ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

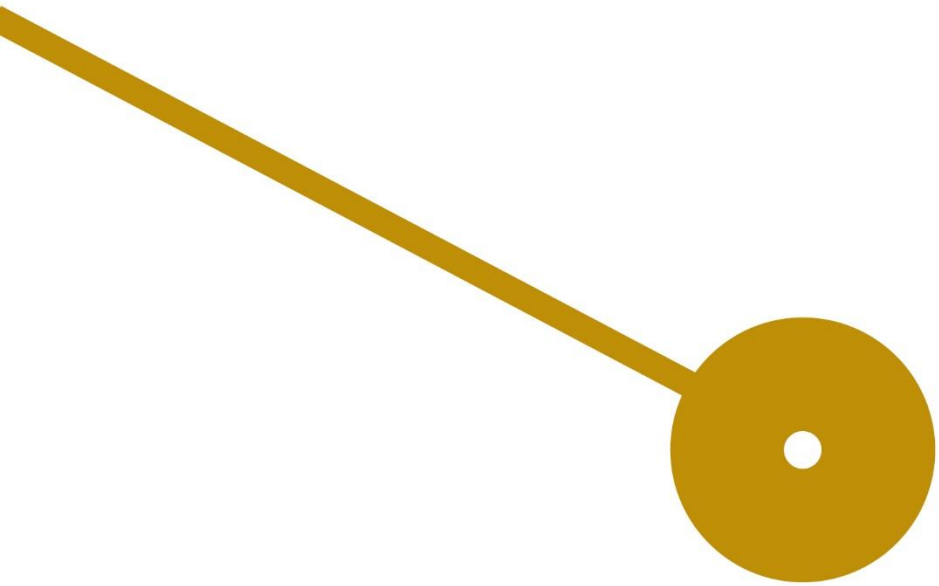
M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Oxímoro
Embriaguez sóbria de Dioniso

Pedro Manuel Domingos

06/**2019**



ESMAE
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO DO PORTO

P.PORTO

M MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Oxímoro
Embriaguez sóbria de Dioniso

Pedro Manuel Domingos

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística.

Professora Orientadora
Doutora. Claúdia Marisa

Professor Coorientador
Doutor. Bruno Pereira

06/**2019**

Dedico aos bons encontros e ao Desconhecido

Agradecimentos

Grato à vida e a todos vocês que dançam neste mistério que é existir.

Grato à ESMAE enquanto instituição, por acolher pessoas maravilhosas que me acompanharam durante estes dois anos.
Grato à Cláudia Marisa pela sapiência, prontidão e sinceridade.
Grato ao Bruno Pereira pela sua boa voz a indicar-me caminhos.
Grato à Inês Vicente, Claire Binyon, Samuel Guimarães; Sónia Passos, pela paciência e aceitação das minhas idiossincrasias.
Grato aos meus colegas, que são seres mágicos no mundo.
Grato ao Aart Verburg, Marta Fonseca, Bruno Cunha, Hugo Vieira, Tanya Ruivo, Leonor Carvalho, Pedro Morais, Tatiana Pereira, Maria Sempere, Deike Machivene pelo amor de amigos.
Grato ao André Braga, Claúdia Figueiredo e Paulo Mota, pelas aprendizagens no Projeto Teatral “Linhas de Fuga”.
Grato à ajuda voluntariosa da Inês Mota, Cláudia Ribeiro, Manada, Maria da Luz e do Henry.
Grato ao Hugo Cruz, Rodrigo Malvar, Tiago Oliveira, Ute Wassermann, pela partilha de conhecimentos.

Grato,

Ao Porto,
À minha terra Fundada,
À minha família,
À minha solitude.

Grato,

Aos deuses e aos seus arquétipos.

Grato por poder ser grato.

Resumo

O presente documento escrito é uma reflexão crítica sobre o meu projeto artístico de carácter laboratorial, desenvolvido através das variáveis: *vocalidades improvisadas*, *ritual-teatral* e *Dionísias Urbanas*, culminando na criação performativa de um banquete dionisíaco, com 19 convidados. Atravessa uma pesquisa de metodologia auto-etnográfica, dialogando com a minha existência enquanto artista e em consequência com a minha existência no mundo. Durante o processo houve o questionamento da institucionalização das Artes, procurando compreender e ir ao encontro da potência de criação artística no meio dos sistemas institucionais.

Palavras-chave Dioniso; existir; vocalidades; ritual-teatral; institucionalização; Artes

Abtract

This written document is a critical reflection on my artistic project, with a laboratorial nature, developed through the variables: *improvised vocalities*, *ritual-theatrical* and *Urban Dionysias*, culminating in a performative creation of a Dionysian banquet with 19 guests. It goes through a research of auto-ethnographic methodology, dialoguing with my existence as an artist and in the world. During the process there was the questioning of the institutionalization of Arts, seeking to understand and meet the potency of artistic creation in the midst of institutional systems.

Keywords

Dionysus; exist; vocalities; ritual-theatrical; institutionalization; Arts

Índice

Introdução……..….1

1. **Estado da Arte e a Arte da Vida** ……..……....4
1.1. No Silêncio da palavra……..……..6
1.1.1. Fenomenologia e redução eidética……..8
1.1.2. Ao encontro dos outros……..…11

1.2. Culto a Dioniso – Teatro e Ritual ……..……..12
1.2.1. Rituais primordiais e sua institucionalização……13
1.2.2. Dioniso em mim……15
1.2.3. As Artes Cénicas e o real ficcionado……16

1.3. O Banquete das Dionísias Urbanas ……18
1.3.1. Solidão dos deuses……...18
1.3.2. Lugares de angústia no teatro……....19
1.3.3. Magia do simbólico……21

1.4. Artista extático dionisíaco……22

1.5. Uma voz sem sentido……24

2. **Processo**……..……28
2.1. Metodologia……...28
2.2. O objeto de estudo.....30
2.3. As varáveis são como veículo e não como fim……32

3. **Criação do Banquete**……...34
3.1. Produção……34
3.2. Cenografia……36
3.3. Figurino……..38
3.4. Ensaios……...39

4. **Comunicação**……..……40

5. **Discussão dos resultados**……...44

6. **Considerações finais**……...44

Bibliografia ……..……..49
Anexos……..……53

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

Posso dizer que a investigação se iniciou conscientemente desde que comecei a trabalhar com a equipa do centro em movimento (c.e.m. – Lisboa) de 2011 a 2014. A pergunta: atravessar lugares desconhecidos do meu corpo em estado de dança. Realizei alguns espaços experimentais onde propunha estar 20 minutos com algumas pessoas em criação, em que o mote era deixar acontecer e aceitar. Foi sempre muito difícil, pois adentrávamos por lugares de angústia que por vezes eram insuportáveis. Ao não saber o que pode acontecer as possibilidades se desdobram, aceitando a perdição de mim mesmo, ou mais corretamente do que o meu Ego acharia que deveria ser, e o Ego de cada elemento que testemunhava o acontecimento. Nos finais de 2014, praticava vocalidades improvisadas, muito inspirado pelos cantos xamânicos, chamados Ícaros, nos rituais de Ayahuasca. Já o fazia anteriormente, pois ao ouvir música clássica, fui sempre bom de ouvido, e repetia a melodia sem saber ler a partitura, dai que consegui entrar no Grupo Coral Lisboa Cantat. O meu método era incorporar as sonoridades e surfar a música com vocábulos inventados, aproximando-se aos sons do que ouvia. Nesse mesmo ano, 2014, encontrava-me com um músico, que tocava gaita de foles e eu improvisava cantando. Em 2015 iniciei em Amsterdão, Holanda, uma parceria com Gábor Hártyani, onde o mesmo tocava violoncelo e acompanhava-o com vocalidades improvisadas. Tivemos algumas apresentações em Amsterdão em vários lugares. Alguns destinados às Artes, como galerias de arte (ex. Home of Art), em eventos do grupo de artistas Young Blood, e na rua. Propúnhamos estar juntos e oferecer esse encontro entre nós os dois com música às pessoas que desejavam estar connosco. Ao entrar para a ESMAE, tive o privilégio de conhecer o Professor Bruno Pereira, através da Professora Claire Binyon. A questão que trazia sobre as origens da criação vocal e do ritual-teatral, confluíam cada vez mais. No decorrer desse ano comecei a ter encontros com o Professor Bruno Pereira regularmente, criando duetos vocais improvisados tendencialmente livres (2016). O que me impressiona é como dois seres desconhecidos de si se dispõe em conhecer-se dessa forma.

Em comparação, percebi, que quando dois seres, por exemplo, Gábor-Pedro, Bruno-Pedro, estão em estado de criação, assumindo o acontecimento sempre válido, atravessamos camadas de constrangimento e criamos qualquer coisa, usando a Arte como ferramenta. É muito ténue a fronteira entre usar a Arte como

ferramenta ou criar uma ferramenta para a Arte, porém são coisas distintas. A primeira é experiência de fruição, a segunda tende a ser uso para um objetivo válido.

Em 2017 decidi comunicar nas Artes Cénicas a questão de lugares de angústia no decorrer da criação. Comunicar não só ao outro, mas a mim mesmo. Este ato necessariamente egoísta da comunicação é em si um oximoro altruísta. Enquanto me comunico a mim mesmo comunico-me ao outro que sou e ao outro que não sou, na ordem das coisas binárias.

Na ESMAE, desejava estar no encontro com outras pessoas em processo de criação artística. Poderia ser qualquer outro processo de criação. Contudo, no espaço das Artes as coisas estranhas podem mais facilmente serem experimentadas, pela sua natureza sensível, plástica e flexível. Talvez seja por isso que nos nossos dias a Academia Científica se deixou afetar, pelos métodos artísticos. Ainda jovens na sua assunção perante a academia, porém antigos desde que a humanidade desejou materializar o imaterial. Corre o risco as Artes, e me deparei também com esse fenómeno, de resvalar para os métodos científicos, em experiências empíricas, renegando assim como a Psicologia o fez a sua natureza complexa de ser experiência em si mesma e efémera, no ato criador e na própria experiência das Artes no encontro dos que dela participam.

Decidi então voltar-me para as origens do teatro e as origens da voz. Com isso fui apercebendo que procurava o estado primário em que a humanidade se depara no momento da criação de si mesma, enquanto corpo vivo em constante início.

Tinha então três ditas variáveis. O ritual-teatral, as origens dos rituais dionisíacos e as vocalidades improvisadas. O ritual-teatral pela sua junção com as origens do teatro, o porque é que o teatro existe; o ritual dionisíaco como arquétipo da personificação do ato teatral na comunhão da experiência artística entre as pessoas iniciadas nos seus mistérios e as vocalidades como elemento artístico, volátil, que se desdobra em si mesma no decorrer da experiência vocal.

Estes três elementos motivaram ao inicio da pesquisa que aqui proponho fazer, assim como serviram de mote para abrir a questão inicial. Pontos de referencia, laços que serviram para desatar e atar de novo as perguntas que iam surgindo durante o processo.

1. Estado da Arte e a Arte da Vida

Escrever é um ato que inscreve na realidade alguma coisa, e essa experiência de comunicar o que foi um processo de criação, é necessariamente injusta. Pois a experiência em si já aconteceu e às vezes só se pode dizer o que não aconteceu, para nos aproximarmos do que aconteceu. A crítica pode ser infalível, usando as medições falíveis dos valores adotados pela maioria. Como escrever num lugar onde atravessando essas questões possa chegar ao leitor aquilo que comunico? Bem, talvez tenha de tentar e dançar com os instrumentos que existem. Ir aceitando a sua deformação, a sua aparência rude, desenquadrada, desmedida e descontrolada. O fogo da vida, inflama expansivamente, no mesmo ponto. A força da vida é incontrolável, e a nossa consciência não tem corpo no vislumbre da totalidade da vida, do seu passado, futuro e a sua incessante atualização sintética do presente. Estar em ato de criação e contemplar esse ato, é na maioria das vezes uma epifania, um êxtase, uma suspensão em segundos do tempo e do espaço. Talvez sentir-se existente e vivo cause angústia. Uma permanente dúvida de si mesmo. Aceitar essa dúvida é um exercício violento dentro de um corpo civilizado, educado, dirigido para objetivos, subjetividades padrões, identidades regulamentadas. É violento o confronto entre o que fizeram de nós e o que nós podemos ser, é violento aceitar a ambiguidade entre a potência de estar vivo, com o poder que controla a nossa vida. A criação dessa falha causa vertigem, quando me confronto com aquilo que posso ser em potência com aquilo que é dado à priori pela base cultural da qual sou produto. O que queremos inscrever no mundo? Como queremos viver?

Na minha prática em Psicologia Clínica, aparecem pessoas em frustração de serem o que não são. Não são o profissional completo, o filho adorado, o corpo ideal, o aluno predileto, o professor mestre. Sentem-se incompletos pelo o que são perante o que desejariam ser. Como aquilo que são verdadeiramente não é válido, não é reconhecido. Só o é se confirmado pela maioria, se validado pela comunidade que simbolicamente lhes dará um status, um poder simbólico para exercerem sobre os seus pares. O mais evidente na Era do capitalismo, é enriquecer com dinheiro os indivíduos, dando-lhes poder económico de comprar. Se não tens dinheiro não vales muito, ou quase nada. Podes morrer, ou ficar a confirmar o valor dos eleitos.

Como viver aceitando as coisas que em nós não são de valor, mas são potência de vir a ser, são potência de vida? Focando nas Artes, sejam elas quais forem, existe o mesmo complexo, de elevação a um lugar de reconhecimento e validação do ato artístico que se pratica. Será que temos de repetir modelos para criar? É necessário cumprir requisitos para se ser artista? Aventuro-me mais em perguntar, se são precisos requisitos para se ser?

Hoje e sempre é importante fazer essas questões, entrar na sua banalidade, pois a valorização da vida está em perigo, e isso causa um sofrimento acumulado em todos os seres do mundo. Como não és reconhecido no grupo social hegemónico, podemos-te entregar à morte simbólica, excluindo-te do meio dos recursos que sustentam a civilização, enviamos-te para o Tártaro do anonimato, dos vencidos, dos que são inferiores, dos marginais. Se ofendes uma ideia em que a maioria se apoia religiosamente, a tua potência de vida estará em vias de ser eliminada. Rapidamente com a pena de morte ou com uma suave perversidade, em que te impossibilitarão de teres as tuas necessidades básicas supridas, sobrevivendo como possas. Engendrados nesse imbróglio de valores, deixamos de viver a vida pulsante, a vida potente, para sobreviver aos mandatos do Poder. Estamos a sobreviver, não a viver. Isso é algo óbvio. Porquê? Por medo, talvez. Existe um comportamento generalizado de institucionalizar o medo. Mas medo de quê? De morrer. De deixar de existir. Optamos em existir parcelarmente do que completamente, pois é-nos falsamente garantido a existência parcelar, sendo uma ameaça para o Sistema, do qual somos produto, existirmos totalmente. Experienciando a nossa potência de vida, somos perigosos, pois essa experiência nos levará ao desconhecido de cada um de nós individualmente e do individuo que é o outro. O desconhecido já não seria só o antes de nascer e o depois de morrer, mas o durante o movimento vivo que somos. O desconhecido que sou de mim mesmo. Vivê-lo. É violento este lugar entre o que quero inscrever no mundo e o que é inscrito com isso, no sistema arquitetado da civilização institucionalizada. Aparece o medo em como o que inscrevo possa ser utilizado pelo Bio-poder (Foucault,1988; Negri, & Cocco, 2005; Stepan, 2005; Pal Pelbart, 2017), o poder que o sistema social vampiriza da vida. Um lugar de angústia é este, o presente ato de escrever, de saber que estou a inscrever algo sobe a realidade, algo que não sei bem como o comunicar, a não ser a sua dificuldade de o exprimir. O indizível, talvez seja isso, aquilo que não se diz. Estar nesse lugar de potência bruta, onde as possibilidades são incontáveis, mas na escolha de uma, fixa-se o conhecimento de uma coisa, mas que não é necessariamente a coisa que se quer dizer. Mas, em estado vivo reclamo a minha existência, essa existência desconhecida, da qual duvido.

