

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

**ECOS DE UM ORIFÍCIO:**

ler o teatro de Miguel Bonneville sob o pensamento de Georges Bataille

**Discente:** Lucas Rodrigues de Souza  
**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Martha de Mello Ribeiro

**Niterói  
2022**

**LUCAS RODRIGUES DE SOUZA**

**ECOS DE UM ORIFÍCIO:**

ler o teatro de Miguel Bonneville sob o pensamento de Georges Bataille

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como obtenção de nota parcial para o título de Mestre. Linha de Pesquisa: Corpo, Cena, Crítica da Representação

**BANCA EXAMINADORA:**

Profª Drª Martha de Mello Ribeiro  
PPGCA-UFF/RJ  
(Orientadora)

Profª Drª Viviane Matesco  
PPGCA-UFF/RJ

Profª Drª Conceição Aparecida Duarte Gonçalves  
Drª pelo PPFIL-UERJ/RJ

**Niterói  
2022**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

5719e Sousa, Lucas Rodrigues de  
Ecos de um orifício: : ler o teatro de Miguel Bonneville  
sob o pensamento de Georges Bataille / Lucas Rodrigues de  
Sousa ; Martha de Mello Ribeiro, orientador. Niterói, 2022.  
83 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.21409/PPGCA.2022.m.14216678785>

1. Escrita Cênica. 2. Produção Artística. 3. Miguel  
Bonneville. 4. Georges Bataille. 5. Produção intelectual. I.  
Ribeiro, Martha de Mello, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.  
Título.

CDD -

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho acadêmico nunca é realizado sozinho, ele é sempre fruto de uma coletividade que está por detrás do pesquisador, ajudando, amparando e acalentando quando necessário. Comigo não poderia ser diferente. Então aqui, pago os tributos aqueles que me colocaram no colo quando era mais do que preciso para hoje, essa pesquisa poder existir. Sou grato por demais.

Primeiro gostaria de agradecer ao artista-interlocutor desta pesquisa, ~~Miguel~~ Bonneville. ~~Miguel~~, saiba que sem você esta pesquisa não existiria, sua atenção extrema, sua disponibilidade e agora, sua amizade, possibilitaram que este parto fosse realizado. Para abolir os gêneros e as construções identitárias tal qual você faz tão bem em sua produção, você é tão mãe deste rebento quanto eu. Ele não existe sem ti e toda a generosidade que você demonstrou. Muito obrigado.

Faço um agradecimento especial à Professora Doutora Aparecida – Cidah, saiba que a sua chegada para compor a banca, seu conhecimento, generosidade, empatia e respeito para com a minha pesquisa foram imprescindíveis para que eu pudesse chegar até o fim. Agradeço de coração, muito obrigado

Aqui vai um imenso muito obrigado ao meu *partner in crime*, meu marido amado, amante e confidente: Vinícius de Moraes. Sua atenção, cuidado e carinho foram imprescindíveis para que eu pudesse terminar esse trabalho que, às vezes, me pareceu tão desafiador quanto os trabalhos de Hércules. Obrigado por me fazer reagir e ouvir atentamente minhas ideias por dias afinco e, literalmente, me obrigar a escrever e finalizar esta dissertação. Se eu tivesse o mundo, ele seria seu, certeza.

Sobre escutas atentas: um muito obrigado a todo o grupo da Plataforma Tranxversal a Professora Doutora Jessica Gogan e aos colegas mestrands e doutorands (Ana Clara Mattoso, Ana Carolina P., Beatriz Galhardo, Biah Thriles, Filipe Britto, Lucas Alberto, Thigresa, Sofia Mussolin e Walla Capelobo) que ajudaram a levantar e manter esse projeto de interlocuções artísticas em tempos de isolamento social, todo meu agradecimento pelo suporte, trocas e afetos.

Um agradecimento especial à Giselly Guida, minha doutoranda favorita que leu essa pesquisa desde que ela era um embrião, amiga de todas as horas e bruxa mais que perfeita. E a Lívia Garcia, que realizou todo o trabalho de revisão deste texto com uma maestria ímpar. Agradeço também ao Zé Caetano, por ser um amigo sempre presente, mesmo nas distâncias.

Um agradecimento mais que especial a minha família e amigos mais próximos: chegamos cansados no final, mas chegamos. Eu sou porque nós somos, sempre.

Agradeço também a CAPES pela bolsa concedida para que essa pesquisa pudesse ser realizada.

Aos que abriram meus caminhos. Laroyê

**RESUMO:** O presente trabalho desenvolveu-se de maneira dialógica entre o pesquisador e o ator, *performer* e encenador português, Miguel Bonneville, de modo a encontrar na escritura cênica do artista, ecos do pensamento do filósofo e escritor francês Georges Bataille. A perspectiva dialógica desta pesquisa constrói-se como uma forma de expansão das três “vozes” aqui elencadas: o pesquisador, o artista e o pensador francês. O movimento proposto é o de ler o teatro de Miguel Bonneville sob a ótica do pensamento batailleano, aproximando os textos do artista português dos conceitos desenvolvidos por Bataille em seus escritos. Assim, podemos examinar como a escritura cênica contemporânea de Miguel Bonneville pode ser lida a partir de uma chave analítica advinda do pensamento batailleano, enfatizando questões e conceitos como o erotismo, a violência, o desaparecimento de si, o artista soberano e o mal na literatura.

**Palavras-chave:** Escrita Cênica, Produção Artística, Diálogos, Miguel Bonneville, Georges Bataille.

**ABSTRACT:** The present work is built in a dialogical way between the researcher and the Portuguese actor, performer and director Miguel Bonneville, in order to find in the artist's scenic writing, echoes of the thoughts of the French philosopher and writer Georges Bataille. The dialogical perspective of this research is built as a form of expansion of the three "voices" listed here: the researcher, the artist, and the French thinker. The proposed movement is to read Miguel Bonneville's theater through the lens of bataillean thought, bringing the Portuguese artist's texts closer to the concepts developed by Bataille in his writings. Thus, we can examine how Miguel Bonneville's contemporary scenic writing can be read from an analytical key derived from bataillean thought, emphasizing issues and concepts such as eroticism, violence, the disappearance of the self, the sovereign artist and evil in literature.

**Keywords:** Scenic Writing, Artistic Production, Dialogues, Miguel Bonneville ,Georges Bataille.

Toda felicidade do homem está na imaginação.  
**Marquês de Sade**

## SUMÁRIO

<b>Apresentação:</b> Pesquisa como obsessão.....	11
<b>Diálogo I:</b> Perfurar um pronome rasurado.....	19
<b>Diálogo II:</b> O ovo do cisne.....	28
<b>Diálogo III:</b> A escrita como orbe do mal.....	42
<b>Compêndio</b> .....	50
<b>Considerações Finais</b> .....	78
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	81
<b>Anexos</b> .....	83

## APRESENTAÇÃO

### Pesquisa como obsessão

Essa pesquisa é uma obsessão. Apropriando-me de Jung, concordo que, para chegar aos céus, uma árvore realmente precisa ter raízes profundas e tocar o inferno. As raízes desta pesquisa aprofundam-se – embora ela tenha se iniciado, de fato, a partir de uma fala advinda em uma reunião com minha orientadora, a professora doutora e diretora teatral Martha Ribeiro, no fim de 2020, o ano que não aconteceu. As raízes longas dessa pesquisa tocam o inferno de tão extensas que são. Vamos a elas.

