GREINER, 2008, *apud* DAMÁSIO, p.72). Ainda segundo Greiner, muitas imagens, tais como os sentimentos, podem não ser conscientes, “mas são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo” (GREINER, 2008, p.73).

“Quando entramos em contato com objetos (pessoas, lugares [...]), através de um movimento que vai do exterior para o interior ou vice-versa (quando, por exemplo, reconstituímos objetos através da memória), estamos sempre construindo imagens.” (GREINER, 2008, p. 79). E é nesse trânsito de informações que talvez seja possível fazer um paralelo, não para buscar uma resposta, mas para produzir um diálogo entre essas proposições e o contato com o butô e os estados corporais que a experiência produziu nos atuantes de ADEUZARÁ.

⁴⁰ O olhar de Greiner para esse assunto parte do cruzamento de campos epistemológicos, nomeados por ela por “estudos indisciplinados”, interessado em divulgar pistas para entendimento do corpo que movimenta, dança, age, atua. Dessas proposições, Greiner cria, em parceria com Helena Katz, a teoria do corpomídia.

Imagem 09 – Registro após a realização da ação sobre elementos do butô



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

1.7 Como: filosofia a golpes de martelo

Fazer perguntas com o martelo e talvez ouvir, como resposta, aquele célebre som oco que vem das vísceras infladas – que deleite para alguém que tem outros ouvidos por trás dos ouvidos – para mim, velho psicólogo e aliciador, ante o qual queria guardar silêncio tem de manifestar-se... (NIETZSCHE, 2006, p. 8, grifos do autor).

Essa ação foi uma resposta para a ideia de filosofar às marteladas sugerida por Nietzsche. O filósofo faz alusões à figura do martelo num paradoxal quadro de referências. Nessa composição, podemos compreender o martelo numa conotação literal (mimética), por estar associado à ferramenta potencialmente destruidora; é também metafórico, pois manifesta-se como estetoscópio do médico da civilização⁴¹, com forças direcionadas a promover o diagnóstico da cultura e acometer sua instabilidade, seu vazio. Ao mesmo tempo, o martelo é definido como diapasão, capaz de afinar, auscultar ídolos. Mas, sobretudo, o martelo é um dos instrumentos principais que encobre as possibilidades criativas do escultor (ser humano), engajado na ambição de (re)criar sua obra, moldar seu destino⁴².

Em *Zaratustra*, é recorrente o uso da palavra martelo no sentido translato. *Nas ilhas bem-aventuradas*, Nietzsche (2013, p.83) escreve: “Mas para o ser humano sempre me impele minha fervorosa vontade de criar; assim o martelo é impelido para a pedra”. Na mesma seção: “Agora meu martelo investe furiosamente contra sua prisão. A pedra solta estilhaços; que me importa?” Em *Dos sábios e famosos*, nova menção: “Conheceis apenas as centelhas do espírito: mas não vedes a bigorna que ele é, nem a crueldade de seu martelo!” (NIETZSCHE, 2013, p.100).

O pensar aos golpes de martelo ganha proeminência no *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se filosofa com o martelo* (1888), em que Nietzsche cita integralmente na *coda* (final) do livro, a 29ª seção da terceira parte de *Zaratustra*, intitulada *De velhas e novas tábuas*. Nietzsche acrescenta uma designação à seção, cujo título personaliza e concede poder de voz à figura do martelo:

⁴¹ A metáfora do médico da civilização [ou médico da cultura] refere-se à estratégia nietzschiana de tomar o corpo como fio condutor interpretativo para tirar os véus e “questionar e demolir ídolos da tradição metafísica e religiosa ocidental” (BARRENECHEA, 2017, p. 20).

⁴² Barbosa (2013) observa ainda que, na filosofia de Nietzsche, o martelo faz referência implícita à lenda germânica de Thor, deus dos trovões, das batalhas, cuja arma é o grande martelo mágico, dotado do poder com efeito bumerangue de regressar às mãos do seu senhor quando lançado.

FALA O MARTELO
(*Assim falou Zaratustra*, 3, 90)

“Por que tão duro? - falou certa vez ao diamante o carvão de cozinha; não somos parentes tão próximos?”

Por que tão moles? Ó meus irmãos, assim vos pergunto; pois não sois meus – irmãos?

Por que tão moles, tão amolecidos e condescendentes? Por que há tanta negação, abnegação em vossos corações? Tão pouco destino em vosso olhar?

E se não quereis ser destinos inexoráveis: como podereis um dia comigo: vencer?

E se a vossa dureza não quer contilar, cortar e retalhar: como podereis um dia comigo – criar?

Pois todos os que criam são duros. E terá de vos parecer bem aventura imprimir vossa mão nos milênios como se fossem cera –

– Bem-aventurança escrever na vontade de milênios como se fossem bronze, mais nobres que bronze. Apenas o mais nobre é perfeitamente duro.

– Esta nova tábua, ó irmãos, ponho sobre vós: tornai-vos duros! – – (NIETZSCHE, 2006, p.109).

O que estaria implicado nessa inserção da voz ao martelo? No artigo *Nietzsche e a linguagem performativa: performativos explícitos e a fala do martelo* (2013), Rodrigo Francisco Barbosa experimenta a hipótese de que, nas últimas obras de Nietzsche, podem ser identificados elementos textuais que trazem à tona o performativo da linguagem. A partir desse recorte, Barbosa (2013) especula em que medida o filósofo alemão viria a ser – *avant la lettre* – tutor e teórico do performativo. O exercício de detectar tais elementos textuais na narrativa de Nietzsche teve, como principal ferramenta interpretativa, as definições inaugurais apresentadas pelo linguista e filósofo britânico John L. Austin (1911-1960) sobre a noção chamada de enunciado performativo.

A concepção formulada por Austin segue um método paulatino de categorização, ao longo do qual procura-se sistematizar determinadas modalidades dos atos da fala ou da linguagem. Nessa análise, a frase – como afirmação ou asserção – é o objeto de estudo por excelência, já que ela (frase) equivale à única função linguística reconhecida, além de encerrar em si um sentido completo. Austin inova ao refletir que a linguagem não é meramente um conjunto simbólico de representação do mundo, mas também permite a realização de certos tipos de atos, expressos nas afirmações, que desempenham outras funções. Esses atos (da fala) intervêm no mundo sob diversas formas: são capazes de modificar a propriedade constitutiva das coisas, de transformar em ação, de performatizar, de fazer. A inquietação de Austin era com os atos que, estando, de certo modo, para além da linguagem, são realizados através dela. Na linguagem como ato, portanto, enunciar a frase (falar) é intervir no mundo, é agir.

Barbosa (2013) ressalta que seria inviável aplicar a totalidade desses parâmetros de análise na narrativa de Nietzsche. Assim, o estudo de Austin serve como mola propulsora, de

trampolim aos propósitos de Barbosa, de onde são assimilados apenas os critérios necessários para realizar seu exercício interpretativo. Evidentemente, o termo performativo não se faz presente nos textos de Nietzsche, pois trata-se de uma nomeação posterior. “Mas, há uma série de indícios que demonstram uma compreensão da linguagem enquanto *ação no mundo*, [...] enquanto ‘sedução’, que ‘modifica a opinião das pessoas’ por meio da instrumentalização retórica [...]” (BARBOSA, 2013, p.3, grifos do autor).

Para esclarecer um pouco mais a discussão, Barbosa (2013) verifica que, segundo Austin, uma das características dos enunciados performativos (explícitos) é se apresentarem com verbos conjugados na primeira pessoa do singular. Os últimos textos de Nietzsche condizem a essa tipificação: “[...] ‘eu declaro’, ‘eu faço’, [...] e a inserção da outra voz na atribuição da ‘fala’ à figura do ‘martelo’, que situa o enunciado ‘destruir, auscultar ídolos’” (BARBOSA, 2013, p. 2). Tendo em vista esses exemplos, Barbosa (2013) revela marcas de uma “intenção performativa” na escrita de Nietzsche, cuja “força enunciativa” está no uso do “eu” – primeira pessoa do singular –, ligados a verbos que demonstram uma ação; além da inserção da voz – fala – vinculada à personagem do martelo.

Tendo em vista todos os desdobramentos apresentados até agora, não é difícil reconhecer procedimentos textuais na obra de Nietzsche que trazem à tona o performativo da linguagem. Pode-se dizer que o exercício interpretativo de Barbosa (2013) contribui para iluminar questões que outrora não pareciam relevantes, dignas de nota ou vagavam completamente alheias à nossa atenção.

Além disso, Barbosa (2013, p.2) chama a atenção para “[...] a insistente preocupação de Nietzsche em *exigir, inserir e simular* procedimentos corporais na linguagem escrita, como os gestos da pantomima do orador [...]”, elucidando que se trata de estratégias fundamentais as quais se propõem a causar um efeito de persuasão no leitor. Entretanto, a efetivação desse efeito corre o risco de falhar, caso não seja observado no texto. Afora essa ressalva, o reconhecimento que a narrativa de Nietzsche poderia – com palavras – indicar ações corporais, coincide a outro aspecto atribuído por Austin: “[...] os performativos podem, muitas vezes, ser totalmente substituídos por gestos [...]” (FLORES *apud* BARBOSA, 2013, p. 2-3).

Vale a pena deter-se nesse aspecto observado por Barbosa sobre a estratégia de Nietzsche em usar procedimentos corporais na escrita, pois vislumbro um ponto de interseção no percurso que vem sendo traçado nesta tese, interessado no estudo envolvendo Nietzsche, o corpo e sua implicação no processo criativo de ADEUZARÁ.

Para iluminar a reflexão, retomo aqui a análise desenvolvida por Barrenechea (2017) no já citado *Nietzsche e o corpo*. O primeiro capítulo do livro apresenta “o método nietzschiano

baseado no guia corporal”, cujo foco é reinterpretar questões humanas ligadas à Ética, à Política, à Ciência, ao Cristianismo. Nessa perspectiva, a metodologia é adotada “[...] como uma das suas principais estratégias a crítica de conceitos e valores que foram essenciais para a civilização ocidental” (BARRENECHEA, 2017, p.19).

Nietzsche caracteriza sua tarefa crítica como um “filosofar às marteladas”, para utilizar uma singular expressão que ele cunha em *Crepúsculo dos ídolos*. Nesse livro, o autor define o labor do seu “martelo” iconoclasta como a tarefa de auscultar ídolos para detectar sua inconsistência, seu “som oco” [...] (BARRENECHEA, 2017, p.19).

Como médico da civilização, Nietzsche dirige suas marteladas – seu filosofar aos golpes de martelo – contra as filosofias e religiões que sustentaram a crença numa suposta ordem superior, afastada da terra, da nossa existência concreta, no além. Para ele, esta noção é a matriz de numerosos conceitos que contestam a efetividade do mundo, do corpo, das forças instintivas. (BARRENECHEA, 2017, p.31).

Nietzsche espera coragem desse terapeuta da civilização no propósito de pôr em xeque conceitos tidos como basilares pela humanidade. O martelo é o instrumento indicado para executar a tarefa crítica, dar o diagnóstico e promover o desmonte das concepções idealistas que enaltecem a superioridade do ser humano. Sob a perspectiva desse labor, o martelo arroga uma consciência que devolve o homem a si próprio e aponta para aquilo que ainda não foi vislumbrado, pois estava silenciado há milênios: a afirmação da existência, do mundo, do corpo, da vida.

As questões implicadas na noção do performativo aparecem aqui como reflexo de um pensamento que venho construindo desde o estudo que realizei no mestrado, quando meditei sobre o conceito de performatividade aplicado ao teatro, cujos princípios nortearam o operador conceitual “teatro performativo” suscitado por Josette Féral (2015). Com esse estudo em mente, pude reconhecer e ressaltar – por meio da pesquisa de Féral – características ligadas à noção de evento (acontecimento) no campo das práticas performativas: [1] remete àquilo que descreve os acontecimentos, deixando em aberto o significante (parâmetro); [2] inscreve-se como referência temporal e significante (parâmetro agindo), criando um espaço de reflexão *de* e *sobre* o conhecimento; [3] coloca em cena o processo. Processo esse que valoriza mais a experiência daqueles que participam do evento (*performers*, espectadores) do que o resultado obtido. Evento, nesse sentido, parece importar pelo “como”, “do quê”, “o quê”; ou seja, a ideia ou conceito é mais importante que o produto. O trabalho intelectual para realizá-la, a condução do criador, as decisões tomadas durante o processo são fundamentais; têm muito mais relevância do que o resultado em si.

Essa percepção de evento (acontecimento) parece corroborar, em muito, na compreensão dos princípios criativos que orientaram a resposta de ADEUZARÁ para

performar Nietzsche. Para que se possa visualizar melhor como o estímulo advindo da sentença *Como se filosofa com o martelo* desencadeou-se em ação performativa, descrevo, agora, os acontecimentos.

1.7.1 “Como” “do quê” “o quê”

A ação consistiu em aproximadamente cinquenta pratos simetricamente dispostos no corredor central da Praça Rui Barbosa, centro de Belo Horizonte, remetendo a uma grande mesa. Martelos e marretas substituíram talheres. O propósito da ação: quebrar pratos! Ou melhor, destruir ideias, conceitos, dogmas, paradigmas selecionados pelos performadores e previamente pintados nos pratos em forma de palavras, poemas, textos. Cada um de nós gravou com tinta, a mão ou pincel, dez pratos com coisas que gostaríamos de assolar, desfazer, desarranjar a golpes de martelo, ali, diante dos transeuntes. Em consonância com a amplitude de sentidos associados à figura do martelo, o antes da ação – pintar pratos – assemelha-se ao ato de criação, enquanto a tarefa consumada – quebrar pratos – parece performar o ato de destruição.

A ação foi realizada – sem divulgação prévia – no dia 19 de junho de 2015, uma sexta-feira às 16 horas, e teve duração de três horas, contando o tempo de organização dos materiais e limpeza do local. Após o evento, compartilhamos fotos e vídeos da ação nas redes sociais do coletivo. A seguinte sinopse acompanhava as postagens:

A mesa está posta e o banquete já foi servido. **Menu do dia: Entrada:** Costumes, Paradigmas, Dogmas, Valores. **Prato principal:** Ética, Política, Razão, Sexualidade, Religião. **Sobremesa:** Verdade, Ilusão. **Convidados de honra para a pândega:** a marreta e o martelo. *Está servido?* (Arquivo ADEUZARÁ, 2015, grifos meus).

Imagem 10 – Como: filosofia a golpes de martelo (frame do filme ADEUZARÁ)



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

Convidamos Débora Fantini para performar conosco nessa ação. Débora era assessora de imprensa e produtora do ADEUZARÁ, além de parceira fundamental na elaboração do conteúdo compartilhado nas redes sociais. Somávamos, assim, cinco performers: Débora, Renata, Luciana, Bruno e eu. A escolha dos trajes deu uma identidade visual heterogênea ao banquete. Renata novamente se apropriou do *zentai*. Luciana também, sendo que ela sobrepôs um vestido à indumentária. Débora e eu usamos roupas de gala (vestido de festa e terno). Equipamentos de proteção individual deram arremate ao vestuário (luvas de borracha, capacete com protetor facial). A relação entre os performers foi desprovida de comunicação verbal. A ambientação cênica configurou como elo principal entre aqueles sujeitos. O quinto participante, Bruno Pacheco, foi responsável pelo registro das imagens.

Em entrevista para este estudo, Débora Fantini ressalta questões e particularidades que surgiram durante o processo, cujo ato criativo encontrou eco com suas vivências e experiências corporais singulares. De antemão, ela não se apresenta como artista, e sim como pessoa que, eventualmente, atravessa o território da Arte, seja através da linguagem corporal, poética ou performativa.

Sobre sua participação nesta ação, Débora reconhece ter testado dispositivos para tirar o corpo do estado cotidiano, de segurança, inclusive pela escolha da vestimenta: vestido de festa e salto alto. Este último, um acessório que, segundo ela, raramente usa. Além disso, Débora lembra:

[...] era uma vivência artística, era uma vivência profissional, era uma vivência terapêutica também e uma prática de corpo. Assim que eu vejo minha participação naquela ação. [...] Eu sabia que o que me afligia estava na palavra, no corpo, na expressão e eu precisava encontrar meu caminho de uma relação com essas coisas e de mim com o mundo. Então isso envolvia muitas experimentações. [...], mas essa experiência era dessa ordem: era uma experiência poética, terapêutica, uma experiência profissional. As coisas para mim são sempre bem atravessadas assim⁴³.

O que Débora suscita me leva a refletir sobre fenômenos que não se veem, mas que estão em trânsito no corpo da *performer* em ação. As nuances e potencialidades da sensibilidade se fazem presentes no contato com a vivência artística. Nesse passo, as percepções de Débora cruzam as realidades externa (da ação) e interna (conexão afetiva); como nos processos de Vida.

Depois, Débora comenta sobre o uso da repetição como sendo um dos procedimentos marcantes no desenvolvimento da ação. De fato, esse procedimento estava implicado no gesto de quebrar pratos com martelos. Todavia, havia contrastes sutis empregados na energia de cada repetição; ou seja, cada prato era quebrado diferentemente: de forma suave, com força, tocando o prato com o martelo ou até deixando o martelo cair em queda livre sobre eles. Dentro dessa reflexão, Débora fala daquilo que rodeia o imaginário sobre o gesto de quebrar. Em suas próprias palavras:

Fisicamente, para mim, a quebra foi a incorporação de um gesto muito importante que eu não tinha experimentado antes sem ser de forma negativa. [...] Ali experimentei o gesto da quebra de uma forma ativa, de um sujeito que quebra. [...] Pensando em Nietzsche – que nos propõe a repensar e desafiar a moral, a segurança – o gesto da quebra tem um valor muito forte em nossa sociedade do ponto de vista capitalista patrimonial. Em 2013, a gente teve gestos que foram tão disruptivos, e até capturados depois, na figura dos *black blocs*, que era a “galera do quebra-quebra” [...]. Então esse gesto da quebra em nossa sociedade, nesses eventos, por torcedores de futebol, que em brigas quebram estádios, são muito negativados, muito ligados ao lado mau. [...] Então eu ressignifiquei isso de uma forma afirmativa⁴⁴.

Esse olhar que desloca a ação de quebrar para além do entendimento negativo, desafia novos significados, que, talvez, foram sintetizados no gesto de quebrar os pratos num banquete. A ideia de banquete, por sua vez, remete à uma ocasião solene, com cardápio farto, e nossas roupas sinalizavam uma festividade aparatosa, elitizada até. Por essa razão,

[...] quando a gente quebra isso tudo, a gente está destruindo esse banquete e esses valores dessa posição social, desse lugar social. Mas, pelo que vejo, o gesto de quebra causa um incômodo, causa um espanto, e isso foi verbalizado pelas pessoas que presenciaram. “Vai quebrar!? Vai quebrar tudo!?” Eu ouvi esses comentários lamentando a quebra. Isso foi bastante dito. “Tá quebrando mesmo!” Tinha pessoas lamentando e chocadas com a quebra de pratos quaisquer. Mesmo que dessem valor ao prato, era o que estava escrito neles [que estava sendo quebrado]. Pratos vazios de comida. O banquete servido eram os textos, aquelas palavras, aquela escrita. [...] O

⁴³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Débora Fantini, em 23 de novembro de 2020.

⁴⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Débora Fantini, em 23 de novembro de 2020.

gesto do quebrar é importante até se a gente quer suscitar revolta, sabe? O gesto do quebrar é associado ao vandalismo⁴⁵.

Considerando essas observações, me pergunto como foi a experiência para quem estava olhando, de fora, a ação. Era um banquete servido num local popular, cujos anfitriões usavam trajes que contrastavam com esse caráter popular. Uma possível leitura de cunho Social, Político: o prato significando um elemento de comida numa área povoada por moradores de rua, pobreza. Débora também se pergunta: “Quais significações produzidas? Eu fico pensando em como a gente capta isso. A gente capta essas percepções, compreensões, significações? É um mistério. [...]”.⁴⁶

A ação vista pela perspectiva de Renata toma outras direções. Vestindo *zentai*, ela optou por sentar-se na pose de lótus e meditar de olhos fechados. Pratos brancos (a *performer* decidiu não os pintar) circundavam esse ambiente meditativo, que ocupou a cabeceira da mesa do banquete. Renata revelou, em entrevista, “[...] o que a gente propôs enquanto filosofia a golpes de martelo talvez não tenha ressoado em mim, então, preferi participar à parte [...]”⁴⁷. A aspiração a estar junto alimentou seu desejo de experimentar corporalmente um estado meditativo, sustentado ao longo de toda ação.

Renata observa que não tinha claro como essa aposta “[...] poderia dialogar com o que estávamos propondo [...]”⁴⁸, entretanto, em sua leitura atual sobre a ocasião, ela fala do estado de vulnerabilidade em que os performers colocam-se na realização das ações de rua. “[...] Em termos de alguém interferir, reagir aos acontecimentos, gerar estados nos observadores ou nas pessoas que simplesmente estão passando por ali [...]”⁴⁹. Pensando na iminência desse risco ao qual estávamos expostos durante a ação, a escolha pela imobilidade a colocava bastante desprotegida. Curiosamente, segundo sua percepção, esse lugar de vigilância, não lhe despertou vulnerabilidade, pois o estado meditativo trouxe outros parâmetros de segurança: “[...] que não era exatamente a segurança do ambiente externo, mas a do ambiente interno [...]”⁵⁰.

O depoimento de Renata revela como sua forma de criar nessa ação adveio de uma busca interna de algo que a fizesse encontrar uma presença corporal singular. Sinto, em sua fala, que esse processo foi permeado por desafios. Assim sendo, a decisão de meditar numa ação cuja

⁴⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Débora Fantini, em 23 de novembro de 2020.

⁴⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Débora Fantini, em 23 de novembro de 2020.

⁴⁷ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

⁴⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

⁴⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

⁵⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

proposta inicial era quebrar pratos acaba por dizer muito da resposta de Renata àquela situação – ainda que seu estado meditativo estivesse numa relação indissociável com o evento.

Ressalto que a dinâmica dos corpos dos performers em *Como: filosofia a golpes de martelo* não apelou para uma postura violenta. Por vezes, a energia dos corpos assumia, sim, uma disposição agressiva, talvez dotada de certa ousadia e intrepidez. A partir desse ponto de vista pessoal, busco diálogo com um pensamento de Paulo César de Souza (2006), anexado ao posfácio de *Crepúsculo dos Ídolos*:

Pode-se dizer, com alguma irreverência, que Nietzsche – um homem de grande delicadeza e, que deixou páginas de intensa poesia – endossaria a frase famosa de um outro guerreiro, um guerrilheiro do século XX que em tudo foi seu oposto: “Há que endurecer, mas sem perder a ternura jamais”. (SOUZA, 2006, p.141).

Essa abrangência de sentidos cambiáveis associados ao martelo de Nietzsche (performativo, mimético, metafórico) conduziu a imaginação de ADEUZARÁ na realização do banquete. Ao mesmo tempo, o martelo desempenhou a função de revelar e destruir. Tornou-se porta-voz, questionador daquilo que demolia. Naquela praça, no fecho da tarde, todos testemunharam o repetido som oco das marteladas, a imagem do amontoado de estilhaços espalhados, a quebra de ideias arbitrárias, o desvelamento do vazio.

Imagem 11 – *Como: filosofia a golpes de martelo*



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

CAPÍTULO II - SÉRIE RADIOFÔNICA: SR. NIETZSCHE EM PÍLULAS

Nisso meu instinto é infalível. Bom estilo em si — pura estupidez, mero “idealismo”, algo assim como o “belo em si”, como o “bom em si”, como a “coisa em si”... Sempre pressupondo que haja ouvidos — que haja aqueles capazes e dignos de um tal pathos, que não faltem aqueles com os quais é possível comunicar-se — meu Zarathustra, por exemplo, procura ainda agora por eles — ah, Ele ainda terá muito a procurar! (NIETZSCHE, 2011, p.55, grifos do autor).

Nota sobre o capítulo: a ideia é apresentar o processo criativo da transmissão radiofônica *Sr. Nietzsche em pílulas*. Aqui serão abordados três pontos específicos: a escrita dos roteiros; a associação entre os temas dos programas e suas respectivas músicas ou poemas ilustrativos; as relações entre as ações de falar (*Zarathustra*) e ouvir (rádio). Arquivos de áudio com todos os episódios da série radiofônica estão disponíveis para apreciação na pasta do *Google Drive*, cujo *link* de acesso encontra-se na última página desta tese.

2.1 Falar, ouvir

Durante a pesquisa para este capítulo, li muitos debates em torno do centenário advento desse meio de comunicação denominado rádio. Envolto nessas ondas, à revelia das díspares correntes determinadas a discutir quando se deu o início dessa era, reparei que não é fácil apurar uma data precisa e única para o nascimento do rádio. Algumas linhas apontam documentos oficiais e delimitam marcos e fatos na tentativa de descrever a origem desse momento da História; porém, esses estudos não deixam de observar que a gênese do meio rádio é repleta de descontinuidades.

Adentrar na diversidade dessas discussões foge do interesse desta tese, pois tal tarefa careceria de um aprofundamento especial/pormenorizado que pudesse equalizar o movimento dinâmico desse período histórico (1920-1970). Isso não me impede, contudo, de registrar meu envolvimento com uma versão sugerida pelo músico e radioasta⁵¹ canadense Murray Schafer, que antevê a presença precoce do rádio na imaginação da humanidade: “O telefone já havia sido sonhado quando Moisés e Zoroastro conversavam com Deus, e o rádio, como transmissor

⁵¹ Utilizarei a palavra radioasta como tradução em português aproximada ao termo em inglês *radiomaker*.

de mensagens divinas, também foi imaginado antes de ter sido inventado” (SCHAFER, 2011, p.133).

Existem vários gêneros radiofônicos, dentre eles jornalístico ou informativo, educativo-cultural, dramático ou ficcional, entretenimento, humor, musical; e formatos, tais como: reportagens, séries, especiais, audiobiografias. Pode-se dizer que essa classificação geral contempla qual o tipo de mensagem determinado ouvinte ou público-alvo espera receber dos diferentes programas e da grade de programação oferecida pelas emissoras. Durante nossa vivência de criação, não chegamos a atribuir nenhuma categoria para a série *Sr. Nietzsche em pilulas*, embora conscientes de estarmos inseridos no contexto de uma rádio universitária, cuja grade de programação tradicionalmente disponibiliza aos ouvintes projetos culturais, literários dentre outros.

Com esta pesquisa de tese pude ampliar meu conhecimento sobre os diversos gêneros e formatos das peças radiofônicas. Tomo essa compreensão como base para reaver os programas da série de ADEUZARÁ na busca de apontar qual classificação poderia melhor defini-los. Vale dizer que há interconexões entre os referidos gêneros e formatos. O mais importante é observar que a classificação visa ressaltar o traço predominante em cada mensagem transmitida.

Considerando a natureza deste estudo de caso – com conteúdo decorrente de temas filosóficos associados a obras poéticas e musicais –, a tentativa de inclui-lo em determinada categoria ou tipo predefinido poderia, a princípio, constituir-se numa percepção limitadora. Todavia, as ideias alinhadas no estudo teórico da radioasta Lilian Zarembo ajudam a contornar essa visão restrita e expandir a discussão sobre a produção em rádio. No artigo *Entreouvidos: sobre Rádio e Arte* (2009), a autora fornece um painel das facetas mais atuais desse meio de comunicação, de acordo com o qual a criação em rádio pode ser evocada como arte: “[...] arte de rádio, não apenas arte *no* rádio; veículo que *produz* e não apenas *reproduz*” (ZAREMBA, 2009, p. 17, grifos da autora).

As reflexões de Zarembo (2009) incitam a urgência de redefinirmos o que seja rádio no presente. Meio revigorado tanto pelas tecnologias digitais quanto pela internet, que permitem o livre compartilhamento de arquivos e dados. O rádio, como espaço impregnado pela diversidade de modelos onde são assimiladas inúmeras possibilidades criativas de comunicação. Enumerando essas elaborações inventivas, Zarembo percebe que o rádio chega ao terceiro milênio aceitando uma fusão de linguagens na qual:

[...] é possível mesclar, renovar ou mesmo inaugurar nova técnica na transposição de um elemento a outro, da poesia à fala radiofônica, da pintura à descrição verbalizada das cores, descrevendo uma paisagem geográfica através de sua sonoridade... neste vão, nesta dobra engendrada entre a informação e o entretenimento, poderá ser possível reproduzir o sentido dilatando sua significação. (ZAREMBA, 2009, p.14).

As considerações trazidas neste estudo me fazem perceber que essa experiência nos proporcionou um grande aprendizado. A oportunidade que tivemos de aprender-fazendo deu-nos a chance de conhecer, exercitar e percorrer as possibilidades criativas desse meio, permitindo um conteúdo híbrido para as pílulas, mesclado por diversos gêneros e formatos.

Uma inspiração subliminar que alimentou a investida de ADEUZARÁ no rádio veio da peça radiofônica *A procura da fecalidade*, de Antonin Artaud (1896-1948), poeta, ator e dramaturgo francês. A peça, criada em 1948, foi proferida por Artaud e um grupo de amigos em uma rádio. A voz é o componente principal utilizado, modulando entonações combinadas com ideias, sons, ruídos, palavras. As intenções vocais abrangem os recursos primários da voz, como respiração, intensidade (forte, suave), articulação, timbre; e os recursos consequentes, como as variações da voz compreendidas em ritmo, duração, projeção, volume, pausas, fluência.

Pode-se dizer que, na combinação desses recursos na referida peça, há uma busca de envolver o ouvinte pelos sentidos. Nessa experiência, tudo conduz à corporeidade, pois a voz é compreendida como parte do corpo. Assim, a corporeidade cria forma no conjunto de elementos presentes na voz do locutor-ator: ênfase, entonação, altura, silêncios.

Quando ADEUZARÁ idealizou transpor Nietzsche-Zaratustra para a linguagem radiofônica, tínhamos em mente o anseio de dirigir-nos ao ouvinte de forma acessível, na tentativa de compartilhar um testemunho de nosso trabalho de leitura e envolvimento com o texto de Nietzsche. Para tanto, um elemento importante estava em jogo: colocarmo-nos alertas aos valores e potências que estimularam as construções da filosofia nietzschiana de tal maneira que conseguíssemos, aí, chegar mais próximos de uma comunicação clara e efetiva a respeito de nossas próprias afecções.

Queríamos salientar ainda, a atemporalidade que, para nós, emana dos textos do filósofo alemão. Para acedermos a essa dimensão, precisávamos não somente renunciar à permanência no primeiro nível de relação com o texto (da empatia, do fascínio) como também exigir de nós um empenho a mais: estarmos dispostos a ir além e usar os escritos de Nietzsche como vivência transformadora e extemporânea. Tratava-se de uma perspectiva que nos permitisse reconhecer no exercício interpretativo de leitura algo que encontrasse ressonâncias na música e na poesia atual.

Fizemos uma proposta de parceria à Rádio UFMG Educativa⁵². Na primeira reunião, fomos recebidos por Elias Santos e Cleiber Pacífico, que à época assumiam a direção-geral e coordenação de produção da emissora. Três questões básicas nos foram colocadas durante a conversa a fim de elucidar, dentro do possível, as especificidades e motivações que impulsionavam o coletivo a fazer um programa de rádio. As perguntas solicitavam informações sobre público-alvo, meios de produção, fontes bibliográficas, forma e conteúdo das execuções radiofônicas.

Nenhum de nós tinha qualquer experiência como radialista. As perguntas ajudaram-nos a compreender melhor as razões e intenções do percurso e os frutos dessa reflexão projetaram-se em nossa primeira definição para o programa. Para apreendermos com alguma consistência os pontos em questão, foi necessário revermos cuidadosamente e organizarmos com zelo nossos propósitos. A seguir, apresento o desmembramento das três perguntas básicas para quem quer fazer um programa de rádio e descrevo nosso plano de ação passo a passo: 1 – Para quem você quer falar? A quem interessa? Como escreve? Hora que vai ao ar? 2 – Quais os meios de produção? Quais são as fontes? Ela é fidedigna? Qual o fôlego? 3 – Quais são os recursos técnicos? Quais são os recursos econômicos?

Queríamos falar para um público abrangente – jovens, adultos – formado por homens e mulheres com faixa etária a partir de 15 anos. O perfil dessas pessoas demonstraria uma possível abertura para refletir sobre temas filosóficos que dialogam com os desafios da vida moderna. Entendíamos que nosso público-alvo não precisaria ser especialista em Filosofia, pois o objetivo geral do programa era tornar a prática do pensamento nietzschiano acessível também a todos.

Os roteiros seriam escritos com vocabulário simples, bem próximo à linguagem cotidiana; na intenção de comunicar o conteúdo de forma democrática, generosa, além de despertar a empatia e a atenção dos ouvintes. Sobre a hora em que o programa iria ao ar, sugerimos duas opções. Opção 1 – entre 16h e 18h – horário em que as pessoas estão em trânsito ou começando a se recolher, mas ainda passíveis de ouvir algo nessa proposta. Opção 2 – entre 22h e 23h – direcionado às pessoas que privilegiam o horário noturno para relaxar.

Dentre os meios de produção, a fonte principal seria o *Assim Falou Zarathustra*. Tiraríamos proveito também de uma qualidade distintiva do homem Nietzsche como filósofo-

⁵² A Rádio UFMG Educativa foi inaugurada oficialmente no dia 6 de setembro de 2005, pela Universidade Federal de Minas Gerais. A emissora oferece programação diversificada 24 horas por dia para ouvintes da Grande Belo Horizonte na frequência 104, 5 FM e pode ser ouvida também pela internet. A sede da Rádio fica nos arredores da Praça de Serviços, no *campus* Pampulha.

artista (poeta, músico, compositor). Trata-se de uma fonte fidedigna. Contudo, nos permitiríamos certa liberdade para apresentar a temática abordada em cada programa, buscando ressonância do pensamento nietzschiano na música e na poesia da atualidade.

A associação que faríamos entre as músicas, os poemas e a filosofia de Nietzsche nos programas seria de nossa inteira responsabilidade. Não tínhamos a pretensão de afirmar que os compositores e poetas citados inspiraram-se em Nietzsche para criar suas obras, salvo os casos em que eles explicitamente confirmaram essa referência. Nesse sentido, ressaltamos que não pretendíamos definir uma interpretação da obra desses artistas, somente propor uma possibilidade de leitura.

Tínhamos fôlego para produzir sete programas (pílulas), cuja duração podia variar de 8 a 15 minutos, consideradas nesse tempo a fala e uma música ilustrativa. Os recursos técnicos (operação de som, estúdio, gravação) seriam disponibilizados pela Rádio UFMG Educativa. ADEUZARÁ possuía recursos econômicos próprios para ajuda de custo: transporte e alimentação.

Retomamos contato com a direção da rádio para devolvermos as respostas e dar continuidade à parceria. Em nova reunião, pequenos contornos foram necessários para adequarmo-nos à grade de programação da emissora. Consideraram melhor produzirmos um episódio a mais (oito ao todo). Sugeriram também que fossem veiculados no horário da tarde (entre 16h e 17h) em forma de programete⁵³. De comum acordo quanto a esses detalhes, sintonizamos o programa com a Rádio UFMG Educativa.

O fruto dessa união constituiu-se em *Sr. Nietzsche em Pílulas*, série em oito programas que foi ao ar às quintas-feiras, às 16h15, de 7 de maio a 25 de junho de 2015. A série partiu de *Zarathustra* para abordar conceitos nietzschianos e sua ressonância na música e na poesia contemporâneas, em aproximação à obra de artistas como o cantor e compositor Sérgio Sampaio (1947-1994), o poeta Waly Salomão (1943-2003) e o movimento musical Psicodelia Nordestina, surgido na década de 1970. Nas emissões radiofônicas, os membros do ADEUZARÁ integraram à fala fontes sonoras diversificadas, como a música, textos em *off* e edições de som não-convencionais.

As locuções dos programas foram executadas pelos integrantes do coletivo, na época composto por: Renata Queiroz, Lederson Nascimento e eu. O emprego de nossa voz variava de um programa para outro: experimentamos gravações solo, em dupla e trio. Conscientes da nossa falta de experiência como locutores, solicitamos um horário no estúdio para gravar e

⁵³ Programete é um programa compacto de 5 a 15 minutos (usado em rádio e televisão). Cada programete do *Sr. Nietzsche em Pílulas* durava, em média, 8 minutos.

colocarmos as vozes em prática. Fomos acompanhados por Cláudio Zazá, responsável técnico da Rádio. Ouvindo os testes, Zazá avaliou que se explorássemos mais recursos vocais expressivos, nosso trabalho poderia conquistar qualidades que resultariam em vozes radiogênicas. Ele ministrou indicações gerais sobre a relação com o microfone e a importância de ler pausadamente e também nos estimulou a exercitarmos a articulação e a dicção lendo o texto em voz alta com o auxílio de uma rolha. Esse exercício fez parte do cotidiano de nossa preparação vocal, tornando-se aliado conveniente durante os ensaios de leitura/locução⁵⁴.

Para ambientar os ouvintes, todos os programas contaram com vinhetas personalizadas nos momentos de abertura e encerramento. A música *Assim Falou Zaratustra*, de Richard Strauss (1864-1949), foi escolhida para compor ambas as partes e conduzir as locuções⁵⁵:

LOCUÇÃO DE ABERTURA: A UFMG Educativa apresenta o programete *ADEUZARÁ, Sr. Nietzsche em pilulas*. Na transmissão de hoje: [entra título de cada episódio]. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Imagem 12 – ADEUZARÁ no estúdio da Rádio UFMG Educativa



Fonte: Cláudio Zazá (2015).

⁵⁴ O exercício com a rolha [também pode ser usada caneta] consiste em prender a rolha nos dentes, cuidando para que a língua fique solta. Deve-se ler o texto em voz alta, de modo claro, compreensível e sem deixar a rolha cair. Ao exercitar, é recomendável que se explore bastante as expressões faciais. Em seguida, retire a rolha e leia-se novamente o texto em voz alta, buscando manter o trabalho conquistado na prática.

⁵⁵ Todas as vinhetas de abertura e dos créditos finais dos programetes foram gravadas na voz de Luiz Fernando, locutor profissional da Rádio UFMG Educativa. O texto das vinhetas de encerramento faz menção à ficha técnica completa dos programas de rádio e pode ser acessado no anexo desta tese.

A feitura dos roteiros (temática e redação) foi elaborada em conjunto pelo ADEUZARÁ. A cada um de nós foi atribuído um espaço de criação individual para escrita dos roteiros, mobilizando nossa afetação com os temas propostos. Isso não significava a impossibilidade de os roteiros já “prontos” serem rediscutidos e revisados coletivamente antes das gravações.

Como parte de um trabalho maior nesse processo criativo, ADEUZARÁ também ficou responsável pela sonoplastia dos programas, produzindo o conjunto de efeitos sonoros – músicas, ruídos, efeitos acústicos etc. – utilizados em produções radiofônicas, teatrais, cinematográficas ou televisivas. Dentro desses recursos, exploramos largamente o *background* (BG), termo técnico para designar o som – de origem musical, humana (vozes) etc. – que se ouve em segundo plano. O *background* compunha o ambiente sonoro das locuções. Tenho um orgulho sadio do nosso empenho para pôr essa atividade em prática. Fizemos um estudo criterioso visando selecionar a ambiência sonora que melhor se adequasse ao texto falado.

Afortunadamente, as falas de Nietzsche foram a deixa para alimentar parte de nosso repertório de músicas incidentais. Graças a seus diários e cartas, sabemos das obras musicais e compositores pelos quais o filósofo tinha apreço, tais como Richard Wagner (1813-1883), Georges Bizet (1838-1875) e Robert Schumann (1810-1856)⁵⁶.

Lederson Nascimento, à época cocriador do ADEUZARÁ, contribuiu largamente na escolha das músicas e poemas que acompanhavam os episódios da série. A ele, sem dúvida, faz-se necessário creditar a direção-geral da pesquisa artística dos programas. A meu ver, tratava-se de uma tarefa nada fácil: encontrar ressonâncias entre o pensamento de Nietzsche e a Arte Contemporânea. Porém, Lederson demonstrou sagacidade e talento para exercer a função com brilhantismo, tendo apresentado sugestões inusitadas, preciosas e factíveis.

A pré-produção dos programas foi anterior ao nosso trabalho com as ações de rua. Quando iniciamos as gravações no estúdio, em 11 de setembro de 2014, ainda não havíamos performado a *Leitura Ininterrupta de Zarathustra*, primeira ação de rua realizada pelo ADEUZARÁ, em 28 de janeiro de 2015. No entanto, boa parte da criação dos programas foi concomitante ao processo das ações de rua. A pedido da Rádio, deveríamos deixar todos os programas já gravados e editados antes da primeira transmissão. Os trabalhos técnicos da série – gravação, edição, finalização – foram realizados por Cláudio Zazá.

No documentário *ADEUZARÁ*, produzido em 2016, Renata Queiroz e eu comentamos essa fase do trabalho no rádio. Nas impressões de Renata, “[...] foi a leitura inaugural do processo que trouxe todos os outros companheiros que a gente foi abraçando nesse percurso de

⁵⁶ ADEUZARÁ não utilizou todos os compositores de predileção da vasta lista de Nietzsche, que também cita Ludwig van Beethoven (1770-1827), Frédéric François Chopin (1810-1849).

investigação [...]” (ADEUZARÁ, 2016). Ela acrescenta: “[...] o programa de rádio foi fundamental, fundante na nossa construção toda. Foi um processo inicial de leitura. Uma leitura mais redondinha para podermos nos localizar dentro dos conceitos que Nietzsche traz [...]” (ADEUZARÁ, 2016). Renata toca num ponto basilar que fez parte das nossas preocupações enquanto aprendizes de locutor: é imperativo entender o que está sendo dito. Ainda no documentário, dou meu depoimento sobre a experiência: “[...] a escrita dos roteiros representou um período de descobertas muito ricas para o processo, como saber que Nietzsche foi também compositor [...]” (ADEUZARÁ, 2016).