Vejo no dia-a-dia os meus semelhantes de um lado para o outro, experimentando a vida. Exaustos de sobreviver. Estou exausto desta solidão. Estou muito cansado de ver os meus semelhantes e eu mesmo, cínicos (Platão, 2010; Sloterdijk, 2011). Corpos perdidos de um lado para o outro, cheios de papéis, plataformas digitais, relatórios, apresentações semestrais, mensais, anuais, uma velocidade incontrolável (Han, 2012 & 2014). Chamo agora o inconsciente comum Jungiano (Jung,1962; 1964) e aparece-me o arquétipo do Apocalipse.

Procuram qualquer prazer, entrar em êxtase, seja numa ilusão da felicidade da noite, em copos e drogas com companheiros noturnos, na procura de um corpo escultural, na perspetiva

de um coito orgástico, de uma confirmação sexual da sua existência. Em títulos e legitimação do seu corpo como membro de uma instituição. De um espetáculo que os interrompe o tempo de se viverem. Pois é, até às Artes está a ser dado esse papel de alineação. Talvez já seja assim há bastante tempo, onde a experiência da arte se tornou um lugar eleito, para escolhidos que dela possam falar, opinar, conduzir, como analisou Bourdieu (1996). Mas, talvez isso seja apenas um ato desesperado de não querer existir. Um ato de perdição, não para a experiência de viver, mas a fuga em viver. Talvez não seja então um medo de morrer, mas um medo terrorífico de ficar perante a vida. No seu silêncio aterrador, sem respostas, em eterno questionamento. Questionamento que se experimenta em cada ser. O que é viver? O que é ser? Mas, neste não saber nada, existe uma coisa em mim que diz que a vida é eterna. E não estou só a falar da vida que a biologia estuda, estou a falar da vida, enquanto aquela que se movimenta nas pedras, brilha no Sol, transita à volta de Saturno. A vida enquanto movimento, aparece-me como eterna (Henry, 2010). Pelo menos é o mais próximo do que posso dizer.

> "Um dos argumentos, que, em favor da imortalidade da alma, Platão, faz dizer a Sócrates, é o da sua simplicidade. (…) O movimento é eterno porque é simples, quer dizer, o movimento não é fortuito encontro de fenómenos independentes; é, na sua essência, somente a ligação completa, a vibração em cada ser da existência de todos os outros. (Coimbra, 1920, pp. 63-64).

E nessa eternidade do movimento poder-me-ia deixar em paz. Porém não deixa. Será a palavra que me angustia?

1.1. No silêncio da palavra

A palavra talvez seja uma força, como um espírito, mas existe uma palavra, a lei, que exerce uma ficção no real. A ficção que o real é uma ficção faz com que entremos na realidade como personagens de uma história (Rancier,2009), personificando uma personagem simbólica nas nossas relações sociais e familiares. Somos para além de números, códigos informáticos, pessoas, cidadãos, profissões, elementos de um agregado familiar, atores quotidianos. O corpo contorce-se nessa personagem. É violento. E quando vemos as fugas que do corpo saem, como resposta a essa violência, em outros corpos ou nos nossos, queremos logo apaziguar o sintoma, manter o que já está feito, ou repetir o mesmo fingindo que é novo. Por exemplo, quando um criador artístico, em teatro, engendra uma prática sua para entrar nos seus lugares estranhos, e começam a imitá-lo acreditando que aquela é a técnica sábia que os vai levar aos espaços estranhos de cada ator, esquecendo-se que aquela fórmula não

pode ser copiada. O que talvez se possa equiparar é a ação de entrarmos nos nossos espaços estranhos e ver o que acontece. Andamos mais preocupados com as fórmulas para ir a algum lugar, que estar no lugar em que já estamos a fazer a exploração. Pior é, impossibilitar que outros o façam. É preciso partilhar, se afetar, ou melhor, que vejamos que estamos a ser afetados, contemplar essa afetação, estarmos no ponto morto e apercebermos que é vivo. Contemplarmos enquanto se cria.

O medo está nos nossos dias a povoar os media mostrando a violência incontrolável do nosso sistema global. Violência que vai desde um consumismo devorador dos recursos da terra, mortes, muitas mortes por todo o mundo, por assassinatos a pessoas por serem de comunidades diferentes, por não poderem atravessar fronteiras, por não terem valor para os Estados hegemónicos, por ódio nascido do medo de se desintegrarem identidades, pelos modos como vivemos em comunidade e regulamos as nossas relações nos sistemas sociais. A violência da paz de uns explode sobre o corpo de outros (Zizek,2009).

Torna-se urgente pensar novas formas de comunicar, e não repensar, pois é necessário continuar o pensamento na linha histórica, e assim atualizar o pensamento, atuando com novas formas de estar em comunidade (Eco, 1991; Han, 2012, 2014). Perante os eventos de um fetichismo apocalítico, as artes tomam a responsabilidade de experimentar essas novas formas, não só expor os crimes, mas adentrar-se no desconhecido desse futuro incerto da história da humanidade.

Nietzsche (1999) identifica a arte, como tendo:

> “o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cómico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo” (p. 56).

Já Bergson

> “provou que, para si, não havia um lugar da verdade, onde deva ser procurada a todo custo, violando até as relações humanas e os laços da vida e da história. A nossa relação com a verdade passa pelos outros” (citado por Merleau-Ponty, 1999, p.41).

Estamos num ponto histórico que nos aliena do outro, até de nós mesmos. O sistema que nos levaria a um elo privilegiado com a natureza sabota-nos com as regras da nossa linguagem, tornando-a hermética e bloqueadora nas relações com o outro.

De acordo com Zizek (2009):

> "É a linguagem, e não o interesse egoísta primitivo, o primeiro e maior fator de divisão entre nós, é devido à linguagem que nós e os nossos próximos vivemos ou podemos viver "em mundos diferentes" ainda quando moramos na mesma rua. O que significa é que a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana". (p. 60).

O que torna intolerável a nossa existência é a linguagem, a sua simbolização. A linguagem reduz os objetos a uma simples feição, destruindo a sua unidade essencial, tratando das suas qualidades e das suas partes como se fossem independentes:

> "Lacan condensou este aspeto da linguagem no seu conceito de significante Mestre que "acolchoa" e sutura o campo simbólico." (Zizek, 2009, p.65).

Se existe esse distanciamento entre o real e aquilo que a linguagem nomeia, como adentrar na experiência do real, na nossa experiência individual com o mundo? Será que as Artes Cénicas podem ser um espaço de experiência em si, de experienciar a vida?

1.1.1. Fenomenologia e redução eidética

Na "Fenomenologia da Perceção", Merleau-Ponty (1999) pode-nos ajudar a perceber isso, quando diz:

> "Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. (…) A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. Eu sou não um "ser vivo" ou mesmo um "homem" ou mesmo "uma consciência", com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história — eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto, ser no único sentido que a palavra possa ter para mim)." (p.3)

Assim,

> "Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização". (p.13)

O mundo é aquilo que nós percebemos, diz Merleau-Ponty (1999). Ora se o mundo é o que à nossa perceção aparece, o conhecimento é um ato subjetivo, se é um ato subjetivo, o jogo empírico é um afastamento de nós do mundo, pois o que o empirismo tem vindo a fazer desde os seus primórdios é objetivar o conhecimento, tornando-o caixas de papel, com representações e definições dos objetos do mundo, por si construídos.

Merleau-Ponty abre-nos o olhar, para o mundo, validando o conhecimento subjetivo. O conhecimento é nos acedido pelo fenómeno da perceção. A função essencial da perceção é a de fundar ou de inaugurar o conhecimento. Acedemos à pré-significação, à suspensão dos sentidos, no ato de percecionar. Por exemplo, ao ouvir o som da voz, perceciono essa suspensão, ainda sem significado, sem sentido, esse lugar sem nome, percebendo-me da Écfrase. Como posso aperceber-me da Écfrase, que se refere ao todo, se o som da voz é parte? Ora se a perceção me dá a conhecer que aquilo que perceciono é parte, é porque traz-me à consciência que esse particular é objeto do mundo, do todo do mundo. Pois, a perceção, no exemplo do som da voz, integra-me não só a sensação do som, mas a sua aparição, a voz aparece-me. Ao aparecer revela-me que posso aceder à essência do mundo, através da sua particularidade. Mas como posso aceder ao mundo, se esse objeto é particular?

A meu ver, não existem essências dos objetos que somados formam a essência do mundo, mas existe a essência do mundo, da qual somos parte, pelos enredos da linguagem, que nos obriga, necessariamente a fazer parte. Ao acontecer o mundo, nós acontecemos. O mundo autorrevela-se em nós, estamos em relação direta com o mundo, pois estamos e somos do mundo e da sua essência. O que a perceção me fez foi expor o som da voz, além das sensações sonoras, expor qualquer coisa que vai ao encontro com o mistério do mundo, qualquer coisa que os sons são, antes da sua nominação, de som, voz, belo. Foi esse *algo* que Merleau-Ponty, no meu ponto de vista, quis descortinar. Esse *algo* que é a própria perceção, como fenómeno que nos faz aceder diretamente ao mundo. Esse mundo que não é exterior ao nosso corpo, mas que é o nosso corpo também. Aceder ao movimento essencial do mundo. A perceção entrega esses movimentos à consciência que em si tem os sentidos do mundo. Daí que Merleau-Ponty (1999) refira:

> “Quaisquer que possam ter sido os deslizamentos de sentido que finalmente nos entregaram a palavra e o conceito de consciência enquanto aquisição da linguagem, nós temos um meio direto de ter acesso àquilo que ele designa, nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós. (…)

> É função da linguagem fazer as essências existirem em uma separação que, na verdade, é apenas aparente, já que através da linguagem as essências ainda repousam na vida antepredicativa da consciência. No silêncio da consciência originária, vemos aparecer não apenas aquilo que as palavras querem dizer, mas ainda aquilo que as coisas querem dizer, o núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão." (p.12)

No *limbo* da perceção os objetos estão em relação direta com o mundo, ou seja, ao ouvir o som da voz, o mundo se dá a conhecer antes de qualquer definição desse som, aliás, esse som não chega a ser som, mas é em si a coisa. É aí que o empirismo erra, na sua dissecação objetal do mundo. Assim, o objeto que percecionei é em si, uma entrada ao conhecimento do mundo, é a aparição do mundo em mim. Levando-me ao conhecimento do mundo, e do meu desconhecimento do mesmo.

Para ir ao encontro do mundo na sua essência, não necessitamos de nomear, na ilusão do controlar, mas apenas apaziguar o nosso medo de não sabermos, é abraçarmo-nos e vivermo-nos no mundo tal como ele se apresenta. Merleau-Ponty (1999) afirma:

> "Precisamos reconhecer o indefinido como um fenómeno positivo." (p.27)

Como abraçar essa grandeza que é o mundo?

Na fenomenologia, existe o que se chama redução eidética. Que é a redução do objeto à sua essência. Já referi anteriormente, que nós estamos no mundo, que o fenómeno da perceção está no mundo e é transversal a qualquer ser humano. A redução eidética ajuda-nos nesse processo, pois,

> "é a resolução de fazer o mundo aparecer tal como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos, é a ambição de igualar a reflexão à vida irrefletida da consciência. Eu viso e percebo um mundo." (Merleau-Ponty, 1999, p.13)

O objeto passa a ser o mundo, a perceção do objeto não é o conhecimento da particularidade do objeto, mas do próprio mundo.

Por isso, neste projeto, sugeri fazer um banquete, pois o estado do encontro de mim com o som da voz, é nominalmente o próprio encontro, na certeza que esse não se controla, mas na confiança que a essência desse encontro está no mundo, e que esse banquete é criado no mundo. É o espanto desse encontro que pode ser reduzido, ao encontro universal com o mundo. Na linguagem, parece paradoxo, pela própria essência da linguagem ser paradoxal, mas como foi dito, é na redução eidética que acedemos à amplitude da essência do mundo.

> “Nós estamos na verdade, e a evidência é "a experiência da verdade" (Merleau-Ponty, 1999, p.14)

Redução ao encontro da verdade, a essência do mundo. Não há essências individuais, o mundo acontecesse-se em si mesmo, para si mesmo, consciente de si mesmo. Não há a minha essência isolada, ou a essência do som da voz, de uma voz. Só é possível dizer a minha essência pelo paradoxo natural da palavra. Se me tiver de referir à minha essência tenho de a referir na essência do mundo. E daí observar a finitude da minha forma atual. Eis o tempo, a temporalidade da forma deste corpo, pertença física à essência universal do mundo, que em si tem a eternidade.

Escrever sobre a essência do mundo é possível, com a redução eidética do objeto do mundo que aparece à consciência do mundo, pelo particular, porque se em consciência nos apercebemos da essência do objeto, temos consciência da sua particularidade, então leva-nos no mesmo movimento a ter consciência do mundo, pois assumimos que é particular do mundo. Se não assumirmos que é particular do mundo, então já em si percecionamos o mundo. Lavores da linguagem.

> “É ora a aderência do percebido a seu contexto e como que sua viscosidade, ora a presença nele de um indeterminado positivo, que impedem os conjuntos espaciais, temporais e numéricos de se articularem em termos manejáveis, distintos e identificáveis. E é este domínio pré-objetivo que precisamos explorar em nós mesmos se queremos compreender o sentir.” (Merleau-Ponty, 1999, p.34)

Explorar em nós mesmos esse domínio pré-objetivo é a proposta singular deste processo. Compreendendo o sentir, atravessando os lugares de angústia a que isso conduz. Em conjunto com um grupo de pessoas, num encontro.

1.1.2. Ao encontro dos outros

Uma instituição de investigação como a ESMAE é um lugar de experimentar por excelência, experimentando-se a si a experimentar. Logo um lugar onde poderia adentrar mais na minha investigação junto da disponibilidade das pessoas que a constituem. Habituados à plasticidade das formas, e ao encontro com o lado sensível do mundo, isso é o que distingue as artes das outras disciplinas, ir ao encontro do mundo e conhecê-lo com base no sensível. Como engendrar esse encontro em Artes Cénicas?

No passado ano letivo 2017/2018 nas práticas das unidades curriculares, salientaram-se dois pontos de partida para a criação desse encontro, da experiencia do domínio pré-objetivo

referido por Merleau-Ponty (1999), anteriormente. São eles o ritual-teatral, que nos remete às origens do teatro e das relações humanas, e as vocalidades improvisadas, que no decorrer do processo percebi que não eram as vocalidades em si que me interessavam, mas o seu acesso ao domínio pré-objetivo, ao desdobrar sons e palavras no ato de improvisação. Entendi que era a improvisação, pelo seu lugar movediço, aleatório, acidental, que abriria espaços de criação durante o encontro, sendo as vocalidades uma matéria, de qualidade imaterial, plástica e mutável, nas práticas da criação da proposta.

Outro elemento que achei relevante, foi escolher o tipo de ritual. Foi claro que as Dionísias Urbanas, seriam uma invocação arquetípica ao proposto, por serem o encontro entre as festividades marginais à Polis da Grécia Antiga, com as normas da mesma. Um ato de inclusão das forças caóticas da natureza e dos seus adoradores no Poder das instituições (Klossowski, 1991). O projeto inscreve-se no âmbito das Artes Cénicas, e esse ritual conjuga a ancestralidade do teatro com os movimentos das entradas dos rituais dionisíacos-primordiais na Polis. Também eram rituais de iniciação da primavera, colocando os convidados e eu próprio como iniciados nos mistérios dionisíacos das origens da vida, ou ao encontro da mesma. Invocando as forças da vida no espaço institucional que a ESMAE representa.

1.2. Culto a Dioniso – Teatro e Ritual

Porquê um ritual-teatral? Pelas qualidades de reunir em comunhão as pessoas e com isso os seus conflitos existenciais. O ritual é um lugar que circunscreve um grupo de pessoas, geralmente eleitas para a conclusão e iniciação de um ciclo na vida de uma comunidade.