Era 2015 e eu não tinha a menor noção de quem era Georges Bataille. Um neófito, para não dizer calouro, do curso que não concluí, Filosofia, já na Universidade Federal Fluminense, fui apresentado à *O Erotismo e História do Olho*, do Georges Bataille, por uma amiga psicanalista que fazia sua segunda graduação. Estava eu, ainda nas reflexões iniciais sobre as potencialidades do corpo, sobre os grotescos de nós, nossos avessos. Bataille me chegou assim: em uma conversa matinal, com um café na mão, a esperar uma aula começar. Não sabia que, após adentrar no universo de coisas escritas do pensador francês, não haveria como voltar atrás. Um salto no abismo – era isso. E de lá para cá se vão seis anos mergulhado no abismo chamado Georges Bataille.

Precisei ler a primeira página de *História do Olho* umas três vezes para poder reconhecer o impacto que as palavras de Simone causaram em mim. “Os pratos de leite foram feitos para a gente sentar” (BATAILLE, 2015, p. 07), proferiu a personagem. Li a primeira vez, entendi, mas precisei reler mais algumas até conseguir virar a página. Pratos de leite são locais para se sentar, conclui. Devorei *História do Olho* no mesmo dia e fiz dele ritual: todo amigo que adentrava meu quarto era convidado a ler a primeira página do livro, só a primeira. Alguns leram todo o resto, outros ficaram na vontade, mas até hoje repito o ato: *História do Olho* é meu cartão de visita.

Assim estava eu, inserido no mundo das coisas escritas batailleanas. A obsessão levou-me além. Depois de cotejar *O Erotismo*, recaí nos amigos de Bataille e encontrei abrigo também em Michel Leiris com sua poesia – e etnografia! – em *Espelho da Tauromaquia* e em suas memórias, com *A Idade Viril* e *A África Fantasma*. Bataille trouxe-me Leiris, e com ele veio toda a escola sociológica francesa que só agora consigo ver o quanto me influenciam, talvez do mesmo modo que influenciaram o arquivista-paleógrafo formado pela *École Nationale Des Chartes*.

Agora já era eu um aprendiz de antropólogo; tinha, enfim, me encontrado academicamente – e esse encontro veio por meio do outro, das sociedades selvagens, dos ritos, mitos e simbolismos, das trocas, dos rituais. Bataille retorna, então, majestoso, com a única obra que tive oportunidade de escavar durante a minha graduação em antropologia: *A Parte Maldita – precedida de a noção de dispêndio*. Adentrei nos capítulos iniciais de *A Parte Maldita*, como uma mosca adentra um pedaço de carne apodrecido. Chafurdei. Foi com essa obra batailleana que iniciei o que considero uma espécie de segundo tema de pesquisa da minha graduação: a relação entre os artistas surrealistas e os antropólogos e etnógrafos franceses da Paris dos anos 20 e 30. Surrealismo etnográfico, cunhou James Clifford – antes de encontrar no teatro performativo com o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC)<sup>1</sup>, que de fato fora o interlocutor mais do que ideal de meu trabalho de conclusão curso, eram esses rumos que minha graduação tomava: seguir os ecos batailleanos dentro da ciência do homem.

Seguindo *A Experiência Etnográfica*, de James Clifford, observei como o mesmo colocou o “surrealismo como cúmplice secreto da etnografia” e com essa afirmação uma série de outros pensadores passaram a fazer coro, de certa forma, da minha obsessão com o pensamento batailleano. Tanto Michel Leiris, muito mais próximo do campo antropológico do que o autor que aqui persigo, quanto Bataille, participaram de palestras e cursos de Marcel Mauss, clássico autor para os estudos em antropologia (CLIFFORD, 2002). Aliás, a frase introdutória do capítulo central de *O Erotismo*, “a transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa” (BATAILLE, 2017, p. 87), pode ser compreendida como influenciada por um dos diversos aforismos misteriosos que Mauss proferia em suas palestras, essa em específico de uma proferida no ano de 1925. Assim, cada vez mais, eu mergulhava nos ecos que Bataille produzia em mim.

Vale aqui abrir nosso primeiro parêntese nesta obsessiva introdução para apresentar nosso objeto de atração. Georges Bataille pode ser considerado um dos maiores pensadores do século XX. Seu pensamento brota de aproximações com o movimento surrealista bretoniano, do qual fez parte, mas acabou rompendo por discordar de que o movimento excluía o abjeto, as partes baixas do corpo, como afirma Fernando Scheibe

---

<sup>1</sup> O Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), ao Curso de Artes, ambos da UFF, e ao CNPQ. O LCICC se constitui enquanto um território livre de criação, reflexão e de expressão artística, absorvendo alunos de mestrado, graduação, professores e profissionais da área. O LCICC tem coordenação e pesquisa de Martha Ribeiro.

na apresentação de “*O Erotismo*” (SCHEIBE, 2014). O universo de palavras escritas de Bataille transita por literatura, filosofia, antropologia, economia, sociologia, história da arte, etc. Iniciei os desbravamentos do pensamento batailleano pelo erotismo e pelo dispêndio – hoje já trago em meu saco de ideias a confissão, a transgressão, a violência e a melancolia para dentro do meu fazer como pesquisador e artista. Bataille ecoa em minha carne.

Bataille adormeceu em mim, mas seu sono era leve. Lembro que quando conheci o trabalho da professora Martha Ribeiro com o LCICC, entendi que esse era o caminho que queria tomar: as artes da cena. Adentrei outros mundos, tanto do meu próprio corpo em sala de ensaio, como de coisas escritas, com autores que até hoje me são companheiros, faço uma menção especial a Eugenio Barba e Patrice Pavis, que muito me ajudaram – e ainda ajudam! –, a entender como a antropologia pode contribuir na construção da teatrologia contemporânea. Como disse, Bataille adormeceu, mas ainda estava ali, à espreita. Observo agora em uma das anotações iniciais do meu misto de caderno de campo e de artista, na sala de *training* e ensaio para o espetáculo *Eu Sou Eu Porque Meu Cachorrinho Me Conhece*<sup>2</sup> (2017-2018), de Martha Ribeiro, apontava então uma leve associação do que fora experienciado pelo meu corpo com o pensamento do Bataille sobre a relação de erotismo e violência. Em mim, Bataille sempre se mantinha em vigília, de alguma forma.

Ainda em 2017, e agora já afogado nas artes da cena, estava a realizar um curso de formação atorial de um ano em uma ONG (Organização Não-Governamental) de Teatro Social, a ONG Ecoa<sup>3</sup>, e durante o processo de formação fora pedido para realizar uma videoarte inspirada em uma das dramaturgias que lemos ao longo dos últimos dois meses. Optei por realizar o meu vídeo tendo como base *Psicose 4.48*, da dramaturga inglesa Sarah Kane. Do contato com a dramaturgia de Sarah Kane nasceu a videoarte *Samotrácia* (2017), que versa sobre a questão do corpo sem cabeça, que na época chegou até mim pelo livro *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, da professora Eliane Robert Moraes (2002). Somente a posteriori

---

<sup>2</sup> *Eu Sou Eu Porque Meu Cachorrinho Me Conhece* é uma peça-paisagem construída a partir da composição dos corpos-movimentos em cena e fragmentos textuais de Gertrude Stein. O espetáculo tem direção e dramaturgia de Martha Ribeiro.