2.2 As oito pílulas da série

Pílula I – *Nietzsche e a música ou Como viver quando a música acaba?*

A relação de Nietzsche com a música foi o tema abordado no programa piloto⁵⁷. Esse episódio abre com a narrativa:

LOCUÇÃO: *O verdadeiro mundo é a música. A música é o Inaudito, ou seja, algo extraordinário, incomum, desmedido. Quando a ouvimos, pertencemos ao Ser. Ser com letra maiúscula. Assim Nietzsche a vivenciava. Música era tudo para ele. Não deveria cessar nunca. Mas ela cessa, e por isso temos o problema de como continuar vivendo quando a música acaba.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Nesse programa, dividimos o texto para ser lido a três vozes. A música de Nietzsche compunha a ambientação sonora, ora em segundo plano, ora como trilha principal. A pesquisa de criação desse roteiro baseou-se no livro *Nietzsche: biografia de uma tragédia* (2001), escrito por Rüdiger Safranski e traduzido por Lya Luft. Fiquei responsável pela roteirização desse programa e me senti tocado ao ler o capítulo que trata da relação entre Nietzsche e a música nessa biografia. O estilo de escrita de Safranski (2001) é fluido e mescla de forma envolvente linguagem coloquial, prosa poética e citações de Nietzsche. Elementos textuais que, juntos, poderiam soar bem quando adaptados para a voz falada. Após alguns testes de leitura em voz alta com passagens do livro, achei coerente continuar investindo nessa referência.

LOCUÇÃO: *A música nos oferece momentos de verdadeiro sentimento, e pode-se dizer que toda a filosofia de Nietzsche é uma tentativa de manter-se vivo ainda que a música tenha acabado. Mas, naturalmente, fica uma insuficiência. Ela deveria ter cantado, essa “alma nova” – em vez de falar! Nietzsche quer musicar do melhor modo possível com linguagem, pensamentos e conceitos. Musicalidade que influi também*

⁵⁷ Piloto é um programa de rádio ou televisão que dá início (ou não) à uma série maior de programas.

na configuração, na forma de seus escritos. “Um pensamento ‘musical’”, nas palavras de Curt Paul Janz, biógrafo e especialista da música de Nietzsche. Sim, o autor de *Zaratustra* também foi compositor. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Em 1869 ocorre o primeiro encontro pessoal de Nietzsche, então com 24 anos, e o músico alemão Richard Wagner, cuja relação se transformaria em estimada amizade. Com o passar do tempo, motivos de várias ordens levaram ao rompimento dessa relação, em 1878. No primeiro programa da série, a ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner serviu de trilha em segundo plano para o trecho do roteiro em que narramos a história de Nietzsche com o compositor.

LOCUÇÃO: *Por longo tempo foi sabidamente a música de Wagner o critério de Nietzsche para medir a plenitude da felicidade no saborear da arte: “cada fibra, cada nervo meu estremece, e há muito não sentia uma sensação tão duradoura de alheamento”. A sensação de alheamento era ainda mais forte quando Nietzsche improvisava ao piano, coisa à qual poderia entregar-se horas e horas, esquecido de si, esquecido do mundo.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Pílula II – O amor fati segundo Nietzsche ou Dançando sobre o abismo

No segundo programa da série, seguimos a indicação de Nietzsche e usamos na trilha uma emblemática passagem da ópera *Carmen Suite N°2*, de Georges Bizet⁵⁸.

A criação desse roteiro cujo tema – amor *fati* – vinha anexado ao título, foi coletiva. Gravamos o episódio a três vozes. A construção do texto parte de *A Gaia Ciência* (1882-1887), livro em que aparece o primeiro registro do termo, no aforismo 276 *Para o Ano-Novo*. Usamos um trecho do aforismo que fala:

LOCUÇÃO: [...] Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2012, p.166, grifos do autor). (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Observamos uma relação intrínseca entre o amor *fati* e o pensamento de Zaratustra, embora o termo não se faça presente na obra de forma explícita. Apontamos a questão no roteiro por meio de dois fragmentos extraídos respectivamente das seções *Da visão e enigma* e *Da*

⁵⁸ Em fim de novembro de 1881, quando morava em Gênova, Nietzsche viu e escutou pela primeira vez a ópera *Carmen*, que estava em cartaz no Teatro Politeana. O encantamento da experiência é manifestado na carta enviada para Köselitz (Peter Gast) e publicada no volume dois da biografia de Curt Paul Janz: “Urra! Amigo! Fiquei conhecendo de novo algo bom, uma ópera de François Bizet (quem é esse): ‘Carmen’. Parece uma novela de Mérimée, uma alma tão apaixonada e tão encantadora! [...]” (NIETZSCHE *apud* JANZ, 2016, p.73).

redenção. Em *Da visão e enigma*, Zaratustra, ao refletir sobre sua coragem, diz ao anão: “Isso era vida? Muito bem! Mais uma vez!” (NIETZSCHE, 2011, p.150, grifos do autor). O roteiro segue com nossas impressões sobre o amor *fati* de Nietzsche e finalizamos o bloco com as palavras de Zaratustra proferidas em *Da redenção*.

LOCUÇÃO: *Ser digno do que nos acontece pressupõe que queiramos reunir em nossas vidas suas dimensões mais antagônicas, mesmo naquilo que elas têm de mais dolorosas. Aceitar as feridas que vêm das potencialidades do acaso – que, por mais que nos esforcemos para controlá-lo, ele, o acaso, sempre nos foge, nos escapa, nos intranquiliza – isso significa ultrapassar a perspectiva de ser mais uma vítima da vida, precisamente a perspectiva do ressentido, para o qual as chagas são insuportáveis, mas imprescindíveis para sua sobrevivência como vítima. A ferida ou a convalescença deve ser querida no rigoroso sentido do ensinamento de Zaratustra: “Redimir o que passou e transmutar todo ‘Foi’ em ‘Assim eu o quis!’” (NIETZSCHE, 2011, p. 133). (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).*

Encaminhando o roteiro para sua conclusão, usamos a última anotação de Nietzsche sobre o amor *fati* na obra *Ecce Homo* (1888):

LOCUÇÃO: *Minha fórmula para a grandeza no homem é amor fati: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas amá-lo... (NIETZSCHE, 2008, p.49, grifos do autor). (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).*

Aquilo que significa o amor *fati* para Nietzsche (2012, p.166) “[...] ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”, nos permite observar um componente envolto na expressão que inicialmente nos incita a buscar a afirmação da vontade diante do mais problemático da existência. Incorporar esse amor incondicional ao destino requer um ato de coragem na tarefa de enfrentar e superar o mais alto desafio contido na passagem pela vida. A consciência desse apelo foi o que desencadeou, em nós, o ímpeto para prosseguir a criação do roteiro adiante.

LOCUÇÃO: *O conceito filosófico ‘amor fati’ permite extrair qualquer coisa alegre e apaixonante do acontecimento. Assim, o ‘amor fati’ parodia e ri do acontecimento, pois pressupõe a distância necessária que permite transfigurar aquilo que acontece. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).*

Todos esses elementos observados sobre o tema levaram-nos a acreditar que há sinais de amor *fati* espalhados na vida e na obra do escritor curitibano Paulo Leminski (1944-1989). Leminski gosta de Nietzsche e faz referência ao filósofo na orelha do livro *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994): “Nietzsche flagrou na alma grega as duas tendências ‘apolíneas’ e ‘dionisíacas’ [...]” (LEMINSKI, 1994). Na introdução de *Metaformose*, a poetisa Alice Ruiz, com quem Leminski foi casado, faz um relato afetuoso sobre a forma de pensar e a postura de seu companheiro diante da vida. As palavras de Alice parecem me dizer: eis um olhar pessoal que abre caminhos para aproximar o amor *fati* do pensamento de Paulo Leminski.

Mais que um erudito, embora o fosse, o Paulo foi um pensador, um pesquisador das raízes do pensamento e do saber. Um cultor de signos, símbolos, logos, tipos e mitos. Onde estivesse a palavra, a ideia, o pensamento, estava a sua energia e atenção. Era assim que ele demonstrava seu imenso amor à vida. Era assim que ele expressava esse amor. (RUIZ, (1994, p.7).

O olhar de Alice pode ser confirmado pelas palavras de José Miguel Wisnik, ao dizer, em sua *Nota sobre Leminski cancionista*: “Não seria Paulo Leminski, experimentador de todos os venenos-remédios da poesia, que iria deixar de provar do sabor e do saber da *gaia ciência*” (WISNIK, 2013, p.385). No encerramento do programa, apresentamos o poema sem título⁵⁹ de Leminski, que mais tarde ficaria conhecido como *Dor Elegante*, após ser musicado pelo vanguardista Itamar Assumpção (1949-2003), em 1998⁶⁰. Sabendo que tinha pouco tempo de vida, Leminski escreveu o poema pouco antes de sua morte. A experiência veste-se de poesia para registrar a leveza do poeta quando encara seu momento de despedida. “Leminski disse: um homem com uma dor / é muito mais elegante / caminha assim de lado / como se chegando atrasado / andasse mais adiante [...]” (DOR *Elegante*, 1998). Na última estrofe, deixa transparecer o bom humor de grande parte de toda a sua poesia: “[...] ópios, édens, analgésicos / não me toquem nessa dor/ ela é tudo o que me sobra/ sofrer vai ser a minha última obra” (DOR *Elegante*, 1998).

Alice Ruiz lembra que o rigor e comprometimento com os quais Leminski se dedicou à escrita de seus últimos poemas foram os mesmos durante toda vida:

Esses poemas, mais que quaisquer outros, estão cheios de noites e madrugadas adentro. Cheios de uma dor tão elegante que é capaz de nos fazer rir, apesar de tudo. Cheios de dias na vida de uma luz. São poemas de vitalidade, apesar do adeus. Saltam da página para o entendimento, como ele fazia, quando analisava que “agir é a sabedoria suprema”, andando como quem pensa, pensando como quem anda, sempre pensando e andando. E, principalmente, sempre doando esse agir e pensar. (RUIZ, 2013, p.406).

Cabe supor que o amor *fati* esteja no âmago do agir, pensar e criar de Leminski e ainda suspeitar que os dizeres do poeta possam ser, sim, portadores da grandeza desse amor. Amor ao fado, amor ao destino.

Pílula III – Sérgio Sampaio: equilibrando-se sobre as cordas do violão

⁵⁹ O poema faz parte do livro *La vie en close* (1991), publicação póstuma que reúne textos de Leminski, além de alguns poemas prontos e inacabados que ele escreveu até sua morte, em 1989. Leminski participou da pré-seleção dos textos, ao lado de sua esposa Alice Ruiz.

⁶⁰ Foi transmitida a versão original de estúdio gravada por Itamar Assumpção, com a participação de Zélia Duncan. A música faz parte do álbum *Pretobrás – Por que eu não pensei nisso antes* (1998).

O tema dessa terceira pílula busca associar Nietzsche à obra de Sérgio Sampaio. A base da argumentação recorre a um pensamento nietzschiano que parece certo como predicado para estabelecer uma possível correspondência entre ambos. Trata-se de um dos aspectos fundamentais da produção do filósofo: a relação entre arte e vida, que o leva a compreender a vida como obra de arte. Lederson Nascimento imaginou a hipótese desenvolvida no programa e concebeu o roteiro. Por tratar-se de uma ideia original, achamos pertinente que ele fosse também o único locutor, dando voz ao texto em primeira pessoa.

Ouvindo hoje a gravação, percebo na narrativa de Lederson o desejo de criar uma mensagem que pudesse, de forma rápida e concisa, compartilhar com o ouvinte seu testemunho acerca do tema. O narrador assume o lugar de confidente, sendo preciso certo grau de sobriedade na inflexão da voz, demonstrando convicção na fala.

LOCUÇÃO: *Identifico o recurso proposto pelo filósofo – a estetização da vida – em Sérgio Sampaio. Aliás, nele reconheço não somente a arte como forma de significar a existência, que se mostra conflituosa e precária, mas como forma de suportar o seu estar no mundo.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

A musicalidade do cantor, compositor e instrumentista capixaba Sérgio Moraes Sampaio é resultado da mistura de diversos gêneros musicais nacionais e estrangeiros como *rock*, *blues*, bolero, samba, samba-canção, marcha, seresta, choro. Em 1973, durante a Ditadura Militar brasileira, alcança sucesso comercial com *Eu quero é botar meu bloco na rua*, faixa-título de seu primeiro disco de estúdio. Notório compositor e melodista, Sérgio foi autor de letras metafóricas e críticas ao regime de governo vigente. Por isso seu trabalho recebeu atenção dos censores, chegando a sofrer muitos vetos. Essa característica contestatória rendeu-lhe a aura de maldito ao longo de sua carreira, composta por quatro álbuns de estúdio. Tal perspectiva é compartilhada no roteiro.

LOCUÇÃO: *Suas letras ácidas, sua postura coerente e cortante incomodaram as gravadoras, produtores e críticos da época. [...] Não consigo dissociar Sérgio Sampaio de suas canções, sua postura, a beleza e verdade de sua entrega. O braço do violão, seu braço estético, com seis veias sonoras, tensas, afinadas, tênues cordas sobre as quais equilibraram suas melodias, dançando sobre uma existência vivida ao extremo. Sua voz, brado poético de um raro sujeito, genioso, genial, a expressão sonora dos seus sentidos mais íntimos, de suas percepções mais profundas, do mundo, do seu estar no mundo.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Pensar a poética de Sérgio Sampaio como um palimpsesto que se dá a partir de um entrelaçamento com determinados aspectos da filosofia de Nietzsche, especialmente sua concepção da vida como obra de arte, foi o que Lederson procurou expor nesse programa. Para

falar dessa possível dialogicidade, ocorre-me eleger pontos vitais da obra de ambos que foram ferramentas indispensáveis na elaboração do roteiro.

Em *Nietzsche, vida como obra de arte* (2011), a pesquisadora Rosa Dias envereda-se pelos meandros dessa reflexão. Ela explica que a filosofia de Nietzsche se fundamenta na afirmação da presença, do acontecimento, do agora, do corpo, dessa experiência desconhecida, incomum chamada vida; mas afirmando simultaneamente o pensamento, um estado criativo e mutável. Nietzsche encoraja “cada um a esculpir sua existência como uma obra de arte. A vida deve ser pensada, querida e desejada tal como um artista deseja e cria sua obra, ao empregar toda a sua energia para produzir um objeto único” (DIAS, 2011, p. 13). Dias lembra ainda que Nietzsche se autoproclamava “um apologista da vida”, cujo propósito é motivar o ser humano a tornar-se seu próprio mestre, com autonomia para criar novos modos de ser, pensar, sentir, agir.

Duas implicações desafiadoras estão presentes na elaboração dessa ideia, a primeira parte da máxima “Como alguém se torna o que é”, convidando o ser humano a se responsabilizar pelas próprias atitudes, conexões e interpretações sobre o mundo. A superação de si é a razão de ser da questão, o combustível para os seres humanos viverem com a totalidade da qual fazem parte. Para inaugurar essa prática de vida uma segunda implicação faz-se necessária: reavaliar a existência como um todo, motivando a humanidade a transmutar valores estabelecidos ao invés de adequar-se a eles. A esse respeito, volto novamente ao roteiro.

LOCUÇÃO: *Segundo Nietzsche, uma vez que reconhecemos nossa efemeridade, não havendo nenhum consolo metafísico, não havendo um Deus, ou qualquer sentido além desta vida que experimentamos dentro desse espaço-tempo que não escolhemos, e nem sabemos o momento final, e faz necessário a busca por uma vida autêntica, em que o estar no mundo se justifique por escolhas coerentes, orquestradas pela vontade particular e não guiadas por um líder. É necessário que cada sujeito se torne seu próprio guia.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Nesse episódio, Lederson apresentou as faixas: *Quatro paredes* e *Cabras pastando*, ambas do repertório de *Tem que acontecer*, lançado em 1976, segundo disco da trajetória de Sérgio Sampaio. Em seus princípios estruturais e versos, encontro pulsações que sugerem ressonâncias entre Nietzsche e Sampaio.

Quatro paredes é um samba-choro puxado para a seresta. À primeira escuta, essa canção nos atrai pelas variações do arranjo, em especial os dedilhados dos violões, que, a partir da introdução, vão diversificando-se e convertendo-se numa estilizada melodia agregada à letra. No caso da letra, a marca singular que se destaca é o tom confessional e poético cantado na irredutibilidade da primeira pessoa, como nos versos: “[...] eu sou quem curte o silêncio, o momento, o segredo, quem geme de frio, quem fica com medo, quem anda abatido, sem ter um

lugar pra morar [...]” (QUATRO Paredes, 1976); em que estão assinalados o desamparo, o sentimento de impotência frente aos embates do regime totalitário que imperava.

Quatro Paredes é também, e em outro sentido, uma canção sobre a falta de respostas: “Quando você me pergunta se eu tenho certeza, se eu fico zangado com sua franqueza, minha natureza me leva a dormir [...]” (QUATRO Paredes, 1976). Sérgio continua: “[...] quando você se preocupa com minha fraqueza, eu fico parado no muito obrigado. Um pobre coitado. Não vais entender [...]” (QUATRO Paredes, 1976). Mas, a impossibilidade de nomear o que falta não cala propriamente a poesia. O poeta insiste ainda, onde cala, em seu desabafo silencioso que glosa a falta, percebida no desfecho da experiência decantada: “[...] eu tenho pressa, não minto, mas sinto que estou entre as quatro paredes da vida e tenho sede, meu amor. E guardo tudo com muito cuidado dentro de mim” (QUATRO Paredes, 1976).

O subtexto de *Cabras Pastando* traz outra alegoria ao período da Ditadura Militar brasileira e seus mecanismos repressores. Enveredando musicalmente pelo *blues*, Sérgio não recua na proposta de tomar sua posição diante das pressões e mazelas impostas pelos Anos de Chumbo. O resultado de sua ousadia transparece na letra, em que o autor investe numa sarcástica autodescrição, como um tipo fora dos padrões: “[...] de herói, de poeta e bandido [...]” (CABRAS Pastando, 1976); mas dotado de uma aguda lucidez que lhe garantiria apontar as incongruências de sua geração: “Eu tenho um dom de causar consequências. Um ar de criar evidências [...]” (CABRAS Pastando, 1976).

Como dissociar vida e obra na produção de Sérgio Sampaio e Nietzsche? O caráter pessoal, o grau introspectivo e crítico inerente aos seus textos, a superação de si orientada pela busca do tornar-se o que se é, parecem desvelar características marcantes entre ambos, observadas nos modos particulares de ressignificarem a vida através da arte e de relacionarem-se com a totalidade da qual fazem parte. É assim que Nietzsche e Sérgio penetram fundo na existência. Na visão de Lederson:

LOCUÇÃO: *Estamos diante de um artista, a meu ver, um dos mais sensíveis de sua época, que a partir da sua postura firme, negando ceder às pressões para que formatasse seu trabalho, sem dinheiro, se viu morando de favor na casa de amigos. Mas ainda assim, cantava.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Pílula IV – O eterno retorno do mesmo ou um programa para se ouvir no escuro

O roteiro desse episódio foi o que mais passou por revisões antes de chegar à versão final. O motivo de tantas idas e vindas nesse processo coletivo de escrita advinha da tarefa duplamente desafiadora que tínhamos em mãos: dar conta da complexidade do tema do eterno retorno de modo conciso e transmitir a mensagem ao ouvinte de forma que ele compreendesse sem esforço. Na intenção de criarmos uma aproximação com os ouvintes e podermos expor nosso entendimento e percepções gerais acerca do tema, apostamos no tom de relato na construção do texto.

LOCUÇÃO: O pensamento do eterno retorno é a doutrina mais curiosa de Nietzsche. Onde quer que a trate – n’ ‘A Gaia Ciência’, no ‘Zaratustra’, no ‘Ecce Homo’, nas cartas e conversas, sempre a envolve com um ar de mistério. Apresenta-o, por um lado assustador, quando não mortífero, e, por outro como libertador, como a forma suprema da afirmação da vida. O que o Sr. Nietzsche comunica não é nada novo, pois, a mensagem contida na doutrina do eterno retorno traz a ideia de um ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas. Pensamento presente desde a antiguidade e, que, como dito pelo próprio Nietzsche, poderia ter sido ensinada também por Heráclito. Talvez o pensamento do eterno retorno há muito lhe era conhecido, mas seu verdadeiro significado ainda não reconhecido. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Com frequência evocamos as palavras de Nietzsche no roteiro, intercalando correspondências e fragmentos de livros ao texto. Procuramos alternar os climas de leitura para cada parte do roteiro, no intuito de valorizar os diferentes gêneros textuais que estavam em jogo: nosso depoimento pessoal, as cartas e trechos das obras de Nietzsche. Na busca dessa versatilidade, gravamos o programa a três vozes⁶¹.

Novamente recorremos às cartas de Nietzsche para abordar o tema. Acredito que a escolha de trazer esse material para o texto radiofônico contribui para a transmissão da mensagem ao ouvinte, pois normalmente as cartas possuem uma linguagem fluida, corrente, de fácil apreensão. Usamos trechos da carta enviada a Peter Gast em 14 de agosto de 1881, sendo ele o primeiro amigo a quem Nietzsche fala da experiência marcada pelo pensamento do eterno retorno:

LOCUÇÃO: No meu horizonte subiram pensamentos como eu jamais contemplara – não vou revelar nada disso, e pretendo me manter numa calma inabalável.

⁶¹ A dica do compositor como *background* do quarto programa veio da biografia de Nietzsche: “Ano-Novo de 1864, agora ele estuda na Universidade em Bonn, remexe manuscritos e cartas, prepara um ponche quente, e depois toca no piano o Réquiem do ‘Manfredo’, de Schumann.” (SAFRANSKI, 2009, p.32). No lugar do Réquiem, escolhemos *Piano Concerto in A Minor Op. 54*, de Robert Schumann (1810-1856) para BG, por melhor se encaixar com o clima do roteiro. As demais ambientações sonoras do programa foram invenções nossas, conforme descrito no decorrer do texto.

Certamente terei de viver alguns anos mais! Ah, meu amigo, passa-me pela cabeça um pressentimento de que na verdade vivo uma vida muitíssimo perigosa, pois sou daquelas máquinas que podem estourar! As intensidades da minha emoção me fazem tremer e rir – algumas vezes nem pude deixar meu quarto pelo motivo ridículo de que meus olhos estavam inflamados – de quê? No dia anterior, em minhas caminhadas eu tinha chorado demais, e não lágrimas sentimentais, mas de júbilo [...] (NIETZSCHE apud SAFRANSKI, 2011, p.203). (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Após a leitura da carta, retomamos o relato:

LOCUÇÃO: Assim, com o eterno retorno, percebemos a necessidade de estarmos conscientes de todos os atos, como sujeitos autênticos. Compor a existência como uma obra de arte, onde as cores caóticas sejam pintadas no momento apropriado, bem como as cores suaves também estejam no seu lugar, e só sejam se necessário. Que cada cor que utilizarmos para decorar nossa caminhada seja um degrau a mais para a escada que leva ao além-do-homem. Nada será visto como excesso se estiver no lugar que tem de estar, simplesmente por ser imprescindível. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Dando continuidade ao roteiro, editamos uma conversa entre Zaratustra e o anão que integra a seção *Da visão e enigma*, da terceira parte da obra. O momento marca a segunda vez que Zaratustra se torna porta-voz do eterno retorno ao longo do livro. Porém, nesse diálogo, Zaratustra não dá nome ao pensamento, comunicando-o pelas entrelinhas. Lederson e eu fizemos uma leitura dramatizada do diálogo, explorando timbres na criação das vozes dos personagens Zaratustra e anão. Esse recurso trouxe um clima audiovocal bastante diferente dos que estávamos propondo anteriormente nas locuções do relato e da carta. As vozes dos personagens também foram realçadas no processo de edição, quando usamos de *background* a música de Nietzsche intitulada *Zigeunerspruch*, composta por vozes deformadas recitando um texto em alemão. A pílula sobre o eterno retorno encerra-se com uma canção bastante representativa em relação ao tema do sujeito com o tempo: *O homem velho*⁶² de Caetano Veloso⁶³.

LOCUÇÃO: Com uma letra circumspecta, quase solene, a canção revela um homem que não se martiriza com os possíveis erros que tenha cometido ao longo da vida, mas ao contrário, segue de 'cabeça a prumo', olhando sempre em frente, focando-se no que está por vir, 'e nunca, nunca mais' (O HOMEM velho, 2007). Para o homem velho a 'beleza', as 'dores' e 'alegrias', passam 'sem um som', silenciosamente, quase que de forma despercebida. Contudo, seria impossível não reagir a isso, daí, ele acaba 'rindo', ao ser lembrado dos bons momentos. Assim o homem velho, espelhado pelo mundo, o faz ultrapassar as barreiras que o configuram apenas como um ser pessoal. Ele torna-se muito mais que isso, brilhado, destacado, como uma

⁶² Usamos a versão do álbum *Cê Multishow ao vivo*, lançado por Caetano Veloso em 2007.

⁶³ Identifico claras menções a Nietzsche no cancioneiro de Caetano Veloso. Três delas são dignas de nota: a primeira é *Peter Gast*, título da canção lançada no álbum *Uns*, em 1983, e que faz referência ao pseudônimo dado por Nietzsche ao amigo e compositor Johann Heinrich Köselitz (1854-1918). Reconheço a segunda menção nos versos de *Língua* “[...] incrível / é melhor fazer uma canção / está provado que só é possível filosofar em alemão [...]” (LÍNGUA, 1984). A tríade completa-se com a alusão de Caetano ao *amor fati* de Nietzsche na frase “Coragem grande é poder dizer sim”, trecho final de *Nu com a minha música*, canção do disco *Outras palavras* (NU com a minha música, 1981).

'maravilha sem igual', por ter ganhado, com o passar do tempo, também um aspecto positivo: a coragem de admitir e ver a si mesmo como um ser 'imortal'. (O HOMEM Velho, 2007) (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Pílula V – Pelas frestas de uma nova aurora (Canto à Zaratustra)

O processo de criação dessa peça radiofônica foi conduzido por Lederson Nascimento. Elaborado a partir de frases de Nietzsche, Lederson deu forma ao poema *Canto à Zaratustra*. Desde o início, a intenção foi experimentar o formato poético no roteiro. Esse caráter lírico distingue a pílula das anteriores. Lederson fez a locução sozinho, buscando tirar partido das entonações e ritmos de fala, colocando em prática sua habilidade como declamador⁶⁴.

LOCUÇÃO: O martelo sobre a bigorna incrustada de valores, estala, reverbera o som da decadência. O tempo urge enquanto se esvai. Precários que somos, estremeçemos diante o devir. É preciso sorrir e dançar diante do caos, deixar "os dedos dos pés, de orelha em pé, para escutar"; o Canto de Zaratustra, que sempre ressoa, pelos vales e montanhas do ontem, e hoje ecoam, nas avenidas, praças, vielas, por trás da arquitetura cinza, trincando a estrutura esdrúxula da velha moral. Não acredito em um Deus que não dança, não me curvo a um líder sequer, do mais alto que sou vislumbrei o abismo, e raso me vi, no momento preciso, me equilibrei na corda atada entre o super-homem e o animal. [...] (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Na produção em rádio, o uso da palavra é tido como um recurso expressivo capaz de potencializar o processo comunicativo instaurado em tal meio. Partindo dessa compreensão, o artigo *A palavra como elemento semântico e estético da linguagem sonora* (2018) traz um olhar delimitado ao redor da palavra, contribuindo para entendê-la enquanto componente fundamental no universo do som.

Concentro-me num ponto desse estudo que trata do lugar da voz em transmissões radiofônicas que se valem de narrativas poéticas. O foco dos autores é o trabalho criativo com a palavra, de onde parto para pensar sobre os recursos expressivos usados por Lederson no trabalho de locução.

A experiência de recitar algo poético e explorando o que há de mais notório no elemento palavra, enquanto elemento da linguagem sonora, foi a inspiração para se projetar a vida na palavra, transformá-la em um ser, assim como ela tem a capacidade de enaltecer objetos e até mesmo outros elementos. A palavra falando por si mesma, identificando-se no mundo como agente criadora, entidade. Não apenas expressão, mas participante do que existe, sendo capaz de afetar e ser afetada. Na peça, a voz da

⁶⁴ Conforme mencionado nas Considerações iniciais desta tese, Lederson Nascimento foi poeta, publicou livros independentes e costumava performar seus escritos em saraus.

palavra assume o texto, por isso a cadência dos sons é tão cuidadosamente respeitada, para que cada uma delas possa ser, de fato, ouvida. (COSTA *et al*, 2018, p.135).

Lederson realizou uma locução poética buscando alternar variados recursos vocais: ênfase, pausa, intensidade, andamento. Durante a edição, uma trilha em segundo plano criou uma ressonância homogênea e agradável à leitura, conquistada pela sonoridade suave do violão dedilhado, por vezes interrompido pelo som oco e brusco das cordas batidas. Infelizmente, essa trilha que serviu de plano de fundo (*BG*) no episódio se perdeu, impossibilitando descrever a referência sonora com exatidão.

LOCUÇÃO: [...] *Danço com pés de acaso, onde não se pode amar, deve-se passar ao largo. Minhas palavras, feito lanças, sobre o frágil coração plástico destes homens de mentira. Os sábios da velha moral estão encobertos de mofo e graves amaldiçoam a vida. Sobre as novas tábuas acena o riso da minha sabedoria.* [...] (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

O programa era dividido em três blocos: uma introdução musical, seguida do momento poético e outra música de encerramento. As faixas escolhidas para abrir e fechar o episódio foram respectivamente *Caminhos II* e *Novo Aeon*, lançadas em 1975 pelo músico soteropolitano Raul Seixas (1945-1989). Nenhum comentário foi dirigido ao ouvinte para anunciar os blocos musicais, ficando a palavra do locutor reservada exclusivamente para a leitura poética.

Durante todo o processo de ADEUZARÁ, fizemos um constante paralelo entre os pensamentos de Nietzsche e Raul Seixas. Essa associação foi se desenvolvendo na dialogia das conversas e encontros de criação. Aos poucos, fomos construindo identificações e aproximando-nos do que, para nós, há de Nietzsche em Raul Seixas. A partir disso, o músico baiano não poderia faltar no repertório da série.

Na época, estabelecemos o cotejo de Nietzsche com Raul sem recorrermos a bases teóricas. Proponho agregar a essa pesquisa alguns aspectos da literatura que tratam desse vínculo. Saliento que encontrei perspectivas abertas a trilhar por diferentes vias de análise. Sobre esse ponto, quero apresentar aqui somente os contornos deste estudo, no intuito de tomar os elementos envolvidos nessa abordagem como impulso para comentar as músicas usadas no programa.

Jeferson Santana Brandão (2011) segue a concepção trágica para falar do elo entre o *Zaratustra* de Nietzsche e a obra do compositor brasileiro. Brandão assinala que o personagem do filósofo desponta como herói trágico, chegando a afirmar ao longo de seu percurso o lado mais sofrido e doloroso da vida. Porém, longe de aderir ao pessimismo e a tristeza, Zaratustra

interpreta a dor, o sofrimento, como afirmação, tornando-se capaz de alegremente incorporar o sim à vida⁶⁵.

A hipótese que orienta o diálogo entre Nietzsche e Raul Seixas inspira-se na obra *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, de Roberto Machado (2011). De fato, o aforismo 342 de *A Gaia Ciência*, intitulado *Incipit tragoedia* [começa a tragédia], marca o início da trajetória do personagem central de *Assim Falou Zaratustra*, livro seguinte na obra do filósofo. Machado (2011) lembra que Nietzsche reproduz, quase na íntegra e sem modificações, esse mesmo aforismo no *Prólogo de Zaratustra*.

Por que *Zaratustra* seria uma tragédia? Segundo Machado (2011), esta pergunta pode ser compreendida quando se compara *Zaratustra* com *O Nascimento da Tragédia*, primeira obra de Nietzsche.

O sentido do Zaratustra como tragédia pode ser esclarecido a partir da problemática do apolíneo e do dionisíaco, tal como Nietzsche a vê. [...] No meu entender, apesar das diferenças entre os dois livros, o grande parentesco de *Assim falou Zaratustra* com o primeiro livro de Nietzsche se evidencia dramaticamente com *Zaratustra*, o personagem central, despontando como um herói apolíneo e, em seguida, percorrendo um caminho tenebroso, da vida, tornando-se dionisíaco. (MACHADO, 2011, p. 28-29).

Na visão de Zaratustra sobre a existência, não há lugar para a negação das polaridades, pois esse olhar indicaria a própria negação da vida. A força do pensamento trágico do herói está na eterna superação de si, na afirmação da impermanência e do riso; de onde nasce o impulso para prosseguir sua caminhada adiante. Ainda na compreensão de Roberto Machado:

Radicalizando *O nascimento da tragédia*, para o qual a finalidade da tragédia, ao exibir os sofrimentos do herói, é produzir alegria, Nietzsche, ao mesmo tempo filósofo do sofrimento e da alegria, no momento em que se sente o primeiro filósofo trágico, pretende mostrar com a trajetória de Zaratustra pensada como uma tragédia, que, apesar de todo sofrimento, a afirmação do eterno retorno torna o herói trágico fundamentalmente alegre [...]. (MACHADO, 2011, p. 29).

Para discorrer sobre a “tragédia tropical” de Raul Seixas, Brandão (2011) entende a música como um elemento inseparável da letra nas composições do artista. Em outros termos,

⁶⁵ Na interpretação de Nietzsche, o conceito de trágico pode ser resumido como um pensamento capaz de afirmar os dramas da existência humana no mundo. Nietzsche se volta para a Grécia pré-socrática, buscando na era da tragédia grega uma força originária, embalada por um senso artístico apurado, recusando uma postura ingenuamente otimista da vida, baseada no ideal de felicidade individual e social. Trágico é o pensamento que acolhe e bendiz a contínua tensão das oposições entre criação e destruição, sofrimento e alegria, vida e morte, prazer e dor. Assim, uma diferenciação dos termos (trágico e tragédia) na perspectiva de Nietzsche dá-se no sentido de que o trágico é uma característica inerente à existência humana. A tragédia revela o trágico, pois revela tanto os limites do ser, quanto a possibilidade de agir a partir desses limites.

as partes estruturais da obra, tais como o estilo, a melodia, são também responsáveis pela transmissão de determinada ideia sugerida na porção textual da música.

Em *Caminhos II*, Raul Seixas entrega todo o seu andar a um constante perguntar e tentar: “Assim como todas as portas são diferentes / Aparentemente todos os caminhos são diferentes / Mas vão dar todos no mesmo lugar [...]” (CAMINHOS II, 1975). Raul segue os passos livre de perguntas que lhe dessem a direção: “[...] Sim / O caminho do fogo é a água / Assim como / O caminho do barco é o porto / O caminho do sangue é o chicote / Assim como / O caminho de reto é o torto [...]” (CAMINHOS II, 1975). A ideia de experimentar e interrogar-se o acompanham até o fim da jornada: “[...] O caminho do risco é o sucesso / Assim como o caminho do acaso é a sorte / O caminho da dor é o amigo / O caminho da vida é a morte” (CAMINHOS II, 1975).

Em conformidade com as ideias de Zaratustra, o compositor também não faz da negação uma forma de vida, pois, entre tantos caminhos possíveis, tudo se transforma, num contínuo vir a ser: “‘Este – é o *meu* caminho, qual é o vosso?’, assim respondi aos que me perguntaram pelo ‘caminho’. Por que o caminho – não existe! Assim falou Zaratustra” (NIETZSCHE, 2011, p. 186, grifos do autor).

Não há sentido para as coisas, nem mesmo coisas; há interpretações, perspectivas. Se Zaratustra falou do trágico para anunciar toda vulnerabilidade humana diante da instabilidade da vida, ele simultaneamente afirmou a alegria de tudo o que vive. Raul Seixas foi um artista que, de algum modo se propôs, se dispôs a buscar uma relação direta e criativa com esse campo de forças interpretativo que é a vida e traduzi-lo em arte, em música. Como na letra *Novo Aeon*: “O sol da noite agora está nascendo / alguma coisa está acontecendo / não dá no rádio nem está / nas bancas de jornais [...]” (NOVO Aeon, 1975). O termo aeon tem origem no grego e é usado para indicar um longo período, a eternidade. Neste novo tempo, Raul coloca em cena a singularidade do indivíduo, quando o “eu” passa a ser mais importante que o nós: “[...] já não há mais culpado / nem inocente / cada pessoa ou coisa é diferente / já que assim, baseado em que você pune quem não é você? [...]” (NOVO Aeon, 1975). Tal como Nietzsche, Raul convida cada qual a seguir seus próprios caminhos: “[...] é direito de ser ateu / ou de ter fé / ter prato entupido de comida que 'cê mais gosta / é ser carregado, ou carregar / gente nas costas / direito de ter riso e de prazer / e até direito de deixar / Jesus sofrer” (NOVO Aeon, 1975).

Assim, Zaratustra e Raul trilharam caminhos com seu canto trágico, desejando com muita intensidade e sabedoria afirmar a dor e o prazer. Uma ideia que só pode ser posta em prática por mentes dispostas a transgredir as regras do velho aeon. Todos os seres são diferentes,

por isso, cada um é convidado a perceber, arriscar e colocar à prova as coisas, e, a partir da própria interpretação, tornar-se o que se é, criar novos valores.

Pílula VI – *A visão dionisíaca do mundo em Nietzsche e Nina Simone*

Essa pílula se propôs a apresentar ao ouvinte o conceito de dionisíaco na visão de Nietzsche. Inicialmente, o estudo para criação do roteiro contou com a participação de todos os integrantes de ADEUZARÁ. Renata Queiroz assumiu a formatação final do texto, ficando também encarregada da escolha musical de encerramento.

Renata e Lederson dividiram a locução do programa. A trilha usada em segundo plano foi *Hino para Dionísio*⁶⁶, lançada em 2002 pela artista grega Daemonia Nymphe. De orquestração majestosa, pautada pelo coro de vozes masculinas, a música criou uma atmosfera ritualística para a leitura, cujo trabalho de locução valorizou a pausa como recurso expressivo de forma a provocar um jogo entre trilha e narrativa, permitindo ao ouvinte compreender melhor o que estava sendo dito.

LOCUÇÃO: *Nietzsche que se disse o primeiro a levar a sério Dionísio, em algum ponto de sua obra vai localizar esse Deus no lugar de filósofo, evocando seu nome até o final de sua vida. Em escritos tardios que ficaram conhecidos como 'bilhetes da loucura', Nietzsche assinava 'Dionísio'. É que esse filósofo-poeta em sua passagem excessiva pela vida realmente experimentou o mistério desse estado que ele conservou ao longo de sua obra e que lhe era tão caro: o estado dionisíaco.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Em seu primeiro livro, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, publicado em 1872, Nietzsche dá ensejo ao simbolismo dos deuses Apolo e Dionísio, encontrando neles alimento de grande relevância para o conjunto de seu pensamento. De um ponto de vista genérico, pode-se dizer que a questão central que marca a filosofia do jovem Nietzsche é pensar sobre o destino da Arte e da Cultura na modernidade. Dentre as influências decisivas desta época, ele toma os gregos do período trágico como aliados, vendo como exemplar a lição deixada por aquele povo.

Nietzsche queria empreender uma contraposição ao interesse dominante de seus contemporâneos, tanto no quesito filosófico quanto religioso, científico, político e artístico. Na visão de Nietzsche, havia algo entre os gregos, especialmente durante o florescimento da

⁶⁶ Tradução do título original, em inglês, *Hymn to Bacchus*. (Tradução nossa).

tragédia, que seria capaz de justificar a razão de ser da vida humana, movidos que eram os helênicos por um senso aprimorado da Arte e por uma atitude desprovida de medo diante os obstáculos da existência.

Apolo, para os gregos, era o deus soberano da luz, da perfeição. Por outro lado, Dionísio, deus do vinho, da dança e da música, representa a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. Dionisiacas eram as festas para o deus Dionísio, realizadas em Atenas, incluindo sacrifícios, apresentações dramáticas, desfiles de esculturas fálicas, casamentos simbólicos, orgias. Algo, então, que estava ligado à exacerbação dos sentidos, à embriaguez, à supremacia amoral dos instintos.

Apolo e Dionísio são investigados inicialmente por Nietzsche como impulsos – ou forças – opostos, que mais tarde serão entendidos como fenômenos complementares, constituindo-se numa unidade. Para Nietzsche, era justamente essa luta incessante de forças – apolínea e dionisiaca – como também suas constantes reconciliações, o que permitia tanto o espírito de destruição como o de criação, a transgressão de todos os limites, o surgimento do novo, a arte, o dionisiaco, portanto.