O exercício performativo do ritual-teatral proporciona que as pessoas vivenciem seus conflitos íntimos e os espelhem no dirigente do ritual, nos seus gesto, cânticos, danças, histórias e orações. Os membros dessa comunidade que se forma para um ritual, se dispersa logo de seguida, continuando cada membro a potência dessa vivência no quotidiano de cada um. Rancier (2014) questiona esse sentido de comunidade, que aparentemente é criado no espaço teatral, isso porque os corpos vivos que se reúnem como espetadores e atores no mesmo lugar comunitário, têm cada um o poder comum, não como elementos de um coletivo, mas o poder que cada um tem de traduzir ao seu modo o que percebe. Assim, o ritual-teatral seria apenas um espaço de encontro entre pessoas em reflexão conjunta, cada um na sua viagem no oceano de símbolos e signos que exploram conscientemente, e também no inconsciente comum de acordo com Jung (1962).

Como o projeto propõe que os presentes se vejam parte do acontecimento, é mais que pertinente criar um ritual, na possibilidade de experimentarem o fenómeno-acontecimento. Comendo, bebendo vinho, duvidando dos deuses, perdendo-se, sentindo as suas emoções contraditórias. Assim um ritual a festejar o início da primavera cria o ambiente propício a essas experiências.

1.2.1. Rituais primordiais e sua institucionalização

Era comum nos rituais primitivos acontecerem orgias. A etimologia de orgia está profundamente relacionada com a diluição das identidades individuais, o eu indiviso. As orgias não eram o que hoje comummente achamos como um ato pervertido sexual, eram momentos de recordar os primeiros momentos da criação, onde toda a comunidade do ritual se transformava num único ser. As célebres orgias dionísias, são remanescentes memoriais dessa nudez comum. Um mistério que não se foca no sexo carnal, mas na sexuação, na comunhão das diferenças conflituosas.

Bishop (1996) ao descrever as orgias dos Marind Anis do Sul da Nova Guiné refere esse lugar de fusão dos *eus*:

> "Ao misturarem-se com os outros de forma caótica, o eu torna-se amorfo e deslocado, o que pode ser um objetivo em si mesmo (…) ou uma maneira de renunciar ao sentido do eu, para que outra força possa ocupar o seu lugar (…) prescrição orgíaca em esbater todas as fronteiras (…) mas a maior parte delas tinha um elemento de magia, destinado a provocar uma maior abundância na natureza" (p. 54-55)

Na Antiguidade Clássica os gregos sabiam que esses rituais, onde havia música, dança, álcool e abandono sexual, induziam as pessoas ao êxtase. E todos esses elementos associavam-se ao culto de Dioniso. O êxtase era um veículo a que as pessoas entravam no que se chamava de entusiamos, que consistia na possessão por uma divindade.

Dioniso é incorporado tardiamente na cultura grega. Talvez no século VIII a.c., vindo das tribos da Tárcia. Vernant (2006) explica que eram cultos externos à Polis:

> "As dionísias se iam tornando populares sendo consideradas práticas ameaçadoras à religião cívica, foi então preciso que a cidade grega as reconhecesse como suas, dando lugar nos cultos públicos, celebrando-as oficialmente. Assim, os cultos tornaram-se institucionalizados, os transes controlados e organizados. Desse modo surge o teatro como uma forma de ilusão, em cena, da experiência de alteridade e êxtase." (p. 79-80)

Dioniso traz os cultos das divindades telúricas, caóticas, ctónicas, para a cidade. Principalmente subjuga os cultos matriarcais à Polis patriarcal, aos cultos uranianos. O dionisismo é por predileção, religião de mulheres (Eurípedes, 2011). Os homens gregos da época consideravam as mulheres como seres inferiores, excluindo-as da vida pública e política da Polis. As mulheres aos seus olhos eram incapazes de terem acesso ao divino, através dos seus cultos sensuais, desorganizados, confusos e barulhentos (Vernant, 2006).

Nesses cultos não havia a sacralização de uma ordem à qual se precisa integrar, mas a libertação dessa ordem, das opressões que faz pressupor o caos. Era o esforço para abolir todos os limites, derrubar barreiras pelas quais se define um mundo organizado entre o homem e o deus, o animal e o vegetal; barreiras sociais, fronteiras do eu (Bishop, 1996). As mulheres nos seus cultos noturnos, invertiam essa ordem estabelecida, através da liberação dos laços sociais pela loucura e também através da adoração da força criadora da natureza, a grande mãe cósmica (Bittencourt, 2010). Festejavam os ciclos da menstruação, da gestação, da criação das novas gerações, tinham o conhecimento ancestral das sementeiras, colheitas, do fiar o linho, tecer, cultuavam o nascer e morrer, projetando-se na Grande Mãe no espectro das suas numerosas máscaras (Aguiar, 2011, Pollak, 1997). O repúdio do homem apolíneo pelos fluidos cíclicos da mulher, as suas variações de humor, a sua apetência de se organizar no caos da natureza, fizeram-no transferir a vagina simbólica, as grutas, os espaços obscuros da natureza que a mulher representa, para o falo de Dioniso, criando um deus que se liga à suposta falta viril da mulher, aos cultos da Polis.

Klossowski (1991) diz que essa absorção do matriarcado pelo patriarcado:

> “Caracteriza-se pelo falismo de Dioniso (…) enquanto prepara o triunfo do princípio viril, a religião dionisíaca assinala uma recrudescência da prostituição sagrada. Dioniso que já não é uma divindade feminina, é o deus das mulheres” (p.21)

Dioniso torna-se o hífen fálico que ligará os cultos de liberação ao controlo da civilização. É o deus aceite no Olimpo mascarado como o libertador, mas subjugado a Zeus, o legislador o Pai, o patriarca.

Não é isso que vivemos hoje, em que as Artes são um lugar Olímpico, onde a potência artística é condicionada por mecenas, pelas ordens capitalistas, jurados que permitem ou impossibilitam a expressão sem sentido dos sentidos? Existem concursos em câmaras municipais, em fundações de investigação, nos ministérios, escolas superiores, que averiguam quais são os melhores projetos artísticos, de acordo com o que o sistema hegemónico procura, para atuar na produção social.

Dioniso aparece não como um deus da expressão extática, mas angustiado pelo poder vigente ocidental. Não vimos isso acontecer em Portugal, onde a prática artística é regulamentada para corresponder a públicos? Não são os públicos levados a lugares onde só ali podem embriagar-se, e deleitar-se numa pseudo-alegria de viver. Dioniso não está hoje, constrangido à legitimação da maioria da massa, numa loucura sublimada em festivais com marketing a bebidas alcoólicas e a outros produtos consumíveis, reality-shows, noticias sensacionalistas, espetáculos megalómanos, elitismo cultural? Não está hoje Dioniso, arquétipo da força bruta da vida, enjaulado em instituições académicas, políticas e religiosas?

1.2.2. Dioniso em mim

Libertar Dioniso em mim. Experienciá-lo, atravessando o medo da sua força criadora, e do julgamento mortífero das ideias massificadas. Pulsar na criação. Libertá-lo da legitimação de ser o que é, ou o que vai sentindo intuitivamente. Este Dioniso que vive em mim, vê o mundo sempre primordial, na vontade de referenciar a vida, a sua força inegável de ser mutável, de balancear as necessidades de si. Poder aceitar os erros como qualidades, a forma caótica de pensamento como potência de criação. As vozes loucas, não só como experiência, mas vivência. Não estar a viver para ser alguma coisa, mas ver-me o que já sou. Olhar as cores e serem só coisas que são cores, pessoas e serem só coisas que são pessoas. Olhar-me e ser só uma coisa que sou, pulsante com todas as outras coisas que pulsam neste lugar vivo. Pois, sinto-me às vezes meio morto, meio vivo. E as pulsões inconscientes que me habitam, as sombras, as minhas partes, que não são parte, mas fazem parte, clamam para serem conhecidas, experienciadas. Essa criança Dioniso, com saudade da sua infância, com vontade de continuar a subir árvores, saltos de cabritos, brincar. Esse Dioniso, deus menino, que habita no nosso corpo, forçado a só aparecer embriagado, afetado em êxtase. Ele nos olha de manhã no espelho, no olhar de outro adulto, que leva essa criança pulsante na sua rotina, que quer nutrir e ser nutrido pelo mundo. Deleitando-se no encontro das coisas que fazem o mundo. Deliciando-se com os seus sentimentos mais mórbidos, com a monotonia mais enfadonha, mas sonhando com a vontade de amar tudo. Alberto Caeiro, heterónimo de Pessoa (Gusmão, 1986), descreve essa criança divina intensamente, no Poema do Menino Jesus:

> “Ele é o divino que sorri e que brinca. / (...) / A Criança Nova que habita onde vivo / Dá-me uma mão a mim / E outra a tudo que existe / E assim vamos os três pelo caminho que houver, / Saltando e cantando e rindo / E gozando o nosso segredo comum / Que é saber por toda a parte / Que não há mistério no mundo / E que tudo vale a pena.” (p.100-101)

Mas houve um fenómeno que se repete, e que o alimento todos os dias. A tirania de controlar o que já existe, para ganhar poder a meu favor. Esse poder tirânico que não cria espaços onde as pessoas e outras coisas possam fluir, encontrando-se com a luz da consciência, mas que cria medo, alimenta a nossa natural paranoia, na projeção da angústia de sermos ameaçados pela natureza (Santos, 2017), vigiando os nossos gestos na nossa própria carne. Esse poder de mil faces, que seleciona, exclui e destrói os recursos, ou dádivas da natureza, da nossa própria natureza. Esse fenómeno chamado Poder, que nos cega da Potência de viver.

1.2.3. As Artes Cénicas e o real ficcionado

É curioso que o nascimento do teatro ocidental na Grécia Antiga teve a colaboração do tirano Pisistrato e do sacerdote que assistia no templo de Dioniso, Tespis. Aproveitando os hinos às festas dionisíacas, que já eram formações dentro da polis ao culto de Dioniso, começaram por interpretá-los. Curioso ainda é que Tespis se vestiu de Dioniso e dirigia o coro dos sacerdotes, iniciando-se uma encenação formalizada, os princípios da encenação institucionalizada. Já não se procurava viver a verdade caótica nos corpos das pessoas da comunidade, mas era sublimado e deslocado para um grupo, havendo um dirigente nascido das linhagens sacerdotais que circunscrevia esse mesmo grupo, dando mais tarde a origem aos encenadores, dramaturgos, e atores profissionais. As angústias de existir, as relações do homem com o mundo, eram agora vividos numa ficção presencial (Brockett, & Hildy, 2013).

Somos produtos deste sistema, e com isso da sua ficção dominante (Rancier, 2009).

Zizek (2013) referindo-se às artes cinematográficas, mas podia ser às artes cénicas, esclarece que essas artes não estão a recriar a realidade dentro da ficção narrativa, mas faz-nos sentir a realidade como ficção.

Sentir a angústia de existir talvez surja pela tensão que se cria entre dois polos, caos e a ordem. Isto não é uma defesa à destruição das instituições, mas sim à diluição do seu poder em todos os indivíduos. Responsabilizando-os da sua existência, da sua experiência individual de viver. Isso requer muito estudo, potenciar muito o devir pensamento (Agamben, 2005).

Não somos nós hoje, herdeiros da cultura ocidental, os que se apropriam de subjetividades criadas? Quando vestimos roupa e acessórios, figurinos previamente pensados por designers da moda, ao adotarmos discursos políticos, filosóficos ou teológicos como roteiros do que deve e pode ser falado, ou quando cumprimos os caminhos arquitetados na geografia das

cidades obedecendo ao protocolo quotidiano de como deve ser uma pessoa, para ser mais feliz, ter maior sucesso, vencer na vida. Impedindo-nos de realizar um único gesto real:

> "um único que não pareça ser cópia, sombra ou consequência fatal e qualquer coisa já acontecida." (Zambrano, 2006, p. 166).

Não somos nós que desejamos almejar o cetro do Olimpo, ser aceites no núcleo das convenções? Ao respeitar minuciosamente as fórmulas de escrita de uma dissertação a ser defendida frente a um jurado, ou ao criar grupos paritários almejando o poder:

> "Que grande merecimento! Assim encontraria por fim um lugar, albergue, alvéolo onde alojar o seu ser decadente; onde todos os seus fracassos seriam completamente resgatados e mais ainda apagados. Onde seria verdadeiramente salvo, por este Castelo e seus misteriosos senhores, da sua história, de si mesmo." (Zambrano, 2006, p.164).

Não somos nós que não aderindo ao convénio seremos ostracizados, para depois sermos tolerados e incluídos em projetos vários de inclusão? Por exemplo, quando o *Curriculum Vitae* de alguém é rejeitado, impossibilitando essa pessoa de aceder aos recursos acumulados pelo Poder, marginalizando-a, *Curriculum* que foi criado por todas as afetações produzidas pelo sistema político, e também pelo sistema educacional ainda hoje com estruturas medievais, responsabilizando o indivíduo inadaptado ao sistema vigente, criando fórmulas de inclusão do mesmo, como por um ato de misericórdia, camuflando o Poder, daquilo que ele inerentemente produziu. (Zizek, 2006, 2009; Ó, 2014).

Outro exemplo são as ideologias de género, raça, transculturais, religião e interdisciplinares, que também são sintomas da exclusão do sistema, que quer agora incluir aqueles que por sua natureza exclui. O Poder com suas fórmulas apolíneas de valor, dita quem simbolicamente tem valor para submeter outros corpos, criando assim um ciclo de valorização de uns sobre os outros, alternando as máscaras ideológicas. Ou seja, não é sobre a ideologia, é sobre a vontade egóica de controlar aquilo que por natureza é incontrolável, a exuberância da pluralidade, variabilidade do mundo, da vida. Criando polaridades, injetando valorização simbólica de um polo sobre o outro, criando assim, grupos de poder e grupos de servidão ao poder (Zizek, 2009). A sociedade sacrífica, como bodes expiatórios, os eleitos a esse altar sanguinário, que são hoje todos aqueles que de forma sinuosa, são simbolicamente inferiores a uma minoria, ela também simbolicamente superior. O imbróglio é ver que todos são vítimas, perverso sintoma do Poder, condição trágica da humanidade, que se conduz ao cadafalso, por nos ser inconcebível toda a comunidade abdicar da totalidade egóica do Poder, admitindo que ignoramos os destinos da vida. Talvez seja isso também criado pela vida, não sei.

Fugimos de assumir a nossa ignorância em ser, em viver, como se já tudo tivesse sido criado. Não é a ideia de que tudo já foi criado, um lugar de fixar numa fórmula a existência? São lugares de angústia, entre a potência de vir a ser, e aquilo que imprimem nas nossas vidas. Até como criadores artísticos. A vertigem do abismo existencial, a confusão da Vida, a "Douta Ignorância" de Nicolau de Cusa (2003). A angústia perante o abismo que é existir connosco e com outro, que é o outro que somos nós também. Experienciar o delírio primordial, o sintoma paranoide de que algo nos ameaça (Santos, 2017). Em resumo, o medo de existirmos, estarmos vivos.

Estar perante o *mysterium tremendum et fascinans*, o sagrado que há em nós, o oculto de nós mesmo (Bishop, 1996). Destabiliza os parâmetros convencionais da sociedade.

1.3. O Banquete das Dionísias Urbanas

O banquete era o desejo de reunir as pessoas num espaço que invocasse o encontro entre as pessoas. Não era suficiente reunir as pessoas para o exercício performativo, queríamos convidar as pessoas a estarem juntas, pelo simples fato de estarem juntas. Motivo que nos levou a pensar no banquete. Não só por ter a função de alimentar o encontro das pessoas, mas como um mote simbólico ao encontro, mais que um motivo de ir a um banquete.

Na nossa pesquisa, verificámos que as Dionísias Urbanas eram festejadas na altura da Primavera, na era clássica. Consistia num festival de teatro, que comemorava a fertilidade e a força de vida da natureza, representada na figura deificada de Dioniso. (Belloto, 1996; Bittencourt, 2010; Bukert, 1993)

Como era um festival de teatro, onde as pessoas se reuniam, em banquetes fartos de comidas e bebidas, comemorando a exuberância da vida, achei, que seria um bom mote que reúne o teatro e Dioniso no mesmo espaço, invocando a primordialidade da personagem e a reunião dos conflitos idiossincráticos das pessoas convidadas, dentro da instituição que é a ESMAE.