<sup>3</sup> A ONG ECOA de Teatro Social é uma instituição sem fins lucrativos voltada para a formação atorial de jovens interessados nas artes da cena. A ONG conta com polos na cidade do Rio de Janeiro e na Baixada Fluminense, fazendo um trabalho de formação prolongado. O artista-pesquisador dessa dissertação estudou por um ano e meio na instituição cursando o “Ciclo Múltiplos Olhares” (ciclo básico, de meio ano) e o “Ciclo de Desenvolvimento do Ator – CDA” (ciclo avançado, de um ano).

que fui compreender que a questão do corpo acéfalo é uma das imagens batailleanas por excelência, que o pensador francês trabalhou exaustivamente a tentativa de romper com a racionalidade: “Bataille continuou tentando. Escrevendo para sair do logos. Usando a cabeça para escapar do uso e da cabeça. Querendo enlouquecer de verdade” (SCHEIBE, 2014, s/p).

Assim, envolvido com as artes da cena, prestes a terminar a graduação, agora no ano de 2019, um ímpeto me tomou e resolvi pesquisar se havia algum trabalho teatral que fizesse de Georges Bataille fonte para a criação. Deparei-me com algumas adaptações de seus escritos, respectivamente *Madame Edwarda* e *O ânus solar*<sup>4</sup>, mas não foram essas adaptações que me acorrentaram. Quem me prendeu foi *A importância de ser Georges Bataille* (2019), um espetáculo criado por um artista português, o interlocutor desta pesquisa, Miguel<sup>5</sup> Bonneville. Logo que soube do que se tratava o espetáculo, entrei em contato com o criador da obra via e-mail, pedindo mais informações, textos, etc., se poderia ele me detalhar melhor de como utilizava dos conceitos de Georges Bataille na cena. No segundo dia do mês de junho ele respondeu-me. Muito solícito, enviou-me uma série de entrevistas suas que saíram na mídia lisboeta e uma resenha do espetáculo<sup>6</sup>. Agradei e li o conteúdo que me foi enviado. Ali, então, encerrou-se nossa primeira troca – a vida silenciou meu primeiro contato com a produção artística de Bonneville. Mas renasceria.

Deu-se, então, o ano de 2020 e minha entrada no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense. O ano em questão foi marcado historicamente pelo alastramento de um vírus em todo o mundo, instaurando a pandemia de Covid-19, na qual ainda nos encontramos, causando refazimentos de planos e objetivos na vida de inúmeras pessoas. Na minha não foi diferente. Adentrei ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, com um projeto de pesquisa que consistia em um trabalho etnográfico, com acompanhamento do processo de treinamento e ensaio do novo espetáculo teatral do

---

<sup>4</sup> Após a pesquisa realizada no ano de 2017, encontramos somente referências a adaptação de *O Ânus Solar*, de Maikon K, que no ano em questão, cria uma espécie de ritual cênico a partir dos temas tratados no pequeno escrito de Bataille.

<sup>5</sup> O nome Miguel aparecerá tachado em toda a dissertação, pois é assim que o artista assina suas obras, com o próprio nome rasurado. Falaremos mais dessa questão no segundo diálogo desta pesquisa.

<sup>6</sup> Exemplificamos aqui o que me fora me enviado por Bonneville, a entrevista conduzida pelo jornalista Miguel Branco, para o portal português Observador. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/miguel-bonneville-escolhi-ser-ator-para-tentar-escapar-a-inevitabilidade-de-ser-eu/>>

LCICC. Algumas semanas antes das audições para esse novo trabalho, o vírus da Covid-19 alastrou-se no Rio de Janeiro, e todos os estabelecimentos não-essenciais foram, gradualmente, fechando suas portas. Não foi diferente com os teatros e salas de ensaio. Não havia mais como realizar a pesquisa que desejava, era preciso reinvenção.

Com a disseminação do vírus houve também a disseminação do conhecimento remoto. Diversos artistas-pesquisadores, impossibilitados de trabalhar no momento, abriram cursos e *workshops online*, oferecendo seus conhecimentos e compartilhando seus processos com aqueles que estivessem interessados. E foi em um desses cursos remotos que a obsessão pelo pensamento batailleano retornou a minha carne – em um dos *workshops* dos quais participei, estava lá o Georges Bataille com o seu *O Erotismo* como referência para a criação cênica.

Bastou esse estalo para que tudo retornasse. A obsessão adormecida retomou sua força e, dessa vez, deixei-me seguir por ela. Retomei então meu contato com o Miguel Bonneville, convidando-o para ser o interlocutor desta pesquisa. O artista prontamente aceitou, e é a prática dialógica com o mesmo que possibilita que eu vislumbre o pensamento batailleano diante do prisma das artes da cena contemporânea.

Nossa primeira conversa deu-se no décimo sétimo dia do mês de setembro do fatídico ano de 2020. Encontrei-me, remotamente, com Bonneville, pelo aplicativo privado de conferência remota *Zoom*. Às 12h do horário de Brasília; 14h do horário de Portugal.

Iniciamos a conversa com uma provocação que proferi a Bonneville. Citando uma frase do ensaio<sup>7</sup> de Arnaud Maïsetti, que afirma que, por mais que seja raro encontrar citações diretas dos textos de Bataille na cena contemporânea, diversos artistas apresentam, de alguma forma, pensamentos batailleanos no bojo de referências de suas criações artísticas. Indaguei ao artista se ele concordava que o teatro contemporâneo, de um modo geral, havia um ressoar de pensamentos de Georges Bataille. A resposta de Bonneville foi de encontro ao pensamento de Maïsetti, mas não sobre o teatro de forma geral, já que ele afirmou que só poderia falar sobre o seu trabalho e, certamente, dentro de seu fazer autoral, em seus processos criativos, havia sim um “fazer” batailleano, e isso

---

<sup>7</sup> O ensaio em questão é o *Georges Bataille et les scènes contemporaines*, ou em tradução livre *Georges Bataille e a cena contemporânea*, publicado na revista *Art Press 2*, de Paris. O mesmo pode ser acessado no link: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02343500/document>>

não só em seu espetáculo *A Importância de Ser Georges Bataille*<sup>8</sup> (2019), mas em sua produção como um todo.

Bonneville é um artista europeu, como aqui já referenciado, logo, seu olhar para com as utilizações de Georges Bataille na cena contemporânea aparece para ele de forma mais clara e objetiva do que as desse pesquisador, por esse e outros motivos, o diálogo com ele faz-se muito importante. A residência que realizou durante três meses na *La Box – École Nationale Supérieure d’Arts* de Bourges, na França, foi a que resultou no livro de artista *Dissecação de um cisne*, onde ele fez sua primeira pesquisa artística com provocações advindas dos escritos de Bataille. Ao falar para um coreógrafo francês que estaria a utilizar Bataille como base de seu próximo espetáculo, ouviu como resposta um “ainda?” do francês.