LOCUÇÃO: *Nietzsche vai fundir Dionísio ao Deus Apolo: Deus da luz, da beleza e da perfeição, propondo o fenômeno dionisiaco como resultado dessas duas forças, desses dois impulsos complementares; de onde emerge, então, o estado de criação, de provocação e surgimento contínuo do novo, daquilo que tem potência de inédito, de vir a ser e que, no fim, condensa justamente o impulso de Arte.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

É nesse sentido que Nietzsche forja a noção de dionisiaco, transformado em categoria estética, cuja mensagem está na afirmação da realidade, no domínio de si que lhe permitia transfigurar o sofrimento, as agruras da existência em beleza, em poesia, em música, em ditirambos. Zaratustra é portador de tal espírito dionisiaco; a ele coube apreender filosoficamente as linhas de força que marcam essa ideia. Em *Ecce Homo*, Nietzsche reapresenta uma definição de Zaratustra como aquele que responde com sugestões poéticas e artísticas às questões graves e profundas com as quais se ocupa. Diante das adversidades da existência, Zaratustra só acredita na autenticidade de um pensamento que o estimule a dançar. O roteiro traz parte dessa passagem. Aproveito para acrescentar um novo trecho a este estudo:

[...] Zaratustra é um dançarino –: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abismal pensamento”, não encontra nisso entretanto objeção alguma ao existir, sequer ao seu eterno retorno – antes uma razão a mais para *ser ele mesmo* o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso e ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... *Mas esta é a ideia do Dionísio mais uma vez.* (NIETZSCHE, 2008, p. 87, grifos do autor).

A transmissão encerra com Nina Simone (1933-2003) interpretando a canção *Feeling Good*. Nascida nos Estados Unidos, na cidade de Tryon, Carolina do Norte, Nina foi compositora, pianista, cantora de *jazz*, *soul*, *blues* e *gospel*. A artista fez de sua música expressão pelos direitos civis da população negra estadunidense. Conforme dito no roteiro, a canção *Feeling Good* trata de um sujeito em busca de sua verdade, própria ao fenômeno dionisíaco.

LOCUÇÃO: *Nina Simone – artista abismal – assimilou tal filosofia do triunfante Sim à vida e criou uma atmosfera dessa mesma natureza em torno de suas ideias, sentimentos e ações mais íntimas. Em uma entrevista intimista, Nina revela que estava sempre em estado de paixão pela música e que com ela tinha que viver as 24 horas do dia, não podendo dela se afastar, como também não podia se afastar das pessoas, ou melhor, de ter que tocá-las. Ela se utilizava da música para apreender e se situar no mundo que vivia, para destruir o velho, para levar as pessoas à loucura, para afirmar sua vontade de vida, mas sobretudo para expressar a liberdade. Liberdade que para ela, em suas próprias palavras, era “não temer”.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Pílula VII – Nietzsche na poesia de Waly Salomão ou Remexendo nos troços de Waly

A roteirização desse episódio foi conduzida por mim, que também assumi o papel de locutor. Renata, Lederson e eu concebemos juntos a linguagem sonora⁶⁷ da pílula, composta pela junção de elementos como textos em *off*, músicas, efeitos. Essa ambiência acústica foi nosso carro-chefe. Destaco a estrutura da faixa produzida especialmente para a ocasião e que se ouve em segundo plano. A faixa consiste em uma base eletrônica e ritmada presente no arranjo de *Remix século XX* (2000), música de Adriana Calcanhoto sobre o poema homônimo de Waly Salomão. Extraímos somente a batida eletrônica do arranjo, que toca repetidas vezes⁶⁸, sustentando a locução. Eventualmente, essa base vai se decompondo e a locução é interrompida, deixando sobressair áudios com voz do próprio Waly fazendo declarações e recitando poesias. Usar a voz de Waly como elemento sonoro permitiu ao ouvinte conhecer as ideias e receber informações biográficas com a oralidade do artista em pessoa. Após a vinheta de abertura do programete, entra o primeiro áudio de Waly Salomão⁶⁹:

Experimentar o experimental / experimentar o experimental / A fala da favela / O nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem convite para

⁶⁷ A linguagem sonora possui uma gramática própria. Como tal, a sintaxe e a semântica sonoras, em um dado âmbito estético, determinam signos sonoros que correspondem a um sistema comunicativo completo e diversificado, repleto de sentidos para o ouvinte.

⁶⁸ Tradução minha do termo *loop*. Derivada do inglês *looping*, a palavra é usada na música moderna para indicar a gravação de determinada informação sonora tocada repetidamente.

⁶⁹ Faixa do álbum *O silêncio que precede o esporro*, lançado em 2003 pela banda brasileira *O Rappa*.

uma viagem / E agora? / Quer dizer, e o que eu sou? / Meu nome é Waly Salomão / Um nome árabe / Waly Dias Salomão / Nasci numa pequena cidade da caatinga baiana / Do sertão baiano / Filho de pai árabe e uma sertaneja baiana / A memória é uma ilha de edição / Nasci sob um teto sossegado / Meu sonho era um pequenino sonho meu / Na ciência dos cuidados fui treinado / Agora entre o meu ser e o ser alheio / A linha de fronteira se rompeu / Câmara de ecos / Eu tenho o pé no chão, porque sou de virgem / Mas a cabeça, gosto que avoe [Gargalhada]. (INTRO 5, 2003).

Aproveitar a linguagem sonora para disseminar conteúdo conferiu uma identidade ao horizonte acústico do programa, contribuindo no âmbito de seu conceito e concepção estética. Diante dessa estrutura, era necessário que a locução também fosse adaptada em relação aos elementos postos em jogo: sons incidentais, músicas, efeitos. Tentei imprimir à voz uma entonação que desse ritmo às frases do roteiro, atento às variações da dinâmica na execução da leitura.

LOCUÇÃO: *Caríssimos ouvintes! O programa de hoje é dedicado aos ecos da filosofia nietzschiana na obra do poeta brasileiro Waly Salomão. Um paralelo mais e mais passível ao explosivo se levarmos em conta a frase de Nietzsche onde se autodeclarava: “Não sou homem, sou dinamite!” e a de Waly, quando indica que deveria ser lido “com olho-míssil e não com olho-fóssil”.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Um exemplo, que serviu de inspiração para o desenvolvimento do tema, foi o livro *O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão* (2009), do pesquisador e professor Flávio Boaventura. De início, o autor delimita um recorte para seu campo de pesquisa, a partir do qual elenca princípios vitais da obra de ambos. Nesse sentido, o estudo privilegia particularmente as concepções acerca do trágico e do dionisíaco próprias ao pensamento de Nietzsche para pensar como tais aspectos reverberam na poética de Waly Salomão (1943-2003).

Para dialogar com as reflexões de Boaventura (2009) acerca do estado dionisíaco em Nietzsche e Waly Salomão, inserimos novamente um áudio do poeta, em que esse desejo de transmutação e rebeldia surge estampado em seus versos⁷⁰:

INCORPORO A REVOLTA. Dança do intelecto e dilaceração dionisiaca, obsessiva ideia de fundar uma nova ORDEM frente às categorias exauridas da arte e a indignação da rebeldia ética, a quase catatonia do quase-cinema e o júbilo epifânico do EDEN. Samba. O dono do corpo expressão musical das etnias negras mestiças. Quanta vida urbana brasileira [...]. (O SALTO II, 2005, grifos do autor).

A maior dificuldade encontrada na roteirização foi editar o material pesquisado, definir o que seria mais conveniente cortar e como excluir dados esclarecedores e curiosidades tão interessantes do universo e da personalidade de Waly. Dentre as partes excluídas do roteiro, considero importante resgatar aqui uma passagem sobre a amizade de Waly com Hélio Oiticica

⁷⁰ Faixa do álbum *O silêncio que precede o esporro*, lançado em 2003 pela banda brasileira *O Rappa*.

(1937-1980). Foi Hélio, criador dos parangolés e da instalação *Tropicália*, na década de 1960, quem se entusiasmou e incentivou Waly a dar continuidade ao seu projeto poético. De Nova York, Hélio escreve, especialmente para a revista *Pólem*, o texto *Carta a Waly* (1973): “eloquente homenagem, onde dedica-lhe o melhor de tudo que lhe era espiritualmente valioso: Rimbaud, Mondrian, Malevich, Nietzsche, Artaud, Haroldo de Campos” (FIGUEIREDO, 2003, p. 11).

Ainda sobre a ambientação sonora, criei uma faixa composta de trechos dos poemas de Waly musicados por diversos nomes da Música Popular Brasileira⁷¹. Essa colagem foi somada à pílula, ocupando um dos momentos poético-musicais apresentados ao ouvinte.

LOCUÇÃO: *Entrar em contato com a obra de Waly Salomão é colocar os sentidos expostos a uma pluralidade de vozes, sonoridades, grafias, projetextos, que se recombina em linguagem subversiva, de onde transborda brasilidade somada a uma visão caleidoscópica e peculiar do mundo.* (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Antes da música de encerramento, o roteiro traz um pequeno trecho de *O amante da algazarra*, quando Boaventura (2009) sintetiza o que ele considera ser a essência do estudo aproximando Nietzsche-Waly: “entre elas amar o mundo como um campo de forças instáveis, afirmando que todas as considerações são provisórias, jamais definitivas”. (BOAVENTURA, 2009, p.100). Nesse conjunto inter-relacionado de intensidades, a vibração nietzschiana ecoa na poética e no “enunciado-antilamúria” de Waly: “repleto de amálgamas que atesta uma *alegria* em nome da vida como ela é: *irremediavelmente trágica*” (BOAVENTURA, 2009, p.100, grifos do autor).

Ao fim da locução e sem nenhum comentário prévio ao ouvinte, entra *Olho de lince*, letra de Waly e música de Jards Macalé, faixa do álbum *Real Grandeza – parcerias com Waly Salomão*, lançado em 2005⁷²: “[...] tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo / é fosforo que acende o fogo da minha mais alta razão / e na sequência de diferentes naipes / quem fala de mim tem paixão” (OLHO de lince, 2005).

Em português, a expressão “olho de lince” é usada no sentido figurado para descrever uma pessoa muito perspicaz, inteligente, com capacidade de visão acima da média, que enxerga além do que todos veem. O poema de Waly poderia ser a autodescrição de seu *modus operandi* intenso, elétrico e palavroso: “Quem fala que sou esquisito hermético / é porque não dou sopa / estou sempre elétrico / nada que se aproxima nada me é estranho / fulano sicrano beltrano /

⁷¹ A obra poética de Waly Salomão foi e ainda tem sido musicada e gravada por grandes compositores e intérpretes da Música Popular Brasileira: Adriana Calcanhoto, Jards Macalé, Caetano Veloso, Lulu Santos, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Moraes Moreira, João Bosco, dentre outros. A obra de Waly também ocupa o repertório d’Os Paralamas do Sucesso e d’O Rappa, bandas do *pop rock* nacional.

⁷² A música conta com a participação de Waly Salomão.

seja pedra seja planta seja bicho seja humano [...]” (OLHO de lince, 2005). Tal como Nietzsche, Waly encarou a vida de forma visceral, poética e experimental: “[...] quando quero saber o que ocorre à minha volta / ligo a tomada abro a janela escancaro a porta / experimento invento tudo nunca jamais me iludo / [...] / me iludo passado presente futuro / urro arre i urro [...].” (OLHO de lince, 2005).

Pílula VIII – Alceu Valença e Zaratustra: psicodelia nordestina à beira-bar

Lederson Nascimento sugeriu que o último episódio da série fosse dedicado às palavras de Zaratustra. Deve-se a ele a concepção geral dessa pílula, cuja proposta era compor um roteiro encadeando passagens do livro. A primeira etapa foi feita em conjunto, quando nos ocupamos de selecionar frases do *Zaratustra*. A partir desse recorte, Lederson traçou a roteirização final, imaginando gravá-lo a três vozes, em forma de uma leitura alternada.

Após a criação do roteiro, iniciamos a etapa seguinte, voltada para a produção do fundo musical. Lederson também cuidou dessa fase, inspirando-se na musicalidade da psicodelia nordestina como clima sonoro do programa. A noção de psicodelia vinha sugerida no título do programete, embora não tenha sido exposta ao ouvinte enquanto elemento textual, mas sim como elemento sonoro. Considero importante trazer aqui uma breve contextualização do surgimento desse movimento musical, apontando características que marcaram o estilo de tais criações, com vistas a revelar quais efeitos acústicos queríamos provocar nos ouvintes de modo subentendido e subliminar.

A psicodelia nordestina foi um movimento artístico surgido no Brasil dos anos de 1970. De cunho predominantemente musical, as produções da época resultaram em composições com sonoridade experimentalista e inovadora. Guitarras em afinação aguda, batidas agitadas nos violões, gritos hipnóticos compõem parte do repertório de sons explorados pelos artistas desse movimento. No texto *A era da psicodelia nordestina* (2015)⁷³, Marcos Vinícius explica que as letras criadas nesse período foram marcadas pela insurgência de mensagens contra a ideologia ditatorial brasileira, muitas vezes expressas em tom lírico.

É reconhecível que o embrião dessa nova onda foi a busca por algo que fosse original e que mostrasse, talvez, uma resposta ao silêncio provocado pela ditadura ou a resposta a um grito de solidão nordestino que fora esquecido. [...] Vemos aí o nascimento de uma música que fugia do rótulo mercantilista para a estética do radical. (VINÍCIUS, 2015).

Colocando ao mesmo tempo a busca pelo novo e a reavaliação do momento sociopolítico e cultural do Brasil, a psicodelia nordestina concretiza-se com a promoção da *I Feira Experimental de Música de Nova Jerusalém*⁷⁴; tomando como gabarito o seu instrumento

⁷³ VINÍCIUS, Marcos. A era da psicodelia nordestina. In: VINÍCIUS, Marcos. **Mosaico cultural**. São Paulo, 2 mai. 2015. Disponível em: <https://mosaicoculturall.wordpress.com/2015/05/02/a-era-da-psicodelia-nordestina/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

⁷⁴ O evento é chamado por pesquisadores de *Woodstock nordestino* ou *Woodstock cabra da peste*, devido ao som notavelmente experimental das criações musicais apresentadas; algo similar ao que nutria o estilo dos artistas de *Woodstock*, festival de música realizado nos Estados Unidos, em 1969.

mais afinado: a canção. Esse evento, realizado no dia 11 de novembro de 1972, em Recife, capital de Pernambuco, foi uma das primeiras aparições em coletivo que dão início à nova era de sons dissonantes, cheios de improvisos e alucinações musicais. Dentre os nomes que despontaram na linha de frente dessa geração psicodélica, estão as bandas *Ave Sangria* e *Nuvem 33*, além dos músicos Lula Côrtes, Zé Ramalho, Robertinho do Recife, Alceu Valença.

O compositor, cantor e instrumentista pernambucano Alceu Valença foi o artista que representou o psicodelismo setentista no último programete de ADEUZARÁ. Dele escolhemos *Solibar*⁷⁵, música lançada em 1980. Única faixa usada na transmissão, *Solibar* serviu tanto para dar o clima que se ouve em segundo plano quanto para a apresentação musical de encerramento da pílula. Para que a faixa ocupasse todo o programa, fez-se necessário um trabalho de edição. Criamos a trilha secundária a partir do arranjo introdutório de *Solibar*, composto pela sobreposição de um violão dedilhado, efeitos de percussão, gemidos e gritos de Alceu, executados na voz do artista, ora em registros agudos, ora graves. Extraímos um fragmento desse arranjo, que foi tocado repetidas vezes. Ao fim da locução aumentamos o volume da faixa que passa do segundo para o primeiro plano, quando o ouvinte entra em contato com *Solibar* na íntegra: letra e música.

Diante da ambientação proposta, valorizamos o silêncio, as pausas e a calma no trabalho de locução. Uma percepção que julgamos essencial para que os ouvintes tivessem tempo de assimilar os contrastes entre nossa leitura das frases de Zaratustra acompanhada pelos efeitos sonoros da música de Alceu Valença. Outros procedimentos utilizados na leitura foram a sobreposição de vozes, o sussurro, a repetição, tomados como recursos para dar mais força à expressão do texto, além de destacar e reforçar o pensamento poético e filosófico de Zaratustra.

LOCUÇÃO: *Muito pouco valor tem aquilo que tem preço. Mais que tudo, porém, é odiado aquele que voa. É noite: ah, que eu tenha de ser luz! E sede do que é noturno! E solidão!*

Eu amo aqueles que não querem preservar a si mesmos. Guardai-vos de cuspir contra o vento. Quem tem de ser um criador sempre destrói. É noite: ah, que eu tenha de ser luz! E sede do que é noturno! E solidão! Como te renovarias, se antes não te tornasses cinzas? (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

A experiência prática com a locução pausada, permeada de silêncio nos soou desafiadora num primeiro momento. Porém, ao mesmo tempo, acreditamos que essa opção nos permitiria narrar da melhor forma o texto poético, metafórico e filosófico de Nietzsche-Zaratustra; seja por meio das sensações transmitidas pelas sonoridades de nossas vozes, pelas variações dos ritmos de fala. A trilha de Alceu tocada em segundo plano também nos abriu

⁷⁵ *Solibar* é um poema do escritor recifense Carlos Pena Filho (1929-1960), cujos versos foram musicados por Alceu Valença na década de 1970.

espaço para explorarmos momentos de dramaticidade em nossas interpretações do texto roteirizado.

Ao término da locução, *Solibar* assume o lugar de música principal para o ouvinte. A transição é executada gradualmente, sem cessar. Nesse momento, pode-se ouvir a letra na voz de Alceu, que recita os versos como um profeta alucinado. A canção faz um relato sobre a solidão nas grandes cidades: “Seis dos pingos da goteira / Batucando no passado / E sei que as cinzas da fogueira / Não recomporão os galhos / Dia sim e dia não / Dói a minha solidão / Eu tô ficando aperreado / [...]”. (SOLIBAR, 1980).

CAPÍTULO III – *GRIETZSCHE* INSTALAÇÃO CÊNICO-SONORA

“Ouves? Ouves, Zaratustra?”, exclamou o adivinho, “o grito é para ti, é a ti que ele chama: vem, vem, chegou o tempo, é mais do que tempo!” (NIETZSCHE, 2011, p. 229).

Nota sobre o capítulo: a ideia deste capítulo é apresentar a concepção da instalação cênico-sonora *GRIETZSCHE*, com direção intermídia de Ricardo Aleixo (BH/MG). Os elementos utilizados nessa fase do processo criativo são oriundos da fricção do percurso traçado por ADEUZARÁ e incluem as ações de rua, a série radiofônica, o ciclo de palestras. Essa etapa também representa para o coletivo um momento de descobertas e abertura a novas vivências e parcerias. Agrego ao estudo noções que nos acompanharam nesse período de criação, tais como a ideia de oralidade proposta pelo linguista e pesquisador Paul Zumthor (2000) e o conceito de intermídia, cunhado em meados da década de 1960 por Dick Higgins (2009, 2012). Ademais, questões discutidas no campo da performatividade também estão arroladas ao texto, dentre elas os termos de acontecimento, atmosfera e sonoridade, segundo a perspectiva de Josette Féral (2015) e Erika Fischer-Lichte (2014).

3.1 Elucubrações sobre o grito

GRIETZSCHE é contração da palavra grito com Nietzsche. Grito que surge como inspiração na palestra *Estéticas do Grito a partir de Nietzsche*, realizada por Charles Feitosa: filósofo, pesquisador, professor do Programa de Artes Cênicas da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), onde também coordena o POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop). A apresentação ocorreu no ciclo de palestras *Nietzsche: experimentos práticos*, evento promovido por ADEUZARÁ, no dia 27 de junho de 2015, na Funarte MG, em Belo Horizonte.

Não pretendo aprofundar-me nos aspectos abarcados por Charles Feitosa em suas elucubrações sobre o grito, todavia, faz-se mister elencar aqui alguns apontamentos discutidos na palestra que impulsionaram o processo criativo de ADEUZARÁ. Feitosa abre a explanação dizendo que gostaria de refletir sobre a estética do grito em Nietzsche no contexto da Filosofia Pop. O termo Filosofia Pop, explica ele, na verdade foi roubado de Gilles Deleuze (1925-

1995)⁷⁶. Trata-se de uma filosofia com alto teor de experimentação dialógica com outras fontes, com outros métodos, como, por exemplo, articular conceitos e imagens de maneira filosófica não tradicional. Mas, de que tradicional está sendo falado? Do tradicional no sentido filosófico de usar a imagem apenas como exemplo ou confirmação do conceito, ou seja, a função da imagem é comprovar a argumentação.

Para além da história tradicional da filosofia – sem abandoná-la – o aspecto básico da Filosofia Pop é que ela permite que imagem e conceito façam uma parceria, a tal ponto que essa parceria seja guiada por caminhos de investigação não previstos. Conforme a classificação de Charles Feitosa, há pelo menos dois tipos de pop. O Pop I está ligado às fórmulas simplistas de sucesso, algo feito para consumo rápido e que não interessaria como modo de fazer filosofia. O Pop II está ligado ao campo cultural do pop, à *Pop Art*, e reflete o princípio inspirador de fazer filosofia. A Filosofia Pop continua a trabalhar a arte, a estética, o belo. Nisso, a proposição da Filosofia Pop é conversar com a vida cotidiana das pessoas que constroem seu tempo, integrando o corpo e a arte, Homer Simpson, Calvin, Mafalda⁷⁷.

Valendo-se de uma lista de exemplos extraídos do *rock*, do cinema, das artes visuais etc., Feitosa elabora perguntas iniciais acerca do tema: “Será que a voz que grita está para a voz que fala e a voz que canta do mesmo jeito que o feio está para o belo? Seria o grito a dimensão antiestética da voz? O oposto da voz que está associada à beleza e aos sentidos?” (Informação verbal)⁷⁸.

Para Feitosa, “Nietzsche é um empecilho para tratar da filosofia do grito. Nietzsche diversas vezes apontou para uma certa incompatibilidade entre pensar e gritar” (Informação verbal)⁷⁹. Três passagens escritas pelo filósofo e exibidas na palestra deixam isso nítido. A primeira é do aforismo 216 de *A Gaia Ciência*: “*Perigo na voz – com uma voz muito alta na garganta, quase não temos condições de pensar coisas sutis*” (NIETZSCHE, 2014, p.158, grifos do autor). A segunda citação é de *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres* (1878-1886).

O papel conforme a voz. – Quem é obrigado a falar mais alto do que é seu costume (a uma pessoa semi-surda, digamos, ou para um grande auditório), habitualmente

⁷⁶ Segundo Feitosa, o filósofo francês Gilles Deleuze menciona o termo [Filosofia Pop] 3 ou 4 vezes, dando algumas sugestões do que seria Filosofia Pop sendo uma delas a articulação não tradicional entre imagem e conceito.

⁷⁷ Homer Simpson é um dos personagens do desenho animado criado por Matt Groening para a série televisiva Os Simpsons. Calvin faz parte da série de tirinhas Calvin e Haroldo, criadas pelo autor norte-americano Bill Watterson. Mafalda foi personagem das tiras criadas pelo cartunista argentino Quino.

⁷⁸ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

⁷⁹ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

exagera o que tem a comunicar. – Alguns se tornam conspiradores, difamadores, malévolos, intrigantes, somente porque suas vozes se prestam melhor ao cochicho. (NIETZSCHE, 2005, p.248-249, grifos do autor).

O terceiro trecho é de *Zaratustra*:

“Falta-me a voz do leão para tudo ordenar.” Então, novamente me falaram como num sussurro: “As palavras mais quietas são as que trazem a tempestade. Pensamentos que vêm com pés de pombas dirigem o mundo. [...]” (NIETZSCHE, 2011, p.140).

Nietzsche parece suspeitar da palavra gritada, do grito ao defender a força e o poder das palavras ternas, sussurradas. Feitosa leva a sério e valida as considerações do filósofo, mas, ao mesmo tempo, pergunta-se se Nietzsche estaria questionando o grito em geral ou o uso do grito como um modo de acentuação dos argumentos. Quem grita uma mensagem está trabalhando mais na lógica da palavra de ordem, da propaganda comercial, da política, da religião, do que na lógica do pensamento.

Quem grita suas mensagens, acaba virando ou pregador, ou mercador, de alguma maneira. Eu acho que Nietzsche está totalmente correto em relação a isso, mas mesmo assim, com essa ressalva, queria pensar o grito para além dessa ideia de que uma mensagem está sendo gritada, transmitida pelo grito, mas a ideia do grito como uma suspensão de toda e qualquer mensagem, de todo e qualquer significado e sentido, e se aí a gente se aproximaria de uma proposição afirmativa do pensamento através do grito. (Informação verbal)⁸⁰.

Segundo Feitosa, existem duas possibilidades remotas para a origem etimológica do verbo gritar em português. Uma vem do latim *quiritare*, que, para os romanos, estava associada à ideia de clamar por socorro. Outra diz respeito a uma onomatopeia que imita, seja pela altura ou intensidade, o som de um animal qualquer. Essas possibilidades apontam para duas maneiras de se entender o grito: como transmissão de uma mensagem, que pode ser: “Estou vendendo aqui o meu tomate mais barato!”; mas pode ser a transmissão de algo que não é dito: raiva, afeto, prazer, ou até uma transmissão “[...] não articulada, desregulada, que se assemelha a sons de animais e que acontece sem relação específica com o destinatário, eu não estou preocupado em comunicar alguma coisa” (Informação verbal)⁸¹. Feitosa está mais interessado nessa segunda dimensão do grito, ou seja, ao grito de alegria, ao grito de guerra, ao grito terapêutico, a terapia do grito primal. Então, ele coloca a pergunta: “Quais são as possíveis funções do grito, principalmente a função estética do grito?” (Informação verbal)⁸².

⁸⁰ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

⁸¹ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

⁸² Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

A primeira função seria a comunicação. Feitosa explica que na arte, o grito funciona, muitas vezes, como uma espécie de marcação da identidade de determinada figura. No cinema, o grito do Tarzan pode ser tomado como um dos exemplos mais famosos. Conseguimos reconhecer esse personagem por conta de seu grito característico. Porém, Feitosa insiste em investigar situações onde o grito possa romper com suas funções comunicativas “[...] e produzir uma situação limite, de uma experiência que radicalize a materialidade da voz para além das identidades.” (Informação verbal)⁸³. Para ele, o grito dos cantores de *heavy metal* é capaz de implodir tais identidades, de provocar um estranhamento, que dificulta nosso reconhecimento até mesmo do gênero de quem grita.

Dando sequência à exposição, Feitosa comenta que na História da Arte da Filosofia, o grito comumente foi visto como uma espécie de problema que carrega consigo três inadequações de ordem ética, estética e ontológica. Em linhas gerais, a polêmica se instala, pois, aos olhos da sociedade, gritar não é algo virtuoso, porque o grito enfeia o rosto daquele que grita, afastando o sujeito dos bons costumes, do belo. Para além dessa inadequação ética ou estética do grito, Feitosa acredita que “[...] existe uma inadequação, uma suspeita do grito que é mais radical, que é ontológica, que tem a ver com a dimensão material, da materialidade do corpo, da voz, que fica exposta de forma radical no grito.” (Informação verbal)⁸⁴. Então, a hipótese admitida é que há em nossa cultura uma suspeita contra o corpo, e que não costumamos pensar a voz como corpo. A voz é vista como algo invisível, não palpável, ela é apenas suporte para as significações, para o discurso. O grito, discutido na contrapartida de suas funções comunicativas, é a exposição radical da materialidade da corporeidade da nossa existência. O grito quebra, rompe limites, e por isso ele é, de alguma maneira, um problema.

Para Feitosa, Nietzsche pode ajudar nessa busca por uma estética do grito que não passe simplesmente pela comunicação. Há um grito que não seja só um grito de angústia, mas que possa ser associado a alguma coisa afirmativa. Em *Zaratustra*, Feitosa lembra que Nietzsche faz uma distinção entre o grito de angústia, representado pela figura do adivinho, e que está sempre gritando e lamentando a falsidade de tudo: “Tudo é igual, nada merece a pena, o mundo não tem sentido.” Em outra passagem de *Zaratustra*, na seção *Da visão e enigma*, uma cena terrível mostra um pastor sendo sufocado por uma serpente. Zaratustra, ao ver isso, pede para

⁸³ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

⁸⁴ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

o pastor morder a cabeça da serpente. O homem morde a cobra e arranca-lhe a cabeça. Zaratustra diz:

[...] Então de dentro de mim se gritou: ‘Morde! Morde! Corta a cabeça! Morde!’ – assim se gritou de dentro de mim, meu horror, meu ódio, meu nojo, minha pena, tudo de bom e ruim gritou como *um* grito de dentro de mim. [...]. [...] – Mas o pastor mordeu, tal como lhe disse meu grito; mordeu com boa mordida! Para longe cuspiu da serpente –; e levantou-se de um salto. – Não mais um pastor, não mais um homem – um transformado, um iluminado que *ria*! Jamais, na terra, um homem riu como ele ria! (Grifos do autor) (NIETZSCHE, 2011, p. 152).

Feitosa toma essa referência de Nietzsche como a ideia de um grito afirmativo, conectado ao riso. Um grito que escapa do âmbito da angústia, da impotência, da comunicação e parece se aproximar de um “excesso de forças vitais”. Terminando a elucubração sobre o grito, Feitosa argumenta que, quando a gente grita, a gente não é um animal racional; retomando novamente o exemplo dos gritos dos roqueiros, afirma que eles podem estar suspendendo temporariamente “[...] a hierarquia dos sentidos com racionalidades e afetos, entre masculino e feminino, entre adultos e crianças, entre cultura e natureza, enfim entre homem e animal [...]” (Informação verbal)⁸⁵.

As elucubrações de Charles Feitosa sobre o grito reverberaram nas ideias desenvolvidas por ADEUZARÁ no processo criativo da instalação cênico-sonora *GRIETZSCHE*. Encontrei um texto nos arquivos de ADEUZARÁ, que serviu de base para a escrita do *release* de imprensa da instalação. O texto data de 2015 e sintetiza nossas afecções na época:

Desta prática, destacamos algumas iniciativas a serem exploradas e aprofundadas: deriva, devir, ocupação de espaços, pontes, experimentos com a oralidade. Em GRIETZSCHE, a pesquisa do Adeuzará volta-se também ao estudo da linguagem da instalação como procedimento criativo. O uso de aparatos multimídia convidam o público a sensações auditivas e visuais inextrincavelmente misturados com os gestos, a dança, os deslocamentos dos performers, com possibilidade de captação do transitório, da sincronidade.

O GRITO – tema proposto por Charles Feitosa (Unirio) na palestra “Estéticas do grito a partir de Nietzsche”, durante o ciclo de palestras organizado pelo coletivo – serve de matriz inspiradora para associações que alimentam ainda mais nossa pesquisa cênica e que nos faz retornar a Nietzsche imbuídos das perguntas: O que é um grito? O que pode um grito? Qual a relação entre o grito e o silêncio? Aqui, estudamos a tipologia de sons; uma certa catalogação e classificação dos sons produzidos em nosso percurso. Interessados em provocar a co-criação, a inter-escritura, propomos experiências no espaço-tempo. Em nossa caminhada silenciosa, ou não, o corpo faz-se bússola, para todos e para ninguém, na travessia de nossa nau à deriva. (ARQUIVO ADEUZARÁ, 2015).

Nas formulações para o novo teatro imaginado por Artaud, o grito surge ligado a um processo de questionamento das relações entre linguagem e experiências mentais. É

⁸⁵ Palestra proferida por Charles Feitosa no I Ciclo de palestras Nietzsche: experimentos práticos, Belo Horizonte, 26 jun. 2015.

interessante destacar o núcleo básico em torno do qual gira essa reflexão: a proposta artística de Artaud procura uma aproximação direta com a vida. Numa menção às faculdades intelectivas do ser humano, o autor reivindica a necessidade de considerar o imponderável; pois, é dessa relação com o imprevisível que o intelecto ganha movimento: entre impressões e afetos ainda não nomeados, que tomam forma de imagens. Tais imagens não estariam no terreno das ideias, mas como manifestações repentinas de sentimentos, desprendidas da lógica do sentido e de categorias preconcebidas. Em outras palavras: a tentativa de recuperar algo equivalente a um choque sensorial.

As indagações colocadas por Artaud são desenvolvidas no texto *Silêncio, Grito e Palavra*, de Quilici (2004). De acordo com o pesquisador, em outra menção às capacidades intelectivas do ser humano, “Artaud se refere aos ‘gritos intelectuais que provêm da *finura* das medulas’: ‘e é a isto que eu chamo de Carne. [...] Eu refaço em cada uma das vibrações de minha língua, todos os caminhos de meu pensamento na minha carne [...]’ (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p.90). O pensamento do grito anunciado por Artaud se desvela, então, como algo inseparável da vida: “O intelecto não se encontra centralizado no cérebro, mas difuso pelo corpo como uma sensibilidade nervosa.” (QUILICI, 2004, p.90).

Quilici (2004) observa que o grito, nesse sentido, não é emitir um som alto, articulado. O impacto da palavra grito pretende criar uma ruptura com a consciência, que fixa e encerra os sentidos. “A palavra é carregada de uma tensão insuportável que explode como grito e inviabiliza-se como ‘obra’, literatura.” (QUILICI, 2004, p.98). A semelhança dessa proposta é estarrecedora com a reflexão do grito de Charles Feitosa. Grito capaz de tirar a palavra do enclausuramento de suas certezas, do que se encontra encerrado, que persiste na descoberta de realidades esquivas, cujos significados são difíceis de serem captados no imediato.

E é a própria palavra que se transfigura. A palavra terminal, de significados cristalizados, é estilhaçada para se abrir a outras realidades, para ser atravessada por novos sopros. A irrupção dessa palavra-outra, palavra-vento, portadora de ritmos e pulsações, é também o forjar de um novo espaço mental [...]. (QUILICI, 2004, p.100).

Quilici (2004) ressalta que, para Artaud, o ato artístico reafirma, de certo modo, o ato da criação. Daí a contiguidade entre a arte e o rito. “O rito é celebração desse ato criador inaugural, sua repotencialização, e para Artaud a verdadeira poesia equipara-se a essa celebração.” (QUILICI, 2004, p.102).

Como despertar o gesto oprimido que dorme em cada palavra? J. Guinsburg e Silvia Fernandes (2004) dão vulto à resposta no prefácio da coletânea dos escritos de Artaud referentes ao teatro. Os autores falam dos efeitos surgidos do uso da palavra no teatro imaginado por

Artaud. É do silêncio (ausência de definição) e do grito (tentativa de despertar o corpo, o gesto da palavra), que surge o uso das palavras de “[...] modo concreto, se possível como objetos sólidos que causem comoções físicas.” (GUINSBURG; FERNANDES, 2004, p.21). Esse uso concreto “[...] transforma a palavra em espaço: explora sua entonação, sonoridade e intensidade, ensaia as possibilidades musicais de pronunciá-la, recupera sua fisicalidade [...].” (GUINSBURG; FERNANDES, 2004, p.21).

No ensaio *O teatro Alfred Jarry*, escrito em 1930, Artaud reivindica que o espectador nunca poderia sair do teatro intato, ileso. Pelo contrário, o ato artístico deveria ser capaz de tocar “toda sua existência”, deveria fazer o espectador GRITAR:

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. [...] No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não saíra lá de dentro intato. [...] Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar. (ARTAUD, 2004, p.31).

No teatro sugerido por Artaud, a lógica discursiva deve ser reduzida, senão suprimida em cena. A transparência racional do sentido encobre a carne da palavra, mas o grito pode recuperar o que a lógica ainda não silenciou por completo. Portanto, através do grito, a palavra encontra uma nova consciência de si e da existência, desvelando o que o sentido não conseguiu calar inteiramente.

3.2 Da concepção de *GRIETZSCHE*

Imagem 13 – Ideia de nome da instalação registrada em guardanapo de papel



Fonte: Arquivo ADEUZARÁ (2015).

Conforme mencionado, *GRIETZSCHE* é contração do grito com Nietzsche. Essa etapa do processo marca o “encerramento”, a “conclusão” de nosso ciclo de ações inspiradas em *Zaratustra*. No filme documentário *ADEUZARÁ* (2016), Renata Queiroz faz um relato sobre *GRIETZSCHE*: “é uma contração de todos esses elementos investigativos e é um momento de abertura total. Da mesma forma que é uma contração do grito que se contém e se permite. Portanto, *GRIETZSCHE* é uma coisa que está em movimento.”⁸⁶

Reiterando o depoimento de Renata, em *GRIETZSCHE*, foram coletados elementos cênicos, arquivos audiovisuais, procedimentos performativos e situações oriundas das fases anteriores do processo criativo: o tema do grito discutido/surgido no ciclo de palestras, as ações de rua, a série radiofônica, o *zentai*. Paralelamente ao mergulho e à seleção desse material, a concepção de *GRIETZSCHE* reflete um momento de abertura para outras fontes e vivências, quando nos dedicamos a práticas corporais em parceria com artistas convidados, na busca por descobrir novos caminhos para performar o texto de Nietzsche-Zaratustra.

⁸⁶ Entrevista concedida por Renata Queiroz para o filme documentário *ADEUZARÁ* (2016).

Nesse período preparatório, participamos do *workshop* baseado no estudo de *B.M.C. (Body-Mind Centering)*⁸⁷ conduzido pela bailarina, *performer* e coreógrafa Dudude Herrmann (BH/MG). Além de ministrar o *workshop*, Dudude presenciou nossas primeiras improvisações, trazendo sugestões valorosas para o andamento das experimentações: atentar para a relação dos corpos no espaço, estivessem estes próximos ou distantes; reagir aos sons e movimentos do outro; usar a vestimenta *zentai* sem emitir sons vocais. Enquanto coletivo, ADEUZARÁ teve encontros pontuais com Dudude nesse projeto, entretanto, o contato individual com a artista (antes, durante e depois do processo) ocorre de forma diversa e particular com cada integrante.

Tomado pela necessidade de explorar as relações entre desempenho e palavra nessa fase, sugeri convidarmos Ricardo Aleixo para realizar nossa preparação vocal. Ricardo atua em diversas áreas: é poeta, artista visual e sonoro, performer, pesquisador das poéticas da voz e do corpo, cantor, compositor, ensaísta, editor. Nenhum de nós havia trabalhado com Ricardo anteriormente. Tivemos a oportunidade de travar mais encontros com ele, cuja vivência nos surpreendeu positivamente – devido a sua forma estimulante e inventiva na condução de sua proposta artística, sublinhando as complementaridades entre teoria e prática – e sentimo-nos motivados a convidá-lo para assumir a direção de *GRIETZSCHE*⁸⁸. Renata Queiroz partilha impressões a esse respeito no filme *ADEUZARÁ* (2016): “Ricardo foi uma grande surpresa para mim. Um presente. Uma provocação.”⁸⁹ Luciana Tanure, pesquisadora-performer de ADEUZARÁ, reforça essa visão de modo muito claro: “O Ricardo Aleixo é um mestre, nos ensinou muito no processo, um processo de verdade e de liberdade. Isso é fundamental.”⁹⁰

Desde o princípio, Ricardo sugeriu que tratássemos o texto de Nietzsche como poema. Observo que essa visão deu-nos maior abertura para aplicar o repertório de procedimentos experimentados ao texto. Corpo e voz configuraram-se como elementos indissociáveis durante os exercícios. Voz como elemento de composição, agenciando a expressão vocal, o gesto.

Antes do contato com Ricardo, idealizamos usar, em *GRIETZSCHE*, microfones e megafone, no intuito de amplificar nossas vozes. Porém, Ricardo nos mostrou ao longo do processo, através de práticas e procedimentos vocais e corporais aplicados, que poderíamos manipular e modular corpo-voz sem quaisquer mediações tecnológicas. Essa compreensão

⁸⁷ O *Body-Mind Centering* é um estudo experimental desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen. Trata-se de uma abordagem integrada baseada na reeducação e re-padronização do movimento, por meio da corporalização e aplicação de princípios de anatomia e fisiologia utilizando o movimento, o toque, a voz, a mente. Essa experiência proporciona um entendimento de como a mente é expressa através do corpo e o corpo através da mente.

⁸⁸ Foi Ricardo Aleixo quem batizou a instalação de *GRIETZSCHE*, um trocadilho com a palavra grito e o nome de Nietzsche. *GRIETZSCHE* é grafado em letras capitais para fazer alusão ao contexto digital, à internet, em que o texto escrito em caixa-alta significa que o autor está gritando.

⁸⁹ Entrevista concedida por Renata Queiroz para o filme documentário *ADEUZARÁ* (2016).

⁹⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Luciana Tanure, em 16 de junho de 2021.

impactou positivamente o trabalho, influenciando em nossa apropriação da expressividade vocal e na compreensão da voz enquanto extensão do corpo; portanto um elemento capaz de produzir presença.

Percebo na proposta artística desenvolvida por Ricardo Aleixo com ADEUZARÁ saberes emprestados de diferentes domínios e de experimentação desses mesmos saberes fluindo pelo curso de criação. Nesse sentido, essa vivência serviu-nos como suporte, como rede de segurança, em que teoria e prática coadunavam de modo interdependente. Ricardo trouxe uma série de noções que foram experimentadas nas práticas de corpo/voz, suscitando material para o trabalho físico e reflexivo. Descreverei, em seguida, algumas dessas noções aplicadas por Ricardo no trabalho com ADEUZARÁ.

A primeira – oralidade – parte das relações matriciais entre escrita, performance e oralidade desenvolvidas pelo linguista e estudioso suíço Paul Zumthor (2000). De formação medievalista, Zumthor apresenta seu estudo mostrando que não é a língua o foco de interesse, mas a voz, suporte vivo da comunicação humana. Para o teórico, se houvesse uma ciência da voz, ela deveria se situar, a princípio, num campo interdisciplinar do conhecimento, englobando Fonética, Fonologia, Antropologia, História, Psicologia.