Zizek (2009) denuncia a pretensão do ritual, pois o mesmo na sua ânsia de reunir as pessoas escancara a sua desunião interiormente. Ora, é essa desunião que fica revelada num ritual, é a solidão individual que fica escancarada, e os efeitos que essa solidão tem no mundo.

1.3.1. Solidão dos deuses

Na solidão primordial o homem simbólico criou-se, criando os deuses, apaziguando o delírio, de estar a ser perseguido pela natureza. Na criação dos deuses e da palavra, os homens

poderiam questionar a sua existência (Zambrano, 1995). Perante o silêncio das respostas, objetivou a natureza, dando-lhe sentido. Ao criar essa cisão, apareceu sua ânsia de fuga que retorna ao que foge, do silêncio de existir. Procura o seu destino, o seu percurso, entre o nascimento e a fatalidade da morte. Entrega sua tragédia a uma razão divina, procurando o elo que o liga ao mistério da vida. Entretém-se na procura da verdade, projetando-a fora do seu corpo, sublimando-a nos símbolos materializados em objetos, gestos, palavras, fórmulas de aceder, àquilo que naturalmente acede, através da sua perceção. Ao sublime vivo do ranger das árvores, da decomposição de um pássaro entre as folhas secas da floresta, do tilintar de luz numa parede escondida, da intensidade bruta que explode quando sente água fresca na boca, no toque quente de uma mão, do corte de uma faca quando abre o pão. A vivência consciente aberta ao imprevisível, a solitude do ser, passou a ser ficcionada, com a verdade dos deuses fora da nossa sensibilidade. Talvez, na procura da ligação com o mistério da natureza criaram espaços que simbolizavam esse encontro, ficcionando sua intimidade com a natureza viva, na sua relação com os deuses, em rituais.

O surgimento dos rituais nasce na criação de um espaço onde esses deuses se podiam manifestar, onde os homens poderiam questionar sua existência. Questionar sem obter respostas, apenas ter um vislumbre. Os sacrifícios eram como um ato de atentado aos deuses, para que se manifestassem, e os apaziguassem, não aos deuses, mas aos homens na sua solidão no mundo (Levéque, 1996; Lévi-Strauss, 1978, 2007).

Os humanos procuraram nos deuses da morte e da vida a iniciação em nada temerem. No culto a esses deuses vivos sucedem o sangue e os padeceres, a morte e suas angústias. Os homens dominados pelo terror, evitavam esses deuses. Pois esses deuses necessitam de máscaras, adotando qualquer aparência. Forças imortais assustadoras (Zambrano,1995). Daí que Zizek (2009) opta pelo bem da mortalidade, pelo fim das coisas, mais que pela adoração dessa força da natureza incógnita.

1.3.2. Lugares de angústia no teatro

Pode o ator numa performance teatral expor essa fuga ao horror que a vida nos causa? De acordo com Spice (2008):

> "Os personagens em cena deveriam não ter espessura, como roupas que vemos num desfile de moda: o que obtemos não deve ser mais do que aquilo que vemos. O realismo psicológico e repugnante, porque nos permite escapar a uma realidade inaceitável (…) perdendo-nos na profundidade do personagem individual." (www.lrb.co.uk)

A tarefa do ator, talvez seja a de impedir essa fuga, expondo-nos a ver a vertigem com um olhar desapaixonado.

Porém, a simbologia do ritual-teatral não será, também um acesso a esse lugar vertiginoso da existência? Tínhamos a hipótese que o público se libertasse da sua inércia, se participar no jogo da metamorfose, se liberar essas metamorfoses dos deuses escondidos nas personalidades que representam, na sua pluralidade individual (Zambrano, 1995).

Num ritual o homem desapega-se do seu Ego, apropriando-se de outras identidades, mesmo que pelo fetiche das ações simbólicas do próprio ritual. Esse mistério fetichista, das fusões identitárias, pode ser causado pela essência do próprio mistério, de ser sempre presente, desprovido de tempo, dando sentido ao ritual. É no presente que o ritual se concretiza, dando sentido mítico à essência da vida, que é o próprio presente (Mann, 2003).

É no presente do banquete que pretendemos vislumbrar o engendramento das entidades das vidas humanas e não-humanas, o engajamento das pessoas que afetam e são afetadas, pelo mundo que está em pleno movimento. Cardoso (2005) referindo-se aos estudos de Tim Ingold, sobre estar-se vivo:

> “compreende que esse movimento entrelaçado a outros movimentos geram narrativas, sentidos e marcas de sua trajetória.” (p.244).

Sendo o Teatro a arte do presente por excelência, pode abrir no tempo um espaço que vislumbre o abismar-se da vida, expõe a efemeridade do que comunica em cena, deixando que a cena presente se precipite naquilo que Zambrano (1994) suspeitou como um movimento breve de um sonho, se não for fixo.

O banquete ritualizado é esse vislumbre da efemeridade do tempo presente, sempre em movimento. Mann (2003) diz que:

> “A Essência do mistério ser sempre o Presente desprovido de tempo. É este o sentido do ritual.” (p. 24)

Por isso o banquete das Dionísias Urbanas poderá abrir esse espaço de tempo, fixá-lo, num cenário simbólico dessa reunião ritualizada, oferecendo um albergue às pessoas convidadas à transformação da experiência. O banquete é a materialização simbólica do tempo, é a ritualização do presente, tornando-se veículo da realidade:

> “Pois a essência da vida é o Presente, e só em sentido mítico se apresenta o mistério da vida nas formas temporais de Passado e Futuro. O Passado e o Futuro são, por assim dizer, uma maneira popular de indicar a vida, porque o mistério – só os iniciados o conhecem” (Mann, 2003, p. 41).

Esse espaço é uma necessidade originária (Espinosa, 1992) extraindo a sua matéria simbólica do modo como o sujeito está situado no seu tempo. Não é tornar a personagem presente, é tornar presente o fenómeno (Merleau-Ponty, 1999), todas as coisas que lá estão, é a possibilidade de não só o ator, mas as pessoas convidadas estarem presentes.

O banquete a Dioniso propõe fundir ao mesmo tempo, e descaradamente o conflito com a comunhão. Sintetizando as duas ordens de comunhão e conflitos, num só espaço de lugar e tempo. Experienciando a loucura saudável que o teatro originário nos trouxe para viver essa mesma loucura (Barba, 1986; Barba & Savarse, 1991).

Com isso, desejei que o exercício possibilitasse experimentar os conflitos idiossincráticos das pessoas presentes, comungando-os no encontro que é o banquete. Destilando através da voz da personagem de Dioniso essa confusão vertiginosa, fixo no espaço do banquete.

1.3.3. Magia do simbólico

O cenário do banquete foi um dispositivo mediador, um veículo de possibilidade à comunicação performativa. Entenda-se veículo como algo que cria um contexto, que possibilita a troca entre o inconsciente comum e a realidade instituída. Isto se refere à criação de um forte cenário imagético, simbólico, jogando com arquétipos. Referimo-nos a arquétipos enquanto imagens primordiais em nosso imaginário comum, que dão sentido ao nosso património fantasmático, passado por gerações, representando conhecimento do nosso inconsciente comum, conhecimento fixo, porém mutável na sua forma de expressão (Jung, 1962, 1964). O cenário é uma estrutura que possibilita a viajem onírica, que a personagem Dioniso realizou com a sua voz. Abrindo a possibilidade às pessoas de entrarem no delírio anacrónico das vocalidades. Cenário criado, com elementos simbólicos de um banquete dionisíaco, como alimentos vermelhos, vinho, arranjos florais, símbolos fálicos, florestais, realizado na semana da noite de lua cheia, e do equinócio da primavera. Pois a primavera invoca essa embriaguez, que nos relembra Nietzsche (1999):

> “a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento” (p.30).

Dioniso a personagem arquetípica dos iniciados, do espaço irracional primordial, carrega em si a analogia da mutabilidade e da força da vida, sua pluralidade em cada individuo, e a persistência de manifestar as paixões humanas.

1.4. Artista extático dionisíaco

Cabe agora refletir sobre o arquétipo de Dioniso, ou melhor, o artista dionisíaco. Nietzsche (1999) usa a expressão de “artista extático dionisíaco” contrapondo ao “artista onírico apolíneo”. O artista extático embriaga-se no conhecimento horripilante da vida, já o onírico apolíneo, deixa-se encantar, enfeitiçar pelas formas que Apolo-Sol ilumina, apagando nas sombras as pulsões da vida e da morte que no século XIX e XX, foram muito trabalhadas pela psicanálise, filosofia, e correntes artísticas que deram a abertura dessa primavera sobre a vontade da vida irracional, em tensão com razão apolínea.

Dioniso surge na nossa contemporaneidade como um deus desterrado. As artes apolíneas dão formas, composições, regras, linguagens, não suportam a revelia dionisíaca, o seu êxtase genuíno, infantil. Apolo apropriou-se dos lugares hegemónicos, tornando Dioniso, patológico, louco, esquisito, esquizofrénico, proibido. Estamos num sistema onde a potência da criação é anulada, canalizada em práticas que se preguntam sobre as práticas, mas não sobre a criação da vida. Para mim a criação artística é a potência da criação com a vida. Não uma forma idealizada, procurando elos de ligação e compreensão para que uma sociedade usufrua de um objeto artístico, para sua reafirmação cultural-apolínea.

O artista dionisíaco irrompe com sua expressão no ambiente configurado da sociedade apolínea. Traz o grito escondido nas fachadas maquilhadas da contemporaneidade, como os grunhos, gritos, choros, gargalhadas desmesuradas das práticas de Roy Hart, na sua vivência próxima com o objeto da voz humana (Silber, 2018). Dioniso é o arquétipo da arte não-figurada, da deformação das formas, o desmascarado, onde o artista-Apolo mascara, angustiado pela incessante metamorfose do artista-Dioniso.

Apolo quer o onírico, a ilusão das aparências e das métricas dogmáticas e fórmulas do universo. Dioniso impulsiona o movimento, o tornado da existência sem uma missão na vida, a não ser viver, e assim padecer e deleitar-se nas graças de uma felicidade aleatória (Bolen, 2008a).

Para Nietzsche (1999) o artista extático dionisíaco faz experimentar no sujeito imagens graves, obscuras, tristes, as inesperadas inibições, escárnios do acaso, as expetativas angustiadas, em suma, toda a divina comédia da vida com o seu inferno, prossegue à sua frente. Perante o poeta, a pessoa padece.

Após este terror aparece o deleitoso êxtase emergido da clivagem do princípio de individuação, surgindo o princípio dionisíaco trazido a nós, na analogia da embriaguez.

Isso é visível nas Festa do Pinheiro no dia 29 de novembro em Guimarães, na Queima de Judas em Bragança, nas Festas dos Santos Populares, no Carnaval, até mesmo no Natal,

nas antigas Saturnálias. São remanescentes das festas dionísias (hoje muito encapsuladas e sublimadas pelo sistema capitalista) que abordam em forma de tradição essa rutura do princípio individual pela sociedade. Porém continuam a ser festas tradicionais mais apolíneas que dionísias, pois estas últimas apelam a uma comunidade dos sem comunidade, daqueles que se encontram perante o incógnito do outro e de si mesmo (Pal Pelbart, 2018), enquanto essas tradições apolíneas, canalizam essa energia das pulsões em compassos musicais, cortejos alinhados, secções e programações de festas, dentro dos costumes da sociedade. O artista dionisíaco extrapola os lugares simbólicos, brinca com eles, não se fixando no espaço temporal, exprimindo a liberdade, tornando o homem a obra de arte, o Uno-primordial.

Dioniso funde todas as identidades, encarna todas as personagens trágicas e cómicas da Grécia Clássica (Bittencourt, 2010). É o deus morto, aquele que acorda o homem histórico, alienado da sua condição vulnerável, traumatizado da sua miséria no mundo. Comunidade humana que despe suas máscaras e tornando-se Dioniso em todos os corpos, através do vinho que é partilhado pelo comum, não é mais que a vidência e a consciência dessa mesma condição.

A linguagem apolínea encobre-nos o vislumbre da solitude do humano. Interrompe o abismo vertiginoso do trauma primordial de nos vermos sós em constante delírio paranoide do outro.

A linguagem, o Verbo, trouxe-nos deuses. Os deuses seriam na sua criação a Esfinge que pergunta ao humano, o que é ser humano. Com a resposta afirmativa do Édipo-Dioniso, a pergunta se despedaça no abismo, e nos encontramos sós, com as nossas paixões.

Padecer que vivemos como se não vivêssemos, como que interrompidos pelas palavras que circulam nesse buraco traumático da existência humana, de não se saber o que se é.

No delírio, transferimos esse pavor para os fetiches materiais que nos rodeiam. Um feitiço, por isso, fetiche dos materiais palpáveis, corpos-matérias, não só de pedra e madeira, mas também pessoas que se tornaram o fetiche do poder, como reis, imperadores, banqueiros, militares, burocratas, entre outros.

Continuamos nus, assassinos e vítimas neste sistema global criado para salvaguardar-nos do medo que temos da natureza, porém não nos protege, para o que foi criado. Sistema que sacrifica uns em prol de outros, desvalorizando simbolicamente uns para valorizar outros. Feitiço de valor dado a humanos e coisas, mas todos eles estão nus.

Nietzsche (1999) esclarece que a embriaguez dionisíaca mostra o homem:

> “solitário e à parte dos coros entusiastas, pelo fluxo apolíneo do sonho se revela o seu estado, sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo (…) A arte dionisíaca quer

> nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por detrás delas.” (p. 102).

Revela-nos, que o espanto da confusão dionísia não é tão estranho ao público apolíneo, mas que fica apenas assombrado com a sua consciência formatada que lhes encobre como um véu esse universo dionisíaco.

Não é sobre o rompimento do véu apolíneo que o artista dionisíaco insiste, mas ao mostrar o êxtase da vida, pelas artes, revela a loucura da normalidade apolínea, com a sua busca incessante pela perfeição. Perfeição que não é só a bela imagem clássica dos deuses, do herói, mas denuncia pela sua forma de ser extática, a fantasia do herói, do salvador, mesmo que se mostre através de uma arte confusa, resumindo, toda aquela arte que quer trazer a salvação ao nosso padecimento atual.

O artista extático dionisíaco transforma a pessoa interprete e o publico, como que o fecundando no coito lascivo que a arte cénica pode causar, ao expor a liberdade do homem e sua condição no mundo, penetrando no véu apolíneo, trazendo o espanto e a vertigem de existirmos no presente cénico.

Para finalizar, terminamos com uma última citação de Nietzsche-Dioniso (1999) sobre o que a excitação dionisíaca é capaz de fazer à multidão:

> “comunicar (…) essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa (…) ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado noutro corpo, em outra personagem.” (p.60).

Para “atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado noutro corpo, em outra personagem” usámos a improvisação como ferramenta que potencia o aleatório e acidental, usando o material volátil das vocalidades. Deixando que apareçam personagens possessas de várias vozes primordiais e atuais, tronando esse Dioniso, vulnerável e aberto ao espaço cénico, provocando no público a confusão, a suspeita sobre a personagem, o delírio paranoide do outro.

1.5. Uma voz sem sentido

Recorri à base teórica da escola de Roy Hart (Silber, 2018) com a prática da “vocal extended technique”. É uma das técnicas vocais expandidas, do conjunto de técnicas não convencionais da voz. Uma vez que o meu interesse recai sobre os fundamentos libertários da voz o invés dos constrangimentos pautados pelas convenções musicais, até mesmo pelas artes cénicas.

Podemos ouvir esta apreciação da voz por Hart nas suas palavras disponíveis no álbum "… And Man Had a Voice", organizado pelo seu pupilo, Silber (2009):

> "Apresentamos-vos a nossa visão e a nossa visão é a voz sem correntes que está de acordo com a nossa tese: Homem sem correntes, e desde o princípio o Homem se esforça para se tornar Homem, para vencer o medo… Liberdade!"