A organização desta dissertação dá-se em forma de “diálogos”, não necessariamente escritos de maneira dialógica, mas ordenados segundo conversas que estabeleci com o Bonneville desde o já citado setembro de dois mil e vinte. O título de alguns capítulos, assim como o título da dissertação em si, advém do pensamento de Roland Barthes sobre a *História do Olho*. Referenciando a obsessão de Georges Bataille pelas metáforas do olho, os olhos durante o desenrolar do livro são “*declinados* em todos os sentidos do termo” (BARTHES, 2015, p. 128), na narrativa de Simone, Marcela e do narrador sem nome. Assim, percorro esse eco batailleano encontrando diversas palavras-imagem, citadas, em alguma medida pelo próprio Bonneville, que me aproximam do pensamento de ressignificação do olho, do esférico, do buraco, enquanto símbolo de reapropriação na narrativa de Georges Bataille.

A escrita desta pesquisa realiza-se em primeira pessoa como uma tentativa de estreitamento do diálogo entre o pesquisador que a escreve e o artista-interlocutor que se revela na mesma, e também como uma forma, mesmo que indiretamente, do pesquisador colocar-se enquanto artista da escrita cênica contemporânea – por esses motivos, em diversas passagens a pesquisa apresenta uma linguagem que pode ser definida enquanto “poética”, afastando-se da rigidez canônica acadêmica que lhe é exigida.

No primeiro diálogo, *Perfurar um prenome rasurado*, apresentarei de modo mais pormenorizado o artista Miguel Bonneville. Utilizando-me de conversas e entrevistas travadas com o mesmo, textos de autores outros, como o do jornalista Miguel Branco,

---

<sup>8</sup> *A Importância de Ser Georges Bataille* faz parte de uma série de projetos performativos de Miguel Bonneville, onde ele baseia-se na vida e obra de artistas cuja relevância tem sido vital no decorrer de seu trabalho, como o mesmo afirma em seu site.

que acompanhou o processo de montagem do espetáculo *A Importância de Ser Georges Bataille*, e o publicou sob o título *Abutres do Amor*, de forma independente. Também apresentarei o *Miguel* sob o ponto de vista do filósofo Pedro Arrifano, que acompanha a produção artística de Bonneville há alguns anos, assim como escritos jornalísticos, ensaios e palavras outras me ajudarão a traçar um perfil de um artista que se apresenta já com seu nome rasurado. A pergunta central desse capítulo é: como nominar um prenome rasurado? É o que escavaremos em nosso primeiro diálogo.

No *Diálogo II: O Ovo do Cisne*, início, de fato, as análises textuais de *Miguel Bonneville*. Assim, concentro-me em analisar o texto *Dissecação de um cisne* (2019), desenvolvido em residência artística na França, onde encontro um afinamento do pensamento batailleano nas criações de Bonneville, principalmente os conceitos de “erotismo” e termos outros que o rodeia, como “excesso”, “violência” “abjeto”, etc. A análise do livro de artista *Dissecação de Um Cisne*, possibilitará também um vislumbre de conceituações da própria dramaturgia contemporânea, tal conceituação se dará a partir da leitura de *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert.

O *Diálogo III: A escrita como orbe do Mal*, parte da tese que Bataille defende em *A literatura e o mal*, de que a escrita é também uma “parte maldita”, de que a literatura é “tal qual um sacrifício no sentido de serem dois fenômenos que nos abrem a comunicação revelando o nada no momento da morte” (ARAÚJO, 2021, p. 147). Assim, seguindo a tese batailleana, farei uma tentativa de dar a ver esse Mal, na acepção de Bataille, nos escritos cênicos de *Miguel Bonneville*, ancorando-me nas estratégias usadas pelo pensador francês no livro aqui já citado. Esse diálogo recebe um tom ensaístico, pois a ideia do mesmo continua sendo o de encontrar conceitos-chave de Bataille dentro do texto de Bonneville, mas sim agora pretendendo ver como o pensamento batailleano pode revelar como o Mal nas criações do artista-interlocutor.

O *Compêndio* é um capítulo onde compilo uma fortuna crítica acerca das produções do Bonneville, tais como entrevistas, textos críticos, sinopses dos espetáculos da série *A importância de ser* e etc. O capítulo funciona como um panorama mais geral das produções do *Miguel*, de modo que seja possível observar melhor a cronologia da série *A importância de ser*, por exemplo.

Além dos capítulos ora citados, a dissertação também é composta com fotografias do Bonneville, de seus espetáculos, seu livro de artista *Dissecação de um cisne*, juntamente com algumas ilustrações presentes no mesmo e as *Considerações finais* que concluem a mesma, fazendo uma remissão sobre o que fora proposto durante toda essa

obsessiva pesquisa: encontrar ecos do pensamento de Georges Bataille na escritura cênica contemporânea tendo como interlocução a produção do artista português Miguel Bonneville.

## DIÁLOGO I

### Perfurar um prenome rasurado

MY NAME IS MIGUEL BONNEVILLE  
I WAS BORN IN JANUARY 1985, IN PORTO, PORTUGAL  
MY WORK IS AUTOBIOGRAPHICAL  
IT IS ABOUT DECONSTRUCTING AND RECONSTRUCTING IDENTITY  
DECONSTRUCTING AND RECONSTRUCTING THE PAST  
I WORK IN THE FIELDS OF LIVE ART, PERFORMANCE AND VISUAL ARTS

**Figura 01:** Imagem de entrada do site de Miguel Bonneville

*Meu nome é Miguel Bonneville. Nasci em janeiro de 1985, no Porto, Portugal. Meu trabalho é autobiográfico, sobre desconstruir e reconstruir o passado. Trabalho nos campos da arte ao vivo, da performance e das artes visuais.*

O nome riscado. Miguel. Era assim que ele aparecia, foi assim que se apresentou. Foi feito um funeral, um ritual de passagem, segundo o antropólogo Victor Turner<sup>9</sup>. Em março de 2012 lá estava ele, o corpo estirado na Capela Carlos Alberto da Sardenha, no Porto, coberto por um tecido dourado. Os olhos fechados. Uma fotografia sua em um porta-retrato. *Miguel Bonneville #9*, nomeou-se assim o funeral, etapa final de um ciclo de performances que realizou. Uma procissão acompanhou o corpo do defunto Miguel até a Quase Galeria, onde o mesmo inaugurou uma exposição solo intitulada *Algumas maneiras confiáveis de como construir a partir de fragmentos de uma pessoa*.