Em seu estudo, Zumthor faz referência à voz humana, e não à do discurso, pois o texto literário é uma voz mediada pelo suporte escrito, ele é uma representação. A voz, afirma o autor, não se resume à palavra oral. Tal pensamento refere-se à oralidade (palavra oral) como qualidade simbólica da voz; outras noções ligadas ao assunto – tom, timbre, altura – são apresentadas como elementos não linguísticos, mas de qualidade material. Zumthor avalia as peculiaridades da voz cotidiana, marcada pelo pragmatismo, dispersão, efemeridade e contenção da presença corporal e da voz poética, que designa a voz na mesma proporção da presença corporal, pois está ligada à intensidade do acontecimento, a fim de enfatizar a duração.

A assimilação dos elementos que compõem os dois tipos de vozes – cotidiana e poética – proporciona uma melhor compreensão para a ideia de performance, que, segundo Zumthor, é considerada como única forma eficaz de comunicação poética. Por meio de exemplos da memória pessoal, o autor vai revelando o que diferencia a performance da simples leitura individual de um texto literário. O ponto alto dessa diferenciação é constatado pela intensidade da presença corporal (física), que, na leitura, fica suspensa, não é língua nem voz, suscitando um intervalo da presença no vazio e no silêncio. Quando Zumthor (2008) aborda a ideia de recepção, outro aspecto dessa distinção é revelado: a performance, por ser acontecimento, permite a recepção coletiva da obra literária, enquanto a leitura, no âmbito da cultura ocidental, tende a ser silenciosa e individual.

Zumthor compara situações de performance/oralidade e leitura, aproximando e confrontando as relações de oralidade-texto literário e leitura-texto literário nos moldes da cultura ocidental. Na situação de oralidade, a formação dá-se pela voz que carrega a palavra; enquanto, na leitura, a formação segue pela escritura. Na oralidade, a transmissão usa a voz viva da palavra, ligada a um gesto; na leitura é transmitida de forma manuscrita, impressa. No momento da oralidade, a recepção faz-se pela audição, acompanhada da vista. Transmissão e recepção aqui são entendidas como um ato único, de copresença, que gera o prazer. Na leitura, a recepção opera-se na decodificação da escrita. Na oralidade, a conservação é apreendida pela memória e reiterada por variações recriadoras, pela movência; enquanto, na leitura, a conservação é entregue ao livro, à biblioteca, ao arquivo.

Ricardo Aleixo nomeou seu trabalho em *GRIETZSCHE* de direção intermídia. Naquele momento, eu não tinha clareza sobre o significado do conceito, talvez pela estreita semelhança com a ideia de multimídia. Tenho anotações de caderno da conversa que tive com Ricardo na época, procurando esclarecer minha confusão. Ele explica que mídia (do inglês *media*) é o plural de meio (*medium*), termo criado para designar o conjunto de meios de comunicação de massa. O prefixo “multi”, ligado ao termo mídia, exprime a junção quantitativa de meios; enquanto “inter”, antecedendo mídia, indica a junção qualitativa de meios. Ricardo exemplifica essa argumentação, dando um exemplo prático do uso do termo intermídia voltado para o trabalho desenvolvido com ADEUZARÁ: “um gesto que afeta a vocalização e vice-versa, [configurando um trânsito de] ações participativas.” (Informação verbal)⁹¹. A explicação de Ricardo nos ajudou a compreender que estávamos nos aproximando da noção de intermídia no processo para operacionalizar um fluxo de estímulos que muda o tempo todo, sempre que toca, que adentra, que atravessa diferentes mídias, nesse caso, diferentes corpos.

⁹¹ Anotação do diário de bordo sobre os encontros com Ricardo Aleixo durante o processo de criação de *GRIETZSCHE*, ago. 2015.

Imagem 14 – Encontro com Ricardo Aleixo (*frames* do filme *ADEUZARÁ*)



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

Ricardo sugeriu como referência o estudo do artista e pesquisador argentino Julio Plaza (2013), que introduz a sutil tensão que aproxima e diferencia os termos. Plaza explica que tanto multimídia quanto intermídia são categorias ou fenômenos interdisciplinares, mas cada qual guarda suas devidas especificações. Em um trabalho de criação artística interdisciplinar, vários efeitos são observados a partir da superposição de tecnologias na linguagem cênica. Dessa combinação híbrida de meios (várias funções sobrepostas) que se combinam, são produzidas a intermídia e a multimídia. No exemplo da intermídia, tomando como base uma “matriz de invenção”, Plaza (2013) observa que combinação de dois ou mais meios “[...] pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que a constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação de um meio novo antes inexistente.” (PLAZA, 2013, p.65). Por outro lado, e ainda considerando a mesma “matriz de invenção”, ocorre a superposição de suportes tecnológicos, “[...] sem que a soma, entretanto, resolva o conflito. Neste caso, os múltiplos meios não chegam a realizar a síntese qualitativa, resultando uma espécie de colagem que se conhece como *multimídia*.” (PLAZA, 2013, p.65, grifos do autor).

Dessa descrição e definição das categorias, há dois aspectos de especial interesse para a pesquisa de ADEUZARÁ. Plaza (2013) define as categorias como interdisciplinares, colocando em evidência que a “matriz de invenção” vista por esse viés é resultado da inter-relação dessas práticas. No caso da intermídia, através da soma do construto de superposições e simultaneidades, colaboram na produção de um meio novo, inusitado, possibilitando o trânsito criativo entre “[...] o visual, o verbal, o acústico e o tátil.” (PLAZA, 2013, p. 66).

Um ensaio de Dick Higgins⁹², publicado originalmente em 1966, apresenta, pela primeira vez, o termo intermídia, para designar trabalhos surgidos a partir da década de 1950 e que não pertenciam às categorias tradicionais (teatro, dança, pintura, escultura). Higgins (2012) explicita que o termo rapidamente ganhou projeção no linguajar artístico, tendo sido usado, abusado e, muitas vezes, confundido com o termo inglês *mixed-media* (mistura de meios).

Em meados da década de 1980, vinte anos depois da publicação do ensaio, Higgins sente necessidade de anexar um pós-escrito ao estudo, explicando quais foram suas intenções ao criar o conceito de intermídia naquele contexto histórico da década de 1960. Desse pós-escrito, algumas considerações do autor merecem ser destacadas: o termo não possui aspecto prescritivo, ou seja, não apresenta um modelo de criação. Higgins (2012) atenta que a falta de compreensão nesse ponto poderia sugerir que os trabalhos intermediáticos seriam necessariamente datados do contexto dos anos de 1960. Sua fala não quer deixar quaisquer dúvidas a esse respeito:

Não houve e não poderia haver um movimento intermediático. Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto, antipopular, ela aparece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes. (HIGGINS, 2012, p.48).

Higgins (2012) conclui seu pós-escrito emendando uma ressalva ao uso irrestrito do termo intermídia. A intermedialidade, segundo ele, é uma ferramenta que ajuda na classificação de um trabalho artístico num primeiro momento; mas o termo aproxima-se apenas da faceta formalista da criação. Higgins (2012) pondera que um artista “respeitável” não deve olhar somente para a origem formal do trabalho, mas sim para todos os horizontes inerentes ao fluxo criativo em questão. Em outras palavras, ele convida o artista a encontrar sua própria relação com o caráter processual do trabalho, buscando enxergar todos os componentes envolvidos no horizonte da criação. Nesse sentido, a adesão ao termo intermídia é um modo útil para o artista reconhecer seu trabalho no início, mas ele (artista) deve, aos poucos, ir-se desapegando do *status* da intermedialidade, a fim de não se limitar a um conjunto de dogmas, desconsiderando a extensa rede de necessidades, potencialidades e perspectivas que compõem um processo de criação.

⁹² O artista inglês Richard (Dick) Higgins (1938-1998). Aluno de John Cage, é um dos criadores do grupo Fluxus. Trabalhando com pintura, poesia, *happenings*, performance, filme, tipografia e livros de arte, suas apresentações, projetos e publicações tornaram-no uma figura emblemática, que fomentou a rede de ideias que conectaram artistas ao redor do mundo. Em meados da década de 1960, Higgins define seu trabalho com o termo intermídia, conceito que se propõe a estudar o impacto das interseções entre mídias em um trabalho artístico, que não representam a fusão, mas a relação complexa no interim de posições. O conceito foi explicitado por ele em várias publicações, tais como: *Intermedia* [Intermídia] e *Statement on intermedia* [Declarações sobre a intermídia], ambos de 1966.

Entre suas publicações teóricas sobre o assunto, destaca-se *Declarações sobre a intermídia*, artigo de 1966 em que lança conjecturas sobre o impacto que a propagação dos meios de comunicação de massa causara em nossa sensibilidade. Ele cita como exemplos os impactos dos *happenings*, peças-evento, *mixed-media*:

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a ideia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia [*intermedia*], para enfatizar a dialética entre as mídias. (HIGGINS, 2009, p.140).

Higgins (2009, p.140) examina a questão com cuidado e argumenta em defesa de outro ponto de vista, declarando que, talvez, a descoberta da intermídia “[...] só tenha sido possível através de meios formais, até mesmo abstratos [...]”; tendo essa perspectiva em consideração, ele declara que o problema central colocado aos artistas dali em diante seria menos o de identificar mídias e intermídias por vir e mais “[...] encontrar os modos de dizer o que tem de ser dito à luz de nossos novos meio de nos comunicarmos” (HIGGINS, 2009, p. 141). Tendo admitido o impacto imediato da mídia no mundo, a pergunta colocada aos artistas em todas as formas possíveis de arte é: para que vamos usá-las? Para equacionarmos o problema, Higgins afirma que precisaríamos rever critérios, buscar novas plataformas e novas fontes de informação.

Examinando as interpelações de Plaza (2013) e Higgins (2009, 2012) sobre a intermídia, acredito que Ricardo Aleixo foi preciso ao propor o termo no trabalho desenvolvido em GRIETZSCHE. Contudo, levando em conta a ressalva de Higgins, o uso do conceito requer cautela quando o artista busca encontrar sua própria relação com o lado processual do trabalho; pois a classificação de intermedialidade deve servir como ferramenta de aproximação formal do trabalho artístico apenas num primeiro momento.

Penso que Higgins, ao estimular o artista a observar o fluxo de seu movimento criativo de modo abrangente, está diretamente vinculado às motivações desta pesquisa de tese; por isso, a partir daqui, irei paulatinamente me desapegando do *status* da intermedialidade, visando descrever densamente as partes constituintes da instalação.

Conforme comentado, para a concepção de GRIETZSCHE, coletamos elementos obtidos do processo criativo de ADEUZARÁ, selecionados a partir de diversas fontes. Por meio da fricção dos componentes instalados, procuramos renovar e ressignificar cada parte que compunha o todo. A estratégia da instalação foi escolhida para justapormos todos esses elementos em cena, dispô-los em movimento no espaço-tempo compartilhado.

No *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis (2008) refere-se à instalação como “[...] contraditória, em seu princípio, em relação ao fluxo ininterrupto da representação teatral viva, à constante renovação dos signos convocados em cena.” (PAVIS, 2008, p.209). O autor destaca a dinâmica, a mutabilidade de significação dos elementos instalados, pois o espectador pode abordar o trabalho por diversas vias: atentar a detalhes, influir sobre a natureza espaço-temporal da instalação. As formulações de Pavis (2008) sobre a estratégia da instalação no teatro apoia-se em exemplos cenográficos nos quais atores ou *performers* vivos estão ausentes; nesse sentido, a instalação é discutida/abordada levando em conta apenas a experiência espectral mediada pelos elementos cênicos, visuais, sonoros ali distribuídos.

A concepção de *GRIETZSCHE* encontra ecos nessa visão normativa de instalação; porém, não se restringe exclusivamente a ela uma vez que, no projeto de ADEUZARÁ, a inter-relação dos elementos sobrepostos, conectando corpos, elementos cênicos e sonoros, foi uma busca primordial. Além disso, procuramos promover a interação do espectador nessa conjuntura, buscando superar as fronteiras entre os corpos daqueles que compartilhavam o espaço da instalação cênico-sonora.

GRIETZSCHE era composta por dois momentos distintos e interligados. No primeiro momento, a proposta buscou incluir o espectador também como agente da ação. Para isso, recebíamos as pessoas em ambiente externo, convidando-as a formar, de pé, uma grande roda. Renata Queiroz, pesquisadora e *performer* de ADEUZARÁ dava as primeiras instruções, explicando que a instalação era precedida por uma caminhada em silêncio nos arredores. O convite para realizar tal ação era estendido a todos os presentes. De comum acordo e ainda organizados em roda, Renata conduzia uma atividade corporal coletiva e sincronizada, inspirada nos movimentos do *tai chi chuan*.⁹³

As afecções geradas pela possibilidade de mover-se em grupo e em silêncio pelo centro de Belo Horizonte, são apontadas por Renata Queiroz, ao refletir sobre a experiência:

[...] nas nossas ações, a caminhada tinha essa experiência pessoal, mas ela gerava – e era sensacional para mim também – imaginar o que a gente causava na cidade caminhando juntos. A nossa proposta era sempre andar num ritmo em contraponto ao que é cotidiano, esperado, não visto. Porque tudo que é automático não é visto, não é? E a gente era visto, pois tinha algo ali que furava a lógica cotidiana... éramos vistos enquanto uma massa que caminhava junto, estranhamente em silêncio. Porque a gente é muito falador, não é? E isso para mim era belo: imaginar as pessoas se perguntando: o que é isso? O que essas pessoas estão propondo? A caminhada me gerava essa sensação. Porque às vezes eu via, embora nossa proposta não fosse ficar prestando atenção ao mundo de fora [...]. Mas, eventualmente você vê o que se passa ao lado. E eu gostava dessa sensação de trazer perguntas para as pessoas, sabe?⁹⁴

⁹³ A narrativa dessa atividade foi conduzida tal qual descrita no Capítulo I desta tese, quando trato da ação de rua *Caminhada em silêncio*.

⁹⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

Renata visualiza um misto inextricável que nasce da caminhada: intervir na lógica do cotidiano por meio de um ritmo lento, as situações que os caminhantes-*performers* criavam, ou as variadas reações dos transeuntes, o que fazia aflorar a atmosfera do centro da cidade de uma maneira tão própria e singular (silêncio) que poderia se apoderar afetivamente, mas nunca de forma idêntica, de todos que a experimentavam (caminhantes ou transeuntes). Renata também deixa claro que, durante a caminhada, não havia prazer em provocar incômodo enquanto artista. Pelo contrário, ela reafirma as intenções da proposta: “[...] percorrer a cidade, criar uma relação nova com cidade, para nós que estávamos ativamente na caminhada. Eu acho que a caminhada, para mim, tem muitos elementos.”⁹⁵

De acordo com essa reflexão de Renata, a ação da caminhada acarretaria processos e fenômenos que não se veem, mas que estão latentes. Um desses elementos (mover-se no espaço externo, na rua), estaria implicado, entre outras coisas, naquilo que Erika Fischer-Lichte (2014) considera um dos fatores que contribuem para a produção singular da espacialidade: a atmosfera; pois, o espaço performativo “[...] é sempre em si um espaço atmosférico” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 234). Ela evidencia que as atmosferas são difíceis de serem apreendidas, pois elas são atópicas, ou seja, não estão em lugar nenhum: não pertencem nem às pessoas que parecem irradiá-las, nem aos objetos, nem àquelas pessoas presentes na sala e que podem senti-las fisicamente. Porém, a atmosfera emana da espacialidade. Por isso, a atmosfera não pode ser explicada unicamente recorrendo a elementos concretos do espaço. Não são eles que criam a atmosfera, senão a conjunção de todos eles.

A pesquisadora explica que a noção de atmosfera está vinculada aos estudos da estética, nos quais cria elos com os conceitos “esferas de presença” e “êxtase das coisas”, ambos referindo-se à forma como algo se faz presente de modo singular a quem percebe. Porém, esses conceitos possuem diferenças e operam isoladamente, sendo a presença relacionada aos processos energéticos entre pessoas e o êxtase “[...] a coisa que o receptor experimenta ao ver ou ouvir algo, se derramam no espaço performativo *entre* a coisa e o sujeito que a percebe” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 236, grifos da autora). É nesse ponto que surge a necessidade de conexão proposta pela pesquisadora com a concepção de *GRIETZSCHE*, pois a questão da atmosfera tem uma importância na geração/produção da espacialidade comparável à que tem a presença para a criação da corporalidade.

⁹⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

Nossa intenção prévia de iniciar *GRIETZSCHE* com a caminhada trazia implícita a busca de promover outras relações de presença e participação do espectador, retirado da habitual passividade em relação ao que lhe é oferecido e, por esse motivo, estimulado a sentir-se como sujeito da ação. Além dessa motivação, para ADEUZARÁ, a experiência da caminhada era capaz de provocar a ampliação dos canais perceptivos naqueles que estavam ativamente na ação, ocasionada pelo silêncio e pelo ritmo lento dos movimentos.

O retorno ao local de partida indicava o final da caminhada, quando era possível, nesse segundo momento do trabalho, ocuparmos o espaço interno da instalação⁹⁶, composta de características topográficas particulares: sala ampla, pé-direito alto, espelho cobrindo toda a extensão de uma parede, piso de madeira. *GRIETZSCHE* se articula a esse ambiente, produzindo um espaço unificado e integrado às dimensões do lugar. Os participantes penetram na penumbra da instalação. Aos poucos, o ambiente vai sendo iluminado por lanternas fixadas em vários pontos, acesas uma a uma pelos atuantes de ADEUZARÁ, e por dois refletores, seguindo o projeto de iluminação idealizado por Leonardo Pavanello. Outras fontes de luz vinham da projeção do vídeo, do projetor de *slides*, bem como do retroprojetor. À medida que a sala fica iluminada, os participantes acham-se inseridos num ambiente sem assentos ou cadeiras, facilitando o livre percurso, o trajeto no espaço da instalação.

Pouco a pouco, nota-se um objeto suspenso pelas extremidades envolvendo todo ambiente: uma grande rede⁹⁷ de pesca, concebida pelo arquiteto Henrique Gazolla, que assinou a cenografia da instalação. A rede teve tanto aporte simbólico – para interligar e envolver corpos, entrelaçar elementos – quanto aporte funcional e pragmático – pendurar materiais, permitindo a disposição dos objetos também nos planos médio e alto.

A obra de Hélio Oiticica⁹⁸ (1937-1980), no tocante àquilo que se convencionou chamar “arte participativa”, influenciou a concepção cenográfica da instalação. Essa referência foi lembrada na entrevista realizada com Henrique Gazolla:

⁹⁶ A descrição de *GRIETZSCHE* nesta pesquisa refere-se à temporada no galpão 6 da Funarte MG, espaço onde a instalação cênico-sonora foi realizada em setembro, outubro e novembro de 2015. A finalização de *GRIETZSCHE* foi desenvolvida durante a ocupação do coletivo entre agosto e setembro no projeto *Laboratório da Cena Funarte MG 2015*. Além da temporada na Funarte, *GRIETZSCHE* teve mais seis sessões, em três regionais da capital mineira, sendo uma no Centro Cultural da UFMG, duas no Centro Cultural Alto Vera Cruz, duas no Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado e uma no Centro Cultural Salgado Filho. Todas as *apresentações* com entrada franca.

⁹⁷ Essa rede foi confeccionada manualmente para a ocasião, tendo as dimensões de dez metros de comprimento por quatro de largura.

⁹⁸ A obra de Hélio Oiticica, artista brasileiro nascido na capital do estado do Rio de Janeiro, constitui-se na intersecção entre a ética e a estética. Dentre outras fontes, alimentou-se do concretismo e do neoconcretismo brasileiros, elaborando textos teóricos e proposições na busca de novos estudos além-da-arte, centrado naquilo que ele chamou “invenção”. A compreensão de “arte participativa”, segundo estudiosos dedicados à produção do

Foi legal você mencionar o Hélio Oiticica, eu não estava lembrando disso. E realmente nesse momento que você me convidou para participar desse projeto eu estava no mestrado na Escola de Arquitetura [UFMG] e os professores do grupo de pesquisa do qual eu fazia parte tinham muita conexão com o Oiticica e a Lúcia Clark⁹⁹, nessa questão de criticar a separação entre o concebido e o vivenciado, o percebido. O arquiteto, desde a Idade Média, teve essa separação entre o cérebro e o corpo. Antes não existia a figura do arquiteto, havia uma pessoa que concebia e executava ao mesmo tempo. Depois, começou a ter uma certa separação, o arquiteto passou a ser quem concebe o espaço e o corpo que executa é de outra pessoa. Até hierarquicamente o executor era tido como inferior, pois era subordinado ao arquiteto. Levando isso para Lúcia Clark e Oiticica, eles têm essa questão que concepção do objeto de arte não existe por si própria. A arte acontece por meio da interação de quem está percebendo o espaço, como no caso do Parangolé. O Parangolé é uma coisa espacial, mesmo pequena, uma coisa vestida. O Oiticica tem outras obras que usam mais o espaço, tem aqueles labirintos. Talvez, a ideia do labirinto [para a concepção da cenografia de GRIETZSCHE] venha disso também. E não são objetos para você observar, porque observar não quer dizer nada. O que vale é a interação. A Lúcia Clark trabalha numa escala bem menor, e o que interessa é a percepção que as pessoas têm ao usar esse objeto, e é nessa interação que acontece a obra de arte, o momento artístico [...].¹⁰⁰

Para Henrique, foi importante pensar o espaço cênico como “[...] algo pré-determinado, não só dando suporte para alguma outra coisa, mas que ele próprio pudesse chamar as pessoas para interagir de alguma maneira”. Ele se atentou também para a ideia de não haver uma separação clara entre *performers* e espectadores na instalação. “Mesmo que houvesse alguma hierarquia, tinha as vestimentas que vocês usavam, mas a organização, a movimentação das pessoas era importante para fazer o momento cênico ali.”

Então, a ideia da rede veio um pouco disso, de pensar o espaço como algo penetrável também, algo que pudesse dar suporte, pudesse ser moldável, a rede não é uma coisa rígida, fixa: a pessoa pode puxar, pode colocar alguma coisa. Vocês vieram com a ideia de colocar as lanterninhas na rede, que eu achei muito bom, pois elas davam um peso, dava um movimento. E o fato de a lanterna ser um elemento que pode ser usado, pode ser retirado dali e colocado em outro lugar dava uma movimentada no cenário. Eu acho que isso melhorou muito a ideia da rede.¹⁰¹

Outros elementos tomados em consideração por Henrique e que o inspiraram a imaginar a rede vieram respectivamente dos simbolismos de Zaratustra e do projeto ADEUZARÁ como um todo. Em sua visão, a natureza dos ambientes onde realizamos ações – a rua, o rádio – permitiria que as pessoas fossem fisgadas ou afetadas mais facilmente, pois o evento as pegava de surpresa, desarmadas. Por outro lado, o ambiente da instalação – situado num espaço

artista, aponta para novos caminhos de pesquisa em Arte. Dentro desse “grande labirinto”, o novo inclui o corpo e o comportamento.

⁹⁹ Lygia Clark (1920-1988), nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Seu trabalho investiu na desmistificação da arte e do artista. O espectador não deveria apenas contemplar, mas relacionar-se com, participar, tocar os objetos, as obras. Assim, a artista dedicou-se à exploração sensorial em seus projetos. Lygia foi amiga de Hélio Oiticica e, na década de 1950, integraram o Grupo Frente, ao lado de outros artistas.

¹⁰⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Henrique Gazolla, em 17 de agosto de 2021.

¹⁰¹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Henrique Gazolla, em 17 de agosto de 2021.

institucionalizado, edificado – seria um dificultador dessa interação entre *performers* e espectadores. Na reflexão de Henrique:

E tem um elemento também que veio do Zaratustra. Os simbolismos do Zaratustra: o martelo estava presente e, em uma passagem do livro que tem essa ideia da rede, de pescar pessoas, Zaratustra lançava uma rede para pescar humanos. Eu achei interessante isso porque, pensando no projeto ADEUZARÁ como um todo, ele envolvia outras interações, outros tipos de performance que puxavam melhor as pessoas. Quando vocês fazem ações na rua, automaticamente quem está passando ali vai ser afetado por isso, a pessoa não tem que buscar aquilo, ela está passando ali. Quando você faz um programa no rádio, quem está passando pelo dial da rádio pode acidentalmente ser fisgado também. E no espaço cênico, no espaço da instalação, é mais difícil de acontecer, porque é um espaço mais institucionalizado, um espaço dentro de uma edificação. Então, a rede, acho que serve um pouco do simbolismo, com a ideia de fisgar essas pessoas que estão lá fora e trazer para que elas participem, sejam afetadas por aquilo e afetem o próprio processo também.¹⁰²

A citação referida por Henrique está na seção *A oferenda do mel*:

E, quando desejei mel, desejava apenas isca, o doce e viscoso líquido que dá água na boca até mesmo de ursos resmungões e pássaros ranzinzas, estranhos e maus:
— a melhor isca de que necessitam pescadores e caçadores. Pois, se o mundo é uma escura floresta de animais e jardim de delícias para todos os caçadores furtivos, ele me parece mais ainda, e de preferência, um mar abundante e abissal,
— um mar cheio de coloridos peixes e caranguejos, que faria até os deuses ter vontade de se tornar pescadores e lançar redes: tão rico é o mundo de coisas prodigiosas, tanto pequenas como grandes!
Em especial o mundo dos homens, o mar dos homens: — nesse lanço agora minha áurea vara de pesca e digo: abre-te, ó abismo dos homens!
Abre-te e lança-me teus peixes e cintilantes caranguejos! Com minha melhor isca pesco hoje os mais prodigiosos peixes-homens!
— é minha própria felicidade que lanço a todas as latitudes e distâncias, entre alvorecer, meio-dia e poente, para ver se muitos peixes-homens aprendem a puxar e se debater em minha felicidade.
Até que, mordendo meu afiado anzol oculto, os mais coloridos peixes abissais tenham de subir à minha altura, tenham de vir até o mais malvado de todos os pescadores de homens.
Pois tal sou eu, no fundo e desde o início, a puxar, atrair, erguer, elevar, um puxador, preceptor e tratador, que um dia, não em vão, instou a si mesmo: “Torna-te o que és!”. (NIETZSCHE, 2011, p.226, grifos do autor).

A transição para o segundo momento foi realizada sem pressa, levamos bastante tempo para nos instalar no espaço junto com os espectadores. Em silêncio, nós, de ADEUZARÁ, cuidávamos de ligar os aparatos de luz, imagem e som, numa atitude de atenção, colocando uns e outros numa postura de expectativa. Uma vez instalados, começamos com exercícios de aquecimento e descontração: cruzando a sala em velocidades diferentes, brincando com planos do espaço, entoando sons; depois, palavras e textos são inseridos aos gestos, que seguem se modificando e seguem ganhando combustível, quando adotamos uma atitude de jogo.¹⁰³

¹⁰² Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Henrique Gazolla, em 17 de agosto de 2021.

¹⁰³ A ideia de jogo aqui aproxima-se ao modo de usar o roteiro/*storyboard*, utilizando o imprevisto e o aleatório ao modo de compor. O estudo de Haroldo de Campos trata da questão de forma interessante na circunstância do jogo de dados do poeta Mallarmé: o cultivo do indeterminismo, a ação concentra-se na conjunção copulativa com

Imagem 15 – ‘Apresentação’ de *GRIETZSCHE* (frames do filme *ADEUZARÁ*)



Fonte: Bruno Pacheco (2015).

Irei concentrar-me num dos elementos citados por Erika Fischer-Lichte (2014) que contribuem para a criação da atmosfera e que foi explorado no segundo momento de *GRIETZSCHE*: a sonoridade¹⁰⁴. “Sons, ruídos, tons e música também têm a capacidade de desenvolver um forte potencial atmosférico efetivo.” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 242). Essas potencialidades levam a questão da sonoridade para outras dimensões em relação ao sensível, que vão, por sua vez, intensificar os níveis de conexão – transitórios, efêmeros – entre os sujeitos imersos naquele ambiente de interação, naquela atmosfera. Fundamentada nesse grau de abrangência é que a pesquisadora e estudiosa da estética do performativo propõe:

Para poder entender a fugacidade das realizações cênicas, a sonoridade é, em verdade, de primeira importância. O que pode haver de mais fugaz que a sonoridade de um som? Emerge do silêncio do espaço, se expande por ele para voltar a se extinguir um instante depois, se dissipa e desaparece. Apesar dessa fugacidade, tem um efeito imediato – e, muitas vezes, duradouro – em quem o escuta. Não lhe transmite somente uma sensação de espaço (recordemos que nosso sentido de equilíbrio se encontra no ouvido), penetra em seu corpo e, muitas vezes, é capaz de desencadear reações fisiológicas e afetivas. Um calafrio percorre todo o corpo do ouvinte, ele fica arrepiado, seu pulso acelera, sua respiração se entrecorta e se intensifica; cai em melancolia, se sente eufórico ou se apodera dele um anseio de não sei o que, se aglomeram nele as lembranças etc. A sonoridade [...] é um intenso potencial efetivo. (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 244-245).¹⁰⁵

a probabilidade, incorporação do acaso, tempo e suas relações com o espaço, caos e ordem, descontinuidade. (ver H. de Campos, *Caos e Ordem: Acaso e Constelação*).

¹⁰⁴ Dentre elementos abordados pela autora que contribuem para a criação da atmosfera estão: os odores, a iluminação, a sonoridade.

¹⁰⁵ Tradução nossa de “Para poder entender la fugacidad de las realizaciones escénicas, la sonoridad es em verdade de primera importancia. ¿Que puede haber más fugaz que la sonoridad de un sonido? Emerge del silencio del espacio, se expande por él para volver a extinguirse un instante después, se dissipa y desaparece. A pesar de esa

Os procedimentos vivenciados na preparação de corpo e voz com Ricardo Aleixo confluíram, através da decupagem do pré-processo criativo, em um roteiro/*storyboard*¹⁰⁶ de variáveis abertas. A vivência gerou um campo de ideias, envolvendo escrita do corpo no espaço (desenhos, dinâmicas), experimentalismo sonoro com o texto (natural, empostado, murmurado, gritando, sussurrando, tremendo, crepitando, cantando, alongando, omitindo partes das palavras, grave, agudo, suave, raivoso, rápido, lentamente etc.), leitura de textos em coro, jogando com possibilidades diversas, com artifícios, improvisações de leitura em trio (o narrador lê um trecho, o solista movimenta a partir do texto, uma interferência musical). O instante da ação exigia uma constante relação com os outros performers.

Esses estímulos formaram a base para a construção do ambiente multissensorial da instalação, trabalhada pela junção de meios, tratando espaço, corpo, voz como elementos de composição, trazendo toda dimensão verbivocovisual¹⁰⁷ do contexto. A meu ver, essa foi uma das marcas que fizeram a diferença na direção intermídia de Ricardo Aleixo, pois, em minha percepção, a atmosfera oriunda desse ambiente interno trouxe espacialidade cênico-sonora à instalação, favorecendo a troca de energia entre os *performers*, suas dinâmicas e o espectador. Foi nesse ambiente que todos vivenciaram o acontecimento, permitindo, inclusive, que o espectador fosse participante da performance.

O campo múltiplo do roteiro/*storyboard* guiava-nos a procedimentos diferentes que levavam a modos diferentes de performar. Trata-se, pois, de um trabalho que exige plena atenção àquilo que flui, ao ritmo andante, às mudanças, ao acaso, ao tempo presente. Essas compreensões foram fundamentais para entendermos a natureza da proposta artística desenvolvida com Ricardo Aleixo, que busca extrair do corpo do *performer*, e depois, do espectador, um campo de energias e intensidades numa situação de contínua improvisação. De maneira que, a partir dos estímulos vivenciados no processo criativo, houve uma busca de “apresentação”, que investe na tentativa de trazer um outro modo de ser/estar na cena, imerso

fugacidad, tiene un efecto inmediato – y a menudo duradero – en quien lo oye. No le transmite sólo una sensación de espacio (recordemos que nuestro sentido de equilibrio se encuentra en el oído), penetra en su cuerpo y a menudo es capaz de desencadenar reacciones fisiológicas y afectivas. Un escalofrío recorre todo el cuerpo oyente, se le pone la piel de gallina, su pulso se acelera, su respiración se entrecorta y se intensifica; cae en la melancolía, se siente eufórico o se apodera de él un anhelo de je-ne-sais-quoi, se le agolpan los recuerdos etc. A la sonoridad, como se ha explicado en el apartado anterior, le es un intenso potencial efectivo.” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 244-245).

¹⁰⁶ Ricardo Aleixo sugeriu que criássemos um *storyboard*, para organizarmos as ações e procedimentos desenvolvidos. O *storyboard* foi elaborado num modelo de quatro colunas: texto / voz / corpo / observações.

¹⁰⁷ Expressão criada pelo escritor e poeta irlandês James Joyce (1882-1941), verbivocovisual sintetiza a proposta que, desde os anos de 1950, foi colocada em prática nas realizações da poesia concreta, visando a novos modos de fazer poesia ao trabalhar de forma integrada o verbal, o visual e o sonoro. A cultura verbivocovisual desdobra-se até hoje em criações produzidas em suportes e meios diversos: áudio, vídeo, livros etc. Ricardo Aleixo referiu-se muitas vezes à expressão de Joyce ao longo do trabalho com ADEUZARÁ.

numa poética que é atravessada por referências tantas, corporifica esses elementos e os transpõe ao aqui-agora da cena.

O artista e pesquisador brasileiro Renato Cohen (2006) referiu-se à “*apresentação*” “[...] enquanto instante presente, momento, em oposição à *representação*, *rememoração*, *alusão* a tempo-espaco pretérito” (COHEN, 2006, p.97). O vocábulo também é citado pela estudiosa Silvia Fernandes (2010), fundamentado em suas impressões sobre práticas diversificadas em torno do ato performativo, para o qual o *performer* é chamado a “fazer”, a “reencontrar o presente”, a “mostrar o que fazer”, em outras palavras a afirmar a performatividade do processo. A fim de tornar ainda mais claro os propósitos da direção de Ricardo nesse trabalho, volto ao meu diário de bordo, no qual encontro indicações importantes e frisadas por ele sobre os princípios que orientaram o processo: 1) reconhecer a voz como elemento de composição (vocalografia); 2) investigar como a voz é alterada pelo movimento do corpo e vice-versa; 3) o jogo é sonoro, não é verbal.

Visando a operar criação e “*apresentação*” – intimamente ligadas nesse processo – fomos impulsionados por Ricardo Aleixo a uma permanente improvisação, contemplando os procedimentos de corpo/voz investigados no trabalho. Além da preparação e direção, Ricardo atuou também como performer em duas temporadas da instalação. Tenho para mim que a oportunidade de performar com Ricardo em GRIETZSCHE contribuiu no processo por dois motivos importantes: primeiro, para o fortalecimento de nosso corpo coletivo e, segundo, para dar o combustível necessário que nos permitiu entrar com mais liberdade no estado de jogo, aflorando, assim, o prazer em performar.

Nosso repertório textual era composto sobretudo de fragmentos de Nietzsche-Zaratustra. Ricardo sugeriu, na fase de preparação, que usássemos o livro como objeto que deveria ser aberto aleatoriamente e o primeiro trecho que nos saltasse aos olhos deveria ser performado. Tal procedimento não foi abandonado nas *apresentações*, porém, nos sentimos motivados a transcrever à mão e digitar excertos do livro em folhas brancas que ficavam espalhadas no espaço. Essa motivação veio tanto por nossa afinidade com algumas passagens, quanto pelo desejo de retomarmos as descobertas que julgávamos interessantes surgidas no processo criativo. Os textos também podiam ser acessados por meio de lâminas projetadas na parede com o auxílio de um retroprojetor. Batizamos de *text jockey* (TJ) a possibilidade de ler textos em diversas mídias (impressa, escrito à mão, projetado), fazendo alusão à ideia de *disc jockey* (DJ).

Além de *Zaratustra*, utilizamos passagens do aforismo 341 de *A Gaia Ciência*, intitulado *O maior dos pesos*, no qual Nietzsche apresenta, em forma de diálogo entre o

demônio e o homem, o pensamento do eterno retorno. Na verdade, fizemos uma recriação do aforismo, condensado na frase: “Qual é o peso mais pesado?”, por nós performada utilizando o efeito da repetição. Afora Nietzsche, Ricardo sugeriu o poema *Encantação pelo riso*, do poeta russo Velimir Khlébnikov (1885-1922). Improvisamos vastamente com esse poema. Inúmeras descobertas sonoras foram feitas nos experimentos. A afinidade foi tanta que chegamos a decorá-lo, e sua incorporação ao repertório deu-se naturalmente.

Senti-me inspirado em inventar palavras brincando com a sonoridade do nome de Nietzsche para alimentar nosso repertório textual. Peguei emprestadas ideias já existentes na internet e arrisquei criar outras, resultando nas proposições a seguir:

GRIETZSCHE
NIETZSCHE
PAIXONIETZSCHE
LIONEL RICHIE
SALTINETZSCHE

Luciana Tanure, pesquisadora e *performer* de ADEUZARÁ, faz uma reflexão justamente sobre esse percurso de criação em *GRIETZSCHE*:

Então, eu acho que a gente estava ali para executar um papel, mas esse papel era um não sabido. Por quê? Primeiro porque cada leitura do que nos norteou é uma. [...]. Mas, para mim, um ponto importante desse processo foi o trabalho do corpo, da presença. De ser, não só, da criação da criatura, mas da própria criatura, no sentido não apenas da criação do ator, mas do trabalho do ator, de constituição do sujeito. Mesmo porque, a obra escolhida é uma obra que permite esse tipo de trabalho, por exemplo, é uma obra filosófica, é uma obra ancestral, é universal, então, a própria leitura desse livro permitiu que essa egrégora de Zarás se encontrasse naquele espaço-tempo para executar o *GRIETZSCHE*. Pergunta: Tem timbre? Tem tom? É barítono? É contralto? Existiu uma voz coletiva? O que existiu? O que existe ainda? O que que ainda não para de cessar? Eu acho que isso que ainda nos move. Às vezes é eterno e etéreo. Ele é etéreo para unir os quatro elementos.¹⁰⁸

O que Luciana está pontuando é exatamente a presença e a potencialidade desses outros níveis de expressão e percepção que nasceram do (pré) processo. Diz respeito a um investimento numa proposta criativa complexa que envolve a integração entre os diversos elementos e fontes, incluindo o texto de Nietzsche e o movimento explorados na instalação, ou seja, o que era gerado pelo corpo em ação. Ao comentar sobre nosso modo de performar/compor em *GRIETZSCHE*, Luciana rememora a ideia de composição em improvisação:

¹⁰⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Luciana Tanure, em 16 de julho de 2021.

Então, isso me lembra muito a Katie Duck, que mora em Amsterdã. Eu fiz a tradução dela na Dudude. O trabalho era composição em improvisação. Nós tivemos isso, exercícios de composição com o Ricardo Aleixo, sem parar: de vocalização. O que que a gente estava trabalhando? O corpo. O corpo físico, com o imaginário, com o simbólico.¹⁰⁹

Luciana enfatiza, também, o impacto positivo proporcionado pela sua vivência nas ações de rua:

A *Caminhada em silêncio*, por exemplo, ela é tão potente. Simples. Uma das conclusões: é uma ação renascentista. A simplicidade é o máximo da sofisticação. Estou citando o Leonardo da Vinci. Foi a ação mais simples que fizemos, a *Caminhada em silêncio*. A ação do botão, aquilo me marcou muito também, a dança japonesa; o barco, aquela coragem. Acho que fomos muito corajosos.¹¹⁰

Concordo com Luciana quando ela diz que nos foi preciso coragem para adentrar num processo desse feitio, por se tratar de uma proposta que gera certa instabilidade. Um trabalho que exige estar receptivo ao acaso, ao inacabado, ao inesperado, à transitoriedade. Ainda sobre a instalação, Luciana lembra que chegamos a *presentar GRIETZSCHE* para uma pessoa, durante a sessão no Centro Cultural Vera Cruz (Belo Horizonte, Minas Gerais), em outubro de 2015.¹¹¹

Os pratos e martelos usados na ação de rua também fizeram parte dos objetos de *GRIETZSCHE*. Porém, na instalação, livros foram colocados sobre os pratos no lugar das frases pintadas a mão. Normalmente deixávamos a ação de quebrar pratos a marteladas para os momentos finais, pois a presença de cacos no solo poderia restringir nossa movimentação pelo espaço ou causar ferimentos.

O *zentai*, traje presente em *Nau de Vagar: estação zentai* e que, para ADEUZARÁ, remete ao anonimato, à vivência de desidentificação, é um elemento explorado em *GRIETZSCHE*. No período de concepção, ensaiamos inserir procedimentos vocais enquanto fazíamos uso da vestimenta japonesa. Um dado novo, pois, na rua, as figuras permaneciam silenciosas ao longo de toda ação. Porém, a ideia de integrar voz ao *zentai* foi descartada por Dudude Herrmann num dos ensaios abertos que realizamos para ela, conforme mencionado.

A forma que adotamos o *zentai* em *GRIETZSCHE* também difere da forma pesquisada no espaço urbano com o barco. Na instalação, os trajes ficavam expostos, dependurados em cabides na rede suspensa. Entre nós, não havia uma regra de quem iria usar a roupa. Inclusive, teve uma espectadora que se sentiu encorajada e vestiu-se com um dos macacões japoneses.