Essa liberdade de experimentar a plasticidade da voz, sem um objetivo necessariamente comunicante, porém comunicando essa liberdade de experimentar a voz individual e as suas potências. Como diz Sousa (2017):

> "A sensação é que a voz nos vai levando. Somos pretexto e não Ego. Somos pura vibração que é o nosso mais profundo "Eu"" (p. 60).

A voz que grita, canta, fala, são vozes que no espaço relacional ganham consistência significante com as interpretações de cada indivíduo recetor, nascendo o conflito das interpretações. Recordamos a maldição de Deus no mito da Torre de Babel, onde as palavras não eram inteligíveis pelo todo, levando à divisão das pessoas em grupos. Mas e se ninguém compreender essas palavras? Se as histórias não tiverem uma linha condutora, mas que espalham os sentidos no espaço? Como reuni-las no mesmo espaço? Como reunir esse conflito interpretativo?

O ator é recetor da voz que emite. Ao escutar-se, também escuta a voz do outro, outros, que são ele mesmo. Nesse lugar onde a voz nasce no corpo, ou onde essa voz vai nascendo, acreditamos ser o lugar mais perto das vozes primordiais que podemos encontrar, diretamente.

Agamben (2005) distingue o espaço que existe entre a vocação e a voz, um espaço da criação da potência da voz humana:

> "se a voz é – segundo uma antiga tradição que define linguagem humana como (…) voz articulada – o lugar em que se dá esta articulação entre o ser vivo e a linguagem, (...) o que se encena nas paixões, podemos dizer que é a *in-vocação* da linguagem, no duplo sentido de situar-se numa voz e de chamada, de vocação histórica que a linguagem confia ao homem. O homem (…) é apaixonado e angustiado porque se mantém, sem ter uma voz, no lugar da linguagem. Ele está na abertura do ser e da linguagem sem nenhuma voz, sem nenhuma natureza: ele é lançado e abandonado nesta abertura e deve fazer deste abandono o seu mundo, e de linguagem sem voz." (p.79)

Basta vozeirar um monema (a) e aparece em carne e osso essa voz, entre a fonação e a articulação. A voz comunica-se mesmo sem sentido assumido. A voz trespassa a interpretação, se expõe enquanto fenómeno, expondo-nos diretamente ao mundo, e expondo o mundo a nós (Merleau-Ponty, 1999).

Por isso, achamos ser pertinente a personagem de Dioniso com essas vozes, que remetam à ancestralidade, e também que transcendam a voz de uso comunicável para um contexto específico, direcionando a voz a uma vontade de ser voz e não só de instrumento de comunicação, à procura da sua pertinência em ser voz.

Uma voz que não tem a obrigação de um sentido, que se apropria do espaço cénico. Proferindo palavras, faz ouvir o seu som, sua musicalidade. O lugar de interpretação entregamo-lo ao público. Entregar a comunicabilidade da liberdade da voz por ser voz. O lugar da interpretação ou do valor que aquela voz tem, é uma escolha de cada um. A responsabilidade do sentido dessa voz cabe ao individuo que a recebe. Será que não podemos ouvir apenas a voz, jogar com os símbolos que se lhe pegam?

Pensei que num dispositivo de ritual-teatral, o banquete dionisíaco, esse efeito podia acontecer, pois os conflitos individuais se dissolvem nos atos simbólicos. Usando a carga alegórica de um ritual, supomos que os próprios símbolos podem dissolver-se, e assim assistimos à multidão de possibilidades que um mesmo fenómeno possa invocar, neste caso o fenómeno da voz. Criar um jogo entre o simbólico propositalmente criado e as possibilidades incontáveis da potência dessa criação. As vocalidades improvisadas, com suas histórias, inteligíveis e ininteligíveis, distanciam-nos do involucro simbólico do turbilhão da vida, como que vivenciando a vertigem de existir levando-nos a nos auto-questionar, sobre o que fazemos, o que podemos fazer, o que está a acontecer. Cria-se uma atmosfera verborreica, de sonoridades vocais dionisíacas, dispersando as atenções das testemunhas do acontecimento, dispersando a atenção dos egos individuais, abrindo um espaço surrealista, de ir e vir entre os símbolos expostos no ritual pelo banquete e as matérias imensuráveis das vozes (Santos, 2017).

Ficando o homem num espaço “entre” (no lugar angustiado das paixões por excelência) como Agamben (2015) reforça:

> “a teoria das paixões, (…) é desde sempre o lugar em que o homem ocidental pensa a sua relação fundamental com a linguagem. Através dela, (…) que se define a si mesmo como animal racional, o ser vivo que é dotado de linguagem (…) entre a natureza e cultura. Mas essa conexão é, ao mesmo tempo, uma desconexão, esta articulação é, na mesma medida, uma desarticulação: e as paixões (…), são o que se produz nesta desconexão, o que revela este desvio.” (p. 79)

Será possível experienciar esse desvio numa comunicação em Artes Cénicas?

Temos a hipótese de que a improvisação durante o ato cénico, usando a voz, pode transportar as pessoas, tanto o intérprete como os convidados, para esse lugar fenomenologicamente percetível na sua imaterialidade. As vocalidades improvisadas, poderiam permear o espaço extático dionisíaco, criando um espaço mágico como fosse:

> "uma língua-Mãe ainda mais antiga (…) decerto falada na Atlântida- região que é o último, o mais afastado e apagado bastidor ainda vagamente visível aos nossos olhos, mas que não pode ser tida com segurança como a pátria da origem do homem que fala." (Mann, 2003, p. 21).

Espaço sonoro que explora os territórios dos sonhos, o lugar do indizível, para que o que não tem sentido ganhe sua espessura na esfera do sensível.

Agamben (2005) fala-nos da angústia de estar nesse espaço entre a voz e a vocação, ao lugar de uma voz sem som:

> "A angústia não é, pois, senão (…) a "vocação acordada por aquela voz". E a voz sem som é a voz do ser, que chama o homem à experiência "do espanto dos espantos: que o ente é." (p.80)

Portanto, estando em presença ativa no espaço cénico, usando a improvisação tendencialmente livre da voz, podia movimentar-me enquanto voz:

> "entre a intangibilidade do pensamento, a ação transformadora da memória, a ressonância de um corpo que se move livre dentro dos seus limites físicos, a sua aparição sonora numa representação livre, improvisada. (…) A voz e o corpo como veículos do pensamento num território de improvisação que se pretende consolidar como tendencialmente livre." (Pereira, 2016, p. 6)

As histórias contadas por Dioniso foram intercaladas entre histórias assumidamente relacionadas com Dioniso e outras histórias que aparecem no momento cénico. Levando os convidados à suspeita e confusão que pretendíamos provocar, pois ficaram em aberto se o ator estava a contar uma história que sabia, ou se é algo era totalmente novo, e fora do espaço cénico, ou combinado com alguns convidados que estavam presentes.

Os ensaios foram realizados com pessoas envolvidas em trabalho de improvisação de vocalidades na ESMAE como o Professor Dr. Bruno Pereira, coorientador deste projeto, e outros colegas e interessados de diferentes áreas disciplinares, filosofia, psicologia, antropologia, teologia, áreas artísticas, tanto em ensaios como em diálogos reflexivos sobre

a temática do projeto. A Direção Artística e Interpretação estiveram a cargo do discente que propõe esta pesquisa.

2. Processo

2.3. Metodologia

Optei por uma metodologia auto-etnográfica pois os estudos auto-etnográficos, consideram a sensibilidade fenomenológica do próprio investigador. Tendo como objetivo evocar e a comunicar uma nova consciência da experiência sensível e singular (Fortin, 2006). Tornar a possibilidade de ver o objeto artístico, neste caso, permitindo-nos aceitá-lo em todas as suas direções movediças. É uma pesquisa de fixar a aceitação da vertigem de existir como ela se apresenta a nós, e partilhá-la (atravessando o desejo, e pretensão que todos sintam o mesmo) mas que na afinação genuína se encontremos nesse lugar de ali e não no aqui de chegar a essa aceitação da vertigem. Aceitar a dúvida que não estará aqui, segundo um significado ou símbolo, mas que está aqui já nesse significado ou símbolo. Impondo-se o que Fortin (2006) assume como um discurso que deve de ir ao encontro dos outros, partilhando ao outro a perdição do objeto-fixo artístico, adentrando nas suas metamorfoses. Mas não uma comunicação onde o intérprete experiencie solipsistamente, mas em que as testemunhas do acontecimento, incluindo o intérprete se joguem nesse testemunhar e fruição do objeto artístico, do agente-acontecimento. Esse tipo de estudo enquadra-se numa auto-etnografia, se virmos que a experiência é documentada por um corpo, assumindo que outros corpos terão a sua experiência, mesmo invocando símbolos e significados comuns. A dificuldade de escrever sobre esta coisa, é tão árdua que, as palavras parecem estar a circular na circunferência de um buraco negro, mas talvez estejam em espiral, tangendo esse lugar do objeto-artístico-acontecimento. A investigação traz a sua dificuldade de investigar tornando-se um ponto de fuga para a sua finalização. Quase que na investigação do acontecimento fenomenológico, existe esse paradigma que o torna tão desejoso a nós, a impossibilidade, o que desmascara a minha vontade de aceitar o impossível, e negar o possível, ou melhor, desconfiar que o possível talvez seja impossível. Um baile de aparências. Contudo, acho, que o impossível é o possível, e que a possibilidade de um objeto artístico é impossível.

Fortin (2006), denúncia o que escrevi acima, quando afirma:

> “os dados auto-etnográficos, definidos como expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito”. (p. 84)

Esse lugar de ultrapassagem do sujeito é muito cativante. Por exemplo, às vezes havia uma vontade de realizar o banquete pelo banquete, e assumir como se fosse uma instalação de partilha entre pessoas, cores, comida, palavras, cantos. Abandonar um lugar de mistério, e abraçar o aqui e os seus constrangimentos. Mas algo me impele nas artes cénicas, a desdobrar aquele encontro com um olhar de testemunha desse desdobrar. Será que esse desdobrar é válido, na academia? Fortin (2006) diz que sim, em investigação artística, não se propõe que se use um padrão de investigação, mas que se proponha novas formas de investigação em artes, podendo no nosso estado da arte nos ir ancorando a outros métodos, criando uma bricolagem metodológica. Não é uma âncora de encontrar o melhor método de investigação, mas talvez de na própria investigação, realizar o desdobramento da meta-investigação, um *Ouroboro*, uma serpente que se morde a ela mesma, em como investigamos o que estamos a investigar, ou talvez observar como investigamos, em como criamos o ato de investigar em artes.

O objeto da minha investigação é da ordem das teorias críticas, de natureza estruturalista, pois pretende jogar com as máscaras simbólicas estruturadas pela nossa linguagem. O ritual-teatral é um mote que pode adentrar no mito de Dioniso, atualizando o seu significado na atualidade, com os fundamentos estruturais do nosso inconsciente comum. A investigação pretende alcançar o vislumbre da vertigem da existência humana, que tem consciência do seu fim, ou melhor da sua deformação constante para outra coisa, nessa coisa que é existir.

O que a diferencia de outras investigações pois não pretende provar a sua eficácia por um método replicável, mas pela aceitação da efemeridade do acontecimento, como ponto último de conhecimento em constante movimento.

De um modo geral é uma investigação holística, cruzando a sensibilidade do conhecimento artístico, a racionalidade do conhecimento científico, a reflexão do conhecimento filosófico e o dogmatismo teológico.

Especificamente relaciona-se com as reflexões sobre a condição humana, a vulnerabilidade de existirmos, com várias correntes para além do fazer das artes cénicas, como a mitologia, psicologia, filosofia, antropologia, política, teologia e literatura existencialista e fenomenológica.

Neste projeto propomos analisar a razão pela qual existem objetos simbólicos relativos aos rituais teatrais dionisíacos e sua relação com a existência humana, com o devir angustiado de ser-se. Para isso usámos a abordagem filosófica, histórica e mitológica dos rituais-teatrais, analisando a razão da sua existência no passado e a nossa razão de os evocar na atualidade. Essa análise não é para justificar o uso dos rituais teatrais nas artes contemporâneas, mas para fazer as seguintes questões: porque existe incompatibilidade com as produções

mercantis de artes que temos hoje em dia, e o seu crime perante a teia da existência humana, que retroalimenta essa produção assassina? Porque foi criado o teatro? Tentando ouvir o porquê do teatro no passado analisamos como essa pergunta pode surgir no hoje.

2.4. O objeto de estudo

Neste processo de pesquisa tivemos de criar um trans-objeto, isto porque a vertigem de existir não é um objeto que se fixe, ou enquadre diretamente sem véu para o podermos investigar. Teríamos de fazer uma investigação sobre a investigação dessa vertigem de existir que iria provavelmente ser *ad eteurnum*, aliás deve ser a questão de todas as investigações de uma maneira ou outra. Para isso, o objeto é um involucro dessa questão, o objeto é o encontro das pessoas no banquete, o ritual-teatral, a personagem Dioniso e sua forma bizarra de se comunicar, um objeto que causa estranheza nos sujeitos que estarão presentes, inclusive no intérprete de Dioniso. Estranheza que é essa frontalidade com o que não conhecemos ainda, em estar na surpresa de viver, sem saber. Sem saber o que o intérprete vai dizer, nem ele mesmo, a surpresa de estar num encontro com desconhecidos, mesmo que aparentemente conhecidos. A estranha surpresa de o acontecimento ser-se e não ficar retidos nas camadas do julgamento e das identidades, explorando o movimento desses símbolos e da fluidez dos significados durante o banquete. O objeto principal de todo o processo é todos os sujeitos presentes estarem vivos juntos, na sua própria e comum investigação de si.

Como pode no meio académico, e afunilando para a ESMAE, o estudante comunicar-se artisticamente? Através da metáfora. Por isso, no meu projeto de investigação invoco a Dionísias Urbanas, pois pareceu-me a metáfora adequada para a realização da experiência a que me proponho, junto das pessoas que vão assistir, e do jurado que irá julgar a fórmula da apresentação da mesma comunicação performativa. Porquê? Pelo fato de as Dionísias serem um festival grego referente ao teatro, e originalmente aproximarem-se da pergunta da primordialidade da ação humana, ou seja, no questionamento da minha vivência enquanto ignorante da minha existência, como aquele que vive e quer abraçar a força da vida na sua imanência consciente. A invocação de Dioniso, divindade do êxtase, da exuberância de viver, é um acesso metafórico que conduz a minha questão, sobre a criação da vida, no espaço artístico, e também fora dele. Esse dentro e fora é ilusão, que quero testemunhar, durante esse ato performativo. Onde sou uma coisa-pessoa e onde sou uma coisa-artista, experimentando juntos o Ser-coisa, o sermos na Causa das Coisas. Não é exclusivamente uma viagem de combinações até que nos perdemos na vertigem do incontável, recorrendo novamente à metáfora (Poter, 2010), quero propor a viagem inversa, pelos caminhos da metáfora, e dos símbolos abraçar a vertigem pulsante da vida.

Talvez pela nossa qualidade binomial, dividimos o acontecimento no dentro e fora da criação, na sua racionalidade e irracionalidade, na sua transcendência e na sua imanência. Mas não será esse lugar extático, que não são necessariamente gritos de bacantes, mas um espanto de se estar vivo como se está? Não sei. Mas desconfio, que os rituais dionisíacos e posteriormente os festivais dionisíacos se criaram nesse lugar de reunião desses opostos.

Numa monografia esperam-se regras e leis gramaticais compatíveis com uma ordem académica estabelecida que, frequentemente, anula a subjetividade e o inefável. Esta monografia é uma tentativa de ser uma outra criação, com outras metáforas, a justificar a metáfora da apresentação, criando um duplo distanciamento do fenómeno. Talvez, tomando isso como uma certeza, aceitando a qualidade de ser uma criação, na academia, atravessando a nostalgia da experiência, se consiga criar acessos que se vão desdobrando. E a metáfora na academia, sendo aceitável, torna-se um veículo de acesso à minha investigação. O jogo das metáforas, a tensão que existe entre elas, e a realidade.