Com a morte de Miguel, era preciso dar outro nome, mas ele não sabia qual. Ficou então Miguel, em taxado, sempre. Não sabia ele muito bem que nome escrever, então permaneceu o mesmo que não era o mesmo, pois estava agora, riscado. Violentou o próprio nome. Há algo de continuidade de Miguel para Miguel, de uma outra forma,

---

<sup>9</sup> Victor Whitter Turner (1920-1983) foi um antropólogo britânico cujas investigações sobre os ritos em geral e sobre a eficácia dos símbolos nos processos rituais e sociais, em particular, se tornaram referências fundamentais não apenas para a Antropologia, mas para as Ciências Sociais e Humanas em geral. Suas contribuições para a teoria antropológica ligam-se, entre outras, às noções de liminaridade e communitas, assim como à ideia de drama social e performance. Sua trajetória acadêmica esteve marcada de perto pela chamada Escola de Manchester, na qual se destaca o nome de Max Gluckman (1911-1975), seu orientador e influência marcante em parte de sua obra (BORGES, Lais Gomes. Victor Turner. Enciclopédia de Antropologia. Universidade de São Paulo: 28/07/2019. Disponível em: <https://ea.flch.usp.br/autor/victor-turner>)

afirmou ele. *Miguel existe em Miguel?* Cortar o gênero, os laços de sangue, desfazer-se, mas refazendo-se: escrever apagando o próprio nome.

Quem é ~~Miguel~~ Bonneville? Como apresentar um artista que se apresenta já rasurado? ~~Miguel~~ Bonneville é um ator/performer, dramaturgo, encenador e artista visual português, interlocutor necessário desta pesquisa. Mas essa é só a casca do ovo, precisamos acessar a gema e devorá-la, só assim se iniciará uma compreensão maior do interlocutor que, entre essas páginas, faz sua voz ecoar.



**Figura 02:** Fotografia da performance Miguel Bonneville #9, acervo do artista.

Bonneville vem de família burguesa do Porto. Decidiu que seria ator aos nove anos de idade, na escola, quando escutou alguém em um andar acima do que estava, repetir o que estava dizendo. Concluiu os cursos de atuação na Academia Contemporânea do Espetáculo, em artes visuais na Fundação Calouste Gulbenkian, autobiografias, histórias de vida e vidas de artista no CIES- ISCTE, arquivo – organização e manutenção no citeforma, costurar ideias no Magestil e *cyborgs, sex and society* na FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Juntamente com a artista Maria Gil, assina a direção artística do Teatro do Silêncio, que se apresenta como uma estrutura de criação, fundada em 2004, que vem desenvolvendo pesquisa e experimentação artística com a utilização de material autobiográfico, explorando uma relação próxima e íntima com o público, preferenciando realizar suas ações em espaços intimistas e não convencionais.

*Perseguindo Abutres do Amor*, livro do jornalista e dramaturgo Miguel Branco, que acompanhou Bonneville durante a montagem de *A Importância de ser Georges Bataille*, gestado após a residência artística que o mesmo realizou na *La Box – École Nationale Supérieure d’Arts* de Bourges, na França, concordo que “conhecer a obra de alguém – cinco meses depois posso garanti-lo – não é conhecer alguém” (BRANCO, 2018, n.p)., contudo, a tentativa que aqui faço é de, a partir da produção artística de Bonneville, as folhas de sala<sup>10</sup> de seus espetáculos, em sua maioria, assinadas pelo filósofo Pedro Arrifano, entrevistas em blogs e *podcasts*, apresentar minha visão sobre quem é Miguel Bonneville e todas as identidades que o cabe<sup>11</sup>.

Arrifano, ao escrever a folha de sala de *A Importância de Ser Paul B. Preciado*, espetáculo que antecedeu o *A Importância de Ser Georges Bataille*, apresenta-nos quem é Miguel Bonneville. E é partindo do texto do filósofo que acompanha Bonneville em sua trajetória artística que perfuro as rasuras de Miguel.

“Incorporar um corpo, tomar-lhe as memórias, os comportamentos, a voz, o pensamento... Ser outro... Dar vida a um outro, dar morte/dar um caixão a um ‘eu’”. (ARRIFANO, 2017, n.p). A proclamação que Arrifano faz em seu texto vai de encontro com o trabalho performativo descrito no início deste diálogo, *Miguel Bonneville #9*. O que me interessa no argumento sustentado por Arrifano é como a busca de um “outro” dentro do projeto artístico de Bonneville solapa/transforma sua própria biografia – logo, em Miguel Bonneville a escrita sobre o outro é uma forma de escrita de si, mesmo que esse “si” encontre-se borrado. E esse solapar de identidades faz-se presente de modo mais visível em *Dissecação de um Cisne*, livro de artista gestado por Miguel a partir de seu contato com a obra batailleana.

Os escritos cênicos de Miguel Bonneville podem ser encontrados dentro do que a socióloga Leonor Arfuch chama de espaço biográfico, narrativas do eu que conservam o relato de uma vida, mesmo que esses relatos sejam “minucioso, fragmentário caótico” (ARFUCH, 2010, p. 16). Arfuch elenca as entrevistas como um importante registro da expansão do vivencial (ARFUCH, 2010) e, para Miguel, as mesmas são parte essencial do seu trabalho, como discorre em uma das falas que apresentamos no compêndio ao final

---

<sup>10</sup> Em Portugal, folhas de sala é como são chamados os programas dos espetáculos, distribuídos ao público nas apresentações.

<sup>11</sup> Ao final da dissertação no “COMPÊNDIO” estão presentes entrevistas e matérias jornalísticas com o Bonneville que circularam na mídia lisboeta; o histórico dos trabalhos cênicos realizados pelo mesmo na série *A Importância de Ser*, com uma breve sinopse e fotografias dos trabalhos mais citados nessa dissertação, a fim de apresentar e contextualizar melhor o autor e sua produção artística.

da dissertação. Em *Miguel Bonneville #7*, por exemplo, o artista criou um espetáculo que deu-se como um simulacro de um *talkshow*. Miguel Bonneville é o entrevistador, contudo, quem o interpreta é o performer José Vitorino, que entrevista um animal empalhado não-identificado, esse sim, performado pelo próprio Bonneville. *Miguel Bonneville #7*, seria uma maneira de Miguel dar voz às suas obsessões como artista, criando uma caricatura de si mesmo e das temáticas do “eu” que utiliza em seus trabalhos.

No trabalho anterior, *Miguel Bonneville #6*, a entrevista também é utilizada como ponto de partida para os questionamentos biográficos. Em uma entrevista de 2008 intitulada *A voz dos outros (auto-retrato)*, a entrevistadora Adelaide Deleite nos narra como a performance foi criada. *Miguel Bonneville #6* apresenta as falas de seis mulheres que foram filmadas durante entrevistas em vídeo. Durante a performance, os espectadores não podem ouvir as vozes das mulheres, somente Miguel, que, com fones de ouvido, as ouve e repete em voz alta o que elas dizem. As mulheres falam através dele. Assim, a entrevistadora questiona: *quem está sendo retratado na performance?*

A série de performances intituladas *Miguel Bonneville*, que vão de *Miguel Bonneville #1* até *Miguel Bonneville #9*, são o ponto de partida para a escavação autobiográfica no trabalho artístico do interlocutor. As performances iniciaram-se em 2006 e tiveram fim em 2012, com a já citada *Miguel Bonneville #9*, onde ocorre a morte de Miguel e o surgimento de Miguel. A série fala de rompimentos, amor, busca de novas identidades, sobrevivência, reconstrução, encontrar a paz, força e autocaricaturas. Em *Miguel Bonneville #1*, por exemplo, percebe-se já a aparição de figuras não-humanas na produção do artista, algo que se torna recorrente em sua produção. Em 2015, Bonneville escreve sobre a utilização de figuras animais em seus trabalhos no texto *Feminismo e animais: vingança através da arte contemporânea*. Ali o artista apresenta reflexões do porquê utiliza a animalização em suas obras. No texto citado, Bonneville relata uma história em que, após um orgasmo, fora chamado de “cabrão” por um parceiro. Após refletir, conclui que ser nominado de “cabrão”, pós-orgasmo, pode significar somente duas coisas “és um homem feio ou és uma mulher má” (BONNEVILLE, 2015, n.p) e nenhuma das duas o parece elogiosa.