¹⁰⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Luciana Tanure, em 16 de junho de 2021.

¹¹⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Luciana Tanure, em 16 de julho de 2021.

¹¹¹ Apesar de o evento ter sido amplamente divulgado, recebemos a informação de que naquela ocasião a comunidade estava passando por momento de crise por causa da violência.

Nosso combinado sobre o uso da vestimenta era: uma vez de *zentai*, o contato com o ambiente (demais performers inseridos aqui) permaneceria através do diálogo silencioso, centrado na expressividade corporal e nas interferências musicais.

Ricardo Aleixo nos deu diretrizes sobre o uso dos instrumentos musicais de que dispúnhamos, compostos por dois acordeões e, no caso do galpão ocupado na Funarte MG, tínhamos a mão um piano de calda. Além desses, extraíamos sons de objetos não convencionais, tal como a mangueira de gás de cozinha, da qual era possível produzirmos, através do sopro, um som agudo, longo e metalizado. As interferências musicais foram amplamente exploradas na fase preparatória com Ricardo. Quando, de posse do instrumento, o performer assumia a função de músico, de orquestra (nomeação nossa), incumbido na tarefa de disparar climas, enfatizar ou quebrar o ritmo da cena.

Outro elemento visual da instalação foi o vídeo, projetado ininterruptamente em uma das paredes. Bruno Pacheco, cocriador de ADEUZARÁ, selecionou e editou as imagens, concebidas sem áudio, com duração total de 46'38''. Fragmentos das ações de rua, registros dos encontros com Ricardo Aleixo foram escolhidos para a criação do vídeo. Bruno também se inspirou no texto de *Zaratustra*, projetando imagens de trilhos de trem, rios, barcos, fogo (elemento simbólico na religião de Zoroastro), águias (animal que, ao lado do leão e da serpente, compõem os companheiros citados por Zaratustra)¹¹². Frases do livro eram sobrepostas em momentos pontuais do vídeo, sendo uma delas: “O homem é uma corda, atada entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo.” (NIETZSCHE, 2011, p.16). As imagens projetadas também nos serviam como elemento disparador de climas, fontes de estímulo para nosso jogo corporal e sonoro. De lá, por exemplo, poderíamos tomar textos, gestos, nos deixar seguir por variações de velocidade, permanecer imóveis.

Objetos que não haviam sido usados nas ações de rua foram levados para a instalação, tais como os tecidos, que tínhamos à disposição em formatos, texturas e cores diversas: vermelho, branco, azul. A longa extensão era uma característica comum a todos eles, tratando-se de peças que, se estendidas, poderiam ocupar quase toda a sala. Alguns deles, feitos de malha elástica e em formato de tubo, serviram de penetráveis, através dos quais podia-se entrar de corpo inteiro. O contato com a natureza maleável dos tecidos favoreceu que as ações de apalpar, tatear, penetrar, atravessar, desaparecer, cobrir etc. fossem exploradas durante a instalação.

Quais apontamentos tirar desse percurso traçado? Inicialmente, a instalação carrega vários elementos dentro de si. É híbrida, pois a concepção nasce entre camadas de objetos,

¹¹² As imagens adicionais utilizadas no vídeo por Bruno Pacheco fazem parte de seu acervo pessoal.

pessoas, textos e performadores em cena, em processo. Há um potencial de mistura que inter-relaciona o outro com o ambiente externo (a rua) e o interno (a sala); que pode significar uma abertura de espaços – atmosféricos – para experimentar com um campo de ideias diverso e intercambiável de estímulos e expressão.¹¹³

Encerro minha narrativa sobre o processo criativo de *GRIETZSCHE* com um poema do parceiro Jardel Sander em homenagem às ações do coletivo:

A-deu-ZarÁ

O barco

O barro

O berro

A fuga

A fala

A força

Berro-barro-belo

Barco-fuga-fala

Força-fala-afirma

Ação

Jardel Sander (2016)

¹¹³ Antes da primeira temporada de *GRIETZSCHE*, convidamos artistas e amigos para acompanhar uma demonstração do nosso trabalho. Nesse momento valioso de troca, contamos com as contribuições do bailarino, professor e pesquisador Tarcísio Ramos Homem (BH/MG), da bailarina e *performer* Dudude Herrmann. Após a estreia, oferecemos também sessões comentadas sobre o processo, uma delas mediada por Ricardo Aleixo e ADEUZARÁ, outra mediada pelo artista, encenador e professor Luiz Carlos Garrocho (BH/MG).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERFORMAR NIETZSCHE, NOT(AÇÕES) TRANSITÓRIAS

Neste dia perfeito, em que tudo amanhece e não só a videira doura, caiu-me na vida um raio de sol: olhei para trás, olhei para a frente, jamais vi tantas e tão boas coisas de uma só vez. Não foi em vão que enterrei hoje o meu quadragésimo quarto ano, era-me lícito sepultá-lo – o que nele era vida está salvo, é imortal. O primeiro livro da Tresvaloração de todos os valores, as Canções de Zaratustra, o Crepúsculo dos ídolos, meu ensaio de filosofar com o martelo – tudo dádivas desse ano, aliás de seu último trimestre! Como não deveria ser grato à minha vida inteira? – E assim me conto minha vida. (NIETZSCHE, 2001, p. 19, grifos do autor).

Como fechar algo que não tem resultado final? Como mapear espaços, tempos, conteúdos que frequentei através de um processo dinâmico? O que é discorrer sobre esses (não) lugares nos quais posso demarcar indícios, pistas, rastros, traços, vestígios? Este estudo coloca-se como uma rede de reflexões minhas em diálogo com parceiros de trabalho sobre processos e procedimentos – aqueles das ações performativas de ADEUZARÁ – que perpassam o tempo-espaço errático de uma criação. Por tudo isso, minha aproximação com as palavras de Nietzsche no excerto de *Ecce Homo* citado acima está dada a diferentes formas de identificação: reconhecer um processo que é infinito – “olhei para trás, olhei para a frente” – um *continuum* de novas descobertas, onde novas vidas são vividas e suas afecções registradas continuamente no corpo.

Tais dimensões sensíveis – apresentadas, aqui, também nos depoimentos dos cocriadores – é o que torna possível ampliar, aprofundar e construir uma teia de reflexões a partir da poética de ADEUZARÁ. Desse modo, tudo o mais que envolve o relato do sujeito em contato com um percurso tateante, pelo seu caráter indefinido, é posto em perspectiva, pois abrange variados meios de percepção. Os performadores, os demais artistas do processo criativo, surgem como exploradores da existência. À luz desse prisma, a experiência, a voz de cada integrante do coletivo, são tecidas numa estrutura de rede – apreendida, transformada, compartilhada, trespassada – a partir das condições potenciais do próprio pensamento e das especificidades das diversas formas de apreciar, sentir, olhar. É esse traço polifônico que instaura um processo criado por entre diversidade, fragmentação e caos.

Esse modo de articulação me leva a organizar as considerações finais: *Performar Nietzsche: not(ações) transitórias* em notas ou ideias que apontam para recapitular e retificar o que considere de mais importante nesta pesquisa. Encontrei no exercício de notar (assinalar, registrar) mais liberdade para falar das percepções desencadeadas do meu contato pessoal com

esse processo criativo dinâmico. Além disso, acredito que, por meio das notações, me mantenho fiel à natureza do percurso traçado por ADEUZARÁ, pois cada entrelinha, cada possível silêncio entre uma nota e outra, confirma a transitoriedade de um fato que, mesmo após seu acontecimento, ainda está em processo de configuração.

1. *Registros afetivos* – A realização deste processo propiciou-me vasta aprendizagem como ser humano e artista. Todas as etapas da criação reverberaram nas outras, sendo difícil localizar, com precisão, onde começa e onde termina cada uma delas. A experiência de convidar parceiros para formar um coletivo, a escrita do projeto, apresentar o projeto à Lei Municipal de Incentivo à Cultura, a alegria de ser contemplado com um recurso público, a organização dos horários dos encontros de pesquisa e criação, o trabalho sem diretor (salvo na última fase do trabalho, dedicada à instalação), a sensação de plenitude diante da execução de cada fase do trabalho, a responsabilidade para cumprir dentro do prazo todas as ações previstas, o cuidado com a prestação de contas final.

Foi preciso muita garra, dedicação, investimento, tempo de trabalho ao longo da caminhada. Por sorte, encontrei parceiros fiéis que enfrentaram a empreitada de forma generosa, destemida e incansável. Em alguns momentos, fatores externos provocaram a mudança dos rumos, exigindo flexibilidade e agilidade para lidar com imprevistos. Durante esses episódios em que tudo e todos eram colocados à prova, tive a felicidade de presenciar um outro lado da força do coletivo, capaz de superar a insurgência dos desafios, movidos pelo desejo de realizar um sonho em comum.

Entretanto, o movimento desse fluxo foi interrompido e tudo desapareceu. Eu me vi frente a frente com a natureza de um processo que operava num percurso errático. Senti um baque ao perceber que a dureza dos golpes do martelo voltou-se contra mim, contra o puro vivido. Porém, escutei novamente a voz de Nietzsche conseguindo dizer “Sim” às coisas do mundo tal como se apresentam, sem subterfúgios, decidindo seguir adiante e revisar o processo criativo de ADEUZARÁ, levando-me ao entendimento dos dispositivos trabalhados. A partir daí, investiguei qual contribuição poderia ser extraída desse processo para o campo da Arte e que tipo de conhecimento esse processo geraria para a cena performativa.

2. *Nietzsche como visionário do teatro* – O pesquisador brasileiro Cláudio Cajaíba (2013) cita o estudo do alemão Till Müller-Klug intitulado *Projeções teatrais de Nietzsche*, ainda inédito no Brasil. Conforme destaca Cajaíba, Müller-Klug, no capítulo introdutório *Nietzsche como visionário do teatro*, faz um mapeamento de noções importantes deixadas por Nietzsche para uma “[...] práxis teatral, cuja relevância estética se aplicaria contemporaneamente.” (CAJAÍBA, 2013, p. 41). Os princípios de Nietzsche para uma

concepção genuína de teatro estão principalmente no ensaio *A Origem da Tragédia*, presente n’*O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, publicado em 1872. Tais concepções não foram apresentadas pelo filósofo de forma sistematizada, como método de encenação/experimentação, conforme assinala o autor.

O olhar de Nietzsche sobre o teatro grego não se esgota unicamente na pura visão do mito trágico, tampouco na sucessão dos episódios narrativos da encenação dramática. Sua mirada vai além. Busca encontrar os atos originais da tragédia, quando a música acentuava os ritos orgiásticos que levavam os celebrantes de Dionísio à desmesura. Tal estado deveria superar a força simbólica apolínea, representada nas ideias de equilíbrio, moderação. Por isso, Nietzsche persegue a embriaguez provocada no momento da representificação do deus satírico e não se contenta com uma contemplação passiva, julgando imprescindível descer à orquestra para interagir com o coro grego visionário. Esse jogo com a embriaguez revela o surgimento da tragédia, tanto aos realizadores do espetáculo quanto aos participantes do evento. A cena trágica projeta-se através dessa transvisão do que está aí visível e invisível.

A alma humana, que se faz agir, constitui o público, porque as pessoas são/possuem uma relação entre corpo e o entendimento da língua da fisiologia. [...] as projeções teatrais de Nietzsche abrem um polígono cênico no qual as dicotomias obra/público e texto/corpo não se dissolvem numa fantasmagórica unidade, e sim numa estimulativa ação de troca, num espaço para a experiência. Esse espaço é hierático mesmo após a morte de Deus. Ele tem que ser diariamente reencontrado, redescoberto e para isso o sentido das orientações de Nietzsche são aplicáveis como nunca. (KLUG *apud* CAJAÍBA, 2013, p. 46).

Para Cajaíba (2013) as projeções filosóficas de Nietzsche encontram “eco” em produções artísticas e movimentos vanguardistas contemporâneos, tais como o *Poetry Slam*¹¹⁴ dos EUA, os textos da geração dos *beatniks*¹¹⁵, o *punk*¹¹⁶, o futurismo¹¹⁷, o surrealismo¹¹⁸ e o

¹¹⁴ Prática pertencente à linhagem de poetas-performadores em torno da palavra. O movimento nasceu nos Estados Unidos, em meados de 1980, e, progressivamente, espalhou-se para outras partes do mundo. O termo *slam* refere-se atualmente à uma poesia autoral escrita para ser dita. Ela (poesia) acontece ao vivo, na vocalização.

¹¹⁵ Jack Kerouac (1922-1969) é um dos líderes do movimento literário Geração *Beat*, estabelecido em meados da década de 1950, no Estados Unidos. Linguagem informal, escrita compulsiva, expressão livre, intensidade nos temas inspiraram a criatividade dos jovens intelectuais ligados ao movimento.

¹¹⁶ Legs MacNeil consagrou o *punk* em 1975, ao dar este nome a uma revista novaiorquina de música e cultura pop. Legs é escritor e coautor de *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk* (1996), livro construído a partir de centenas de entrevistas com os personagens originais desse “mais incompreendido fenômeno pop”. Cultivar o faça você mesmo! [*Do it yourself!*]; a atitude subversiva diante da opressão elitista da cultura, o humor sarcástico, são princípios caros ao *punk*, movimento que celebra o *rock’n’roll* e engloba moda, design, artes visuais, cinema, poesia.

¹¹⁷ A publicação do Manifesto Futurista, em Paris, no dia 20 de fevereiro de 1909, marca a fundação do futurismo. Escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), o manifesto possui 11 itens exaltando “coragem”, “audácia”, “destemor” como elementos essenciais à poesia e convidando artistas a libertarem-se dos museus.

¹¹⁸ O surrealismo articulou-se pela primeira vez em 1924 no manifesto de André Breton (1896-1966). Exploração e investigação das faculdades do inconsciente: sonho, insanidade, alucinação são fontes basilares que fundamentam esse movimento artístico.

dadaísmo¹¹⁹. Esses movimentos incorporariam a visão do filósofo sobre o teatro por “[...] afirmarem certo caráter estético-dissidente; incentivarem o uso subversivo da matéria-prima com a qual se serve a arte; [...] denunciarem a confusão dos valores do mundo [...]” (CAJAÍBA, 2013, p. 46). Características que, certamente, aproximam-se do pensamento intempestivo de Nietzsche.

3. *Ações de rua* – A rua, como espaço público e heterogêneo, configura-se também como espaço de conflitos e desejos. Fomentar a reconstrução de territórios (lógicos, éticos e estéticos) foi uma tentativa de enriquecer o hipercentro de Belo Horizonte de acontecimentos propositivos e afirmativos, atualizando sua ecologia: o lugar do humano, do tecido urbano, como espaço afetivo que se nutre e reconstrói no encontro entre suas fendas e searas. Ao entrelaçar corpo, pensamento e espaço, as proposições de novos territórios de ocupação urbana rompem com a indiferença banalizada das grandes metrópoles, atualizando a força da presença humana, produzindo novos modos de ver, ser, estar, ocupar e conviver *a* e *na* cidade.

As práticas artísticas e reflexivas confluem para a (re)criação de uma cultura urbana, que, pelo viés lógico, ético e estético, coloca em questão as dimensões simbólicas, discursivas e políticas que compõem o corpo do centro da cidade de Belo Horizonte. Do contato entre as ações de ADEUZARÁ com transeuntes, moradores de rua e trabalhadores do entorno, fortaleceu-se a colaboração e o diálogo como formas de sociabilidade artística e social, ou seja, ocorreu a migração de modos de partilhar o lógico-sensível, o estético e o ético-político, gerando debates, descobertas e troca de experiências.

As ações de rua de ADEUZARÁ promoveram encontros, criaram corpos e relações entre corpos, aguçando vivências sensoriais da visão, tato, audição, por sua performatividade. Visávamos provocar uma fissura no fluxo orgânico do cotidiano, no olhar do observador-transeunte.

4. *A linguagem radiofônica* – Com a realização da série *Sr. Nietzsche em Pílulas*, ampliei a compreensão dos elementos da linguagem sonora, permitindo-me afirmar que a experiência com a palavra na produção em rádio é um recurso expressivo que potencializa o processo comunicativo instaurado em tal meio.

Na linguagem radiofônica, as trilhas em segundo plano promovem ambientes, atmosferas e/ou climas capazes de proporcionar aos ouvintes o prazer estético das imagens sonoras. Observo que o uso criativo da palavra combinado às trilhas resulta num sofisticado instrumento de informação, formação, arte e comunicação da atualidade.

¹¹⁹ O dadaísmo (1916-1921) apoia-se no processo inventivo, na participação do público em envolvimento sensorial, corporal com a obra (música, dança, poesia, pintura, fotografia etc.).

Com esse trabalho, tomo os referenciais sonoros como corpos que atuam de modo interligado. Tudo é corpo: roteiros, vozes, músicas. A palavra e o som são elementos físicos e artísticos que agregam ideias, sentido, sentimento, construindo o contexto imaginado pelo artista/comunicador na busca por criar uma obra radiofônica mais atraente para os ouvintes.

5. *Da transitoriedade* – Toda realização cênica é transitória. O teatro, concebido dentro de um processo de montagem ou encenação sobre o qual origina-se um espetáculo, está imbuído de certa transitoriedade no momento que é apresentado aos espectadores, pois cada apresentação será diferente da anterior. Porém, o teatro é estável, ou procura ser estável, como produto, obra acabada, que prevê repetição.

Em ADEUZARÁ, a transitoriedade configurou-se de forma mais radical. Nas ações de rua, experimentamos publicamente dispositivos que surgiram da nossa leitura de Nietzsche: falar o texto do filósofo em voz alta, caminhar silentes, em grupo, transitar encobertos por *zentaís*, filosofar às marteladas. Nas palavras de Renata Queiroz:

Eu sinto que a gente se propôs – eu me propus e acho que a gente estava no entendimento desse tempo todo, a testar publicamente, alguns procedimentos internos. Testar no sentido da experiência de avaliar, averiguar se fazia sentido para o público. Porque naquela altura eu não poderia me considerar uma artista, eu estava experimentando, eu não me identificava enquanto artista, eu me identificava com um ser plural com desejo de expressão, de diálogo, de investigação interior. Mas não conseguia pensar as coisas como espetáculo, ou em colocar o efeito no público em primeiro lugar. Era importante, na medida em que eu estivesse vivendo, experimentando, sentindo coisas ali ao me expor, ao me expressar, ao tentar performar Nietzsche, compartilhar alguma compreensão possível em mim do Nietzsche, que isso pudesse servir ao público de alguma forma. Mesmo que decodificado em símbolos abstratos. Porque algumas coisas que a gente fez dava para entender um pouco assim: Ah, qual que é a proposta? Até uma literalidade talvez, uma literalidade simbólica do que a gente estava propondo. Outras não. E ainda assim era uma experiência nietzschiana para mim, porque enquanto a gente estava propondo esses procedimentos, a gente estava em leitura, a gente estava numa relação direta com os textos do Nietzsche. Foi uma imersão. Na profundidade que foi possível para nós.¹²⁰

O depoimento de Renata revela o caráter processual do trabalho criativo de ADEUZARÁ, marcado pela aposta em compartilhar nossa apropriação com o texto de Nietzsche. Nossa intenção era instaurar ações performativas, implicadas em gerar acontecimentos efêmeros, transitórios e irrepetíveis, sem a pretensão de configurarem-se como produto acabado.

6. *Sentimento de pasmo diante da transitoriedade* – A instalação confirmou mais uma vez a radical transitoriedade, pois *GRIETZSCHE* foi uma experimentação ao vivo dos procedimentos vivenciados nas oficinas de corpo e voz conduzidas por Ricardo Aleixo. Havia um campo de ideias decupadas em roteiro/*storyboard* e cada “apresentação” foi única. O trabalho

¹²⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

refletiu nosso desejo de criação, uma vez que insistimos em colocar em cena o processo, o acontecimento, no lugar de qualquer resultado cênico definitivo.

Um trabalho artístico que investe nesse aspecto radical da transitoriedade põe à prova se a realidade vai surpreender àqueles que comungam do acontecimento. Surpresas são apresentadas diante dessa abertura face à realidade: a sensação de que se pode ir para qualquer lugar, quando tudo parece ou estranho, ou familiar. Talvez, o pasmo surja daí, mostrando o quanto é possível ser afetado pelo inesperado. Somente diante de tais surpresas é que o sujeito pasmado consegue buscar um (auto)conhecimento através da realidade. Lou Andreas-Salomé (1861-1937), intelectual, psicanalista e amiga de Nietzsche, comenta, no ensaio biográfico sobre o filósofo, como pensamento, escritura e vida aparecem como marcas essenciais na produção de suas obras:

Em nenhum outro espírito como o de Nietzsche o que simplesmente havia sido pensado podia transformar-se em experiência, em algo tão plenamente vivo e real. Nenhuma outra vida dedicou-se tanto a criar no âmbito do pensamento, e ele, desde sua própria interioridade. Seus pensamentos não se distanciam da vida real e de seus acontecimentos, como normalmente sucede: antes, eram eles a *construir* o verdadeiro e próprio evento da vida deste solitário. (ANDREAS-SALOMÉ, 2005, p. 183, grifos da autora).¹²¹

A transitoriedade é um fenômeno inerente à vida. Nós nos assombramos com o fluxo da existência, que invariavelmente leva à morte. Antes de tudo, Nietzsche ensinou a olharmos a vida com interesse, a lidar com afetos, sentir prazer em habitar o próprio corpo, valorizar os acontecimentos que se dão no corpo, encarar corajosamente o desafio do instante.

7. *Três reflexões sobre GRIETZSCHE* – O evento não teve caráter de obra/produto, e sim de acontecimento, que é transitório, fugaz. Em segundo lugar, espectadores e *performers* foram motivados a interagir de um modo singular com o entorno, aberto aos deslocamentos de sentido e à livre interpretação, que dependia da relação cênica. Esse ambiente artístico definiu-se, em terceiro lugar, como espaço de passagem, instalando transformações, produzindo mudanças.

8. *Intermedialidade como processo* – O artigo de Jürgen Müller (2012) trata do estudo atual da intermedialidade. Revisitando o tema, o autor declara que a novidade do “conceito de intermedialidade, residiria, principalmente, em sua capacidade de ser permanentemente reformulado e de reformular campos tradicionais de pesquisa” (MÜLLER, 2012, p.83). Müller

¹²¹ Tradução nossa de “En ningún otro espíritu como en el de Nietzsche podría transformarse lo que simplemente había sido pensado en algo tan plenamente vivo y real; y es que a ninguna otra vida le importó tanto crear en el ámbito del pensamiento, y ello desde su propia intimidad humana. Sus pensamientos no se distancian de la vida real y sus acontecimientos, tal como suele ocurrir en estos casos: en realidad, ellos *constituían* el verdadero y unico acontecimiento vital de este solitario” (ANDREAS-SALOMÉ, 2005, p.183, grifos da autora).

(2012) preocupa-se ainda em enfatizar o papel da intermedialidade como processo, comparando-o com as noções de intertextualidade, interartes e hibridismo. Além disso, ele demonstra que o eixo central de todo estudo de encontros de mídias está na questão de como conceber uma mídia, devido ao grande número de opções que se abrem nesse campo. “Os vocábulos *mídia*, *mídias* ou *tecnologia* incluem [...] as noções de dinheiro, relógios, revistas em quadrinhos, automóveis, telégrafos, fonógrafos, luz, cinema, rádio, televisão, armas, automação [...]” (MÜLLER, 2012, p. 76, grifos do autor). A abordagem de Müller sobre a intermedialidade como processo amplia pontos de vista sobre o significado e a materialidade de mídia. Tal perspectiva torna-se aliada para pensar o corpo como mídia ou como agente da mediação, conforme a proposição de ADEUZARÁ durante a concepção de *GRIETZSCHE*.

A aproximação entre os conceitos de corpo e mídia remonta aos estudos do corpo como matriz da comunicação. Esse debate coloca em questão a relação corpo/ambiente, focando nas trocas incessantes de informações que são transformadas em corpo, pensando o corpo como corpomídia, segundo a Teoria Corpomídia proposta pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz (2005). Nessa discussão, irei me deter na relação corpo/ambiente, visando a um diálogo com o processo criativo de ADEUZARÁ em *GRIETZSCHE*. O corpomídia entende o movimento corporal como a base da comunicação, pois a cognição fundamenta-se na motricidade. Assim, é o movimento que permite perceber o corpo como corpomídia. Quando se fala em corpomídia, o corpo não deve ser visto como veículo de transmissão ou processador de informações selecionadas no ambiente. Essa distinção se dá por dois motivos básicos: 1º) “O corpo encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. E nada é preservado, pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento.” (KATZ, 2015, p.9). 2º) “O corpo não é um processador porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relacionam.” (KATZ, 2015, p.9). Nesse sentido, quando corpo e informação cruzam-se, o corpo vive um processo evolutivo, selecionando informações do ambiente que vão constituindo-se em corpo.

“Não há corpo sem ambiente, não há corpo sem a compreensão de que o fluxo organismo-ambiente define nossas realidades.” (CLARK *apud* KATZ, 2015, p.11). Essa relação desencadeia uma rede de predisposições de aprendizado, cognitivas, sensoriais, motoras, emocionais. As assimilações são frutos do corpo. O truque é evitar dualismos. Em vez disso, deve-se pensar que interação entre corpo e ambiente, como também entre mente e corpo acontece num processo contínuo de contaminação. O sentir surge dessa relação de forma ampliada, ele é também ouvir, falar, expressar, agir.

Encontro ressonâncias desse aspecto da Teoria Corpomídia em *GRIETZSCHE*, pois foi o acaso vivido como experimentação que atravessou a proposta, impregnada por procedimentos gestuais e vocais que incluíam a participação dos espectadores como elemento artístico. Todas as ações eram baseadas num campo de ideias abertas usadas pelos integrantes, as quais continham apenas uma orientação primeira, deixando que o jogo cênico-sonoro aflorasse livremente. *GRIETZSCHE* resultou desses cruzamentos, evidenciando que o intermeio entre corpo/ambiente foram fontes importantes que fundamentaram grande parte da proposta. A partir dessa compreensão, todo cotidiano passou a ser considerado artístico e toda informação tornou-se corpo, ampliando, desse modo, sensibilidades e canais perceptivos.

9. *Da palavra à poesia no espaço* – Através do campo de ideias orquestradas por Ricardo Aleixo em parceria com ADEUZARÁ se articulam forças para falar de realizações artísticas que colocam em cena o processo, cujo predicado, no caso de *GRIETZSCHE*, impõe de imediato o diálogo corpóreo, gestual, sonoro. Em outras visadas, essas questões evidenciam algumas características discutidas na conjuntura da performatividade, como o acontecimento e a fugacidade. Na busca por uma poética do performativo, Josette Féral (2015) sublinha que, ao trazer em primeiro plano o processo, a escrita cênica “[...] não é mais hierárquica e ordenada. Ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*” (FÉRAL, 2015, p. 124, grifos da autora). A pesquisadora explica que, ao implantar o evento, a ação performativa estabelece a ampliação do aspecto lúdico entre todos os elementos que dela participam: *performers*, objetos, espectadores. Uma realização cênica nesses parâmetros cria um ambiente aberto à livre interpretação do espectador, envolto num contexto que procede por meio da fragmentação, da pluralidade, encontrando a ambiguidade das significações. Portanto, ao desconstruir o sentido unívoco: “O ‘valor do risco’, o ‘malogro’, tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei” (FÉRAL, 2015, p.122). O acontecimento, então, instaura-se numa relação emaranhada, indivisível com aquilo que o *performer* mostra e é visto em cena pelo espectador, ligado ao lúdico do discurso sob múltiplas formas.

10. *Da produção de conhecimento em Arte* – As relações que se estabelecem entre o ser indagativo e o objeto de estudo, partindo da reflexão em torno da natureza, a descrição dos percursos evolutivos, etapas e seus diálogos com campos do saber levam à produção de conhecimento. Performance é (re)conhecimento. É vontade de fazer/mostrar o que faz e não saber onde isso vai chegar. Um caminho sem caminho. Qual é a sensação? Indagou a performance. Dor, prazer, opróbrio: fontes de aprendizado para situar-se na existência. Performar (Nietzsche) como modo de (re)existência: fazer/mostrar primeiro e depois descobrir o que fazer com aquilo.

O que cabe à construção de epistemologias senão fazer falar a nós o que não estava audível? Para consegui-lo, devem-se constituir de modo diferenciado ao das borboletas, ‘que não sobrevivem ao momento em que um alfinete lhes atravessa o corpo para fixá-los no lugar.’ (GREINER *apud* BAUMAN, 2008, p.125)

Performance = memória, arquivo, registro. Como afirma Diana Taylor (2013), a etnografia “não apenas estuda a performance [...]; ela é também uma espécie de performance.” (TAYLOR, 2013, p.120). O etnólogo/descobridor dá foco a aspectos explorados na performance para dar “sentido ao mundo”, geralmente associados à significação do movimento, linguagem corporal, gestos, concepção, procedimentos, contexto. “O encontro é construído de modo teatral, encenado no aqui e agora, e não como descrição narrativa no tempo verbal passado, mas sempre de olho nos leitores futuros.” (TAYLOR, 2013, p.120). A autoetnografia se insere nesse viés etnográfico, guardando a diferença de valorizar a experiência do pesquisador como trampolim para uma compreensão maior das intenções da pesquisa. Entretanto, tal experiência deve ser potencializada através de outras perspectivas sobre um tema, a fim de o estudo não se reduzir apenas às percepções do etnólogo pesquisador. Assim, interessa-me apresentar as impressões-sensações, inquietações, questionamentos e descobertas dos cocriadores de ADEUZARÁ sobre a produção de conhecimento em Arte a partir de nosso processo criativo.

Na impressão de Renata Queiroz:

Eu penso que possivelmente, não em termos de gerar conhecimento. Mas acho sim que ainda pode ser útil não como teor de conhecimento, mas como teor de indagação, de curiosidade, de sensibilidade. [...] É muito pretencioso esse projeto de fazer uma tradução de uma escrita filosófica para um conhecimento transmitido via corpo. É uma transposição bem ousada, e a gente não deve esperar disso um sucesso grandioso. Mas eu acho, sim, que a gente criou imagens belas e sensações novas fora do hábito das pessoas, mesmo das pessoas que consomem arte, que vão ao teatro, não só o público desprogramado dos transeuntes, mas também um público direcionado. Para eles também a gente pode ter criado, sim, esses espaços do inesperado, do intraduzível, sabe? Porque o pensamento formal no mundo das ideias, você pode traduzir, retraduzir, traduzir de novo, infinitamente... Com novos arranjos e especulações verbais. [...] Então eu acho que a gente está nesse mesmo lugar: fadados, talvez, à incompreensão e à não utilidade pública em termos de gerar conhecimento. Agora, o saber pode estar um pouco além do conhecimento, não é? Saber é uma palavra que talvez possa trazer algo para além do mundo das ideias, mas algo do corpo, da intuição ou da alma. Eu acho que a gente pode, sim, na medida em que estava sendo tocado na alma, a gente pode ter transmitido algo desse lugar. Porém, é abstrato. E aí, como cada um vai dizer dessa experiência, a gente pôde colher algo naquelas rodas de conversa. Talvez o mecanismo possível de saber se há uma produção de conhecimento a partir do que a gente fez, era naqueles dispositivos de roda de conversa depois de *GRIETZSCHE*, que a gente falava um pouco, as pessoas falavam um pouco como que foi para elas. Tem uma coisa que é do campo de compreensão que é particular, da vivência que não pode ser homogeneizado nem formalizado. Então, tudo isso para dizer que não. Talvez não. Essa é uma resposta que

a gente tem que dar conta de conviver com ela e que isso ainda não invalida a proposta, nem para nós, nem para quem, porventura presenciou.¹²²

Para Luciana Tanure:

Nós geramos conhecimento no fazer cultura, na fruição do teatro, na fruição da performance. [...] Porque ele é um projeto que possui metodologia, é um projeto que reuniu pessoas numa roda, numa ciranda e propôs ações ali. Além disso teve resultado da publicação de artigo, participamos de um projeto na área da Saúde. Eu acho que essa intersecção entre as artes já é difícil, então imagina entre Arte e Saúde, Saúde Pública, Ambiente, Urbanismo, isso tudo aí encabeçado pela Filosofia que foi o tema, foi o objeto de estudo do coletivo artístico. A gente uniu teoria e prática: isso que nós fizemos.¹²³

Na perspectiva de Henrique Gazolla:

É difícil responder isso, porque eu acho que, para a produção de conhecimento, tem que ter reflexão. O seu processo do doutorado talvez faça parte dessa produção do conhecimento. Não sei se o simples fato de experimentar e de lançar o projeto, se não tiver uma reflexão depois, eu não sei se o conhecimento, ainda que ele possa produzir um conhecimento instantâneo, momentâneo, ele não vai perdurar. Então acho que o processo de refletir sobre ele, registrar de alguma maneira, automaticamente leva a uma produção de conhecimento, sim. E eu acho que essa produção de conhecimento também, eu não conheço tanto a obra de Nietzsche, mas estou em contato com pessoas que estão estudando filosofia e tenho ouvido *podcasts* sobre Nietzsche e uma palavra que tenho escutado muito é imanência. Não só em Nietzsche, mas em Espinoza, a imanência é uma questão muito importante e se contrapõe à transcendência. Eu fico pensando que a nossa maneira de perceber o mundo ocidental tende mais à transcendência, até pela filosofia clássica, pelo cristianismo e tudo mais. E acho que tem a ver com o que falei sobre o arquiteto que concebe e depois alguém executa. Quando você tem algo transcendente, tem uma ordem, uma moral que vem de fora e depois é executada de acordo com quem pensou ou com algum grupo de pessoas pensou. E na imanência a coisa é produzida ali no próprio fazer. Então eu acho que essa intenção de fazer performance sem prefigurar muito, sem pensar muito sobre ela *a priori* e pensar sobre ela depois, deixar que o próprio processo de fazer, o próprio movimento do corpo não seja afetado *a priori* por algo que vem de fora, que vem pré-concebido, que vem da mente, que vem do racional, eu acho que isso leva a uma produção do conhecimento que é até contra a cultura ocidental. Não sei se é pesado falar assim, pois Nietzsche está inserido na cultura ocidental, mas é um movimento que eu acho muito válido, muito interessante e que não necessariamente aponta para a falta de uma produção do conhecimento por não ter algo precedente. Eu acho que isso é muito mais poderoso inclusive, muito mais potente, porque justamente permite que a razão venha depois e que o fato de colocar a razão em segundo plano ou para um momento posterior, permite um tipo de experimentação, um tipo de processo que é mais aberto e mais disruptivo. [...] E as coisas disruptivas são as que produzem mais conhecimento, pois saem da repetição. Então acho que isso é potente, mas depende da reflexão que vem depois também.¹²⁴

Da escuta atenta dessas reflexões, me vem a imagem de um intervalo: um lugar perpassado por movências, percepções, porosidade, sensações, fugas, convergências, divergências, diálogos num tempo e num espaço. O lidar com essas (des)continuidades acerca

¹²² Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Renata Queiroz, em 07 de dezembro de 2020.

¹²³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Luciana Tanure, em 16 de julho de 2021.

¹²⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Henrique Gazolla, em 17 de agosto de 2021.

das indagações: que tipo de conhecimento ADEUZARÁ gerou para o campo da Arte, da cena performativa? Qual contribuição extrair de tudo isso? Recorri à interlocução com meus parceiros para verificarmos tal hipótese. Os elementos levantados nos depoimentos permitiram (re)ativar a complexidade do processo, deflagrando forças, limites moles, dificuldades, fracassos. Eis o que justifica, aqui, a construção de considerações apenas transitórias. Não guardam certezas absolutas, pretendem, porém, ampliar possibilidades de discussão sobre fluxos contínuos e abertos: processo de criação. Os diálogos acontecem no entre-meio, em permanente atualização. Campo de reflexões provisórias.

Entretanto, a despeito das particularidades, todas essas peças tornam-se indispensáveis na busca de eventuais respostas diante da hipótese colocada. Nesse sentido, as reflexões fortalecem o argumento de que ADEUZARÁ produziu sim conhecimento em Arte, pois, enquanto artistas, procuramos caminhos, habilidades ou meios de performar, experimentando a leitura de Nietzsche como se experimentássemos o mundo. Por sua vez, a consequência gerada pela realização desse saber vivido espelhou-se também no sabor sofisticado do autoconhecimento, contribuindo, assim, na ampliação da percepção de nossa autoimagem e conhecimento de si.

11. *A alquimia como arte* – A 25 de dezembro de 1882, Nietzsche faz uma autocrítica sobre sua última composição musical e escreve ao amigo Franz Overbeck nos termos da mais dura franqueza: “Se não invento a alquimia de transformar esta imundície em ouro, estou perdido.” (NIETZSCHE *apud* BARROS, 2005, p.233). Ainda nessa carta, é possível fazer uma ideia aproximada do que o filósofo entendia por alquimia: “Aqui tenho a mais fantástica oportunidade de provar que, a mim, ‘todas as experiências são proveitosas, todos os dias puros, e todas as pessoas divinas!’” (NIETZSCHE *apud* BARROS, 2005, p. 233-234). A alusão à alquimia aparece também no aforismo 292 de *A Gaia Ciência*: “Verdadeiramente, vocês entendem da arte contrária à alquimia, a desvalorização do que é valioso!” (NIETZSCHE, 2012, p.175). Tal definição da alquimia como arte não parece casual e Nietzsche continua a reflexão no aforismo 299 explicitando *O que devemos aprender com os artistas*: “De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são!” (NIETZSCHE, 2012, p.179). Nesse aforismo, Nietzsche fala de seu peculiar interesse em aprender com os artistas a capacidade de se dedicar, a contemplar as coisas para vê-las em outras perspectivas. Após todo esse aprendizado, deve-se ser mais sábio do que os artistas: “Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas.” (NIETZSCHE, 2012, p.180).

Irei me fixar em apenas um dos aspectos da alquimia segundo esse entendimento: a transformação. Seria a autotransformação (que comportaria certa dose de autoconhecimento) o objetivo último da alquimia como arte defendida por Nietzsche? Posto que vida e obra são indissociáveis na filosofia nietzschiana, o agir alquímico da transformação parece impactar, de forma contundente, sobre o conhecimento (e o conhecimento de si). Somente assim a experiência de pensar alcançaria lugares incomuns, até então improváveis, permitindo o exercício de superação de si mesmo. Em outras palavras: tornar-se o que se é.

No posfácio de *Ecce Homo*, Paulo César de Souza (2011) faz alusão à prática alquímica enquanto “arte da transfiguração”, comentando sobre o modo particular que Nietzsche trata os temas presentes em sua filosofia:

Em *Ecce homo*, a filosofia aparece como uma grande arte, uma grande ‘arte da transfiguração’: o filósofo como alquimista, a transmutar sofrimento em conhecimento. Fica bem claro o caráter pessoal, confessional, de toda grande manifestação do espírito, que ele mesmo havia exposto ao escrever sobre outros filósofos. Como separar vida e obra, doença e saúde? Apropriando-se da doença, ele a torna saúde. (SOUZA, 2011, p. 125).

Na primeira página do encarte do filme documentário *ADEUZARÁ* (2016), vê-se a imagem do *zentai* listrado nas cores vermelho, amarelo, verde e roxo. A foto vem acompanhada da seguinte legenda: “Espectro cromático sobre o corpo. Uma obra feita da sobreposição de fluxos culturais e referências. cores = camadas = discursos. Da literatura ao teatro da performance ao vídeo >>> rumo ao infinito” (ADEUZARÁ, 2016). Inspirado por essa legenda, percebo que o processo criativo de *ADEUZARÁ* em sua totalidade aproxima-se da busca travada pelos alquimistas. Se os químicos de outrora seguiam na procura da pedra filosofal, capaz de transformar metais em ouro, a busca de *ADEUZARÁ* tentou transformar filosofia em ações, conceitos em corpo, palavras em silêncio e som. Verificar esse fato ilumina um dos mais célebres aforismos de Nietzsche, onde o filósofo declara que somente aquele capaz de se transformar permanece fiel a si.

REFERÊNCIAS

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ACÁCIO, Leandro; QUEIROZ, Renata; TANURE, Luciana. T.r.a.n.s: um pré-fixo para todos e para ninguém? *In*: DIAS, Fernando Machado Vilhena; GOMES, Gabriela de Lima; VAL, Alexandre Costa (Org.). **Multiplicando os gêneros nas práticas em Saúde**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2016. Cap. 4, p. 239-247. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/book/103> Acesso em: 8 ago. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

ALVAREZ, Carlos Mario. **Nietzsche e a experiência do filósofo artista**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **Friedrich Nietzsche en sus obras**. Barcelona: Editorial Minúscula, 2005.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de o Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, 2008, p. 253-260.

ARTAUD, Antonin. O Teatro Alfred Jerry. *In*: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia; NETO, Antônio Mercado (Org.). **Antonin Artaud**: Linguagem e vida. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 29-32.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX** – São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBOSA, Rodrigo Francisco. Nietzsche e a linguagem performativa: performativos explícitos e a fala do martelo. **Revista trágica**: estudos de Nietzsche. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, 1º semestre de 2013, p. 1-13. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26667> Acesso em: 1º ago. 2020.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 177-188.

BARROS, Fernando R. de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche**. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2005.