Com isso, atravesso o poder de comunicar, além das convenções que repetimos durante a nossa educação académica, no mostrar fatos, reduzindo a experiência ao ato da dissecação do fenómeno viver. Pois:

> “predomina na relação dos professores universitários com a linguagem, um modelo enciclopédico, que tende a repetir formas convencionais, onde prevalece uma ideia vaga do ensaio como um género arquetípico para o aluno que aprende a escrever na academia” (Poter, 2010, p. 22).

Uma vontade de encontrar a satisfação, no reconhecimento de uma resposta nos professores, quando mais vale mostrar qual a “viagem” que nos leva à metáfora dessa mesma viagem de investigação.

> “a essência da metáfora é que ela nos permite entender um domínio da experiência de outro domínio” (Poter, 2010, p.25).

Será que não podemos aceder e comunicarmo-nos além da metáfora? Ou experimentar a imanência da metáfora? O intervalo entre a metáfora e a criação? Ou, não conseguimos comunicar a imanência da comunicação-criação? Será que a metáfora é uma ferramenta para aceder à criação? Será que a metáfora não será uma criação entre o nosso encontro com mundo? Será que o fenómeno da perceção não é em si próximo da metáfora? Será que a metáfora não será um fenómeno em si, que mascara necessariamente um acontecimento? Poter (2010) expõe que:

> “O conceito de comunicação é principalmente metafórico. Como podemos nos comunicar sem enviar mensagens e receber ideias, sem mostrar, apontar, sugerir ou

> orientar alguém por meio de sugestões e insinuações ou através das etapas de um argumento lógico? Se removêssemos todas as metáforas, não ficaria claro como poderíamos pensar em comunicação ou comunicar o que significa comunicar.” (p. 27)

A comunicação performativa em si é um acontecimento efémero, que não tem de necessariamente ter uma justificação, pois é uma proposta experimental, tanto enquanto experiência artística como experiência de conhecimento em cada indivíduo que nela participa, seja agente ou testemunha do acontecimento. Já a monografia, tende na sua qualidade escrita, compreender o fenómeno que foi o percurso à apresentação e a reflexão da comunicação final. Para isso, na minha escrita quis ser o mais genuíno, dançar entre a proposta apresentada e as obrigatoriedades.

> “O valor do texto circunloquial, do texto que em vez de ser direto circunda, circunda, procura interferir em qualquer exigência de sentido inequívoco, através da rutura que provoca, deixando o campo aberto à interpretação que resulta apropriado, respeitando a possibilidade daquilo que é inerente ao ser, ao subjetivo, ao imanente” (Poter, 2010, p. 32).

O imanente que quero aceder na escrita (é tarefa difícil no trabalho académico) poderá surgir através da metáfora corpórea que a experiência desta investigação cria, indo à sua substância imanente e fenomenológica, sendo meu objetivo certificar se posso ou não o fazer.

Noto essa dificuldade agora mesmo, enquanto escrevo este texto, pois por um lado escrevo o que quero escrever, mas existe uma preocupação, se o outro, neste caso os leitores, podem reconhecê-lo, ou que eu consiga ir ao encontro de uma ideia que tenho do que o leitor pretende. Será esta a tensão imanente, um lugar de angústia?

2.5. As variáveis são como veículo e não como fim

Pratiquei da seguinte forma. Primeiro era necessário um mote que reunisse as pessoas em comunhão. Decidi fazer um ritual-teatral. Com o Fauno a ser o coringa, o xamã desse encontro. Seria à volta da fogueira no jardim do Espaço Compasso. Dediquei-me a pensar no figurino, como poderia ser mais impressionante. Convidei uma artista plástica, que ficou entusiasmada, logo começou a dar ideias, a escrever, ver filmes e ler livros relacionados. Ia falando aos meus pares sobre essa ideia. Referia que haveria uma mesa farta com comida, as pessoas estariam à vontade para vestir o que quisessem, estariam ao dispor figurinos e máscaras, ou as pessoas iriam já mascaradas. O Fauno falaria línguas estranhas, levaria as

pessoas a outros lugares fantásticos de si mesmo. O guião teria os tempos de uma cerimónia de iniciação dos ritos da Primavera.

Com o decorrer do tempo o Fauno já não fazia sentido, queria um arquétipo mais forte, que ligasse os rituais e o teatro. Apareceu Dioniso. Um arquétipo forte, primordial, que ligaria esses dois elementos.

Com a personagem definida e fundamentada, o que a mesma quereria comunicar? Idealmente, falaria com uma língua ininteligível, de forma a deslocar as pessoas para um tempo e espaço que não fosse a nossa dita realidade quotidiana. Um espaço mágico, um retorno à infância. Usaria as vocalidades improvisadas para esse efeito. No ano anterior na unidade curricular Práticas Artísticas I e II, já tinha praticado dois exercícios de ritual, um com cânticos, onde o público foi convidado a participar e outro com vocalidades improvisadas. Interessava-me esse estado de entrega ao que não se conhece, ao que não se sabe o que vai acontecer. No primeiro exercício tínhamos convidado as pessoas estarem em círculo e ao serem convidadas a realizar uma sonoridade musical, eu improvisava por entre as vozes do comum. No segundo exercício de pesquisa, tinha uma história aleatória e a contava com grunhos, gritos, sonidos, vocábulos, outros sons vocais, sem ter palavras reconhecíveis. Nos dois faltou assumir alguma coisa, e essa coisa revelou-se no processo deste ano. Passo a explicar.

No decorrer do processo da proposta final para o mestrado, constatei que não eram as vocalidades que me estavam a interessar, mas o desdobrar temporal e incógnito que as vocalidades improvisadas, ou o gesto dito improvisado, tendencialmente livre me proporcionavam levando-me ao êxtase. Abriam um espaço de possibilidades de estar comigo. Era esse espaço que queria abrir com os outros também. De que diferentes formas podemos estar juntos? Como atravessar os lugares de angústia na criação de um encontro?

Vou contar-vos melhor esta parte. Como perceberam há muito tempo que pratico vocalidades, sozinho ou em dueto, algumas vezes em grupos. Havia este gosto de juntar as vocalidades improvisadas num encontro onde as pessoas não sabendo o que possa acontecer, são testemunhas acidentais do fenómeno em si. Mas o que isso tem a ver com as vocalidades? As vocalidades e todo o ritual-teatral até mesmo o Dioniso, foram veículo para esclarecer o que eu mesmo, enquanto criador artístico, procuro junto das pessoas que convoco. E como cheguei a essa conclusão?

No decorrer destes 2 anos de mestrado reforcei o meu fascínio pela criação coletiva espontânea. Sem regras visíveis. Encontros acidentais na procura do Belo. E verifiquei a angústia que isso causa nos convocados e naquele que convoca.

Ute Wassermann, no workshop que realizou na ESMAE, no dia 12 de setembro de 2018, após algumas práticas com o grupo, expressou essa alegria pelo “encontro mágico”, quando pessoas só com a voz encontram-se acidentalmente a fruir uma criação sonora conjunta.

3. Criação do Banquete

Como referi, o banquete era um mote, um lugar físico, palpável, uma instalação cenográfica, onde os convidados pudessem reunir-se e estar em presença uns dos outros. Para tal, era necessário criar um espaço acolhedor, um lugar entre a performance e a banalidade quotidiana que é compartilhar comida, estar em convívio.

3.3. Produção

A produção era um ponto fulcral logo no início do projeto. Mesmo que fossem poucas pessoas, era necessário garantir que haveria alimentos, vinhos e uma ambiência agradável, para os convidados se sentirem bem, fruírem da experiência de estar juntos, e atravessar os lugares de angustia nos quais o Interprete-Dioniso flutuaria, durante a criação do encontro de fruição.

A princípio foi convidada uma colega para se responsabilizar pela produção do evento, e garantia a mim espaço para trabalhar outras coisas (cenografia, ensaios de voz, etc…) durante o processo. Porém a mesma colega não conseguia estar plenamente nessa posição, adotando um lugar de orientadora na produção. Consistia em preparar os contatos e a carta padrão para pedir patrocínio a pequenas e grandes empresas de comércio alimentício, garantindo assim, os mantimentos do banquete. Não queria algo *gourmet*, como numa refeição de degustação, onde as pessoas alimentam-se com baixas calorias e ficam com fome no final. Queria que fosse um banquete real, não um banquete fingido. Um encontro festivo.

Acabei por desistir de pedir patrocínios a essas empresas. Seria necessário muito trabalho, e teria de haver muito marketing, caso essas empresas aderissem ao convite, contaminando o projeto, usando as pessoas como consumidoras dos produtos de tal e tal empresa.

Optei por pagar eu próprio o banquete, de acordo com as minhas possibilidades. Tinha algum dinheiro de parte, caso fosse necessário investi-lo.

Não foi necessário investir os 150 euros, pois sugerimos aos convidados que quem pudesse e quisesse, trouxesse alguma coisa de comida ou bebida, para partilhar. Reforçando assim os elos da participação e responsabilização de cada convidado a esse encontro.

O pedido de que trouxessem algo foi feito a alguns e outros não, por esquecimento, e também por posição simbólica social. Alguns não trouxeram nada, e outros trouxeram muito. Ao final, havia comida suficiente, porém o vinho ficou a faltar, como nas Bodas de Caná (Lourenço, 2018; Apóstolo S. João 2: 1-11).

3.4. Cenografia

A Inês Mota, foi indicada para me ajudar na realização da instalação cenográfica do banquete. O primeiro encontro a 14 de novembro de 2018, permitiu discutirmos o que pretendia com o banquete, e qual seria a sua função. Nomeei-lhe alguns constructos simbólicos que queria que estivessem presentes e qual seria a sua função.

A seguinte tabela mostra-nos os objetos simbólicos usados e sua função.

Tabela 1_ Os símbolos do banquete

Objeto	Função Simbólica
Falo	Falicismo Dionisíaco
Romãs	Fertilidade/Fartura/Morte
Maçãs	Luxúria
Uvas	Dioniso
Pão	Comunhão/Corpo
Vinho	Êxtase/Sangue
Água	Purificação
Flores/Plantas	Fertilidade
Pinheiro	Dioniso
Era	Dioniso
Outros alimentos	Fartura/Nutrição
Número 7 (Velas na mesa, candeeiros suspensos)	Completude
Cortina branca a circunscrever o banquete	Véu de Artemisa Separação entre real e a ficção
Máscara da Divindade Indonésia Sita	Feminino
Máscara da Divindade Indonésia Barong	Masculino
Facas	Sacrifício de Dioniso
Ovo	Inicio/Mundo
Bacia de barro ao centro da mesa	Recetáculo/Buraco Negro/Circumpunto

Como podemos ver na tabela 1, existiu uma arquitetura simbólica das coisas que foram expostas e decoravam o cenário, para invocar uma ambiência de um ritual dionisíaco-primaveril.

Alguns dos objetos encontrámos no depósito de cenografia da ESMAE, a qual chamamos de *Fábrica*, o caso dos pratos, candeeiros e travessas (Anexo VI). Originalmente tínhamos encontrado três mesas, mas no dia da montagem, optámos por trazer a mesa maior, e completaríamos com as mesas existentes nas salas da ESMAE, pois as da *Fábrica* eram mesas pesadas, que estão um pouco distantes da Escola.

A Inês teve de criar uma estrutura, para suportar a cortina que circunscrevia o banquete. Originalmente seria de tubos metálicos, mas com falta de material optou-se por barras de madeira. Em relação ao tecido conseguimos um patrocínio com a Lameirinho Lda., possibilitando ter os metros de tecido que precisávamos. Existiam umas cortinas na *Fábrica*, mas não eram em quantidade suficiente.

A maior dificuldade foi a elevação da estrutura. Era extremamente pesada e um pouco frágil. Mas com a ajuda de mais três voluntários e a supervisão do Técnico Fernando Coutinho, conseguimos a ergue-la com cabos de aço. Foram cerca de 6 horas. É relevante escrever sobre todo este trabalho, porque o processo engloba todos os encontros com os espaços e as pessoas com quem me fui cruzando (Anexo VIII).

Quanto à vegetação, foi outra aventura, facilmente encontrámos em Gaia eucalipto e outra vegetação da floresta, mas a busca do pinheiro estava a ser árduo (Anexo VII). Foi no Monte da Virgem que encontrámos pinheiro, símbolo de Dioniso.

Pintámos 7 frascos, que encontrámos na Fábrica, para os suspender sob a mesa. Lavámos a loiça toda, e no dia da montagem conseguimos colocar tudo o que tínhamos sobre a mesa.

A mesa estava gloriosa, emanava perfumes da floresta de eucalipto, pinho, mimosas, hera. As velas iluminavam o espaço, criando efeitos de luz e sombra misteriosos e belos. Espalhei os copos uns sobre os outros pela vegetação da mesa, e o mesmo fiz com a comida, de forma a que os convidados teriam de procurar, vasculhar, pedir a outra pessoa o que estava do outro lado. Queria provocar a ação de as pessoas se relacionarem com a mesa e com os outros convidados.

Colocámos flores, frutas, garrafas de vinho, e deixámos algum espaço para que as outras oferendas viessem, no dia da apresentação.

O banquete estava pronto. Invocava muita beleza, e mistério com os objetos simbólicos colocados intencionalmente. Decidi colocar o manto de Dioniso ao centro da mesa, com a

haste florida de macieira, a representar o tirso, romãs e castanhas, a serem vestígios do corpo do Dioniso sacrificado, duas facas como estivessem espetadas e na cadeira à frente desse relicário uma cora de Hera (Anexo IX). Para além disso, tinha colocado debaixo do manto um massageador de cabeça e uma luva de massagem, caso surgisse uma situação apropriada para entregar esses objetos às pessoas. Tudo estava pronto.

3.5. Figurino

O Figurino foi pensado com a ajuda da Cláudia Ribeiro. Discutimos sobre a cor. Queria que tivesse um manto branco, porém a Cláudia aconselhou que o manto se destacasse da brancura das cortinas, sugerindo vermelho. Conseguiu um tecido alaranjado, e gostei do efeito: era pesado, a cor lembrava plasma sanguíneo com a luminosidade fosca da luz das velas. O figurino fundiu-se ao cenário, completando-o, sendo um elemento importante que se enquadrava com toda invocação cerimonial.

Pensava se vestiria o manto e a coroa de hera. Havia qualquer coisa que não estava de acordo com o que queria propor. Não queria que o banquete se fixasse só em Dioniso, e de certa forma o manto e a coroa poderiam camuflar o encontro. Decidi ir mais sóbrio, seguindo o conselho da orientadora, Cláudia Marisa. De preto, T-shirt e uma saia que me é muita cara, feita por uma amiga, a qual tinha usado no dia da prova para entrar no Mestrado em Artes Cénicas na ESMAE. Seria um figurino de fecho de um ciclo.

Tabela 2_ Figurino e os seus símbolos

Adereços	Simbolismo
Saia preta	Travestismos
Manto laranja-avermelhado	Luxuria/fertilidade
Coroa de Era	Ascensão/Êxtase
Haste floria/Tirso	Falicismo
Batom vermelho/Lápis preto	Personificação/Metamorfose/Feminino

A tabela 2 apresenta os adereços do figurino e o seu significado simbólico referente a Dioniso. Tanto a saia como o batom vermelho e o lápis preto, ligam-se com o mito de Dioniso, que foi criado por ninfas e era afeminado, por ser uma divindade das mulheres na polis, e também para reforçar a metamorfose de um corpo, símbolo também de Dioniso (Anexo IX), criando

assim um contraste entre o corpo do sexo masculino do interprete e os adereços a invocarem a feminilidade da personagem de Dioniso (Graves, 2005).