Após a série de performances *Miguel Bonneville*, o artista busca um movimento que vai um pouco além da utilização da autobiografia em sua produção: suprimir sua identidade em seus escritos cênicos. Assim, o artista torna-se, como afirma o filósofo Pedro Arrifano, um devir-Preciado, devir-Agustina, devir-Bataille, é o que o mesmo desenvolve em seus trabalhos nomeados *A importância de ser*. Contudo, mesmo

buscando a supressão de sua identidade, **Miguel** acaba perpetuando sua singularidade, deixando seus rastros, memórias, confissões e intimidades em seus escritos na relação que estabelece do seu “eu” que se dissolve nos autores que toma para si em *A importância de ser*. E são nesses textos onde **Miguel** encontra a potência de uma nova visada biográfica: de encontrar o outro através de si:

Quando se encontra com o outro, Bonneville encontra as linhas de força necessárias para a criação... a sua. Faz delas uma força potenciadora. Uma força que se alimenta e sobrevive de vários nascimentos e encontros com forças que o inspiram. O performer mascara-se de um outro para se estender a esse outro que é ele próprio...laço estreito... o seu Preciado não é exactamente conforme o filósofo...é um novo Preciado...vai além... abre a possibilidade de se questionar e de questionar esse outro (ARRIFANO, 2017, n.p).

Arrifano, ao falar sobre o biográfico na produção artística de Bonneville, anuncia a ocultação/desocultação do ser no trabalho do artista, assim volto então ao “escrevo para apagar meu nome” que se relaciona com a rasura da identidade do artista. Trago aqui uma passagem transcrita de uma das entrevistas que realizei com o **Miguel**:

O nome ainda está lá, mas está cortado, ou seja, há qualquer coisa de fantasma no nome. E há qualquer coisa de fantasma da minha própria história, que tem a ver com esse nome, é... Quem dá a sombra... É aquilo que estou a fazer, portanto... Acho que é uma forma de não tomar uma decisão precipitada relativamente à minha identidade, relativamente àquilo que já foi a minha identidade e aquilo que será. Portanto, é um estado intermédio... E que faz parte desse processo, é uma forma de mostrar o processo de transformação identitária (BONEVILLE, entrevista em 20 de setembro de 2021).

**Miguel** é uma figura liminar<sup>12</sup>: um trânsito permanente entre o que já foi e o que pode vir a ser. *Devir*, como fala Arrifano – e é a aglutinação de uma biografia rasurada com a percepção que Bonneville tem do *Outro* que potencializa seu trabalho

---

<sup>12</sup> O uso do conceito de liminar advém do já citado antropólogo Victor Turner. De acordo com a Enciclopédia de Antropologia da Universidade de São Paulo, “a liminaridade como condição social efêmera vivenciada por sujeitos temporariamente situados fora da estrutura social, dando origem ao que ele denomina *communitas*, isto é: uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados”. Contudo, Turner expande esse conceito para grupos sociais, como hippies, profetas e artistas, e é aqui que encaixo o **Miguel**, já que, concordo com o Turner que pensa nessas figuras liminares como “sujeitos que se opõem ou, no mínimo, desafiam a estrutura social como única forma de organização social possível”. (NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. **Liminaridade e communitas - Victor Turner**. Enciclopédia de Antropologia. Universidade de São Paulo: 08/12/2015. Disponível em: < <https://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner> > acessado em: 29/03/2022).

autobiográfico. *Miguel* não é Bataille, por exemplo, mas também não é mais Miguel. Autobiografia torna-se tanatografia.

Tanatografia é uma escrita de morte, mas em *Miguel* a morte não perdura, pois o autor reconstrói o retorno de seu sujeito através da alteridade, fazendo de seu projeto artístico a tentativa de: “escapar à inevitabilidade de ser eu”. E essas tentativas de escapar de si próprio desenvolvem-se de diversas formas, desde performar seu enterro, como já citado, a criar personas que assinam os textos que escreve, extorquir ficções alheias e reproduzi-las ilegalmente, trocar a individualidade por uma ideia de comunidade, superar suas relações de sangue, etc. Todas as estratégias aqui elencadas associam-se a algum texto do Bonneville ao qual tive acesso.

Dentre essas várias formas de solapar sua identidade em seus escritos, apresento aqui, pormenorizadas, algumas dessas tentativas. No texto que escrevera para o espetáculo *A Importância de ser Paul B. Preciado*, nominado *Notas de Um Primata Suicida*, Bonneville busca identidades em outros corpos. “Dormir com eles (outros corpos) era ser com eles. Como eles. Dormir com eles estava muito perto de sê-los. Na minha inexperiência era assim ainda” (BONNEVILLE, 2017a, np). Eis nesse trecho mais uma forma que o artista encontrou de refazer-se: através da identidade do outro. Muito mais do que um exercício de alteridade, de enxergar-se através do outro, o movimento que o artista faz é de tentar *ser* o outro, algo que é buscado em toda a série *A Importância de ser*. A tentativa colocada em *Notas de Um Primata Suicida*, a prática de solapar sua identidade, passa pela prática erótica, já que no mesmo parágrafo que profere esse refazimento, o artista profere práticas sexuais que, sem essa busca de refazer-se, seriam somente “fodas tantas vezes tépidas, desinteressantes e desencontradas” (BONNEVILLE, 2017a, np.). A movimentação de buscar identidades em corpos outros comunga-se com as práticas erótico-sexuais.

A alteração estética de seu próprio corpo é também um mecanismo que o artista busca para sair de si. Para Bonneville, alterações em seu corpo, provocam nele sensações diferentes, tirando-o de si e colocando-o como *outro*:

alterar partes do meu corpo excita-me. cortar o cabelo, rapar os pêlos das pernas, descolorar os pêlos dos sovacos, fazer uma tatuagem. mais ou menos permanentes, mais ou menos notáveis, essas alterações provocam no corpo sensações diferentes. é como se fosse outr0. e não há nada mais excitante do que ser outr0, deixar de ser si próprio. (BONNEVILLE, 2017a, np).

O “escrevo para apagar meu nome”, postulado por Bataille faz-se concretude em seu livro *O culpado*, publicado em 1944. O texto de apresentação da obra, na tradução brasileira escrita por Fernando Scheibe, estudioso do pensamento batailleano e tradutor de diversas obras do francês para o português, fala do caráter de diário, da escrita de si, assim posso afirmar, seguindo a lógica de Arfuch, que esse texto de Bataille apresenta, antes de *O culpado* ser editado pelo autor para a publicação. É interessante que é através dessa “escrita de si” que Bataille busca o desaparecer, ou seguindo as palavras de Foucault “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (FOUCAULT, 2001, p. 222).