BARTZ, Mariana. A música que vem do aço. *In*: BARTZ, Mariana. **Nonada – Jornalismo Travessia**. Porto Alegre, 18 jul. 2012. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2012/07/a-musica-que-vem-do-aco/>. Acesso em: 1º out. 2019.

BOAVENTURA, Flávio. **O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRAGANÇA, André. Da cabeça aos pés. Revista **FFWMAG**. São Paulo: Lumi 05 Marketing e Propaganda Ltda, n. 24, 2011, p. 44-51. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/ffwmag/24/>. Acesso em: 7 abr. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Caos e Ordem: Acaso e Constelação. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 193-203.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de criação**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COHEN, Renato. Pós-Teatro: performance, tecnologias e novas arenas de representação. *In*: _____ *et. al.* **Teoria Digital: 10 anos do FILE**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 327-333.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacó. Do teatro à performance: aspectos da significação da cena. *In*: GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando Sérgio da. (Org.) **Diálogos de Teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 227-236.

COSTA, Arthur Pontes *et al.* A palavra como elemento semântico e estético da linguagem sonora. *In*: PINHEIRO, Elton Bruno (org.). **Pesquisa e produção em linguagem sonora: Experiências Compartilhadas**. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2018. cap. 2, p. 131-141. *E-book*. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/30>. Acesso em: 27 mar. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Esporas**: Os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese?** Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 113-131.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche**: Bufão dos Deuses. São Paulo: n-1 edições, 2017.

FIGUEIREDO, Luciano. Flores da amizade. *In*: SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 7-12.

FISCHER-LICHTE, Erika. **La estética de lo performativo**. Madri: Abade, 2008.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Assim se benze em Minas Gerais**: um estudo sobre a cura através da palavra. Belo Horizonte: Mazza, 2004, p. 38-39.

GREINER, Christine. **Tatsumi Hijikata, o colapso do corpo**. Brasília: Humanidades, 2007, v. 54, p. 63-70.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Org). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. Hijikata Tatsumi: Arte é reinvenção do corpo! *In*: GREINER, Christine (Org.) **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 117-124.

GREINER, Christine. Breve apresentação. *In*: UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi – pensar o corpo esgotado**. São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 19-28.

GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia. Prefácio. *In*: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia; NETO, Antônio Mercado (Org). **Antonin Artaud: Linguagem e vida**. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 11-22.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre a intermídia. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 139-141.

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Roma Editora: FALE UFMG, 2012, p. 41-50.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

JANZ, Curt Paul. **Friedrich Nietzsche: uma biografia**. Tradução de Markus A. Hediger e Luís M. Sander. Petrópolis: Vozes, 2016, v.2.

JUNIOR, Oswaldo Giacoia. **Nietzsche: o humano como memória e como promessa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013, p. 257-298.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Em busca de uma epistemologia indisciplinar. *In*: KATZ, Helena; GREINER, Christine (Org). **Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015, p. 7-19.

LEITURA ininterrupta de Assim falou Zaratustra. Produção: ADEUZARÁ e Centro Cultural UFMG, 28 jan. 2015. 1 vídeo (3 min 16 seg). Publicado por: Centro Cultural UFMG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7feRISGXUQ&t=1s>. Acesso em: 10 fev. 2019.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose: Uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LÍRIO, Vinicius da Silva. **Poéticas híbridas: Bando de teatro Olodum + Butô de Tadashi Endo nos entre-lugares da criação artística**. 2014. Tese (Doutorado em Teatro) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra**: tragédia nietzschiana. São Paulo: Zahar, 1997.

MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. São Paulo: Taschen, 2012.

MARTON, Scarlett. Considerações extemporâneas - Distância e embate: i(n)atualidade do filósofo. In: MARTON, Scarlett. **Nietzsche e a arte de decifrar enigmas** – Treze conferências europeias. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 33-54.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche hoje**: sobre os desafios da vida contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2018.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Roma Editora: FAE UFMG, 2012, p. 75-95.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Aurora**: Reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, *E-book*.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, *E-book*.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERETTA, Édén. A dança entre a carne e a palavra. In: **T(r)eino em poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 241-253.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. Silêncio, Grito e Palavra. In: QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 79-98.

REVISTA ASPAS: metodologias de pesquisa no acompanhamento de processos cênicos. São Paulo: USP, v. 7, n. 2, mai. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/10620>. Acesso em: 7 mai. 2019.

REVISTA FFWMAG: **transreal**: o dom de iludir. São Paulo: Lumi 05 Marketing e Propaganda Ltda, n. 24, 2011.

RUIZ, Alice. Águas para um olhar. In: LEMINSKI, Paulo. **Metaformose**: Uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 7-8.

RUIZ, Alice. La vie en close. In: LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 405-407.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Imagens em construção**. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Cecilia.pdf>> Acesso em: 17 ago. 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHAFER, Murray R. A paisagem sonora pós-industrial. In: _____. **A afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo estado atual do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 107-137.

SCHECHNER, Richard. Performativity. *In*: _____. **Performance Studies**: an introduction. New York & Londres: Routledge, 2006. cap. 5, p. 123-169.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

UNO, Kuniichi. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. *In*: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 37-51.

VINÍCIUS, Marcos. A era da psicodelia nordestina. *In*: VINÍCIUS, Marcos. **Mosaico Cultural**. São Paulo, 2 mai. 2015. Disponível em: <https://mosaicoculturall.wordpress.com/2015/05/02/a-era-da-psicodelia-nordestina/>. Acesso em: 24 mar. 2021.

VIRMAUX, Alain. Dos intercessores aos aparentados. Artaud e Nietzsche. *In*: VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009, cap. 3, p. 124-126.

WISNIK, José Miguel. Nota sobre Leminski cancionista. *In*: LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 385-392.

ZAREMBA, Lilian. (Org.) **Entre ouvidos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

ADEUZARÁ. Direção: Bruno Pacheco. Produção: Bezouro. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2016. 1 DVD (32 min.), son., color.

SONOPLASTIA

ALSO Sprach Zarathustra. Compositor: Richard Strauss. *In*: 2001: a space odyssey – Original MGM Soundtrack. Intérprete: The Berlin Philharmonic Orchestra. Rio de Janeiro: Sony Music, 1990. 1 CD faixa 2.

CABRAS pastando. Sérgio Sampaio. Compositor: Sérgio Sampaio. *In*: TEM que acontecer. Intérprete: Sérgio Sampaio. São Paulo: Continental, 1976. 1 CD faixa 4.

CAETANO VELOSO. [Caetano Veloso]: Philips, 1968. 1 CD, 34' 74''

CAMINHOS II. Raul Seixas. Compositor: Raul Seixas. *In*: NOVO Aeon. Intérprete: Raul Seixas. Rio de Janeiro: Phillips, 1975. 1 CD faixa 12.

CARMEN Suite Nº 2. Compositor: Georges Bizet. *In: IMMORTAL classics.* Intérprete: Radio Symphony Orchestra Paris. Québec/Canadá: Mediaphon, 1989. 1 CD faixa 2.

DOR Elegante. Compositor: Itamar Assumpção/Paulo Leminski. *In: PRETOBRÁS – Por que eu não pensei nisso antes? Vol. I.* Intérprete: Itamar Assumpção; Zélia Duncan. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD faixa 7.

EINE Sylvesternacht. Compositor: Friedrich Nietzsche. *In: The Music of Friedrich Nietzsche.* Intérprete: Nicholas Eanet, violin; John Bell Young, piano. EUA: Newport Classics, 1993. 1 CD faixa 1.

FEELING Good. Compositor: Anthony Newley e Leslie Grasepaint. *In: I put a Spell on You.* Intérprete: Nina Simone. Phillips, 1965. 1 CD faixa 7.

HYMN to Baccus. Compositor: Daemonia Nymphe. *In: Daemonia Nymphe.* Intérprete: Daemonia Nymphe. Londres: Sonic Ark Studio, 2002. 1 CD faixa 8.

O HOMEM velho. Compositor: Caetano Veloso. *In: CÊ multishow ao vivo.* Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Universal, 2007. 1 CD faixa 6.

NOVO Aeon. Raul Seixas. Compositor: Raul Seixas. *In: NOVO Aeon.* Intérprete: Raul Seixas. Rio de Janeiro: Phillips, 1975. 1 CD faixa 13.

OLHO de lince. Compositor: Jards Macalé/Waly Salomão. *In: Real Grandeza – Parcerias com Waly Salomão.* Intérprete: Jards Macalé e Waly Salomão. São Paulo: Biscoito Fino, 2005. 1 CD faixa 1.

PIANO Concerto in A minor op. 54. Compositor: Robert Schumann. *In: IMMORTAL classics.* Intérprete: Marian Lapsansky, piano; Slovak Philharmonic Orchestra. Québec/Canadá: Mediaphon, 1989. 1 CD faixa 3.

QUATRO paredes. Sérgio Sampaio. Compositor: Sérgio Sampaio. *In: TEM que acontecer.* Intérprete: Sérgio Sampaio. São Paulo: Continental, 1976. 1 CD faixa 14.

REMIX Século XX, O Remix. Compositor: Adriana Calcanhoto/Waly Salomão. *In: PÚBLICO.* Intérprete: Adriana Calcanhoto; Edu Marote; Mau Mau. São Paulo: BMG, 2000. 1 CD faixa 15.

SOLIBAR. Compositor: Alceu Valença / Carlos Pena Filho. *In: Coração Bobo.* Intérprete: Alceu Valença. São Paulo: Ariola, 1980. 1 CD faixa 5.

TRISTAN und Isolde. Compositor: Richard Wagner. *In: WAGNER.* Intérprete: Berliner Philharmoniker. São Paulo: EMI Records, 1987. 1 CD faixa 4.

ZIGEUNERSPRUCH. Compositor: Friedrich Nietzsche. *In:* KINSKI Spricht Werke der Weltliteratur Hauptmann & Nietzsche. Intérprete: Kinski. Germany: Deutsche Grammophon Literatur, 2003. 1 CD faixa 8.

APÊNDICE A - Glossário

Ação

Para Cassiano Sydow Quilici (2015),

a palavra “ação” – tem ocupado um lugar central nos discursos de diversos artistas modernos e contemporâneos (Joseph Beuys e Jerzy Grotowski). O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha num campo teatral mais tradicional. (QUILICI, 2015, p. 107).

Segundo Richar Schechner (2006), performances são ações. Quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção do performer, ele não faz senão insistir nesse ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’.

Ação performática

Cassiano Sydow Quilici (2015) - A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada num texto dramático ou em algum outro tipo de matriz narrativa que **representa** a vida.

Ela pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transgressora (política, estética, existencial etc.) de suas estratégias. [...] A ação performática seria distinta e até oposta à atuação teatral tradicional porque não se constituiria como representação: não simula, não “está no lugar de” outra coisa, mas é capaz de produzir um acontecimento singular, sem um referente preciso. (QUILICI, 2015, p.107 – 108).

Contemporâneo

Na dissertação *O teatro performático: a construção de um operador conceitual* (2011), faço uma compilação de pensamentos sobre a pergunta: o que é contemporâneo? Atualizo e retomo aqui este estudo.

Como referência para o assunto, temos o breve e denso ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009), do filósofo italiano Giorgio Agambem. Na tentativa de responder às perguntas “o que é o contemporâneo?”, bem como “o que significa ser contemporâneo?”, Agambem coloca em diálogo autores que, para nós, se encontram a certa distância temporal (Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michel Foucault, Walter Benjamin). Para o autor, somente podemos ver a temporalidade do presente de maneira imperfeita, suspensa. Nesse sentido, o contemporâneo configura-se como um eterno retorno que se repete interminavelmente. Esse repetir incessante nunca alcança uma origem e, com isso, se aproxima da noção de anacronismo. Agambem cita Roland Barthes, que resumiu a questão do contemporâneo com a sentença: “O contemporâneo é o intempestivo”. Com essa afirmação, Barthes nos lança a ideia do contemporâneo numa perspectiva do imprevisto, do súbito, do inoportuno. A colocação de Barthes ganha ressonância com as *Considerações intempestivas* de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, quando este quer ajustar-se ao seu tempo e posicionar-se diante dele. Para Agambem, Nietzsche reivindica sua “contemporaneidade”, sua “atualidade” em relação ao presente, mantendo-se ao mesmo tempo desconectado e dissociado deste. Desse modo, “é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEM, 2007, p. 58-59). Paradoxalmente, o “deslocamento” e o “anacronismo” citados por Agambem nesse trecho sugerem também um confronto entre o contemporâneo e o passado, para a exigência de enxergar o seu tempo. Contudo, o autor não quer propor nenhuma ideia

de saudosismo ou nostalgia, mas, pelo contrário, sua investigação está ancorada numa visão que pressupõe um total pertencimento do sujeito que “não pode fugir ao seu tempo” (AGAMBEM, 2007, p. 59). Na discussão do filósofo, o sujeito que “experimenta contemporaneidade” é aquele que dirige fixamente o olhar no seu tempo para nele perceber “não as luzes, mas o escuro”. O escuro – ou “as trevas” – do tempo presente a que se refere o filósofo diz respeito ao sujeito contemporâneo e dele exige, além de coragem, um constante questionamento, para tentar perceber uma luz que teima em distanciar-se infinitamente.

Relacionando a discussão de Agambem com outras de pesquisadores brasileiros, podemos sublinhar uma reflexão de Christine Greiner, conceituada pesquisadora e professora do departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP, que, em palestra em Belo Horizonte, afirmou: “para ser contemporâneo é preciso não ter muita aderência ao seu próprio tempo. É preciso antever o futuro”. Renato Cohen reencontra a questão na obra *Work in Progress na cena Contemporânea* (1998, p. XXVII) e afirma que “o contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático, epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena”. Na mesma obra (p. 2), encontramos uma abordagem etimológica para o termo: “contemporâneo dá uma medida de sincronia de tempo: com (tempo) râneo = sincrônico”. Cohen ainda cita trecho da letra da canção “Tudo ao mesmo tempo agora”, da banda de rock brasileira Titãs. (ACÁCIO, 2011, p. 20 - 21).

Em *O “Contemporâneo” e as experiências do tempo*, Cassiano Sydow Quilici (2015) observa a presença recorrente do termo - contemporâneo - tanto nos discursos quanto no consumo da produção artística atual, incluindo aí teatro e performance. Em sua visão, os usos da expressão nos discursos sobre a arte, muitas vezes carregam uma interpretação rasa, pois, muitas vezes, querem

[...] designar um simples sucedâneo da arte moderna, anunciando mercadorias culturais que alimentam um público ávido por novidades. [...] O contemporâneo passa a ser um rótulo que designa um certo tipo de produto, circulando dentro de determinados circuitos sociais, produzindo uma espécie de aura, que se espalha e contamina também aqueles que têm acesso a ele. (QUILICI, 2015, p. 31).

Na visão de Quilici, o contemporâneo assume conotação existencial, já que sua vinculação ao tempo aspira tomar a contemporaneidade como um tipo de território, “[...] ao qual o sujeito pode aderir, conquistando assim uma espécie de lugar e de segurança [...]” (QUILICI, 2015, p. 32). Nesse sentido, a chancela contemporânea garante aos sujeitos uma sensação de liberdade criativa e pertencimento.

Pertencer aqui a tal contemporaneidade significaria o ocupar-se curioso com a multiplicidade dispersiva do seu próprio tempo, garantindo um abrigo e uma filiação ao presente e ao atual, mantendo sempre uma espécie de luta contra os fantasmas do anacronismo e da exclusão cultural. O culto do atual requer a pacificação e a objetivação do passado como aquilo que foi superado, agora incapaz de revelar o que o presente esqueceu ou atrofiou. (QUILICI, 2015, p. 32).

O que perdemos com tal compreensão circunscrita do contemporâneo? Ainda segundo Quilici,

“[...] falta justamente o espaço para o que chamamos de experiência do extemporâneo rompendo com o presente histórico, sem necessariamente cair na nostalgia romântica de um passado já dado, nem na idealização de um futuro que se apresenta como formatação do porvir.” (QUILICI, 2015, p. 33).

Teoria proposta por Christine Greiner e Helena Katz (2008) na qual o corpo é mídia de um fluxo de informações que estão em constante troca com o ambiente contextual. O contexto compreende o onde “tudo acontece”, bem como memórias, experiências processadas, instinto (que o corpo já possui). A ideia de mídia está firmemente relacionada a esse processo de selecionar informações a partir dessas conexões entre o dentro e o fora.

Evento

Em seu estudo *Por uma poética da performatividade* (2009), Josette Féral faz algumas reflexões sobre o vocábulo ‘evento’, que remete “àquilo que apenas descreve os acontecimentos” (FÉRAL, 2015, p. 121). Dessa forma, fica aberto o significante (parâmetro), pois

[...] [evento] é frequentemente considerado como sinônimo de referência ou de descontinuidade (ruptura de continuidade). Cria um espaço de reflexão e emergência de e sobre o conhecimento; ele [evento] se inscreve, no entanto, nesse duplo movimento: como *referência temporal* e *significante* (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido. (Grifos da autora). (FÉRAL, 2015, p. 121).

Féral considera outras características ligadas a noção de evento no campo das artes performativas. Numa delas, ‘evento’ “coloca em cena, com esse fim, o *processo*.” (FÉRAL, 2015, p. 122). Processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido.

Ela [arte performativa] amplifica, portanto, o *aspecto lúdico* dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (*performers*, objetos ou máquinas). Existe uma tomada de risco real ao *performer*. (FÉRAL, 2015, p.122). Nesse sentido, parece que, muitas vezes, evento evoca mais interesse pelo “como” do que “o quê”.

Interdisciplinar

Renato Cohen em *Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de experimentação* (1989): “[...] interdisciplina é fundamental [...]” (COHEN, 1989, p.50).

A ideia da interdisciplina como caminho para uma arte total aparece na *performance* como uma espécie de reversão à proposta da *Gesamtkunstwerk* [arte total] de Wagner. Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total. Na *performance* – [...] é melhor o contra-exemplo disto – utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo etc.) só que não se compoem de forma harmônica, linear. O processo de composição de linguagens se dá por justaposição, colagem [...]. (COHEN, 1989, p. 50).

Instalação

Segundo Patrice Pavis no *Dicionário de teatro* (2008):

a instalação é contraditória, em seu princípio, em relação ao fluxo ininterrupto da representação teatral viva, à constante renovação dos signos convocados à cena. Mas é precisamente por causa deste aparente estatismo que ela fascina os encenadores, pois eles procuram provocar e modificar o olhar do espectador [...]. (PAVIS, 2008, p. 209).

Renato Cohen em *Performance como linguagem*: criação de um espaço-tempo de experimentação (1989): “Uma instalação é algum elemento sógnico, que pode ser um objeto, um ator, um vídeo, uma escultura etc., que fica “instalado” num local fixo e é observado por pessoas que geralmente chegam em tempos distintos.” (COHEN, 1989, p.28).

Intermídia

Termo cunhado em meados dos anos de 1960 por Dick Higgins, um dos fundadores do Grupo Fluxus, para caracterizar o que ele chamava de “obra intermídia”, ou seja, obras de arte que se construíam na interseção de dois ou mais meios.

Poética

Forma por meio da qual o artista dá vida, materialidade, à sua obra; e, assim, organiza e suas experiências sensíveis do mundo. Para Vinícius Lírio (2014), poética é entendida como “parte do objeto da estética (a experiência estética), cuja função é regular a produção da arte.” (LÍRIO, 2014, p. 235).

‘Apresentação’

Vocabulo elaborado por Sílvia Fernandes, que emerge das impressões sobre práticas diversificadas em torno do ato performativo, no qual o *performer* é chamado a ‘fazer’ a ‘reencontrar o presente’, a ‘mostrar o que fazer’, em outras palavras a afirmar a performatividade do processo.

É inevitável especular sobre a possível diluição do estatuto da representação nessa situação de turbulência expressiva. Pois parece claro que um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua apresentação, se possível sem mediações. Nesse movimento, o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como um resíduo, como presença performativa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização. (FERNANDES, 2010, p. 128).

Risco

Premissa do trabalho em processo. Contempla o erro, o instável, o arriscado, o sucesso ou malogro. O risco é vulnerável ao fracasso da não comunicação, do estranhamento, do ridículo.

Trans-ação

Trans-Action: Culture and Performance (Trans-Ação: Cultura e Performance) foi tema agregador do Congresso da FIRT, em Sydney (2003). A pesquisadora Josette Féral, que testemunhou o evento, ficou sensibilizada com as ideias evocadas por meio da Trans-Ação e aprofunda suas reflexões no artigo “Toda Trans-Ação Conclama Novas Fronteiras” (2009). Nesse texto ela lista tudo que se faz parecer por meio da noção de Trans-Ação: “[...] troca, influência, translação, tradução, transcrição, transfusão, transparência, transgressão, transmissão, trânsito, transecção, transpiração etc. Em todo caso, tais noções expressam modalidades diferentes do conceito, mais geral, de trans-ação.” (FÉRAL, 2009, p. 358 - 359). Todavia, essas noções podem ser aplicadas em diferentes campos do conhecimento: cultural (transcultural) genético (transgenético), gênero (transexual), geográfico (transgeográfico),

político (transpolítico), econômico (transeconômico). No campo da arte, fala-se de transartístico, de transdisciplinar. Termos que interessam particularmente nesse estudo sobre o ADEUZARÁ.

As coisas ficam ainda mais claras quando Féral observa que o prefixo *trans*, “com sua carga positiva”, possui presença abundante nos discursos atuais: ciências duras, sociais e humanas, *cultural studies* (estudos culturais), antopologia, filosofia, performance, teatro. “Aqui ele [prefixo *trans*] se dobra na palavra *ações* (*trans-ações*), que implica certo movimento, uma mudança, na verdade, uma dinâmica, uma vontade deliberada de ir de um ponto a outro.” (FÉRAL, 2009, p. 359).

Féral defende a necessidade de nos referirmos à trans-ação para pensar o mundo em que vivemos, a arte que praticamos, pois as “práticas que nos circundam não testemunham, de modo algum, essa abertura.” (FÉRAL, 2009, p. 359). “As disciplinas se fecham e não se comunicam uma com as outras. Os fenômenos são cada vez mais fragmentados, sem que se cheguem a conceber sua unidade. De fato, observa-se que as fronteiras foram simplesmente deslocadas, mas sempre estiveram lá. Elas “se confirmam em lugar de se desfazerem” (FÉRAL, 2009, p. 359).

Verbivocovisual

Neologismo criado pelo escritor irlandês James Joyce que remete ao uso de formas integradas de criação que se expressam por meio dos aspectos sonoros, visuais e táteis da palavra, contribuindo para uma ampliação de seus sentidos. à integração entre sonoridade, visualidade e o sentido das palavras ‘arte geral da palavra’. A expressão joyceana *verbivocovisual* sintetiza ‘a arte geral da palavra’ que, desde os anos de 1950, foi colocada em prática na inventividade da obra dos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Wladimir Dias-Pino, Ronaldo Azeredo etc. Produções verbivocovisuais se desdobram até hoje, em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, site, LP, CD, videotexto, holografia, vídeo.

APÊNDICE B - Entrevistas

Apêndice B.1 – Transcrição da entrevista de Débora Fantini (realizada em 23 de novembro de 2020).

Da ação de rua *Como: filosofia a golpes de martelo*

Eu vou fazer algumas considerações tendo em vista que eu não sou uma artista, eu sou uma pessoa que eventualmente atravessa o território, as linguagens das Artes e, em ADEUZARÁ, inclusive eu era assessora de imprensa, produtora, e não uma das criadoras. Mas já tinha participado na minha vida de ações, com o Obscena, por exemplo, com “Dançar é uma revolução”, e o que me ocorre agora é um contraste entre o “Dançar é uma revolução” e o “Como: filosofia a golpes de martelo”, porque o “Dançar” é algo que se confundia mais com o meu papel de transeunte, de passante. Eu estava ali de fones de ouvido, dançando na Praça Sete. A ação do ADEUZARÁ, ela tem elementos mais cênicos, a gente compõe uma cena, pratos. A gente estava com uma roupa que não era cotidiana, eu estava com um vestido que eu uso em festas chiques, festa de casamento, com um salto alto que é uma coisa que eu raramente uso, mas que eu coloquei como um dispositivo de justamente mudar, transformar o meu corpo do meu lugar de conforto, de segurança, do meu lugar de costume, porque eu não sou uma pessoa com salto, muito menos um salto tão alto como aquele. Mas me ocorreu que poderia ser interessante para mim enquanto dispositivo.

A ação começou antes com o pintar dos pratos. Eu não lembro exatamente todas as frases ou palavras que eu pintei, mas lembro que foi já uma experiência em outro momento que eu estava sozinha à noite. Eu não sabia o que iria fazer, o que iria escrever. Eu sempre, naquele momento muito encanada: “Vou errar”, “Vai ficar feio”. Sabe? Várias dessas questões vieram, mas houve um enfrentamento da minha parte [...].

Fazer um corpo sem órgãos [é um trecho da emissão “Como acabar com o juízo divino”, do Artaud. Ela fala da tradução que ela usa (da Clarissa, no Youtube, feita com Edson) E é isso fazer um corpo sem órgãos, um corpo livre de automatismos [cita] fazer do avesso seu verdadeiro lugar. Pra mim é isso “dançar do avesso e dar esse corpo automatizado também como corpo anestesiado, são as questões. (Des) anestesiatar. Estesiar.

Da concepção das pinturas nos pratos

Eu fui editando (as coisas das migalhas): *Ú-ter-ou não ter falo de mim. Não seio que é feminino nem masculino*. É um dos primeiros poemas que eu escrevi já adulta, usando essas quebras: *Falo de mim, não seio que é feminino*. Eu trouxe um pouco as pichações que eu fiz no banheiro, na rua, e que eu levei para os pratos também.

É interessante uma questão porque a minha escrita vinha muito nessas quebras da palavra e a gente ia justamente quebrar os pratos com textos juntos. Assim, como eu falei, eu não sou uma artista, eu atravesso o território das artes, e é uma experiência minha que tem a ver muito com o cuidado de si, que é um conceito lá da filosofia antiga, que o Foucault retomou, e que fala disso de um cuidado de si. Buscar uma saúde sã. Eu digo que é criar uma terapêutica mesmo, que seja conduzida por mim.

E ali (na ação do ADEUZARÁ) era uma vivência artística, era uma vivência profissional e era uma vivência terapêutica também, e uma prática de corpo. Assim que eu vejo minha participação naquela ação.

Ela tem territórios muito móveis, muito nômades. Você não fica num campo muito específico do saber. Eu estava trabalhando, mas essa experiência era dessa ordem: era uma experiência poética, terapêutica, uma experiência profissional. As coisas para mim são sempre bem atravessadas assim. Inclusive minha compreensão de performance, a minha conceituação de performance passa por aí. Ela não é um campo das artes. A performance, para mim, ela atravessa várias áreas de saber, de prática, de conhecimento, de existência. Ela é isso. É esse atravessar da performance para mim. Ela pode acontecer, inclusive, em qualquer momento, enquanto acontecimento, porque ela não precisa de data, não é um evento programado. Enfim. Minha colocação bem subjetiva desse processo que foi a ação.

Reflexões sobre o ato de quebrar (pratos) a marteladas

Eu acho que escolhi inconscientemente essa sobreposição de quebras. Das quebras que já estão na escrita e das quebras que, de fato, aconteceram da palavra. Esse gesto da quebra [das palavras e letras, nos poemas] é um gesto que até hoje eu não tenho uma explicação para ele, mas é isso, o gesto mesmo, um gesto de quebrar. Eu tenho leituras muito pessoais de experiências dramáticas de eu ter quebrado bibelô em lojas, em feirinhas, que me marcaram muito e que me deixaram estigmatizada como a “sem jeito”, a desajeitada, que quebra, sabe? Então eu ressignifiquei isso de uma forma afirmativa. Eu quebro, sim, eu quebro a palavra, eu acho que

é um procedimento muito interessante. Eu vejo que as pessoas leem, algumas ficam [...], outras viajam. É potente. Tem suas potências. Mas tem um prato específico. Que eu acho, inclusive, se mostrou muito significativo, que era “O light”. Isso já é um poema: um prato escrito “O light”, trazendo alusão ao light da dieta, da alimentação, a esse padrão de alimentação leve, sem um monte de substâncias que seriam adocedoras, que engoradariam etc. e tal e, ao mesmo tempo, é luz (o light), então tem esse jogo com o que o Nietzsche propõe na filosofia poética de a gente NÃO buscar uma iluminação enquanto verdade pura, uma verdade transcendente. Nietzsche tem várias fases, mas me identifico mais com o Nietzsche da imanência. E aí eu pensei nisso, sabe? Quebrar a luz. Quebrar a luz, não é? Como que a gente quebra a luz? A gente desvia a luz. A gente apaga a luz. A gente não quebra a luz. Então eu fiquei pensando nessa poética da luz. E o leve, a leveza, porque a poética do Nietzsche tem uma figura (logo na abertura do Zarathustra, do texto das três metamorfoses): o camelo. E a gente já conversou bastante sobre isso, não é? Existe essa passagem: camelo, leão, criança. E eu lembro que até nas nossas conversas eu não sei se compreendi mal, mas me parecia que, às vezes, se entendia isso numa linearidade dentro de ADEUZARÁ. Não sei se vocês todos, mas era como se a criança fosse uma meta a ser atingida, e a minha leitura desse texto vai em outro sentido, ela está no eterno retorno, em espiral. Na gente, a metamorfose é isso: é uma transmutação fluida, ela não é fixa, ela não se cristaliza em uma forma. Então, em vários momentos da sua vida você é leão, você é criança, você é leão, camelo porque a gente está em movimento, e Zarathustra, ele traz esse movimento muito presente, não é? Tanto é que a segunda parte vai ser aberta com o texto do menino com o espelho, que para mim é um texto de movimento de água, e, justamente, a água passa por várias formas e vários estados e vai aparecer uma leoa lá também, mansa no regato, quando a água, depois de deixar de ser cachoeira, ser enxurrada, ela vira uma água mais plácida, não é? [...]

Mas existe uma questão em nossa sociedade de buscar uma leveza, não é? De buscar uma – a Giselle Beiguelman fala em uma “fofura”. A gente não quer as coisas ásperas, a gente não quer o atrito, a gente quer que tudo seja muito leve, e eu acho que o peso (não o peso da gravidade do qual o Nietzsche fala), mas até experimentar esse peso também é importante porque, pensando na influência orientalista do Nietzsche, se a gente não experimenta a coisa, como que a gente vai experimentar o avesso dela, sabe? Que a experimentação é isso, passar por vários estados sem negar nenhum, e aí eu quebro esse prato. Que eu acho que às vezes seria “o” prato. Se eu pudesse levar só um prato pra esse banquete, eu levaria “O light”. E eu acho muito bacana porque, chegando lá, a gente se depara com os instrumentos de quebra: com os martelos e a

marreta. E eu sempre fui o tipo franzino, a desajeitada, a fracote, e aí eu escolhi preferencialmente uma marreta, que era pesada, eu mal conseguia segurar aquela ferramenta, [risos], mas foi parte do meu jogo, de salto e segurando aquela ferramenta pesada, e aí eu experimentava várias formas de quebrar. Eu lembro que tinha horas que eu jogava de qualquer jeito, tinha hora que eu dava a trauletada com mais força e aí, quando eu cheguei no prato do *light*, eu falei “poxa, ninguém quebrou o prato do light, ele sobrou para mim”. E qualquer um de nós poderia ter quebrado. Sobrou para mim. De repente eu me vi, eu falei, olha, O *light*. Eu, com a marreta na mão, então eu escolhi soltar a marreta para que ela caísse o mais lento possível, e aí também um jogo com a gravidade física, não é? Pensando no conceito de gravidade que o Nietzsche traz, enfim. Muito rapidamente, tudo me ocorreu ali na hora e como estava sendo filmado, depois o Bicolor (Bruno Pacheco) soltou um frame que é a marreta se aproximando do prato, mas não ainda quebrando o prato. E isso para mim compôs um poema que eu achei muito interessante porque era o prato que eu tinha escrito para uma ação do ADEUZARÁ, o filme do Bruno e, na verdade, para mim é uma composição de ADEUZARÁ esse poema, que é essa marreta quebrando “O light”, um contraste, e então, para mim, essa ação foi muito sintetizada nessa imagem, nesse poema visual, e numa alcunha que eu ganhei das pessoas que estavam ali na hora, não sei se você lembra, mas eles começaram a me chamar de “menina da marreta” [risos]. E eram homens que falavam isso, porque formou-se uma pequena aglomeração. Muitas pessoas. Sabe, por mais repetitiva que essa ação fosse, era uma ação de repetição, que a gente criava pequenas variações, igual eu falei da forma de manusear o martelo. [...] E aí começaram a me chamar de “menina da marreta”. No início, eu fiquei tímida, mas depois comecei a incorporar essa alcunha que eu ganhei. Terapêutico, porque às vezes eu penso que eu preciso incorporar a “menina da marreta”. [Risos].

Sobre a experiência de quem estava observando a ação na rua

Eu estava um pouco de fora daquele trio, daquele quarteto que era o ADEUZARÁ, a minha função era mais técnica, de bastidores e tal, e talvez eu fiquei levando essa ação muito para esse lugar. Eu sou uma pessoa que podia ser público, mas que eu não estava sendo público naquele dia, ou espectadora ou o nome que se dê àquelas pessoas que presenciaram a ação naquele dia. Eu nunca cheguei a pensar como foi a experiência para quem estava olhando, para quem não estava e nessas significações. Era um banquete servido num local popular. Tanto é que a gente usou trajes que contrastassem com esse caráter popular. Querendo ou não, quando eu sou chamada de “garota da marreta” por homens também tem uma questão de gênero, e de papéis de um machismo mesmo. Tanto é que para mim [Dançar é uma revolução]. [...]

Pensar ali na ação na cidade, na rua, eu acho que eu fiquei um pouco bloqueada nesse sentido, porque se eu pensasse muito eu não iria conseguir fazer ou, talvez, a minha persona performática, ela usou esse mecanismo de um desligamento em certa medida do que seria externo àquela cena (digamos assim) para que eu conseguisse atuar ali porque senão eu ficaria extremamente inibida e paralisada com a presença das pessoas que pararam para ver. Eu fico pensando que significações forma produzidas ali naquelas pessoas. Eram dezenas. Algumas poucas dezenas. Eu fico pensando em como que a gente capta isso. A gente capta essas percepções, compreensões, significações? Mesmo numa situação de teatro de palco e plateia. O que que vai ali no público, não é? É um mistério. [...]

Será que as pessoas que estavam ali, seriam mais imaginativas em relação ao significante [ou signo] prato? Eu acredito que essas pessoas, esses transeuntes, essa gente comum que passa por ali, eles são todos poetas em potencial. Eles poderiam, todos, como eu, conseguiriam pegar esses pratos e significar eles em um monte de coisas e na própria marreta. Acredito que cada pessoa ali é um universo de criação, um universo poético capaz de ter feito muitas relações variadas com aqueles pratos, sabe? Enquanto aqueles gestos de quebra.

Sobre a presença da câmera durante a ação Como: filosofia a golpes de martelo

A ação é experimento até nesse sentido. Da relação dos três performers e o Bicolor com o vídeo. Como que essa união iria acontecer na prática (a união do vídeo com a ação)? E aí eu entro de gaiata. Eu penso sobre essa ação que ao mesmo tempo que esse inexplicado dela, sabe? Esses estranhamentos todos que ela trouxe, eu acho isso. Engraçado que eu achava que estava um pouco perdida por não ser uma pesquisadora-performer. Mas pelo visto fez parte da performance ter uma abertura, do tipo: Ah, na hora a gente faz, ainda que a gente tinha tomado medidas de segurança, escolhido certos trajes como figurino. Foi um certo jogar-se. Para mim, um gesto da quebra, fisicamente para mim, foi a incorporação de um gesto muito importante que eu não tinha experimentado antes sem ser de forma negativa. [...] Ali eu experimentei o gesto da quebra de uma forma ativa, de uma forma de um sujeito que quebra. Eu penso em incorporar o conceito. A gente vive em uma sociedade que ela é uma sociedade da segurança, aquele modelo agostiniano, a ponto de chegar na virtualização, a ponto de chegar nessa pandemia que a gente está vivendo. Um vírus é tão letal, a gente precisa se desinfetar, precisa de vários equipamentos de segurança, a gente precisa de segurança, segurança, segurança para nosso corpo não morrer. [Pixação – põe o corpo em risco sem equipamento de segurança]

Quebra-quebra – Black blocs.

[...] Pensando em Nietzsche, como propõe a gente a repensar e desafiar a moral, a segurança é um valor muito forte em nossa sociedade, e o gesto da quebra, pensando no capitalismo patrimonial. Em 2013, a gente teve gestos que foram tão disruptivos e até capturados depois, na figura dos Black blocs, que era a galera do quebra-quebra [...]. Então esse gesto da quebra em nossa sociedade, nesses eventos, ou torcedores de futebol, que em brigas quebraram estádios, estes gestos de quebra são muito negativados, muito ligados ao lado mau. Então, para mim, quando se propõe quebras (um prato que poderia servir para alimentar) mas ao mesmo tempo quebrar esse prato não é uma denúncia de que tem tanta louça chiquérrima por aí e tem tanta gente passando fome, sabe? [...] Eu penso na quebra justamente nesse sentido (poética mesmo) de que a gente tá quebrando prato. Eu lembro de pessoas falarem “Nossa, mas vai quebrar o prato”. Eu imagino que você tenha comprado o prato mais barato que você achou. [...] O gesto da quebra é visto no sentido de vou destruir um bem, vou destruir um produto industrializado, visto nessa lógica da destruição, e não do gesto que justamente desafia vários significados que, de repente, pode ser sintetizado nesses pratos, nesse banquete. Porque se a gente pensar nesse banquete, é uma coisa de fartura, de quem não passa fome, de quem esbanja comida. A gente estava com aquelas roupas justamente para sinalizar um banquete de fartura e elitizado até. E, quando a gente quebra isso tudo, a gente está destruindo esse banquete e esses valores dessa posição social, desse lugar social. Mas para mim o gesto de quebra, ele causa um incômodo, ele causa um espanto, e isso foi verbalizado pelas pessoas que presenciaram. “Vai quebrar?! Vai quebrar tudo?!” Eu ouvi esses comentários lamentando a quebra. Isso foi bastante dito. “Tá quebrando mesmo!” Tinha pessoas lamentando e chocadas com a quebra de pratos quaisquer. Mesmo que dessem valor ao prato, era o que estava escrito neles. Pratos vazios de comida. O banquete servido eram os textos, aquelas palavras, aquela escrita. O gesto do quebrar, ele é importante até se a gente quer suscitar revolta, sabe? O gesto do quebrar é associado ao vandalismo. Aprender a quebrar em vários níveis.

Apêndice B.2 – Transcrição da entrevista de Renata Queiroz (realizada em 07 de dezembro de 2020).

Sobre a ação de rua *Como: filosofia a golpes de martelo*

Essa foi uma cena que eu participei menos, eu me dediquei menos a essa performance por algum motivo. Eu ficava na pose meditativa, como uma guardiã. Eu poderia fazer uma leitura pensando em hoje, mas na ocasião eu acho que foi uma necessidade minha, eu acho que tive uma necessidade de não fazer nada naquela ação. De só estar junto e de sustentar mesmo um campo de segurança pra gente. Por que as ações de rua elas têm esse estado de vulnerabilidade, não é? De você estar absolutamente vulnerável ali porque o hiper foco está voltado para uma experiência que não necessariamente te permite prestar atenção no que está acontecendo ao redor. Em termos de alguém pode interferir, alguém que possa reagir ao que está sendo proposto, os acontecimentos da rua e como que artistas na rua podem gerar precipitar estados no público ou nas pessoas que estão simplesmente passando por ali.

Então, por algum motivo eu senti ir para esse lugar embora eu estivesse meditando e de olhos fechados. Ir para esse lugar que é estar em outro tipo de vigilância, que é uma vigilância de cuidar para que a partir de um estado meditativo, que me colocou também bastante vulnerável de olhos fechados, mas eu não me senti vulnerável. Se você está em um estado meditativo você vai ter outros parâmetros de segurança. Que não é exatamente a segurança do ambiente externo, mas a segurança do ambiente interno.

Eu quis experimentar isso nesta cena. Não foi para mim específico como isso poderia dialogar com o que estávamos propondo, mas uma necessidade de participar estando a parte. Participar a parte. Nem sei se isso é uma coisa possível. Mas assim eu não tenho muita clareza de... Talvez, a ação em si não tenha me tocado tanto quanto as outras, sabe? O que a gente propôs enquanto filosofia a golpes de martelo não tenha ressoado em mim então eu preferi participar a parte. Mas eu acho que esse elemento da vulnerabilidade e de constituir um campo protetivo para nós hoje faz sentido de pensar por aí.

Das sensações atuais ou mnemônicas a partir das ações de ADEUZARÁ

Eu sinto que a gente se propôs – eu me propus e acho que a gente estava no entendimento esse tempo todo, a testar/compartilhar publicamente, alguns procedimentos internos. Testar no sentido de na experiência avaliar, averiguar se fazia sentido para o público. Porque naquela altura eu não poderia me considerar uma artista, eu estava experimentando, eu não me identificava enquanto artista, eu me identificava com um ser plural com desejo de expressão, de diálogo, de investigação interior. Mas não conseguia pensar as coisas como espetáculo, ou em colocar o efeito no público em primeiro lugar. Era importante na medida em que eu estivesse

vivendo, experimentando, sentindo coisas ali ao me expor, ao me expressar, ao tentar performar Nietzsche, compartilhar alguma compreensão possível em mim do Nietzsche, que isso pudesse servir ao público de alguma forma. Mesmo que decodificado em símbolos abstratos. Porque algumas coisas que a gente fez dava para entender um pouco assim: Ah, qual que é a proposta? Até uma literalidade talvez, uma literalidade simbólica do que a gente estava propondo. Outras não. E ainda assim era uma experiência nietzschiana para mim, porque enquanto a gente estava propondo esses procedimentos a gente estava em leitura, a gente estava numa relação direta com os textos do Nietzsche. Foi uma imersão. Na profundidade que foi possível para nós. Não tinha nenhum expert nessa área, mas leitores interessados.