3.6. Ensaios

A 21 de dezembro de 2018, iniciei os ensaios. Eram mais propriamente encontros binominais em estar no espaço, comigo mesmo entre mim e as pessoas (Anexo IV). Encontrávamo-nos em jantares, em conversas, ou ficávamos simplesmente na sala sem um propósito, a não ser estar. Muitas vezes estava sozinho e praticava vocalidades, leituras, canções que iam surgindo (Anexo V). Nas conversas com as pessoas deambulávamos por aquilo que queríamos falar, ou sobre as questões que me surgiam da temática dionisíaca, da situação angustiada da humanidade em viver este tempo histórico de transformação, sobre a fruição das artes e a fruição da vida quotidiana, onde a fruição artística e quotidiana se cruza, e o que é relevante hoje falar sobre o rumo que a humanidade está a seguir e suas consequências. Também haviam jogos, brincadeiras. Às vezes comíamos, bebíamos. Outras eram apenas encontros de improvisação de vocalidades.

Sentia que era boa essa criação de afeções com essas pessoas. Muitas delas foram convidadas a estar no banquete. Convidadas a estar. Comecei a dar conta que o banquete não deveria ter ensaios, que a proposta era ver o acontecimento, como os corpos respondem quando estão num encontro com outras pessoas, sem saber o que pode acontecer.

Escrevi um guião e uma dramaturgia, sugerido por algumas dessas pessoas desses encontros. Mas sentia que poderia sair da proposta. Viciar o resultado. Esse resultado anónimo, incógnito de ver o encontro a criar-se e a desaparecer. Com uma comunidade convidada a estar umas horas, sem verdades, nem conclusões táteis. Apenas experiência.

Páginas tantas, tinha muito material, inúmeras especulações, projeções de como poderia ser. Estava demasiado preparado. Sabia como responder, o que provocar. Havia discursos e conversas sobre a mesa. É como se já soubesse o que iria acontecer, o que iria sentir, fazer, comer, quais os meus limites e o dos convidados. Se interagia ou não. Havia uma sequência refletida sobre o que iria acontecer. Muito medo que resvalasse para lugares comuns, como um espetáculo, uma performance sobre Dioniso.

Decidi então preparar-me mentalmente para não perspetivar. Mas foi uma luta sem muito sucesso. Tinha de ter uma arquitetura sobre o que iria acontecer. Mantive os encontros e assumia algumas linhas de orientação do guião, mas com o compromisso comigo mesmo de o poder reformular durante o banquete.

Não conseguia assumir que não queria ter ensaios. Tranquilizar-me que era justo que assim fosse. Que a proposta era aberta, que o banquete era um veículo, um aparato a esse encontro, um desvio, e não um fim.

No último encontro que tive comigo, nesses ditos ensaios, 3 dias antes do banquete, sentado no chão da sala 214, dia 20 de março de 2019, primeiro dia de primavera, noite de lua cheia, à data que era para ser originalmente o banquete, conformei-me com essa evidência. Tinha que assumir esse lugar que me angustia, aceitá-lo assim como tudo o que iria acontecer 3 dias depois na tão esperada noite.

4. Comunicação

No dia 23 de março de 2019, na sala 214 da ESMAE, houve a comunicação deste projeto em forma de banquete dionisíaco, intitulado “As Vozes Embriagadas de Dioniso”. Das 23 pessoas que estavam combinadas, só vieram 19, sendo que originalmente não seriam mais de 20. Era bom que fosse um pequeno grupo de pessoas, tanto pela exposição e vulnerabilidade a que me dispunha como pela a própria exposição e vulnerabilidade dos convidados.

Houve um atraso de alguns convidados, uns 15 minutos. Foi lhe dado uma folha de sala, para os preparar para o evento (Anexo I). Quando chegou toda a gente entraram juntos para a sala. Estava escuro, só se via uma tenda branca com um tilintar de velas. Abri-lhes a cortina e sentaram-se à volta da mesa, de forma quase que aleatório, e digo quase, pois era visível a formação de grupos. As pessoas sentaram-se perto de quem conheciam. Era um grupo heterogéneo, a maioria não se conhecia, nunca tinham estado juntos e muito provavelmente não se reuniriam mais após o banquete.

Para não nomear as pessoas convidadas, criei a tabela 3, com nomes inspirados no panteão da mitologia grega, apenas uma, Lilith, é uma personagem da cabala, pois achei que se enquadrava melhor na pessoa. São nomes arquetípicos (Bolen, 2008ª, 2008b, Bukert, 1993, Graves, 2005), um jogo que fiz dias depois do banquete. São projeções da minha relação enquanto Dioniso com os convidados durante o acontecimento.

Tabela 3 _ Os convidados e seus arquétipos

Arquétipo	Significado
Dioniso	Mediador-Anfitrião da Cerimónia
Orfeu	Músico e a saudade do amor
Deméter	Cuidadora dos ciclos da terra
Hermes	Comunicadora entre os espaços
Zeus	Legislador
Fauno	Inocência infantil/força da floresta
Lilith	Desejo da virilidade do poder masculino
Flora	Doadora/inocência
Amazonas	Guerreira que se opõe ao poder patriarcal
Afrodite	Encanto e sensualidade
Selene	Inconsciente, o outro lado da lua
Atenas	Sábia e guardiã da Polis
Posídeon	Ilusão e sonhos
Cassandra de Troia	Profetisa desacreditada
Medusa	A que traz à matéria
Témis	Reguladora das leis
Prometeu	Ladrão do conhecimento divino
Pandora	Libertadora do lado negro da humanidade
Hades	Vivente do submundo
Perséfone	Mediadora entre o submundo e a luz

Tentei iniciar uma conversa. Preparámo-nos para um brinde, seguido de outro brinde, seguido de outro brinde, de forma que havia alguma descompressão. Numa das vezes que nos levantámos para brindar, senti uma alegria muito grande, arrepiei-me ao ver aquela massa de gente levantar-se. O brinde foi com vinho tinto, um elogio a Dioniso e ao ajuntamento daquelas pessoas, aos inícios e à primavera.

Rasguei 2 romãs e dei às pessoas para comer, assim como um pão. Simbolizava a partilha.

As histórias apareciam e desapareciam. Por exemplo, como se pode ver no registo audiovisual (Anexo III. 2) estava a contar como tinha pensado uma cena com Afrodite ou com a Pandora, para aquele banquete, e que ambas não aceitaram, em seguida canto uma melodia improvisada, e do nada enrolo o manto dionisíaco a mim, e parece que tenho um bebé ao colo e estou a naná-lo. Ou quando aleatoriamente leio um texto (Anexo X. 3) de Leonardo

Coimbra, do livro “A dor, a alegria e a graça” e acidentalmente a página abriu-se no seguinte texto:

> “A única diferença entre a transcendência e a imanência reside em que o transcendente está nas formas e para além das formas, e o imanente é simplesmente nas formas.” (p.212)

Que me foi difícil encontrar depois, mas faz todo o sentido com esta pesquisa.

Também aleatoriamente escolhi ler um Ditirambo, um “Hino a Dioniso de Anacreonte” (Anexo X. 4):

> “Ó senhor, com quem brincam Eros domador e as Ninfas de olhos azuis e radiante Afrodite, tu que rondas os cumes elevados das montanhas: eu e peço, vem até nós com boa vontade, escuta e realiza a minha graciosa prece: sê um bom conselheiro a Cleobulo, para que ele aceite, ó Dioniso, a minha paixão.” (http://www.helenos.com.br)

Em remate a esse texto, perguntei: quando é que cada um dos convidados se sentiu mais vivo. Pergunta que o meu sobrinho Guilherme me tinha feito duas semanas antes: respondi-lhes que foi quando estive apaixonado. Medusa perguntou-me qual foi a resposta que lhe dei, e disse-lhe que menti.

Por vezes, tentei largar a situação, o meu nervosismo e o medo de não estar a controlar nada, para os convidados. Dizia-lhes que eram livres de fazer o que quisessem, que só não podiam matar ninguém.

Alguns como Lilith e a Medusa, provocavam os presentes ou até mesmo a mim. Vim mais tarde a saber, que até davam a entender que estaríamos combinados, mas não era o caso.

Peguei no batom e no lápis preto e elogiando Perséfone, pedi que me maquilhasse. Aceitou, e com cuidado foi pintando-me os lábios e contornando os olhos.

Tirei a T-shirt preta, e tive vontade de vestir a túnica de Dioniso que estava sobre a mesa e colocar a coroa de hera na cabeça. O tirso, haste florida de macieira, dei-a a Pandora. A coroa não ficava segura na cabeça. Medusa na brincadeira disse que talvez não queria usar aquilo, eu continuei. Lilith, pede a coroa e a volta a atá-la. Ao entregar, coloco-a na cabeça e personifico Dioniso.

Parecia que segui um roteiro, sim estava presente, isso agoniava-me. Por vezes, após ter feito um canto, ou dito algo com ou sem sentido, haviam quebras, silêncios espectativas, do que poderia ser a seguir. Até partilhei esse lugar de angústia, essa solidão em ter de estar a salvar a situação.

Tive uma vontade de fumar, e surgiu a questão se poderia fumar na sala ou não. Alguns já iam fumar à janela. Medusa deu a sugestão de eu ir fumar lá fora.

Saí do banquete, fiz o meu cigarro, fui ao toilete, e depois fui à rua fumar. Quando chego à sala, as velas da mesa tinham sido apagadas, as pessoas tinham-se escondido atrás da cortina fora do lugar do banquete.

Senti-me muito feliz. Naquele momento o banquete assumiu as diretrizes, não precisava de salvar nada. Subi as cadeiras e fui apagando as 7 velas dos candeeiros suspensos. Comecei a fazer vocalidades, como estivesse a contar uma história. Parecia uma mulher velha. Depois, Selene entra no espaço do banquete e fica de joelhos a ouvir a minha história. Cubro a cabeça com a parte de traz da saia que vestia, e atravesso a cortina. Lá estavam os convidados, na escuridão. Continuei a vocalizar aquela história que nem eu sabia o que queria dizer e falei com cada um, principalmente dirige-me a Prometeu falando-lhe com autoridade, e a Cassandra de Troia, como a dizer uma oração, bem baixinho, dei-lhe um beijo e entrei no espaço do banquete.

As pessoas acenderam as velas da mesa, e voltámo-nos a sentar.

Às paginas tantas dei aos convidados um massageador de cabeça e uma luva de massagens, os quais passavam entre si, e aos pares se iam massajando.

Quando olhava para os convidados, uns comiam amendoins, outros bebiam vinho, outros estavam expectantes, outros mais relaxados, uns falavam baixinho entre si (Anexo X. 1) faziam questões ao Dioniso-Interprete. Ás vezes parecia que queria um feed-back naquele momento, mas afinava com a proposta, aceitando as coisas como estavam a ser.

Falei-lhes de um texto de Herman Hesse (1991), do livro “Demian”, e como gostava de que houvesse energia, sustentação para a criação do novo, ou sempre novo mundo. O texto diz-nos que, para o nascimento de um novo mundo temos que destruir outro.

Com a suspensão dessas palavras, parti o ovo que estava dentro de um cálice de vidro e coloquei-o dentro do cálice, com água, passando a Perséfone e esta passa a outra pessoa do seu lado até que completou o circulo da mesa.

Comecei a cantar um cântico improvisado, agarrei na vela que estava à minha frente, e saindo do banquete fui cantando, contornando do lado de fora da cortina, a mesa. Ia cantando, até que, perto da porta da sala suavizei o canto, como a dar sinal ao fim, apago a vela, saio em silêncio e fecho a porta. Parecia-me que era preciso um fim.

Ao entrar as pessoas aplaudiram e eu ironizando disse - “Ai, os aplausos!”.

Despedi-me de cada um, perguntando se se tinha divertido, e voltei à mesa.

Ficaram 4 pessoas, Selene, Afrodite, Amazonas e Atenas. Estivemos mais um pouco a beber, a comer a falar e saímos.

Quando vimos o segurança à entrada da ESMAE, dissemos-lhe que na sala 214 estava um banquete, ele que comesse o que quisesse.

Fomos embora.

5. Discussão de resultados

A criação da ambiência do banquete correspondeu às minhas expectativas. As 5 sensações eram estimuladas pelo cheiro intenso a ramos de eucalipto, mimosas, pinho, hera, flores, pelas cores das mesmas, da comida e dos objetos, pelos sabores dos alimentos e das bebidas disponíveis, pelas histórias e musicalidades que iam acontecendo e pelo o toque que as pessoas tiveram nos atos de partilha, como por exemplo ao se massajarem.

As pessoas fruíam o espaço entre a performance artística e as coisas comuns da vida, como estando a testemunhar o acontecimento performativo de Dioniso enquanto comiam e bebiam.

Era difícil atravessar os espaços de silêncio, o ambiente ficou preenchido de sons, e sentia-se constrangimento e dúvida por parte de alguns convidados se poderiam falar, perguntar, entrar na cena, interagir com Dioniso, ficando nas suas dúvidas.

Dioniso parecia que contava muitas histórias, não as concluindo. Aparecia como um deus solitário, inflamando os convidados no seu lugar angustiado em estado de criação. Confundindo as conversas, e as palavras. Não tinha um seguimento lógico. Parecia em constante luta com um conflito de o que fazer. Deixando-se experimentar esse lugar.

Algumas vezes o acontecimento perdia energia, não se sabia onde poderia ir. E essa situação corresponde ao que este projeto propõe, levar as pessoas a um estado confuso, onde experienciem o conflito e o possam partilhar na tensão entre o que acham que sabem com o não saber. É um espelhamento de nos vermos onde estamos vivos e onde nos deixamos morrer. Se vivemos ou sobrevivemos.

6. Considerações finais

Nesta procura dos estados de criação consciente encontrei-me com dois termos, poder e potência (Foucault, 1988, 1997; Negri & Cocco, 2005, Stepan, 2005). Percebo agora que o que me intriga é quando sou levado à graça da potência, fruindo do estado criador,

artisticamente ou não, ou quando sou levado por um desejo de controlar um acontecimento criativo. Em si, são um e o mesmo fenómeno como refere Merleau-Ponty (1999). Gosto muito de partilhar a minha voz aos outros, que fruem comigo, e angustia-me a possibilidades de um julgamento do outro quando tenho de provar que é uma voz que se frui. O movimento da potência da criação, às vezes confunde-se com o movimento do poder de controlo. Perco-me, entre um e outro, pois a sua fronteira levanta-me questões, sobre o meu Self, se existe esse lugar de fronteira, abrindo-me o desejo à liberdade da potência da vida criadora e com isso à potência da criação artística ou se existe o poder da vida que tudo dita e que a ninguém pode escapar, criando o desejo da fuga desse lugar de controlo.

Não sei. Esse não saber é uma experiência angustiante. É um fenómeno potente, pois põe em causa as coisas que escrevi, as coisas que penso, a minha forma de ser, os lugares que exploro com a voz. Põe em causa os deuses e os homens. A nossa forma de viver, as regras que usamos, ou porque não as usamos. É um lugar dúbio, que vai de certezas em incertezas. Parece um sonho em vigília, como ainda não tivesse acordado. Põe a questão sobre as minhas decisões. Algo paranoide, como se a força da vida me use, ou nos use, quais personagens trágicas, que têm uma certidão de nascimento, e testemunham a morte dos outros, sabendo que quando nasceram iriam morrer (Santos 2017). Poderão perguntar, o que isso tem a ver com um Mestrado em Artes Cénicas. Respondo que tudo, uma vez que o mestrado está no fenómeno que partilhamos, o viver.

O que me levou a realizar o mestrado era poder refletir sobre essa angústia de viver, num espaço no qual sabia à partida, seria permitido essa reflexão. Ver como a angústia se dissolveria na instituição, como se relacionaria com as pessoas que atravessam a ESMAE, conhecer outras pessoas que trazem consigo essas questões, com diferentes temáticas, sejam sobre a educação, a criação de um espetáculo, de uma prática teatral ou musical. Perceber-me quando queria corresponder a alguém, e quando impunha a minha presença. Ver-me em criação artística, em reflexo da criação da vida.

Entrar numa instituição onde fosse possível entrar em delírio, pesquisar coisas fora da lógica científica. Muitas vezes me encontrei, com o espectro das réguas lógico- matemáticas.

Adentrar nas disciplinas apolíneas e observar onde estariam os êxtases dionisíacos.