Assim, não haveria então uma identidade unitária para Miguel, mas várias, sendo elas, para citar um exemplo, criadas a partir do aglutinamento da figura do artista com o outro que ele se apropria em sua série *A Importância de Ser*. David Le Breton nos orienta a transitar por esse mar de identidades, já que afirma que “um homem tem tantos *eus* sociais quantos distintos grupos de homens existem e cuja opinião lhe importa” (LE BRETON, 2015, p. 75). Assim, podemos ver um Miguel Bonneville que solapa a identidade que recebeu socialmente para um Miguel que constrói “identidades”, no encontro com a alteridade do outro. Assim o artista, de certa forma, coloca-se como questionador da identidade que a sociedade o dá, pois para ele, sua identidade é “mais do que uma descrição. Sou eu que sei que diferentes lugares sou. E mesmo assim não acompanho todos, há muito deles que me escapam” (BONNEVILLE, 2017a, np).

A sensação de ser si mesmo, único, sólido, com os pés no chão, é uma ficção pessoal que os outros, com benevolência ou não, devem permanentemente apoiar. O indivíduo nunca cessa de nascer. Suas condições de existência o transformam em igual medida que ele mesmo exerce sua influência sobre elas. Ele permanece si mesmo ao longo do tempo, transformando-se discreta ou brutalmente, segundo as circunstâncias. Ele muda para permanecer si mesmo. A identidade não é o idêntico, mas a passagem (LE BRETON, 2015, p. 77)

O trecho acima nos ajuda a pensar nas práticas de destruição e reconstrução de identidade do artista interlocutor – como ele dialoga com a escrita como desaparecimento de seu nome, por exemplo, que floresce em *Dissecação de um Cisne*.

O filósofo Osvaldo Fontes Filho, em seu artigo *Escrever o desaparecimento de si (em torno de Le Coupable de Georges Bataille)*, joga luz em torno da questão do “apagar

o nome” na obra batailleana, que aqui aproximo com as questões da rasura do prenome ~~Miguel~~.

A escrita batailleana – a escrita soberana<sup>13</sup> –, segundo a leitura de Fontes Filho, é a supressão do sujeito, ou seja, uma escrita que visa a eliminação, uma retirada, um *cut*. O que me interessa nesse momento da relação que venho estabelecendo entre o pensamento de Georges Bataille e a produção artística de ~~Miguel~~ Bonneville é essa postulação identitária de um repúdio de um “eu” totalizante.

Afinal, a soberania é o nada que não mais se nomeia. Razão por que por tantas vezes Bataille afirme escrever para apagar seu nome. Como se, no apagamento da identidade fixa que todo nome próprio outorga a seu titular, fosse dado de alcançar, por um desvio e como que em silêncio, o murmúrio anônimo do Fora, o sem-nome a que pertencemos, que nos acedia imperiosamente e nos atrai irresistivelmente para além das possibilidades da linguagem onde, no limite, encontramos, para ali nos extraviarmos, o impossível (o inominável). (FONTES FILHO, 2008, p. 150).

Seguindo os vestígios de Fontes Filho em seu artigo e na própria leitura dos escritos de Bataille, percebo que esse repúdio a um “eu” se constrói a partir de variadas estratégias. Pensando nas novelas que o próprio Bataille publicou, em especial a *História do Olho*, que apresenta um substrato autobiográfico, evidencio aqui duas características da construção do “repúdio do eu” nos escritos de Bataille: a assinatura pseudônima e a circulação de suas novelas numa certa obscuridade (FONTES FILHO, 2008). Além, é claro, do “universo de coisas escritas” de Bataille construir-se de forma um tanto labiríntico, causando uma comunicação que propositalmente flerta com a laceração desse “eu” imutável e racional.

Os escritos de Bonneville buscam também a laceração de um “eu” – embora o artista interlocutor não afirme que busca solapar a racionalidade, coisa que Bataille buscava, principalmente no empreendimento da *Revista Acephale*, por exemplo. Quando questionado sobre a laceração da racionalidade através de seus escritos, Bonneville narra muito mais um estado que se liga a um transe do que, de fato, um corte de um eu racionalizador. Em suas palavras:

Mas é uma sensação de ser atravessado por qualquer coisa, e tem a ver com a espera que aconteça também, há um processo de espera para que a escrita possa acontecer. E nem sempre acontece quando nós nos

---

<sup>13</sup> A escrita soberana está ligada ao conceito de Soberania em Bataille, desenvolvido no livro “A Literatura e o mal” e que será trabalhada de maneira mais pormenorizada no *Diálogo III: A escrita como orbe do Mal*.

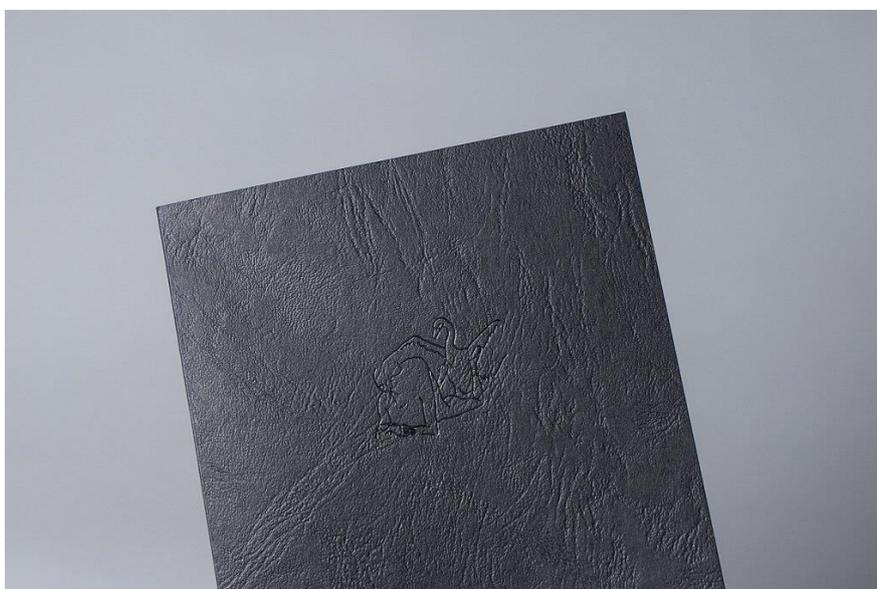
sentamos para escrever. Eu acho que há um estado qualquer de receptividade, de passividade, de espera, que tem a ver com o apagamento, no sentido em que não há uma ação concreta que nos diga "Esse sou eu a escrever" ou "Agora eu vou escrever. Eu sou essa pessoa a escrever. Estas são as minhas ideias", é bastante mais fluído e menos programado. Que eu acho que tem a ver com o fato de estar aberto a que alguma coisa aconteça sem plano (BONEVILLE, entrevista em 20 de setembro de 2021).