Sobre a ação de rua *Caminhada em silêncio*

Ela é terapêutica, mesmo que a intenção não seja terapêutica. Não necessariamente usar isso como um recurso terapêutico. Mas sim. Eu penso que a caminhada foi uma escolha natural mesmo e um procedimento que eu trouxe comigo mesmo. Só se reportou. Na verdade, eu acho que sempre fui caminhante, mas nunca tinha me colocado como uma caminhante formal assim. Como parte de uma disciplina cotidiana, o caminhar. Aí eu acho que algo que se aplica à minha forma de compreensão do mundo que é muito mental. Então, quando eu trago a minha percepção do mundo, porque o meu mundo imaginativo, o meu mundo das ideias, ele prevalece assim na minha experiência. O que pode ser fascinante, mas que pode ser absolutamente – como que eu posso dizer – restrito também. Porque parece que o pensamento é infinito e aí você vai. Você investiga mais, você aprofunda e aí tem sempre mais uma janela para adentrar no mundo imaginativo, mas existe uma restrição que é você apartar do sentimento, de uma experiência que talvez seja mais relacionada com o corpo. Eu não sei se o sentimento se localiza no corpo, mas ele passa pelo corpo, tanto é que ele gera sensações físicas. Então eu acho que a caminhada e, talvez, para Nietzsche tenha funcionado nesse lugar também e por isso que é terapêutico, quando a gente tem uma produção mais mental, não é? É que você pode trazer as ideias para o corpo. E aprender com essa passeada das ideias no corpo. Porque o corpo refresca o pensamento. Sabe? A sensação que eu tenho quando estou caminhando, eu não sei exatamente o que é, mas me vem ideias. Algumas ideias brotam na caminhada. Não só na caminhada, em outras ações físicas. A caminhada permite isso, porque algumas ações físicas exigem que você esteja tão concentrado, que até não passam nenhum pensamento, tipo escalar. A caminhada permite que você mantenha um ritmo de atividade mental não excessiva, não tóxica, porque ela está sendo distribuída também no corpo e sendo colocada em movimento. E nisso existe uma renovação. Talvez de espaços mentais. Daí vem a ideia.

Bom, isso para te falar dessa parte que você me pergunta do uso que eu faço da caminhada terapêutico. Agora, sim, nas nossas ações, a caminhada tinha essa experiência pessoal, mas ela gerava – e era espetacular para mim também – imaginar o que a gente causava na cidade caminhando juntos. A nossa proposta era sempre um ritmo em contraponto mesmo ao que é cotidiano, esperado, não visto. Porque tudo que é automático não é visto, não é? Então a gente era visto, porque tinha algo ali que furava a lógica cotidiana, então a gente era visto enquanto uma massa que caminhava junto, estranhamente em silêncio. Porque a gente é muito falador, não é? E isso para mim era belo de imaginar as pessoas se perguntando: o que é isso? O que essas pessoas estão propondo? A caminhada me gerava essa sensação. Porque às vezes eu via, embora a gente não estivesse prestando atenção, a nossa proposta não era ficar prestando atenção ao mundo de fora, porque isso toma demais a nossa atenção. Mas, eventualmente você vê o que passa ao lado. E eu gostava dessa sensação de trazer perguntas para as pessoas. Sabe?

Não tinha prazer em provocar incômodo nas pessoas enquanto artista. Percorrer a cidade, criar uma relação nova com cidade, para nós que estávamos ativamente na caminhada. Eu acho que a caminhada, para mim, tem muitos elementos. A gente fez várias coisas super legais e a caminhada, para mim, sempre me gerou mais possibilidades de... Olha como que a caminhada é interessante e renova a gente. Eu sempre a achava o mais rico, assim. Olha que loucura: caminhar... (risos).

Talvez até por isso, algumas das ações não foram suficientemente elaboradas, nem antes, nem depois. Elas foram experimentadas, às vezes até muito despretensiosamente. Às vezes era o resultado de uma oficina que a gente fez – que era só um processo – e virou ação. Eu gosto disso e que bom que tivemos essa liberdade.

Apêndice B.3 – Transcrição da entrevista de Luciana Tanure (realizada em 16 de julho de 2021).

Das ações de ADEUZARÁ

Para mim, o que marca no ADEUZARÁ e que eu continuo falando que é um dos cinco projetos mais importantes que eu já fiz, é porque o princípio dele é um princípio de *amor fati*, de superação, de luz então por isso ele é atual. Não é à toa que o Zaratustra é um livro atemporal, vamos dizer assim. Foi essencial para mim pertencer a este grupo com essas pessoas.

Você me pergunta se eu gosto do nome montagem. Eu acho um nome justo contando que a montagem não se diferencie, pelo menos totalmente, da concepção. Porque aí no caso, o planejamento, o conceitual que muitas vezes ele é a pesquisa, o roteiro, a leitura. Contando que esse nome montagem não limite, porque o projeto ele é um projeto de linguagem. Ele não é setorial. Hoje em dia a Arte é vista de forma setorial. É muito fácil você ser um especialista, mas quando você investiga a linguagem, é muito interessante e rico esse encontro que foi por exemplo o TRANS. Então na montagem você tem a elaboração da informação, a reflexão, a análise. E o resultado do momento, do encontro. O que eu acho muito importante nesse projeto é isso.

Como não tinham caixinhas, a proposta era experimentar, então realmente foi criado um produto cultural que é um livro, uma leitura, um filme. Por isso que é um projeto que para mim é muito marcante. Agora, também tive a oportunidade de aprender muito. O Ricardo Aleixo é um mestre, nos ensinou muito no processo, um processo de verdade e de liberdade. Isso é fundamental. Então esse projeto para mim é o seguinte: a gente não estava muito preocupado com as consequências, a gente não estava preocupado em vestir a noiva, a gente estava mais elaborando o nosso frankstein ali naquele momento. Então, para mim, hoje quando eu olho para meu percurso em 2003 quando eu fiz o meu curta metragem “Procurando o falatório” que partiu de um livro de uma mulher que falava poesia, e lá em 2015 eu chego no projeto ADEUZARÁ, que aí a gente tem o Zaratustra para ler com pessoas maravilhosas, você e a Renata, que são pessoas que eu admiro muito. Toda sessão nossa, todo encontro de trabalho que eu aprendi muito. Algumas lições que não foram fáceis no processo, mas que eu acolho todas, eu acho que foi muito enriquecedor esse processo de criação desse trabalho. Eu não gostaria que ele acabasse. Ele serve de modelo para mim de atuação. Não só pela quantidade de contrapartidas que nós fizemos. Às vezes apresentamos para uma pessoa. A pergunta que fica é: adianta GRITAR? O que que adiantou o GRITAR? Quais foram as sementes? Agora a gente já tem 6 anos de realização do projeto, já podemos analisar.

Das sementes do processo criativo de ADEUZARÁ

Eu vejo algumas, vamos elaborar juntos. Para mim, muita coisa mudou, no GRIETZSCHE a gente atuou no centro de Belo Horizonte, naquele momento. E ali eu estava, foi muito importante para mim, a Funarte, a região do 104, foi muito importante viver aquilo ali na cidade. Gostei muito. Convivi com artistas de muitos setores, música. A experiência da rua também. É

um caminho de se fazer mais e mais ações como as do ADEUZARÁ. A Caminhada em silêncio, por exemplo, ela é tão potente. Simples. Uma das conclusões, mais uma vez é renascentista. A simplicidade é o máximo da sofisticação. Estou citando o Leonardo da Vinci. Foi a ação mais simples que fizemos, a Caminhada em silêncio, e o butô, aquilo me marcou muito também, a dança japonesa, o barco, aquela coragem. Acho nós três fomos muito corajosos.

Do roteiro/storyboard de GRIETZSCHE

O negócio é o seguinte: é muito difícil para mim falar que é um ponto fraco porque eu não gosto muito dessas criações que você coloca no papel, executa tudo com perfeição técnica, repete, repete, repete para poder executar um papel. Então, eu acho que a gente estava ali para executar um papel, mas esse papel era um não sabido. Por quê? Primeiro que cada leitura é uma. Do que nos norteou. O espírito de gravidade, que a gente conversava muito. Mas o que eu acho que é, para mim, um ponto importante desse trabalho, foi que foi um trabalho do corpo, da presença. De ser, não só, da criação da criatura, mas da própria criatura, no sentido não só da criação do ator, mas do trabalho do ator. De constituição do sujeito. Mesmo por que a obra escolhida, é uma obra que permite esse tipo de trabalho, por exemplo, é um obra mística, é uma obra filosófica, é uma obra ancestral, é universal, então a própria leitura desse livro permitiu que essa egrégora de Zarás, se encontrasse naquele espaço-tempo para executar o GRIETZSCHE. Pergunta: Tem timbre? Tem tom? É barítono? É contralto? Existiu uma voz coletiva? O que existiu? O que existe ainda? O que que ainda não para de cessar? Eu acho que isso que ainda nos move. Às vezes é eterno e etéreo. Ele é etéreo para unir os quatro elementos. Eu acho que é uma carece falar que improvisação é inferior ao técnico, à visão tecnicista. Na minha opinião, rasa. Então, isso me lembra muito a Kate Duck, que mora em Amsterdã. Eu fiz a tradução dela na Dudude. O trabalho era composição em improvisação. Nós tivemos isso, exercícios de composição com o Ricardo Aleixo, sem parar: de vocalização. O que que a gente estava trabalhando? O corpo. O corpo físico, com o imaginário, com o simbólico, então eu acho que como... Eu não acho o ADEUZARÁ um produto – foi para a Fundação Municipal de Cultura – mas, eu não sei. Ele é um serviço também. Ele ainda nos serve, de alguma forma, e eu espero que ele ainda sirva também para a cidade: para quem nos viu, para vai ver o filme ainda. Então eu acho que foi um projeto muito bem sucedido, com muito desejo, desejo do bem, desejo de fazer, de realizar e para mim cumpriu enquanto pesquisadora-performer. Aprendi muito. Refleti. Tive a alegria de fazer parte desse trabalho. Me trouxe amigos, me trouxe quiçá outros livros, outros trabalhos. Só tenho a admirar esse caldeirão, na verdade.

Da produção de conhecimento no campo da arte

Acho, claro. Nós geramos conhecimento no fazer cultura, na fruição [resultado de fruir, gozar, gozo] do teatro, na fruição da performance. Geramos conhecimento muitos conhecimentos que é possível. Pena que a gente não teve muito público por causa da realidade das salas, dos centros culturais. Mas com certeza foi um projeto que gerou conhecimento em Arte e é um projeto que merece ser continuado, divulgado. Porque ele é um projeto que possui metodologia, é um projeto que reuniu pessoas numa roda, numa ciranda e propôs ações ali. Além disso teve resultado de texto, o prefixo TRANS, participamos de um projeto na área da Saúde. Eu acho que essa intersecção entre as artes já é difícil, então imagina entre arte e saúde, saúde pública, ambiente, urbanismo, isso tudo aí encabeçado pela Filosofia que foi o tema, foi o objeto de estudo do coletivo artístico. A gente uniu teoria e prática: isso que nós fizemos. A rua.

Apêndice B.4 – Transcrição da entrevista de Henrique Gazolla (realizada em 17 de agosto de 2021).

Da concepção cenográfica: a rede

Foi legar você mencionar o Hélio Oiticica, eu não estava lembrando disso. E realmente nesse momento que você me convidou para participar desse projeto eu estava no mestrado na Escola de Arquitetura (UFMG) e os professores do grupo de pesquisa que eu fazia parte tinham muita conexão com o Oiticica e Lúcia Clark, nessa questão de criticar a separação entre o concebido e o vivenciado, o percebido. O arquiteto desde a idade média teve essa separação entre o cérebro e o corpo. Antes não existia a figura do arquiteto, havia uma pessoa que concebia e executava ao mesmo tempo. Depois, começou a ter uma certa separação, o arquiteto passou a ser quem concebe o espaço e o corpo que executa é de outra pessoa. Até hierarquicamente o executor era tido como inferior, pois era subordinado ao arquiteto. Levando isso para a Lúcia Clark e Oiticica, eles têm essa questão que concepção do objeto de arte não existe por si própria. A arte acontece por meio da interação de quem está percebendo o espaço, como no caso do parangolé. O parangolé é uma coisa espacial, mesmo pequena, uma coisa vestida. O Oiticica tem outras obras do Oiticica que usam mais o espaço, tem aqueles labirintos. Talvez, a ideia do labirinto [para a concepção da cenografia de GRIETZSCHE] venha disso também. E não são objetos para você observar, porque observar não quer dizer nada. O que vale é a interação. A Lúcia Clark trabalha numa escala bem menor e o que interessa é a percepção que as pessoas têm ao

usar esse objeto e é nessa interação que acontece a obra de arte, o momento artístico, não sei exatamente qual o termo que ela usa.

Pensando no espaço, o espaço da instalação, o espaço onde seria o espaço cênico, me pareceu importante também que o espaço fosse algo pré-determinado, não só dando suporte para alguma outra coisa, mas que ele próprio pudesse chamar as pessoas para interagir de alguma maneira. E a instalação não tem uma separação clara entre quem está atuando e quem está observando. Mesmo que houvesse alguma hierarquia, tinha as vestimentas que vocês usavam, mas a organização, a movimentação das pessoas era importante para fazer o momento cênico ali. Então, a ideia da rede veio um pouco disso, de pensar o espaço como algo penetrável também, algo que pudesse dar suporte, pudesse ser moldável, a rede não é uma coisa rígida, fixa: a pessoa pode puxar, pode colocar alguma coisa. Vocês vieram com a ideia de colocar as lanterninhas na rede, que eu achei muito bom, pois elas davam um peso, dava um movimento. E o fato da lanterna ser um elemento que pode ser usado, pode ser retirado dali e colocado em outro lugar dava uma movimentada no cenário. Eu acho que isso melhorou muito a ideia da rede.

E tem um elemento também que veio do Zaratustra. Os simbolismos do Zaratustra: o martelo estava presente e em uma passagem do livro tinha essa ideia da rede, de pescar pessoas. Zaratustra lançava uma rede para pescar humanos. Eu achei interessante isso porque pensando no projeto ADEUZARÁ como um todo, ele envolvia outras interações, outros tipos de performance que puxavam melhor as pessoas. Quando vocês fazem ações na rua, automaticamente quem está passando ali vai ser afetado por isso, a pessoa não tem que buscar aquilo, ela está passando ali. Quando você faz um programa no rádio, quem está passando pelo dial da rádio, pode acidentalmente ser fisgado também. E no espaço cênico, no espaço da instalação é mais difícil de acontecer, porque é um espaço mais institucionalizado, um espaço dentro de uma edificação. Então, a rede acho que serve um pouco do simbolismo com a ideia de fisgar essas pessoas que estão lá fora e trazer para que elas participem, sejam afetadas por aquilo e afetem o próprio processo também.

Sobre a produção de conhecimento em Arte no processo criativo de ADEUZARÁ

É difícil responder isso, porque eu acho que para a produção de conhecimento tem que ter reflexão. O seu processo do doutorado talvez faça parte dessa produção do conhecimento. Não sei se o simples fato de experimentar e de lançar o projeto, se não tiver uma reflexão depois eu não sei se o conhecimento, ainda que ele possa produzir um conhecimento instantâneo,

momentâneo, ele não vai perdurar. Então acho que o processo de refletir sobre ele, registrar de alguma maneira, automaticamente leva a uma produção de conhecimento sim. E eu acho que essa produção de conhecimento também, eu não conheço tanto a obra de Nietzsche, mas estou em contato com pessoas que estão estudando filosofia e tenho ouvido podcasts sobre Nietzsche e uma palavra que tenho escutado muito é imanência. Não só em Nietzsche, mas em Spinoza a imanência é uma questão muito importante e se contrapõe à transcendência. Eu fico pensando que a nossa maneira de perceber o mundo ocidental tende mais à transcendência até pela filosofia clássica, pelo cristianismo e tudo mais. E acho que tem a ver com o que falei sobre o arquiteto que concebe e depois alguém executa. Quando você tem algo transcendente tem uma ordem uma moral que vem de fora e depois é executada de acordo com quem pensou ou com algum grupo de pessoas pensou. E na imanência a coisa é produzida ali no próprio fazer. Então eu acho que essa intenção de fazer performance sem prefigurar muito, sem pensar muito sobre ela a priori e pensar sobre ela depois, deixar que o próprio processo de fazer, o próprio movimento do corpo não seja afetado a priori por algo que vem de fora, que vem pré-concebido, que vem da mente, que vem do racional, eu acho que isso leva a uma produção do conhecimento que é até contra a cultura ocidental. Não sei se é pesado falar assim, pois Nietzsche está inserido na cultura ocidental, mas é um movimento que eu acho muito válido, muito interessante e que não necessariamente aponta para a falta de uma produção do conhecimento por não ter algo precedente. Eu acho que isso é muito mais poderoso inclusive, muito mais potente porque justamente permite que a razão venha depois e que o fato de colocar a razão em segundo plano ou para um momento posterior, permite um tipo de experimentação, um tipo de processo que é mais aberto e mais disruptivo. Não gosto dessa palavra, mas na falta de uma melhor... E as coisas disruptivas são as que produzem mais conhecimento, pois saem da repetição. Então acho que isso é potente, mas depende da reflexão que vem depois também.

O corpo como fio condutor é mais importante que a mente, ele precede a mente. Ainda que tenha um trabalho intelectual como um todo, escrever para a Lei de Incentivo, mas o corporal ali é mais importante que qualquer outra coisa.

ANEXOS

ARQUIVOS, DIÁRIO DE BORDO, ROTEIROS E EXTRAS

Este volume compõe-se de uma seleção de documentos do processo. Contém as sinopses, peças gráficas e informações adicionais das ações realizadas, a transcrição na íntegra dos roteiros da série radiofônica *Sr. Nietzsche em pilulas*, anotações dos exercícios e práticas realizadas durante o workshop sobre elementos do butô com Jeane Doucas e dos encontros de preparação corporal, vocal e direção intermídia com o poeta e performer Ricardo Aleixo, atividades extras realizadas por ADEUZARÁ, ficha técnica.

Durante toda fase de realização desse projeto, o ADEUZARÁ teve uma cuidadosa assessoria de imprensa e comunicação da empresa *BARCO* assinada pela jornalista Débora Fantini. Débora atuou em três frentes de trabalho: 1) Elaboração, concepção e montagem do material de imprensa (releases, sinopses, portfólio) enviado periodicamente aos principais veículos de comunicação (rádio, televisão e jornais impressos); 2) Concepção e alimentação das postagens sobre o coletivo nas redes sociais; 3) Comunicação com interlocutores, parceiros e instituições apoiadoras do ADEUZARÁ.

ANEXO A – Ações de rua

Leitura ininterrupta de *Assim falou Zaratustra*

Sinopse: Leitura ininterrupta e em voz alta de *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, de Friedrich. Nietzsche. A leitura contou com a participação de convidados e dos transeuntes observadores.

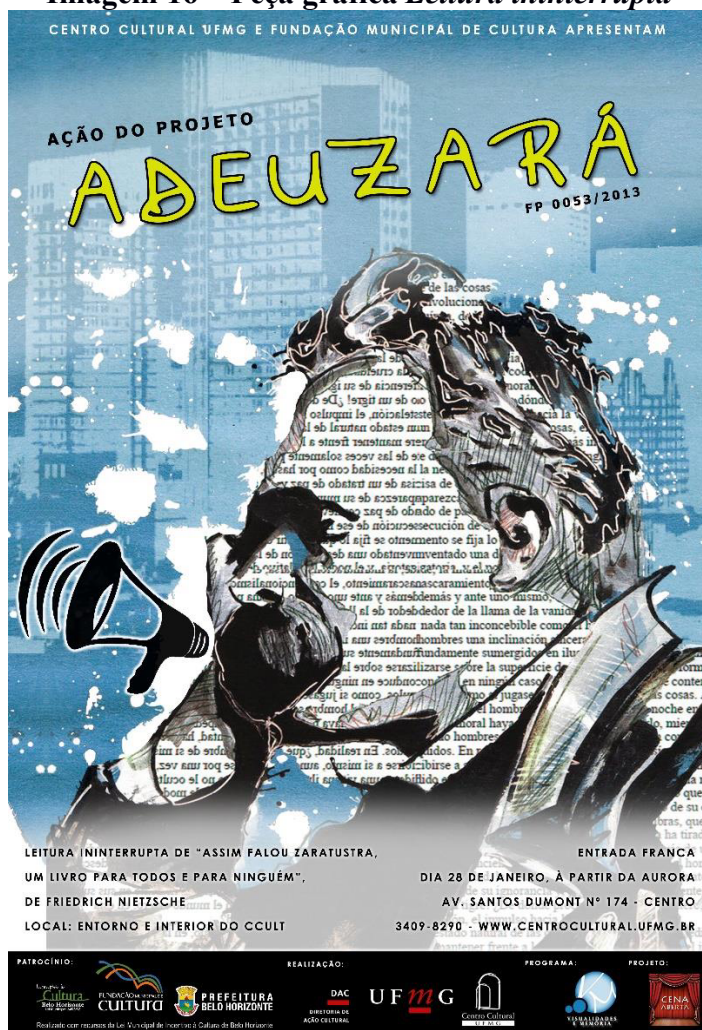
Data: 28 de janeiro de 2015, terça-feira.

Horário: a partir da aurora.

Local: Avenida Santos Dumont, centro, Belo Horizonte.

Performers pesquisadores: Leandro Silva Acácio, Lederson Nascimento, Renata Queiroz.

Imagem 16 – Peça gráfica *Leitura ininterrupta*



Fonte: Tainah Medeiros (2015).

Nau de vagar: Estação Zentai

Sinopse: Estudo físico que se valeu de reflexões nos campos da filosofia de Nietzsche, da linguística, da psicanálise e das artes, no qual o “barco para o grande nada”, materialização da passagem de Zaratustra, atravessou a cidade, pelas avenidas Santos Dumont e Andradas, a rua da Bahia e as praças Ruy Barbosa e da Estação.

Data: 31 de março de 2015, terça-feira.

Performers pesquisadores: Bruno Pacheco, Leandro Silva Acácio, Luciana Tanure, Renata Queiroz.

Foto: Bruno Pacheco, Clara Cotta.

Imagem 17 – Peça gráfica *Nau de Vagar: estação zentai*



Fonte: Tainah Medeiros (2015).

Performance de rua sobre elementos do butô

Sinopse: Os integrantes de ADEUZARÁ realizaram um workshop de butô ministrado pela atriz e bailarina Jeane Doucas (Viçosa/MG), que resultou em uma performance de rua. O butô é uma

dança japonesa, surgida no pós-guerra e inspirada nos movimentos surrealista, expressionista, construtivista.

Data: 15 de abril de 2015, quarta-feira.

Local: Centro Cultural UFMG e Praça Ruy Barbosa.

Pesquisadores performers: Bruno Pacheco, Leandro Silva Acácio, Luciana Tanure, Renata Queiroz.

Foto: Jennifer Souza.

Como: filosofia a golpes de martelo

Sinopse: A mesa está posta e o banquete já foi servido. Menu do dia: Entrada: Costumes, Paradigmas, Dogmas, Valores. Prato principal: Ética, Política, Razão, Sexualidade, Religião. Sobremesa: Verdade, Ilusão. Convidados de Honra para a pândega: a marreta e o martelo. Está servido?

Data: 19 de junho de 2015, sexta-feira.

Local: corredor central da praça Ruy Barbosa, centro, Belo Horizonte.

Performers pesquisadores: Leandro Silva Acácio, Luciana Tanure, Renata Queiroz, Débora Fantini.

Foto: Bruno Pacheco.

Caminhada em silêncio contra o vento

Sinopse: Como Nietzsche já indicava a necessidade de andar para pensar, nesta intervenção urbana os integrantes de Adeuzará propuseram ao público presente – 80 pessoas – uma caminhada, em silêncio, que percorreu avenidas, praças, túneis, ruas e pontes da região central da cidade. Espaços para acolher os imprevistos e afetos dos quais o cotidiano da cidade é feito.

Data: 27 de junho de 2015, sábado.

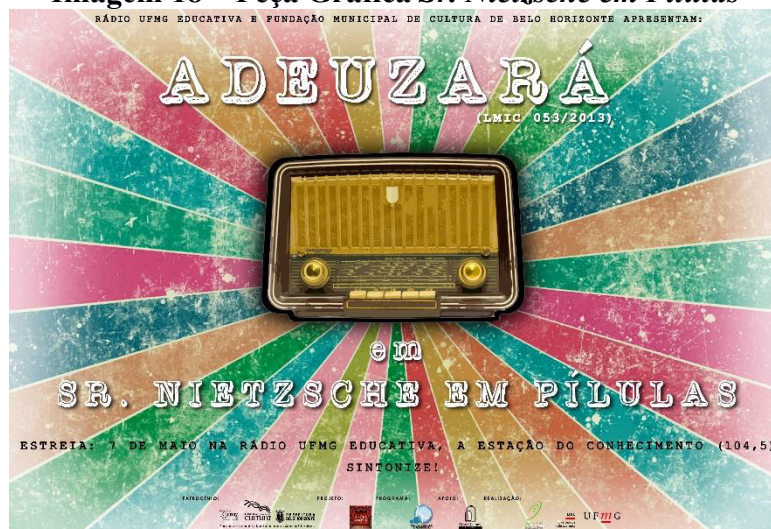
Local: imediações da Funarte MG, que sediou o ciclo: Rua Januária, avenidas do Contorno e dos Andradas, praças Ruy Barbosa e da Estação, Estação Central do Metrô, Rua Sapucaí, Viaduto Santa Tereza e Rua da Bahia, centro, Belo Horizonte.

Performers pesquisadores: Leandro Silva Acácio, Luciana Tanure, Renata Queiroz e presentes.

Foto: Bruno Pacheco

ANEXO B – Roteiros da série radiofônica Sr. Nietzsche em Pílulas

Imagem 18 – Peça Gráfica *Sr. Nietzsche em Pílulas*



Fonte: Tainah Medeiros (2015).

I – *Nietzsche e a música ou Como viver quando a música acaba?*

(VINHETA: Música *Assim falou Zaratustra* (Strauss). Após 15 segundos entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Na transmissão de hoje: *Nietzsche e a Música ou Como viver quando a música acaba?* (Entra BG música *Tristão e Isolda* (Richard Wagner) – locução entra após 20 segundos:)

(LEDERSON) O verdadeiro mundo é a música. A música é o Inaudito, ou seja, algo extraordinário, incomum, desmedido. Quando a ouvimos, pertencemos ao Ser. Ser com letra maiúscula. Assim Nietzsche a vivenciava. Música era tudo pra ele. Não deveria cessar nunca. Mas ela cessa, e por isso temos o problema de como continuar vivendo quando a música acaba.

(LEANDRO) Nietzsche em certa ocasião, viaja a Mannheim para escutar a música de Wagner dirigida pelo próprio compositor. Depois dessa experiência ele escreve a um amigo:

(RENATA) “Tudo o que (...) não se pode compreender com relações musicais, produz em mim (...) realmente nojo e repugnância. E quando voltei do concerto em Mannheim, senti realmente o horror tresnoitado, singularmente intensificado diante da realidade cotidiana: porque ele já nem me parecia real, mas espectral”.

(LEANDRO) O retorno para a atmosfera vital distante da música é um problema sobre o qual Nietzsche refletiu incessantemente. Existe uma vida após a música, mas nós a suportaremos?

(RENATA) Quão pouco é necessário para a felicidade! O som de uma gaita-de-foles. – “Sem a música a vida seria um erro. O alemão imagina até Deus cantando canções.”, escreve ele certa vez. A música nos oferece momentos de verdadeiro sentimento, e pode-se dizer que toda a filosofia de Nietzsche é uma tentativa de manter-se vivo ainda que a música tenha acabado. Mas, naturalmente, fica uma insuficiência. Ela deveria ter cantado, essa “alma nova” – em vez de falar!

(LEANDRO) Nietzsche quer musicar do melhor modo possível em linguagem, pensamentos e conceitos. Musicalidade que influi também na configuração, na “forma” de seus escritos. “Um pensamento ‘musical’”, nas palavras de Curt Paul Janz, biógrafo e especialista da música de Nietzsche. Sim, o autor de *Zaratustra* também foi compositor. (Entra música *Eine Sylvesternacht* de Nietzsche).

(LEDERSON) Por longo tempo foi sabidamente a música de Wagner o critério de Nietzsche para medir a plenitude da felicidade no saborear da arte:

(RENATA) cada fibra, cada nervo meu estremece, e há muito não sentia uma sensação tão duradoura de alheamento.

(LEDERSON) A sensação de alheamento era ainda mais forte quando Nietzsche improvisava ao piano, coisa à qual poderia entregar-se horas e horas, esquecido de si, esquecido do mundo. (Aumenta BG. Pausa curta da locução:)

(LEANDRO) Nietzsche faz um registro de coisas segundo o grau de prazer. Bem no alto está o improvisar musical, seguido da música de Wagner, só dois degraus abaixo o prazer sensual. Por isso Nietzsche valoriza a interminável melodia wagneriana, que prossegue uma trama como uma improvisação, que começa como se tivesse começado há muito e, quando cessa, mesmo assim não acaba.

(RENATA) “Assim vivem as ondas – assim vivemos nós os desejosos! – não digo mais que isso... jamais haveria de vos trair! Pois ouvi bem! – eu vos conheço e ao vosso segredo, conheço a vossa estirpe! Vós e eu, somos da mesma raça! – Vós e eu, temos um segredo”!

(LEDERSON) Um desses segredos é o parentesco interior entre ondas, música e o grande jogo do mundo, feito do morrer e devir, crescer e terminar, perdurar e ser sobrepujado. A música leva ao coração do mundo – mas de modo que nela não se morre. Esse êxtase na vivência da música é o que Nietzsche chama de arrebatamento.

(RENATA) O arrebatamento do estado dionisiaco, com sua anulação dos limites e fronteiras comuns da existência.

(LEDERSON) Enquanto dura o arrebatamento, o mundo comum se afasta; quando retorna à consciência é sentido com repulsa. O êxtase tornado sobriedade entra num estado de alma que nega a vontade, e diz Nietzsche, parece um Hamlet que também tem nojo do mundo e que não consegue mais forçar-se a agir. Nietzsche, diz que dificilmente podemos imaginar um ser humano que escutasse, por exemplo, o terceiro ato de *Tristão e Isolda* de Wagner e (...)

(RENATA E LEDERSON) (...) o percebesse sem auxílio de palavra e imagem, puramente como frase sinfônica inaudita, sem soltar todas as asas da alma numa distensão crispada. Quem ouve essa música aplicou ao mesmo tempo seu ouvido à câmara do coração da vontade do mundo, e só o acontecimento plástico em primeiro plano o impede de perder totalmente a consciência de sua existência individual.

(LEANDRO) A relação entre Nietzsche e Wagner é digna de uma longa história. Nietzsche apareceu como defensor e amigo de Wagner, mas seus últimos livros contêm críticas severas ao compositor. As divergências entre os dois foram se acentuando, principalmente no plano filosófico e religioso, quando Nietzsche acreditou ver nas obras do velho Wagner, uma conversão ou recaída ao cristianismo – o que para ele era uma grande ofensa. Contudo, Nietzsche admite no prólogo do livro *O caso Wagner – um problema para músicos*:

(RENATA) “Minha maior vivência foi uma cura. Wagner foi uma de minhas doenças. [...] Wagner resume a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...” (Aumenta o som do fundo musical “Tristão e Isolda” de Wagner. Entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

II – *O amor fati segundo Nietzsche ou Dançando sobre o abismo*

(VINHETA: Música *Assim falou Zarathustra* (Strauss). Após 15 segundos entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pilulas*. Na transmissão de hoje: *O amor fati segundo Nietzsche ou Dançando sobre o abismo*. (Entra BG música *Habanera* de Bizet).

(RENATA) O conceito de *amor fati* em Nietzsche surge pela primeira vez no livro *A Gaia Ciência* no aforismo “Para o ano novo”:

(LEDERSON) “Eu quero aprender cada vez mais a considerar a necessidade das coisas como o belo em si – assim, eu serei um daqueles que tornam as coisas belas, *amor fati*: que seja este de agora em diante o meu amor! Eu não vou fazer guerra contra o feio, eu não o acusarei mais, eu não acusarei nem mesmo os acusadores. Suspender o olhar, que esta seja minha única forma de negar. Eu não quero, a partir desse momento, ser outra coisa senão pura afirmação.”

(RENATA) Então, *amor fati*, seria esse amor ao destino; amor ao fado; aceitação voluntária do destino... “quero ser algum dia apenas alguém que diz Sim!”

Levar às últimas consequências esse Sim em letra maiúscula àquilo que nos acontece na vida, transformando o que é cinza em claridade, o que é grave em leveza. No livro “Assim falou Zarathustra” a “coragem”, faz uma reflexão:

(LEDERSON) “Isso era vida? Muito bem! Mais uma vez! Mais uma vez!”.

(LEANDRO) Ser digno do que nos acontece pressupõe que a gente queira reunir em nossas vidas as dimensões mais antagônicas da vida, mesmo naquilo que elas têm de mais dolorosas. Aceitar as feridas que vem das potencialidades do acaso – que, por mais que nos esforcemos para controlá-lo, ele, o acaso, sempre nos foge, nos escapa, nos intranquiliza – isso significa ultrapassar a perspectiva de ser mais uma vítima da vida, precisamente a perspectiva do

ressentido para o qual as chagas são insuportáveis e, simultânea e paradoxalmente, imprescindíveis para sua sobrevivência como vítima. A ferida ou a convalescença deve ser querida no rigoroso sentido do ensinamento de Zaratustra:

(LEDERSON) “Redimir o que passou e transmutar todo ‘Foi assim’ em um ‘Assim eu o quis!’”

(LEANDRO) Ainda a propósito do *amor fati*, Nietzsche escreve em seu livro *Ecce Homo*, no qual ele faz uma reflexão sobre sua vida e obra.

(LEDERSON) “Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo mas, amá-lo. Dessa forma todo idealismo se mostra como uma hipocrisia ante o necessário...”,

(LEANDRO) O conceito filosófico *amor fati* permite extrair qualquer coisa alegre e apaixonante do acontecimento. Assim, o *amor fati* parodia e ri do acontecimento, pois pressupõe a distância necessária que permite transfigurar aquilo que acontece.

(RENATA) Em ressonância com essa visão de Nietzsche, encontramos em Paulo Leminski – um poeta apaixonado pela vida e pela poesia - vestígios do *amor fati* espalhados em sua obra. Mas Leminski nietzscheaneamente não facilita as coisas, entretanto deixa pistas. Como no poema sem título, que mais tarde ficaria conhecido como *Dor elegante*, após o músico Itamar Assumpção colocar música à poesia. A gravação que vamos ouvir conta com a participação de Zélia Duncan. (Entra música *Dor elegante*:)

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Com se chegando atrasado
Chegasse mais adiante

Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares

Ou coisa que os valha

Ópios, edens, analgésicos

Não me toquem nesse dor

Ela é tudo o que me sobra

Sofrer vai ser a minha última obra

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

III – Sérgio Sampaio equilibrando-se sobre as cordas do violão

(VINHETA: Música *Assim falou Zarathustra* (Strauss). Após 15 segundos entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Na transmissão de hoje: *Sérgio Sampaio equilibrando-se sobre as cordas do violão*.

(LEDERSON) Segundo Nietzsche, uma vez que reconhecemos nossa efemeridade, não havendo nenhum consolo metafísico, não havendo um deus, ou qualquer sentido além desta vida que experimentamos dentro desse espaço tempo que não escolhemos, e nem sabemos o momento final. Se faz necessário a busca por uma vida autêntica, em que o estar no mundo se justifique por escolhas coerentes, orquestradas pela vontade particular e não guiadas por um líder. É necessário que cada sujeito se torne seu próprio guia.

Uma vez que reconhecemos essa realidade, Nietzsche propõe a estetização da existência. Cito: “Quão pouco é necessário para a felicidade! Sem a música a vida seria um erro”.

Podemos identificar o recurso proposto pelo filósofo, a estetização da vida, em Sérgio Sampaio, aliás, nele reconhecemos, não somente a arte como forma de significar a existência, que se mostra conflituosa e precária, mas como forma de suportar o seu estar no mundo. Estamos diante de um artista, a meu ver, um dos mais sensíveis de sua época, que a partir da sua postura

firme, negando ceder às pressões para que formatasse seu trabalho, sem dinheiro, se viu morando de favor na casa de amigos. Mas ainda assim, cantava. Vamos à canção *Quatro Paredes* de Sérgio Sampaio:

Quando você me pergunta
Se eu tenho certeza
Se eu fico zangado com sua franqueza
Minha natureza me leva a dormir.
Quando você se preocupa
Com minha fraqueza
Eu fico parado no muito obrigado
Um pobre coitado.
Não vais entender.
E aí de novo o soluço te corto a palavra
Te deita de bruços na cama
E então me chama, meu amor,
E assim eu guardo seus dias de chuva
Dentro de mim.
Quando você quer saber
Se eu tenho mais fê no poder
Do divino
Que nos grandes olhos dos nossos meninos
Eu vou me deitar
Eu sou quem curte o silêncio,
O momento, o segredo
Quem geme de frio.
Quem fica com medo.
Quem anda abatido
Sem ter um lugar pra morar
Eu tenho...

Suas letras ácidas, sua postura coerente e cortante incomodou as gravadoras, produtores e críticos da época. Como lembra Rodrigo Moreira, autor da biografia “Eu quero é botar meu bloco na rua” Sérgio, junto com os artistas, Jards Macalé, Luiz Melodia, Jorge Mautner, Valter

franco, recebeu a alcunha de maldito, o que poderia ser identificado, a princípio, como estratégia das gravadoras para vender mais, tornou-se um rótulo pernicioso que maculou a carreira destes artistas.

Não consigo dissociar Sérgio Sampaio de suas canções, sua postura, a beleza e verdade de sua entrega. O braço do violão, seu braço estético, com seis veias sonoras, tensas, afinadas, tênues cordas sobre as quais equilibraram suas melodias, dançando sobre uma existência vivida ao extremo. Sua voz, brado poético de um raro sujeito, genioso, genial, a expressão sonora dos seus sentidos mais íntimos, de suas percepções mais profundas, do mundo, do seu estar no mundo. (Entra a canção: *Cabras Pastando* de Sérgio Sampaio)

Eu tenho um dom de causar consequências
 Um ar de criar evidências
 Um sapato novo no lixo
 Vem cá, vem me lembrar
 Que eu venho de um bando de cabras pastando
 De um ninho de cobras me olhando
 De herói, de poeta e bandido
 Eu vejo um simples carneiro no pasto
 Cachorros latindo pra lua
 E eu distraído e sem medo
 Indo pela rua
 Em tempo de ver os cordeiros que pastam
 Que amam fechados nos quartos
 E pagam pecados a Deus

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pilulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

IV – *Nietzsche e o eterno retorno do mesmo ou Um programa para se ouvir no escuro*

(VINHETA: Música *Assim falou Zarathustra* (Strauss). Após 15 segundos entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas. Na transmissão de hoje: *Nietzsche e o eterno retorno do mesmo ou Um programa para se ouvir no escuro*.

(RENATA) O pensamento do retorno é a doutrina mais curiosa de Nietzsche. Onde quer que a trate – n’*A Gaia Ciência*, no *Zarathustra*, no *Ecce Homo*, nas cartas e conversas, sempre a envolve com uma ar de mistério. Apresenta-o, por um lado, assustador, quando não mortífero, e, por outro lado como libertador, como a forma suprema da afirmação da vida. O que o Sr. Nietzsche comunica, não é nada novo, pois, a mensagem contida na doutrina do eterno retorno traz a ideia de um ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas. Pensamento presente desde a antiguidade e, que, como dito pelo próprio Nietzsche, poderia ter sido ensinada também por Heráclito. Contudo, talvez o pensamento do retorno a muito lhe era conhecido, mas seu verdadeiro significado ainda não reconhecido. Carta a seu amigo Peter Gast:

(LEDERSON) “No meu horizonte subiram pensamentos como eu jamais contemplara – não vou revelar nada disso, e pretendo me manter numa calma inabalável. Certamente terei de viver alguns anos mais! Ah, meu amigo, passa-me pela cabeça um pressentimento de que na verdade vivo uma vida muitíssimo perigosa, pois sou daquelas máquinas que podem estourar! As intensidades da minha emoção me fazem tremer e rir – algumas vezes nem pude deixar meu quarto pelo motivo ridículo de meus olhos estarem inflamados – de que? No dia anterior em minhas caminhadas eu tinha chorado demais, e não lágrimas sentimentais, mas de júbilo [...]. (Aumenta BG).