Iniciei o percurso com o objetivo de denunciar a mim mesmo sobre esse encontro entre mim e a ESMAE. Para mim é mais claro que questionei sobre a minha existência, como o meu corpo institucionalizado (embebido em regras e convenções, exercendo poder e sendo controlado pelo poder em outros) poderia se livrar desse constrangimento das causas inerentes ao poder. Como poderia sentir-me exuberante de vida, livre da procura da minha legitimação perante os outros ou daquilo que faço no mundo.

Não era apenas para perceber se nas instituições artísticas estão a tender mais para as artes apolíneas e a esquecer as dionisíacas. Entrei numa questão angustiante da minha existência, procurando aceitá-la, simbolicamente, através da voz, para ir ao encontro do silêncio da resposta, na solitude de mim mesmo. E do medo de pensar sobre os possíveis perigos da minha questão, nasce no mesmo lugar um fascínio por esses perigos, por esse mistério, sem saber ou não se realmente é perigoso. Será que posso aceitar a vida na sua potência? Será que não uso eu também o poder, para afastar-me do terrível mistério de estar vivo? Sim, participo na criação do poder, e receio sair dele, e nem sei se isso é possível. Se não o quisesse, não teria entrado numa instituição de artes, sabendo que me legitimaria a minha investigação artística. Mas uma vez que estou nas instituições, sou impelido a questionar-me dentro delas, e a questionar a minha própria institucionalização. Ver onde a vida mágica, aparece: se é só na arte que posso experienciar esses encontros mágicos, do sensível, ou se está já na vida em si, em qualquer parte.

Não poderia ser noutra instituição, a não ser em artes? A questão era entrar no poder institucional e não fugir mais dele. Poderia ter realizado essa reflexão noutra instituição que não fosse artística? Talvez não. Porque desde a infância que as artes cénicas, musicais, em dança, as artes em geral me fascinam, era sobre esse fascínio que queria questionar. Sou formado em Psicologia Clínica, mas o interesse da Psicologia questionar-se enquanto instituição não me pareceu possível, pela sua luta de se encontrar no estatuto de ciência. Mas as instituições artísticas estão na nossa contemporaneidade a questionar a sua posição na sociedade. Vivem com muito menos recursos, sendo das primeiras a sofrer cortes monetários em planos de austeridade. Porém são instituições que guardam o cetro Olímpico de creditação artística. Para Rancier (2009):

> “Qualquer que seja a especificidade dos circuitos económicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.” (p.69)

Trazia a voz como molécula catalisadora do meu processo. Algo que me liga às Artes. Assim como um historial performativo em várias áreas. E ainda, o meu desassossego, que ao encontro com os ditames da ESMAE, foi-se deformando na procura das origens do teatro e a sua função social. Como isso me dessossegava.

Dessossego de tentar encontrar o sublime na minha existência de ser produto da civilização institucional, afetado e afetante deste sistema, criando poder. Sobrevivente dos seus movimentos que causam a morte simbólica e física de tantos seres no mundo. Cardoso (2005), traz à luz esse movimento vivo, afetante:

> “as coisas são vivas, e a vida é um ambiente inerente à circulação de materiais que continuamente dão forma às coisas assim como à sua dissolução e não são animadas por uma agência atribuída por um humano. O ser vivo, como um ser percetivelmente engajado, se movimenta afetando e sendo afetado pelo mundo que também está em pleno movimento, e que este movimento entrelaçado a outros movimentos geram narrativas, sentidos e marcas de suas trajetórias.” (p. 244)

Seria então dos movimentos da vida que surgiu também o poder, e quando digo poder, é em seu absoluto sentido, o lugar essencial de ser poder. De uma forma analítica, é uma procura da libertação da minha culpa de sobreviver no mundo, enquanto outros são sacrificados. E ver-me no meio desse embaralhado, traz-me o desejo de me liberar dessa culpa. Confundindo-me se tenho ação responsável no mundo, ou se sou veículo responsável da vida.

Essa angústia começou a ressoar na necessidade de me ver enquanto artista, e o que queria comunicar. A comunicação foi pensada em ressuscitar a condição humana e sua atual institucionalização, e assim a institucionalização das artes. Pensar na consequência disso, e abrir espaço à voz criadora de lugares estranhos em mim, provocando-me nesse encontro. Se sou artista, por que quero sê-lo, o que procuro nas artes, o que as artes cénicas são para mim, mas principalmente se numa instituição é possível ver a potência da criação viva, como ela se deforma nesse encontro com o poder institucional, se é possível existir dentro da instituição. Se a instituição do meu corpo pode ouvir-se nas sensações de uma entrega ao acontecimento em si. É tão complexo e circular falar sobre isso, mas vale a pena a tentativa.

O banquete dionisíaco, dentro de uma sala de aula, da própria ESMAE, possibilitou expor-me a essa questão, o ver-me vivente. Como um banquete dialogante com os primórdios e o ritual fora da instituição, penetrá-lo, semeado dentro de um espaço de convenções. Um lugar sensível, se nos recordarmos, que nesse atravessamento, traz a história da formação dos encontros, a herança da criação civilizacional, e a institucionalização dos corpos. Não é nada de novo, era a atualização de uma experiência. Seria possível ver a potência criadora, viva, num espaço cheio de símbolos, metáforas, fórmulas, etiquetas, posições hierárquicas? Seria possível, fruir a loucura da potência criadora num espaço convencional? Estando num espaço de poder poderia ser? Poderia ser criador em potência? O fascínio pelas artes é pela sua plasticidade criadora, a possibilidade de fruir a vida, ou de fruir um status social de reconhecimento e legitimação daquilo que comunico nas performances? Essa vontade primordial, da infância de agradar Zeus, e seus deuses, ou de os matar. Será que não há um lugar de síntese?

Neste processo, tentei integrar o binómio do artista apolíneo com o artista dionisíaco, integrá-los. Sintetizá-los, enquanto tese e antítese um do outro. Através da metáfora do banquete dionisíaco, dentro da instituição da ESMAE. Provocar-me em estar numa instituição e ver-me a ser obediente com suas normas, alimentando o poder, e colocar-me em dúvida sobre a minha procura da potência criadora artística, ou da vida, num espaço que por natureza o individuo é incentivado a ser legitimado, avaliado e selecionado, por aquilo que faz.

Encontrei a angústia trágica de não saber a consequência desse gesto.

No dia do banquete aconteceu o que aconteceu. Mas às vezes coloco-me a ponderar, a tentar perceber o que percecionei. Não só no banquete, como nos dias anteriores e posteriores ao mesmo. Mas não é sobre o que aconteceu, é sobre o acontecimento. O espaço que foi aberto deixou-me no corpo perguntas, que não serão para responder, por mais tentado que esteja. Foi uma experiência. Uma experiência artística e indubitavelmente viva, com todas as coisas que na aparência são torpes, aflitas, conduzidas, brilhantes, misteriosas e fascinantes. As coisas que aconteceram foram apenas elas mesmas, palavras, gestos, vocalidades, canções, que podem mudar alguma coisa no mundo (Rancier,2014).

A instituição não era para ser derrubada pelo caos que possa ter havido, mas questionada, assim como o próprio caos foi questionado pela instituição. Pelo testemunho de alguns convidados, o banquete não os deixou indiferentes. Foi como um sonho, aconteceu, porém não nos lembramos muito bem como foi, podem nos vir algumas imagens, sensações. Mas não tem um traço histórico, uma narrativa engendrada. O banquete foi um acontecimento qualquer. Poderia ter sido outra coisa? Não sei. Mas o que foi faz-me questionar o meu lugar no mundo, como quero estar nele.

Porém, o banquete nunca seria possível se não tivesse lado a lado com todos os que cocriaram comigo. Seria injusto não referir o acompanhamento precioso dos professores da ESMAE, durante estes dois anos, que mesmo trabalhando no âmbito académico institucional, abrem espaços de criação e reflexão. Os colegas e funcionários que fazendo parte do corpo institucional, possibilitam o diálogo a outros horizontes. Não seria possível ter escrito este documento e realizado o banquete, se nos dias da minha contemporaneidade não tivesse o privilégio de ter estado com essas e outras pessoas na minha vida, que criam fendas para o atravessamento desta e outras questões, acolhendo-as, criando tensões, deformações e novos conhecimentos. Uma das coisas preciosas que redescobri, foi que por mais que as coisas pareçam fechadas nas instituições com suas regras e normas, existem sempre pessoas e espaços, que potenciam bons encontros ao conhecimento artístico, ao conhecimento de estar vivo, na ESMAE e noutras instituições artísticas e não artísticas.

Bibliografia

Agamben. G. (2005). *A potência do pensamento*. Lisboa: Relógio D'Água.

Aguiar, C. (2011). *As máscaras da grande deusa*. Sintra: Zefiro.

Barba, E. (1986). *Beyond the floating islands*. Nova Iorque: PAJ Publications.

Barba, E. & Savarse, N. (1991). *A dictionary of theatre anthropology*. Oxon: Routladge.

Belloto, (1996). Introdução ao misticismo grego: origem e natureza do culto de Dioniso. *Revista Letras*, 8(9), 135-147.

Bishop, C. (1996). *Sexo e espírito*. Lisboa: Temas e Debates.

Bittencourt, R. (2010). Dionisismo: imanência e afirmação da via indestrutível. *Revista Antiguidade Clássica*, 107-122.

Bolen, J. (2008a). *Gods in everyman: archetypes that shape men's lives*. Nova Iorque: HarperColins e-books.

Bolen, J. (2008b). *Goddesses in everywoman: archetypes that shape women's lives*. Nova Iorque: HarperColins e-books.

Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.

Brockett, O. & Hildy, F. (2013). *History of the theatre*. Nova Iorque: Pearson.

Bukert, W. (1993). *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cardoso, T. (2005). *Por uma antropologia imersa na vida*. I*ngold, Tim. estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes.

Coimbra, L. (1920). *A Aleria a Dor e a Graça*. Porto: Renascença Portuguesa.

Cusa, N.de (2003). *A douta ignorância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Eco, U. (1991). *Apocalípticos e integrados*. Lisboa: Difel.

Espinosa, B. (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água.

Eurípides (2011). *As bacantes*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (1988). *História da* sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Foucault, M. (1997). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.

Fortin, S. (2006). *Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. La recherche en création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 97-109, Universidade do Québec.

Graves, R. (2005). *Os mitos gregos*. Lisboa: Dom Quixote.

Gusmão, M. (1986). *A poesia de Alberto Caeiro*. Lisboa: Editorial Comunicação.

Han, B. (2012). *La sociedad del cansacio*. Barcelona: Herder.

Han, B. (2014). *La agonia de Eros*. Barcelona: Herder.

Henry, M. (2010). *A encarnação – uma filosofia da carne*. São Paulo: Karmel Livraria.

Hesse, H. (1991). *Demian: história da juventude de Emil Sinclair*. Lisboa: Dom Quixote.

Jung, C. (1962). *O homem à descoberta da sua alma*. Porto: Livraria Tavares Martins

Jung, C. (1964). *Man and his symbols*. Nova Iorque: Anchor Press.

Klossowski, P. (1991). *Origens culturais e míticas de um certo comportamento as damas romanas*. Lisboa: Edições Cotovia.

Levéque, P. (1996). *Animais Deuses e Homens*. Lisboa. Edições 70.

Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.

Lévi-Strauss, C. (2007). *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70.

Lourenço, F. (2018). *Bíblia. Novo testamento. Os quatro evangelhos.* Lisboa: Quetzal Editores.

Mann, T. (2003). *José e os seus irmãos*. Berlim: Bibliotese Editor.

Meireles, C. (2017). *A voz absoluta, ser cada vez mais humano. Dos mantras hindus ao canto lírico ocidental*. Porto: Novas Edições Acadêmicas.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Perceção*. São Paulo: Martins Fontes

Negri, A. & Cocco, G. (2005). *Global: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro: Record.

Nietzche, F. (1999). *A origem da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ó, J. do (2014). A arte de governo em Michel Foucault. *Pensamento crítico contemporâneo* (pp. 198-225). Lisboa: Edições 70.

Oliveira, A. (2014). *Dioniso*. Consultado em 20 de janeiro de 2019 de: http://www.helenos.com.br/Home/hinario/dionisio

Pal Pelbart, P. (2017). *Palestra fala pública*. Consultado em 29 de novembro de 2018 de: https://www.youtube.com/watch?v=8TFxyJcKuq8&app=desktop

Pereira. B. (2016). *A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Platão (2010). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pollack, R. (1997). *The body of goddess: sacred, wisdom, in myth landscape and culture*. Grã-Bretanha: Elements Books Limited.

Poter, L. (2010). *La Palabra Corporizada*. Pro-Posições, 21(2), 19-36.

Rancier, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental.

Rancier, J. (2014). *O espectador emancipado*. São Paulo: WFM Martinsfontes.

Santos, L. (2017). Surrealismo e a psicanálise: O inconsciente e a paranoia. *Artefilosofia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto*, 23, 178-191.

Silber, P. (2009) (Produtor). … *And Man Had a Voice*. Malérarges: Roy Hart Theatre

Archive cop. (Album).

Silber, P. (2018). *Roy Hart off stage*. Consultado em 29 de novembro 2018 de: http://www.roy-hart.com/rh.off.stage.htm

Spice, N. (2008). Up from the cellar. *London Reviews of Books*. 30, 11, 3-8. Consultado a 29 de Novembro de 2018 de: https://www.lrb.co.uk/v30/n11/nicholas-spice/up-from-the-cellar

Stepan, N. (2005). *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

Vernant, J. (2006). *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Zambrano, M. (1994). *Os sonhos e o tempo*. Lisboa: Relógio D'Água.

Zambrano, M. (1995). *O homem e o divino*. Lisboa: Relógio D'Água.

Zambrano, M (2006). *O sonho criador*. Lisboa: Assírio e Alvins.

Sloterdijk, P. (2011). *Crítica da razão cínica*. Lisboa: Relógio d'Água.

Zizek, S. (2006). *A Subjetividade por vir, ensaios críticos sobre a voz obscena*. Lisboa: Relógio D'Água.

Zizek, S (2009). *Violência, seis notas à margem*. Lisboa: Relógio D'Água.

Zizek, S (2013). *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro.

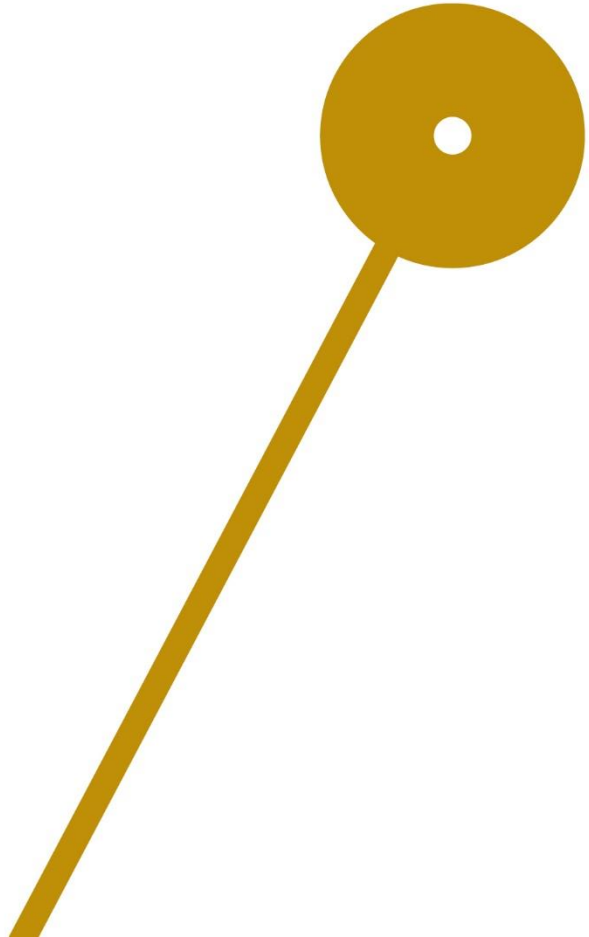
Anexos em suporte CD

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Oxímoro
Embriaguez sóbria de Dioniso

Pedro Manuel Domingos