(RENATA) Assim, com o eterno retorno, percebemos a necessidade de estarmos conscientes de todos os atos, como sujeitos autênticos. Compor a existência como uma obra de arte, onde as cores caóticas sejam pintadas no momento apropriado, bem como as cores suaves também estejam no seu lugar, e só sejam se necessário. Que cada cor que utilizarmos para decorar nossa caminhada seja um degrau a mais para escada que leva ao além-do-homem. Nada será visto como excesso se estiver no lugar que tem de estar, simplesmente por ser imprescindível. Na

obra *Assim falou Zaratustra*, temos a seguinte conversa entre Zaratustra e o anão: (Entra BG com áudio do trecho em alemão).

(LEANDRO) “Alto lá, anão!” diz Zaratustra. “Eu, ou tu! Mas eu sou o mais forte de nós dois – : tu não conheces meu pensamento abismal! Esse – não poderias suportar!” – [...]

“Olha esse portal, anão!”, falei também, “ele tem duas faces. Dois caminhos que se encontram: ninguém ainda os trilhou até o fim.

Essa longa rua para trás: ela dura uma eternidade. E a longa rua para lá – isso é outra eternidade. Eles não se contradizem, esses caminhos; eles se chocam frontalmente: - é aqui, neste portal, que eles se encontram. O nome do portal está em cima: ‘Instante’.

Mas, se alguém seguisse por um deles – sempre mais adiante e mais longe – acreditas, anão, que esses caminhos se contradizem eternamente?” –

(LEDERSON) “Tudo que é reto, mente”. “Toda verdade é curva, o próprio tempo é um círculo.”

(LEANDRO) “Ó espírito de gravidade!”, falei irritado, “não tornes tudo tão leve para ti! Ou te deixo acocorado onde estás, perneta – e eu te trouxe bem alto.

Olha”, continuei a falar, “esse instante! Desde esse portal, uma longa rua eterna conduz para trás: atrás de nós há uma eternidade.

Tudo aquilo que pode andar, de todas as coisas, não tem de haver percorrido esta rua alguma vez? Tudo aquilo que pode ocorrer, de todas as coisas, não tem de haver ocorrido, sido feito, transcorrido alguma vez?

E, se tudo já esteve aí, que achas, anão, desse instante? Também esse portal não deve já, ter estado aí?

E todas as coisas não se acham tão firmemente atadas que esse instante carrega consigo todas as coisas por vir? Portanto - - também a si mesmos?

Pois o que pode andar, de todas as coisas, também nessa longa rua para lá – tem de andar ainda alguma vez! –

E essa lenta aranha que se arrasta à luz da lua, e essa luz mesma, e tu e eu junto ao portal, sussurrando um para o outro, sussurrando sobre coisas eternas – não temos de haver existido todos nós?

Assim eu falei e cada vez mais baixo, pois temia meus pensamentos e intenções ocultas. (Aumenta BG leitura em alemão). (Entra BG introdução de *O homem velho* de Caetano Veloso).

(RENATA) Uma canção bastante representativa em relação ao tema do sujeito com o Tempo é “O Homem Velho” de Caetano Veloso. Com uma letra circunspecta, quase solene, a canção revela um homem que não se martiriza com os possíveis erros que tenha cometido ao longo da vida, mas ao contrário, segue de “cabeça a prumo”, olhando sempre em frente, focando-se no que está por vir, “e nunca, nunca mais”. Para o Homem Velho a “beleza”, as “dores” e “alegrias”, passam “sem um som”, silenciosamente, quase que de forma despercebida. Contudo, seria impossível não reagir a isso, daí, ele acaba “rindo”. (Aumenta BG O homem velho).

O homem velho deixa a vida e morte para trás
Cabeça a prumo, segue rumo e nunca, nunca mais
O grande espelho que é o mundo ousaria refletir os seus sinais
O homem velho é o rei dos animais

A solidão agora é sólida, uma pedra ao sol
As linhas do destino nas mãos a mão apagou
Ele já tem a alma saturada de poesia, soul e rock'n'roll
As coisas migram e ele serve de farol
A carne, a arte arde, a tarde cai
No abismo das esquinas
A brisa leve traz o olor fulgaz
Do sexo das meninas

Luz fria, seus cabelos têm tristeza de néon
Belezas, dores e alegrias passam sem um som
Eu vejo o homem velho rindo numa curva do caminho de Hebron
E ao seu olhar tudo que é cor muda de tom

Os filhos, filmes, ditos, livros como um vendaval
 Espalham-no além da ilusão do seu ser pessoal
 Mas ele dói e brilha único, indivíduo, maravilha sem igual
 Já tem coragem de saber que é imortal

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

V – *Pelas frestas de uma nova aurora*

(VINHETA: Música *Assim falou Zarathustra* (Strauss). Após 15 segundos entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas. Na transmissão de hoje: *Pelas frestas de uma nova aurora*. (Entra BG música *Caminhos II* (Raul Seixas):

Assim como
 Todas as portas são diferentes
 Aparentemente
 Todos os caminhos são diferentes
 Mas vão dar todos no mesmo lugar
 Sim
 O caminho do fogo é a água
 Assim como
 O caminho do barco é o porto
 O caminho do sangue é o chicote
 Assim como
 O caminho de reto é o torto
 O caminho do risco é o sucesso
 Assim como
 O caminho do acaso é a sorte
 O caminho da dor é o amigo

O caminho da vida é a morte

(LEDERSON)

O martelo sobre a bigorna incrustada de valores,
estala, reverbera o som da decadência.
O tempo urge enquanto se esvai.
Precários que somos, estremecemos diante o devir.
É preciso sorrir e dançar diante do caos,
deixar “os dedos dos pés, de orelha em pé, para escutar”;
o canto de Zaratustra, que no sempre ressoa,
pelos vales e montanhas do ontem, e hoje ecoam,
nas avenidas, praças vielas, por trás da arquitetura cinza,
trincando a estrutura esdrúxula da velha moral.
Não acredito em um Deus que não dança,
não me curvo a um líder sequer,
do mais alto que sou vislumbrei o abismo,
e raso me vi, no momento preciso,
me equilibrei na corda atada entre
o super-homem e o animal.

Ainda há caos dentro de si?
Deixe toda carga no chão,
o fardo dos séculos já lhe parece leve.
É preciso urgir,
o estrondo da liberdade a romper muralhas,
devastar a terra, retirar o véu,
e assim avistaremos ao longe,
dançando no mais harmônico compasso,
inocência e esquecimento,
rodopia a criança com o martelo nas mãos.

Gira, gira, gira a criança,
seus braços conduzem o vento,
deixando para trás o coro dos ressentidos,

o verbo em movimento contínuo.
Erga-se, retire a sujeira dos joelhos,
não estamos no tempo de nos curvar.
Aquele que se resigna quer dominar,
seus lábios tremem, pisca o olho,
seus gestos escancaram o que as palavras omitem.
Ele deseja se vingar da vida,
decora com cores lânguidas sua negação.

O Sim floresce por entre as pedras,
o brilho de suas pétalas aterroriza os olhares lamuriosos.
No céu, por trás das nuvens, somente o azul a lhe afirmar,
está só, não há consolo, não há redenção,
a vida se encerra em si mesma,
é o início o meio e o fim,
nada para além disso,
somente o abismo da fatalidade,
equilibre-se e sorria,
não se aterroriza com as profundezas aquele que está elevado.

Danço com pés de acaso,
onde não se pode amar,
deve-se passar ao largo.
Minhas palavras, feito lanças,
sobre o frágil coração plástico destes homens de mentira.
Os sábios da velha moral
estão encobertos de mofo e
graves amaldiçoam a vida.
Sobre as novas tábuas acena o riso da minha sabedoria.

Servos e senhores rolam na lama de sua pequenez,
ambos se arrastam,
sobre o que são, rastejam.
Um sobre o outro exerce seu pequeno poder.

Deus jaz sobre as ruínas,
é preciso afastar sua temerária e mortuária sombra,
e que se faça a luz, a partir de si, oh homem,
pelas tantas auroras que não brilharam ainda.

(Entra música: Novo Aeon - Raul Seixas / Cláudio Roberto / Marcelo Motta)

O sol da noite agora está nascendo
Alguma coisa está acontecendo
Não dá no rádio nem está
Nas bancas de jornais
Em cada dia ou qualquer lugar
Um larga a fábrica, outro sai do lar
E até as mulheres, ditas escravas
Já não querem servir mais
Ao som da flauta
Da mãe serpente
No para-inferno
De Adão na gente
Dança o bebê
Uma dança bem diferente
O vento voa e varre as velhas ruas
Capim silvestre racha as pedras nuas
Encobre asfaltos que guardavam
Histórias terríveis
Já não há mais culpado
Nem inocente
Cada pessoa ou coisa é diferente
Já que assim, baseado em que
Você pune quem não é você?
Ao som da flauta
Da mãe serpente
No para-inferno
De Adão na gente
Dança o bebê

Uma dança bem diferente
 Querer o meu
 Não é roubar o seu
 Pois o que eu quero
 É só função de eu
 Sociedade alternativa
 Sociedade novo aeon
 É um sapato em cada pé
 É direito de ser ateu
 Ou de ter fé
 Ter prato entupido de comida
 Que você mais gosta
 É ser carregado, ou carregar
 Gente nas costas
 Direito de ter riso e de prazer
 E até direito de deixar
 Jesus sofrer

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

VI – A visão dionisíaca do mundo em Nietzsche e Nina Simone

(VINHETA: Música *Assim falou Zaratustra* (Strauss). Após 15 segundos entra locução:)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas. Na transmissão de hoje: *A visão dionisíaca do mundo em Nietzsche e Nina Simone*

(RENATA) Nietzsche que se disse o primeiro a levar a sério Dionísio, em algum ponto de sua obra vai localizar esse Deus no lugar mesmo de filósofo, evocando seu nome até o final de sua vida. Em seus escritos tardios a alguns amigos em cartas que ficaram conhecidas por ‘bilhetes

da loucura', Nietzsche assinava Dionísio. É que esse filósofo-poeta em sua passagem excessiva pela vida realmente experimentou o mistério desse estado que ele conservou ao longo de sua obra e que lhe era tão caro: o estado dionisíaco.

Dionísio, de acordo com a mitologia grega, é o Deus do vinho, da dança e da música. O Deus da orgia, dos estados da embriagues e êxtase. Deus das pulsões. Nietzsche vai fundir Dionísio ao Deus Apolo, Deus da luz, da beleza e da perfeição, propondo o fenômeno dionisíaco como resultado dessas duas forças, desses dois impulsos complementares, de onde emerge, então o estado de criação, de provocação e surgimento contínuo do novo, daquilo que tem potência de inédito, de vir a ser e que no fim condensa justamente o impulso de Arte.

A vida eterna, o eterno retorno da vida, o futuro, o triunfante Sim à vida. Acima da morte e da mudança a verdadeira vida. Pois, somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, expressa-se o fato fundamental do instinto grego: sua vontade de vida. O maravilhoso fenômeno do dionisíaco é o anseio por destruição, mudança, devir. Algo que pode ser a expressão da energia abundante, prenhe de futuro. Dionisíaco é uma fórmula de afirmação suprema, nascida da abundância, uma super abundância, um dizer Sim à realidade sem reservas em todos os seus aspectos, ao sofrimento mesmo, à culpa mesmo a tudo que é estranho e questionável à existência mesmo.

Nina Simone, artista abismal, assimilou tal filosofia do triunfante Sim à vida e criou uma atmosfera dessa mesma natureza em torno de suas ideias, sentimentos e ações mais íntimas. Em uma entrevista intimista, Nina revela que estava sempre em estado de paixão pela música e que com ela tinha que viver as 24 horas do dia, não podendo dela se afastar, como também não podia se afastar das pessoas, ou melhor, de ter que tocá-las. Ela se utilizava da música para apreender e se situar no mundo que vivia para destruir o velho, para levar as pessoas à loucura, para afirmar sua vontade de vida, mas sobretudo para expressar a liberdade. Liberdade que para ela, em suas próprias palavras era “não temer”.

Como Zaratustra que diz “a todos os abismos levo a bênção do meu Sim”, e que, portanto, para Nietzsche era o mais afirmativo dos espíritos. Como ele, Nina Simone também já não mais falava, mas discorria com sua própria alma.

No encerramento da transmissão de hoje, convoco a destemida, com a canção Feeling Good, que trata de um sujeito em busca de sua verdade, própria ao fenômeno dionisíaco. (Entra música *Feeling good*).

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

VII – *Nietzsche na poesia de Waly Salomão ou Remexendo nos troços de Waly*

(Entra BG música *Remix Século XX* de Adriana Calcanhoto e Waly Salomão)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas. Na transmissão de hoje: *Nietzsche na poesia de Waly Salomão ou Remexendo nos troços de Waly*

(LEANDRO) Caríssimos ouvintes! O programa de hoje é dedicado aos ecos da filosofia nietzschiana na obra do poeta brasileiro, Waly Salomão. Um paralelo mais e mais passível ao explosivo se levarmos em conta as frases de Nietzsche onde se autodeclarava “Não sou homem, sou dinamite!” e a de Waly quando indica que deveria ser lido “com olho-míssil e não com olho-fóssil”. Entrar em contato com a obra de Waly Salomão é colocar os sentidos expostos a uma pluralidade de vozes, sonoridades, grafias, projetextos que se recombina em linguagem subversiva, de onde transborda brasilidade somada a uma visão caleidoscópica e peculiar do mundo.

Remexendo [ainda] mais nos troços de Waly encontramos os versos que Antônio Risério dedica ao poeta: “Filho de xangô, o deus que se acende na chuva, mas também o senhor das línguas e das linguagens, senhor dos códigos, Waly é leitor de Rimbaud e Nietzsche circulando pelo morro do Estácio, da Mangueira, ou em meio aos tambores sagrados do candomblé [...]”. (Entra BG mixagem com trechos de músicas e textos de Waly).

Flávio Boaventura, em seu livro *O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão*, [publicado pela editora UFMG], diz que “De minha parte considero ter sido este o mais importante objetivo desta pesquisa: identificar na poética de Waly sugestivas ressonâncias do pensamento de Nietzsche, entre elas amar o mundo como um campo de forças instáveis, afirmando que todas as considerações são provisórias, jamais definitivas. Enunciado-antilamúria repleto de amálgamas que atenta uma alegria em nome da vida como ela é: irremediavelmente trágica”. (Entra BG com voz de Waly Salomão).

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

VIII – Alceu Valença e Zaratustra: psicodelia filosófica à beira bar

(Entra BG música *Solibar* de Alceu Valença)

(LUIZ FERNANDO) A UFMG Educativa apresenta o programete Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas. Na transmissão de hoje: *Alceu Valença e Zaratustra: psicodelia nordestina à beira bar*.

(LEDERSON/RENATA/LEANDRO) Muito pouco valor tem aquilo que tem preço.

Quem não pode comandar a si mesmo, deve obedecer.

Eu amo aqueles que não querem preservar a si mesmos.

Quem obedece não escuta a si mesmo.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria.

Não queres usar nenhuma roupa diante do teu amigo? Deve ser uma honra, para teu amigo, que te mostre a ele tal como és? Mas por isso ele te mandará ao Diabo!

Quem tem de ser um criador sempre destrói.

Quanto mais quer alcançar as alturas e a claridade, tanto mais suas raízes se inclinam para a terra, para baixo, penetram na escuridão, na profundidade - no mal.

Estado chamo eu ao lugar onde todos bebem veneno, bons e ruins: Estado, onde todos perdem a si mesmos, bons e ruins: Estado, onde o lento suicídio de todos se chama - "Vida".

Quem pouco possui, tanto menos será possuído.

Vejo-te atordado pelo barulho dos grandes homens e picado pelos ferrões dos pequenos.

Mas um dia tua solidão te cansará, um dia teu orgulho se dobrará e tua coragem rangerá os dentes. Gritarás então um dia: "Estou só".

Mais que tudo, porém, é odiado aquele que voa.

Como te renovarias, se antes não e tornasses cinzas?

Que sabe do amor quem não teve que desprezar justamente aquilo que amava?

Muitos não chegam a ficar doces, apodrecem já no verão. o que os prende ao galho é a covardia.

Sabe-se algo demais de cada pessoa! E algumas se tornam transparentes para nós, mas ainda assim estamos longe de poder ver através delas.

E não souberam amar seu Deus de outra forma senão pregando na cruz o ser humano.

mas todo conhecimento profundo corre frio. São gélidas as mais íntimas fontes do espírito: bálsamos para mãos quentes e para os que agem com ardor.

Virtude - é ficar quieto no pântano.

Guardai-vos de cuspir contra o vento.

Pois assim me fala a justiça: "Os homens não são iguais". E tão pouco deveriam sê-lo! Que seria meu amor ao super-homem, se eu falasse outra coisa?

É noite: ah, que eu tenha de ser luz! E sede do que é noturno! E solidão!

quem não receia minha escuridão, também encontra rosas sob os meus ciprestes.

Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas.

Invulnerável sou apenas em meu calcanhar.

Vontade de tornar pensável tudo que existe.

Recebe ordens aquele que não sabe obedecer a si próprio.

Onde encontrei seres vivos, encontrei vontade de poder, e ainda na vontade do servente encontrei vontade de ser senhor.

Eu sou aquilo que sempre tem de superar a si mesmo.

Que eu tenha de ser luta e devir e finalidade e contradição de finalidades: ah., quem adivinha minha vontade, também adivinhará os caminhos tortos que ela tem de percorrer.

E quem tem de ser um criador no bem e no mal: em verdade, tem de ser primeiramente um destruidor e despedaçar valores.

Na verdade, não poderíeis usar máscaras melhores do que vossos próprios rostos, ó homens do presente! Quem poderia - reconhecer-vos? (Entra BG música *Solibar* de Alceu Valença).

Eu sei dos pingos da goteira
 Batucando no passado
 E sei que as cinzas da fogueira
 não recomporão os galhos
 Dia sim e dia não
 Dói a minha solidão
 Eu tô ficando aperreado

São trinta copos de *chopp*
 São trinta homens sentados
 Trezentos desejos presos
 Trinta mil sonhos frustrados
 No bar 'Savoy' na Sertã
 No 'Luna' bar no Leblon
 Vejo a tristeza do gado

(LUIZ FERNANDO) Você ouviu: *Adeuzará – Sr. Nietzsche em pílulas*. Este programa é realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Adeuzará: produção e apresentação Renata

Queiroz, Lederson Nascimento e Leandro Acácio. Narração: Luiz Fernando de Freitas e trabalhos técnicos Cláudio Zazá.

ANEXO C – Diário de bordo

Apresento um memorial descritivo dos exercícios¹²⁵ praticados pelo ADEUZARÁ. Conforme já apontado, as anotações foram recuperadas do meu diário de bordo. Vale ressaltar que quis registrar e organizar os exercícios com o maior número de detalhes possível. Para isso, escrevi no calor da hora (durante intervalos ou na finalização de cada encontro). Contudo, algumas anotações se tornaram menos rigorosas e mais esquemáticas. Acredito que tais diferenças serão percebidas no conjunto da descrição.

Exercícios do workshop de botão com Jeane Doucas

Primeiro dia – 14/04/2015

Exercício 1:

Aquecimento e concentração

Instrução: *Scanear* todas as partes do corpo. Se abrir para o novo. Não fazer o que sabe.

Sugestão de música: “*Écrasez L'Infâme*”, Compositor: Access to Arasaka, 2013.

Exercício 2:

Caminhadas com tarefas.

Imagens: Andar com o corpo “solto” pelo espaço. Pisar na terra. Rosto “derretendo”.

Instruções: Caminhar num grande círculo. Andar com o corpo sem controle. Acelerar e desacelerar os passos.

Variantes: Quando instrutor der uma palma: ir ao chão e levantar-se rapidamente. Duas palmas: ir ao chão e ficar.

Exercício 2.1 (realizado na sequência do exercício 2):

Imagem: O corpo como colchão d'água.

Instruções: Instrutor narra uma série de imagens que são improvisadas pelos atunes simultaneamente: uma pequena pedra cai sobre o colchão; várias pedras caem aleatoriamente sobre o colchão; uma pedra pontiaguda cai sobre o colchão e o fura; água do colchão escorre

¹²⁵Nomeei de exercícios as práticas corporais vivenciadas na preparação vocal e corporal. A ideia de exercício, aqui, poderia ser chamada de treinamento, sendo treinamento entendido como a construção de um conhecimento corporal.

lentamente; o sol esquentando o colchão que vai ressecando aos poucos até diminuir de tamanho; cai uma chuva muito fina – levinha – sobre o colchão; a chuva hidrata a “pele seca” do colchão... essa pele vai soltando... dissolvendo... Colchão vira semente pulsante de Vida.

Sugestão de música: “*Caris Mere*”, Compositor: Giya Kancheli, (1997).

Exercício 2.2 (realizado na sequência do exercício 2.1):

Imagem: A semente de uma flor embaixo da terra.

Instrução: Instrutor narra pausadamente uma concatenação de imagens: semente vai abrindo... expandindo... vira caule... nascem as folhas... nasce um botão... o botão desabrocha... vira flor... flor sofre intempéries do tempo – vento, chuva, sol, sol escaldante – flor resseca e morre. Flor se recolhe e volta à terra. Vira nova semente e o ciclo se repete... infinitamente...

Sugestão de música: “*Life and Death*”, compositor: Balanescu Quartet, 2005.

Na conversa após a realização deste exercício, Jeane fez algumas observações: O que interessa é o processo, a passagem de um estado corporal a outro e não a imagem final. Movimento nasce do corpo... Deixar o corpo “ser” sozinho. Menos é mais! Valorizar micromovimentos, transições lentas sugeridas pelas imagens (semente, caule, botão, flor etc.). Enraizar: buscar uma base ampliada. Perceber o corpo e sua relação aos diferentes planos espaciais (baixo, médio, alto).

Exercício 3:

Imagem: Pedacos de carne pendurados num gancho dispostos dentro da carga de um caminhão em deslocamento. Caminhão passa por pedregulhos, curvas sinuosas, curvas suaves. Caminhão freia subitamente. Desce a ribanceira desembestado. Para. Carnes são dependuradas numa árvore. Carne sofre intempéries do tempo: vento, chuva, calor do sol, frio. Moscas pousam no corpo. As moscas botam ovos. Larvas nascem dos ovos. Larvas comem a carne.

Exercício 3.1 (realizado na sequência do exercício 3):

Imagens: Carne vira corpo. Corpo é infestado por formigas ágeis e devoradoras. Formigas penetram todos os cantos e poros do corpo.

Instrução: Expelir as formigas com urgência.

Variantes: Cada atuante, livremente, passa pelas diferentes imagens: carne dependurada no caminhão; larvas que penetram a carne; formigas devoradoras etc. Deixar sair sons vocais a partir dos impulsos nascidos do ataque das formigas e da urgência as expelir.

Sugestão de música: “*Depth of decay*”, compositor: Ryo Murakami, 2013.

Observações de Jeane após a execução do exercício: cada imagem leve a um estado corporal: carne dependurada por um gancho, formigas atacando o corpo, caminhão em movimento, larvas que tomam conta do corpo.

Exercício 4:

Imagem: Bicho de onze olhos

Instrução: Olhos surgem em partes inusitadas do corpo: entre peitos, costas, cocuruto, joelhos, palmas das mãos, plantas dos pés, cotovelos. Olhos querem ver, são curiosos e inquietos. Treinar a aparição de cada olho que surge separadamente. Depois, todos os olhos simultaneamente.

Sugestão de música: “*Kitab Sirat*”, compositor: Kamsa Khala, 2012.

Variantes: Improvisar seguindo o ritmo de uma música com andamento ligeiro. Num segundo momento, manter este ritmo (ligeiro) na execução dos movimentos, porém usando uma sugestão musical de andamento lento.

Sugestão de música (andamento lento): “*Hello Night*”, compositor: Zoë Keating, 2010.

Exercício 4.1:

Edição das imagens propostas nos três exercícios anteriores: Nascimento e morte da flor, bicho de 11 olhos, formigas comendo o corpo.

Instrução: Manter os três procedimentos sempre presentes, mesmo que com cores (intensidades) diferentes...

Exercício 5:

Imagem: Uma vara de pescar presa verticalmente no topo de sua cabeça. Junto a vara, uma linha com anzol.

Instrução: Manter o anzol em movimento circular.

Segundo dia – 15/04/2015

Exercício 6:

Imagem: Choques.

Instrução: Sentir cargas elétricas percorrendo o corpo. Intensas e fracas.

Sugestão de música: “*Muslimgauze*”, compositor: Azzazin, 1996.

Exercício 7:

Imagem: Partes do corpo corroem, esfacelam.

Instrução: Sempre recompor as partes do corpo que forem ‘esfaceladas’.

Exercício 8:

Imagem: Caminhada da Vida.

Instrução: A caminhada é realizada cruzando o espaço da sala em linha reta. Cada atuante ocupa uma raia pré-estabelecida. Manter os joelhos levemente flexionados durante a travessia. Os pés devem deslizar pelo chão. Caminhada muito lentamente. Pensar demoradamente em cada fase da vida cronologicamente: do nascimento ao presente. Deixar que as memórias povoem a imaginação, com suas respectivas sensações. Pode-se explorar os planos do corpo em relação ao espaço: baixo, médio e alto.

Sugestão de música: “*Sarabande (Suite n°4 en ré mineur BWV 437)*”, compositor: Georg Friedrich Haendel (1685 – 1759).

Roteiro performance de rua sobre elementos do butô

parte I – zentai

ação: caminhar

imagem (estímulo de movimento): ossos esfacelam e recompõem, esfacelam e recompõem

ação de transição: despir

imagem externa: choque

imagem interna: formiga no corpo

ação: ver (com o corpo todo)

imagem: bicho de onze olhos (improvisa até encontrar a lama)

*parte II – lama*¹²⁶

no primeiro contato com a lama, cada atuante parte de uma proposição. Todos devem passar pelas três proposições.

1ª - vai se tornando lama de baixo para cima. Se misturar a lama, se confundir com a lama.

2ª - semente, transforma em flor, cresce, sofre intempéries do tempo e morre.

3ª - passagem de ameba para homens e vice-versa. Percorrer a lama como ameba. Corpos começam a tomar choque.

Instruções: Com o corpo imerso na lama mente e espírito se transformam em lama.

ação de transição: levantar-se.

imagem: corpo-lama endurece: vira montanha. Se torna imóvel.

parte III – desfecho

Sair de cena caminhando lentamente.

Exercícios de preparação vocal, corporal com Ricardo Aleixo para instalação cênico-sonora GRIETZSCHE

Exercício 1:

Jogo vocal com nomes. Falar nossos nomes omitindo as consoantes, sem alterar a sonoridade original do nome de origem. Ex.: RENATA: E Á A LEANDRO: E Ã Õ LUCIANA: U I Ã ã

Brincar com isso, cada hora um fala, um chama o outro, um responde o outro, em coro...

¹²⁶Na obra *Assim se benze em Minas Gerais: um estudo sobre a cura através da palavra* (2004), os autores organizam as principais simbologias do elemento terra nas veredas do sagrado. Nesse estudo, aprendemos que a “terra representa, como oposição ao céu, o princípio passivo: ela suporta e recebe a cobertura celeste, tendo, pois, características femininas. Constitui a substância universal, o caos primordial, a matéria-prima separada das águas: com ela o Criador fez o homem, o que lhe confere o papel de elemento materno na criação – a terra-mãe. Como matriz – (o grande útero terrestre) ela concebe fontes, minerais, metais. Essa função maternal a define como protetora contra todo tipo de aniquilamento, tornando-a símbolo de fecundidade e regeneração. Como a Grande-Mãe, ela recolhe e protege os filhos em seu seio: em muitas cerimônias rituais, o enfermo é colocado sobre o solo para se regenerar através do contato com a força terrestre. A terra será também o último leito, acolhendo definitivamente o corpo dos filhos que gerou: o homem veio do barro e do barro voltará, como previsto na Bíblia: Tu és pó e pó te tornarás.” (GOMES, Núbia Pereira de Magalhães *et al*, 2004, p. 38 – 39).

Exercício 2:

Experimentalismo sonoro. Escolher trechos do Zaratustra e ler em voz alta. Variar modos de leitura a partir dos procedimentos: imitando voz de pessoas conhecidas, natural, amplificando, empostando, murmurando, gritando, sussurrando, tremendo, crepitando, cantando, aaallooonngaaaaannndooooo, omitindo partes, grave, agudo, suave, raivoso, mais rápido, l e n ta me n t e etc.

Exercício 3:

Decupagem do processo criativo. Investigar como a voz é alterada pelo movimento do corpo e vice versa. Ex: leitura de trecho de Zaratustra (suave e lento) + pés pegando fogo (movimentando muito rápido), ou fala-respiração do Leandro + movimentos nervosos da Renata + suavidade da Luciana. Fragmentar as ações corporais e vocais em várias partes, anotá-las procurando perceber e registrar sensações.

Exercício 4:

Repetição. Leitura de um trecho que irá se repetir até que novo trecho o substitua. Possibilidades: Um narrador + um solista* + uma interferência musical (acordeom)
* O solista, a princípio, tem mais liberdade, o músico dispara, quebra, enfatiza as cenas, o narrador lê um trecho do livro (Assim falou Zaratustra).

Exercício 5:

Corpo, voz, espaço. Com o objeto livro no corpo. Dividir a sala em duas partes. Numa parte os movimentos corporais são acelerados, vivos e o texto, em contraposição é falado lentamente e sereno, linearmente; ao trocar de lado os movimentos passam a ser lentos ou o corpo está morto e a fala é viva, acelerada, sussurrada, grunhida, alta, estacada...

Exercício 6:

Leitura coral. Ler trechos em coro*, jogando com possibilidades diversas, com artifícios. Instrução: É jogo sonoro, não é verbal.
* antes de propor variações internalizamos (memorizamos e repetimos) a cadência da leitura dos trechos.

Exercício 7:

Vermo-nos em vídeo, ouvirmo-nos, observarmo-nos...

Exercício 8:

Gravar em áudio nossa respiração durante exercícios, o ruído dos nossos pés em alguma ação, as sujeirinhas sonoras.

Exercício 9:

Fazer o *story board*, organizar ações em colunas de texto – voz – corpo – observações – vídeo

Jogos, estímulos, procedimentos destacados ao longo do processo de preparação vocal, corporal e direção intermídia com Ricardo Aleixo

- A desfragmenta a palavra enquanto B dança;
- Intensidade corporal/Corpo ágil e suavidade vocal/voz linear;
- Suavidade corporal/Corpo quase imóvel e intensidade vocal/voz criativa;
- Procedimentos vocais: alongar, subtrair, staccato, glissando, murmurar, gritar, declamar, cantofalar, sussurrar, empostar;
- Diferenças qualitativas para trabalho com o texto: pausas, grito (com e sem ar), separar em sílabas, cada palavra sozinha;
- 1 narrador, 1 solista, 1 orquestra;
- O acordeom como disparador de climas (Corpo ágil/voz suave e Corpo quase imóvel/voz criativa);
- Dimensão do rito (ex. do padre falando em latim);
- 2 territórios (divididos arbitrariamente no espaço. Cada território sugere um procedimento diferente ao performer. Exemplo: No território 1 movimentar rápido e falar lento. No território 2 movimentar lento e falar rápido;
- Silêncios;
- *Text Jockey*. Ler textos disponíveis por meio de diversas mídias (impresso, escrito a mãos, projetado (projektor, *slide*, retroprojektor).

Anotações esparsas das conversas com Ricardo Aleixo

cultura VERBI-VOCO-VISUAL

zona de passagem da VOZ LINEAR >< VOZ INVENTIVA

NIETZSCHE ESCREVE COM O CORPO INTEIRO

CORPOGRAFIA = ESCRITA DO CORPO (desenhos, dinâmicas, não é dança)

VOCOGRAFIA = voz como elemento de composição (Desautomatização de tudo)

ANEXO D – *GRIETZSCHE* – Instalação cênico-sonora

Imagem 19 – Peça gráfica *GRIETZSCHE*



Fonte: Tainah Medeiros (2015).

Sinopse: Livrentemente inspirada na obra “Assim Falou Zaratustra”, de Friedrich Nietzsche (1844-1900), a instalação cênico-sonora **GRIETZSCHE** explora os diferentes espaços onde é apresentada por meio de experimentos vocais e corporais dos performers, em uma experiência que busca ampliar os canais perceptivos do público.

Performers pesquisadores: Bruno Pacheco, Leandro Silva Acácio, Luciana Tanure, Renata Queiroz, Ricardo Aleixo.

Preparação vocal/direção intermídia: Ricardo Aleixo.

Cenografia/arquitetura: Henrique Gazzola.

Arte gráfica: Tainah Medeiros.

ANEXO E – Ações de compartilhamento

CICLO DE PALESTRAS

Imagem 20 – Peça gráfica Ciclo de Palestras



Fonte: Tainah Medeiros (2015).

Sinopse: A motivação que animou o ciclo de palestras **Nietzsche: experimentos práticos** foi nutrir o impulso das vivências artísticas de ADEUZARÁ, além de compartilhar e disseminar no espaço belo-horizontino as pesquisas transversais que têm ressonância com a filosofia de Friedrich Nietzsche.

Data: 27 de junho de 2015, sábado.

Horário: 10h a 17h.

Local: Funarte MG.

Foto: Bruno Pacheco.

Palestra 1 – Nietzsche e o pensamento da afirmação da existência, Olímpio Pimenta (Ufop)

Palestra 2 – Estéticas do grito a partir de Nietzsche, Charles Feitosa (Unirio)

Palestra 3 – Nietzsche e as vozes etnopoéticas do xamanismo, Marcel de Lima (UFMG)

Palestra 4 – O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão, Flávio Boaventura (Cefet-MG)

Palestra 5 – O Eremita de Sils Maria, Paulo Gouvea Vieira, artista (Rio de Janeiro/RJ)

VIDEOPERFORMANCES

A videoperformance **T.R.A.N.S.: um (pré-fixo) para todos e para ninguém?** foi criada especialmente para a programação científico-cultural do **Simpósio Multiplicando os Gêneros nas Práticas em Saúde**, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, em maio de 2015, e posteriormente foi apresentada na capital mineira, no ciclo de palestras promovido por ADEUZARÁ, em junho. O coletivo também produziu as videoperformances **Como: filosofia a golpes de martelo** e **Caminhada em silêncio contra o vento**, derivadas das intervenções urbanas de mesmo nome. Para compartilhar esses trabalhos com o público, ADEUZARÁ promoveu a **Mo(n)stra de Videoperformances**, na qual foram exibidos também vídeos de outros oito artistas convidados.

Data: 10 de novembro de 2015, terça-feira.

Horário: 20h a 22h

Local: Funarte MG.

Artistas: Daniel Barra e Paulo Bueno (São Paulo/SP), Adeuzará, Christina Fornaciari, Os Conectores, Luciana Tanure, Marcelo Kraiser, Paola Rettore e Ricardo Aleixo (Belo Horizonte/MG).

Atividade de compartilhamento do Laboratório da Cena Funarte - Funarte MG 2015.

OFICINA

Na oficina **Corpo Filosofia Intervenção na Cidade**, ADEUZARÁ ofereceu uma visão geral de sua pesquisa, que explora a relação entre corpo e cidade em ações baseadas na linguagem das intervenções urbanas, impulsionadas pelas falas da personagem Zaratustra e pelos conceitos de memória, fluxo, arquitetura, ponte, presença, pertencimento, esvaziamento, comunidade, empoderamento. Em uma imersão de 5 horas-aula orientada pelos integrantes do coletivo, foi construída junto aos participantes uma ação na passarela localizada na rua Januária, nas imediações da Funarte MG, centro de Belo Horizonte.

Data: 21 de novembro de 2015, sábado.

Horário: 14h a 19h.

Local: Funarte MG e passarela da rua Januária, centro, Belo Horizonte.

Pesquisadores performers: Leandro Silva Acácio, Luciana Tanure, Renata Queiroz e os participantes Álvaro Penedo Paiva, Fernanda Monte Mor, Richitter Nasser e Viviane de Cássia Ferreira.

Atividade de compartilhamento do Laboratório da Cena Funarte - Funarte MG 2015.

FICHA TÉCNICA ADEUZARÁ

Apresentação: Fundação Municipal de Cultura, Funarte e Centro Cultural UFMG

Performers pesquisadores: Leandro Silva Acácio, Renata Queiroz, Luciana Tanure, Bruno Pacheco

Direção intermídia: Ricardo Aleixo

Preparação corporal:

1ª fase: workshop de botão com Jeane Doucas (Viçosa/MG)

2ª fase: workshop de BMC (Body-Mind Centering) com Dudude Herrmann (Belo Horizonte/MG)

Preparação vocal: Ricardo Aleixo

Figurino: Renata Queiroz e Adeuzará

Projeto de luz: Leonardo Pavanello

Pesquisa em cenografia/arquitetura: Henrique Gazzola

Produção executiva: Adeuzará e Barco

Projeto gráfico: Tainah Medeiros

Assessoria de imprensa e comunicação: Débora Fantini/Barco

Vídeo (captação, edição, finalização): Bruno Pacheco

Vídeo (imagens adicionais): Cajaíba

Mediador da sessão comentada na Funarte MG: Luiz Carlos Garrocho (Belo Horizonte/MG)

Performer convidado para apresentação no Centro Cultural UFMG: Marcelo Kraiser (Belo Horizonte/MG)

Participantes da oficina Corpo Filosofia Intervenção na Cidade: Álvaro Penedo Paiva, Fernanda Monte Mor, Richitter Nasser e Viviane de Cássia Ferreira

Colaboradores para a Mo(n)stra de Videoperformances de Adeuzará: Daniel Barra e Paulo Bueno (São Paulo/SP), Coletivo Os Conectores, Christina Fornaciari, Luciana Tanure, Marcelo Kraiser, Paola Rettore, Ricardo Aleixo (Belo Horizonte/MG)

Fotografia: Bruno Pacheco, Renata Queiroz, Jennifer Souza, Luciana Tanure

Registro do processo: Bárbara Maia, Clara Cotta, Henrique Gazzola, Ricardo Aleixo e Adeuzará

Contabilidade/Prestação de contas: Marcelo Henrique da Silva Acácio

Adeuzará participou do Laboratório da Cena Funarte – Funarte MG 2015 e do Projeto Cena Aberta do Centro Cultural UFMG (Edital Cena Aberta 2014).

Projeto realizado com recursos da Lei de Incentivo à Cultura da Fundação Municipal de Cultura e da Prefeitura de Belo Horizonte (LMIC 053/2013).

Agradecimentos: Saudações aos nossos familiares, Adrilene Muradas, Adilson Luiz, Vinícius Alves de Moraes (Vini), Célio Dutra, João Valadares, Cláudia Fantini, Débora Fantini, Marúzia Moraes, Gustavo Braga, Fábio Ribeiro (Pudim), Jorge Acácio, Viviane Ferreira (Viva), Leo Kildare, Ronaldo Leon, Ricardo Acácio, Ricardo Aleixo, Henrique Gazzola, Lederson Nascimento, Daniel Quintela, Bárbara Maia, Jennifer Souza, Daniel Bowie, Rodrigo Vivas, Galpão Cine Horto, Escola de Teatro PUC Minas, Guilherme Moraes, Tainah Medeiros, Jeane Doucas, Dudude Herrmann, Roberson Nunes, Júlia Guimarães, Luiz Carlos Garrocho, Clara Cotta, aos organizadores e amigos do Simpósio Multiplicando os Gêneros nas Práticas em Saúde (Ouro Preto, 2015), Fernando Dias, Alexandre Costa Val, Gabriela Gomes, Fernando Siqueira, Izabel Azzi, Cristina Vaz, Fernanda Monte Mor, Rose Iannarelli, Thereza Portes, Rita Chamon, Paula Oliveira, Lizandra Barbuto, equipe da Rádio UFMG Educativa, Cleiber Pacífico, Cláudio Zazá, Elias Santos, Charles Feitosa, Olímpio Pimenta, Marcel de Lima Santos, Flávio Boaventura, Rogério Lopes, Miguel Angel de Barrenechea, Viviane Mosé, Teca Lobato, Coletivo Gambiologia, Lucas Mafra, Fred Paulino, Thais Mol, João Borges, Irene e Nina Borges, Cristina e Cristiane Gandra, aos organizadores e amigos da Residência Artística Cemitério do Peixe – Morte e Magia nas Artes Visuais, Access Invisível Produções, Fogão de Lenda Editora, Bezouro, equipe da Funarte MG, equipe do Centro Cultural UFMG, CERSAM Noroeste, CERSAM Barreiro, Centro Cultural Alto Vera Cruz, Centro Cultural Salgado Filho, Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado, Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Fundação Municipal de Cultura, Retiro das Pedras. E a todxs que disseram SIM a este trabalho. Agradecimento especial a Paulo Gouvea Vieira, Fred Nit e Lou Sal;).

Facebook: www.facebook.com/adeuzara

Soundcloud: soundcloud.com/adeuzara

ANEXO F – Pasta do *Google Drive* (arquivos de áudio e vídeo *online*)

Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/1yejaUXGVBL7H43mH3fQAY6Hq5zL9-6RO?usp=sharing>

Acesso em: 11 ago. 2021

É proibida a reprodução e/ou exibição pública deste material sem prévia autorização dos detentores de seus direitos. Os arquivos em áudio e vídeo contidos aqui são de direito de ADEUZARÁ e da Produtora Bezouro, de modo a estar constando seus links em anexo neste material apenas em caráter de ilustração, a fim de complementar as reflexões e demais imagens contidas nesta tese.