O “eu” que Miguel Bonneville busca destruir é o “eu” que a sociedade atribui para ele: esse ligado ao masculino, de família burguesa, de nome que figura entre os vinte mais comuns em Portugal. Por isso falo de tanatografia nos escritos de Miguel Bonneville – há um ímpeto de matar-se que se faz presente em seus escritos, mesmo que esse ímpeto não se realize, pois há certa impossibilidade de haver um sair completamente de si para tornar-se outro, a busca autobiográfica de Bonneville em suas criações é em torno dessa *tentativa de*, tanto que em suas escrituras cênicas, aqui ancorando-me em *Religião e Moral*, o artista interlocutor fala que “a minha história é feita de delírios de reinvenção, de despedaçar e reconstituir a identidade – de eliminar a identidade, de sacrificar a identidade” (BONNEVILLE).

## DIÁLOGO II

### O ovo do cisne

Um cisne penetrando um corpo humano masculino. Em baixo relevo. Capa de couro, talvez sintético. A primeira página vem acompanhada de uma dedicatória na parte superior direita “*Para o Lucas com amizade. Miguel*”. No inferior da página, a data “*novembro de 2020*” marca a escritura da caligrafia em tinta preta sobre a página branca. Página seguinte. *Dissecação de um Cisne, Miguel Bonneville*, nada mais. Dissecação. Segundo o dicionário Michaelis *online*. Dis·se·ca·ção, substantivo feminino, 1) anatomia: ação ou efeito de dissecar; dissecação; 2) figura de linguagem: análise pormenorizada de alguma coisa. Do latim, *dissecatō*.



**Figura 03:** Fotografia da capa do livro de artista *Dissecação de um Cisne*, de Miguel Bonneville.

O escritor, dramaturgo e pesquisador de literatura fantástica Bráulio Tavares tece um comentário sobre a relação dos surrealistas com a mesa de dissecação, ancorando-se, inicialmente, na pintura de Salvador Dalí *Sewing Machine with Umbrella* (1941).

Uma imensa máquina de costura negra, ao fundo. Sobre a mesma, três guarda-chuvas tão escuros quanto a máquina. O que se projeta é a sombra: em um primeiro plano, quase pode-se tocá-la. A deformada sombra de três guarda-chuvas apoiados em uma máquina de costura vaza da tela, escorrem para além da pintura, acompanhadas de silhuetas femininas que observam a sombra precipitar sua finitude além do que se enxerga. “*Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva* (LAUTREAMONT, 2020)”. Tavares fala da captura que

André Breton faz dos *Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, para dar conta do objeto que agora me deito. Canto sexto, capítulo I.

*Mesa de Dissecação*, segundo capítulo de *O Corpo Impossível*, da professora Eliane Robert Moraes, vai discorrer sobre a diferença de uso do termo “dissecação” para os surrealistas bretonianos e para Georges Bataille. No suporte dessa diferenciação, início o exame de *Dissecação de um Cisne*, de Miguel Bonneville. O encontro entre a máquina de costura e o guarda-chuva se torna a poética perfeita para o “acaso objetivo<sup>14</sup>” dos surrealistas. É Lautréamont que indica este novo campo de experimentação poética. Moraes (2002) aponta que nas mãos dos surrealistas, a imagem posta em *Os Cantos de Maldoror* ganha uma multiplicidade de interpretações, que vão identificar os tópicos mais significativos para a vanguarda do “possível da imaginação”, como conceitualiza Didi-Huberman. É nos escritos do poeta Pierre Reverdy que se encontra uma primeira teoria imagética surrealista válida por si mesma (MORAES, 2002).

A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte (RIVERDY apud MORAES, 2002, p. 41)

A teoria imagética evocada pelo surrealismo é, de certa forma, expropriada por Bataille, alcançando com o mesmo um grau mais elevado na relação entre iconografias de realidades distantes – aliás, é o que o filósofo opera na curadoria imagética da revista *Documents*, posicionando o seu “impossível da realidade” contrário ao “possível da imaginação” surrealista.

A poética surrealista concentrou-se mais no enlace da máquina de costura com o guarda-chuva do que com a mesa de dissecação em si (MORAES, 2002). “*Você é capaz de dizer qual o encontro capital da sua vida?*” Questionam a fim de obter respostas de encontros como geradores da indeterminação, do imprevisível, e até do inverossímil, como aponta Moraes. Aqui amplio um pouco a dúvida surrealista de modo a pensar em como o encontro pode gerar um acaso informe<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Acaso objetivo significa uma quebra nas probabilidades de reprodução conforme as expectativas da acumulação, no que abre caminho, ainda que por breves parêntesis, para a evidenciação prática de outras possibilidades de associação.

<sup>15</sup> O conceito de informe, advém desde a filosofia grega antiga, com a Teogonia de Hesíodo, podendo ser entendido como um caos original, um abismo sem forma. O informe aparece ao longo da filosofia moderna

A curadoria imagética que o filósofo desenvolveu na revista *Documents* segue a concepção de informe postulado na mesma: os olhos arregalados da atriz Joan Crawford, a fotografia do assassino Crépin e seu rosto deformado por um tiro proferido por si mesmo, esculturas etnográficas da Polinésia e pinturas de Van Gogh, todas essas iconografias estão presentes no mesmo prisma, sem haver entre elas uma distinção de classificação. Trago esses exemplos, que foram retirados diretamente do livro que reúne todos os artigos que Bataille escrevera para a *Documents*, para exemplificar como a semelhança informe levantada por Didi-Huberman se realiza na prática batailleana – há nessa preocupação imagética uma espécie de desclassificação, uma perturbação entre as noções entre o que é considerado como “alta” e “baixa” cultura – com esse exemplo quero dar uma ênfase de como o “informe” de Bataille acaba sendo um prolongamento do acaso objetivo dos surrealistas. Contudo, o que o filósofo francês faz não é somente reunir imagens de realidades distantes; de certa forma, o movimento é colocar no mesmo alforje imagens que, além de advirem de realidades díspares, são também consideradas distintas entre a classificação da época de “alta” e “baixa” cultura: Bataille transgride essas classificações.

De acordo com Moraes, a mesa de dissecação, local onde realiza-se o “acaso objetivo” da máquina de costura com o guarda-chuva, foi apressadamente associada a uma cama por André Breton e companhia, admitindo o suposto cenário de um encontro destinado a atividade erótica: a mesa de dissecação torna-se, então, a utopia feliz do amor (MORAES, 2002). O questionamento que Moraes levanta em seu citado capítulo é o mesmo que faço aqui: como uma imagem voltada para a dilaceração pode ser conciliada com o amor?

A resposta para a mesa de dissecação enquanto imagem erótica ecoa nos escritos batailleanos, marcadamente em *O Erotismo*, onde o ato erótico encontra-se nos domínios da violência e do sagrado. Nas palavras do próprio Bataille: “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40). Contudo, mesmo havendo uma conexão entre a mesa de dissecação e a laceração batailleana, Moraes aponta que um corpo dissecado não se enquadra no corpo erótico batailleano – já que em Bataille é o corpo agonizante que recebe destaque, e não o corpo

---

e contemporânea sob diversas formas, remetendo-se a “modelagem” do mundo por um demiurgo, partindo de uma matéria inicial (FONSECA, 2016). O informe batailleano faz-se presente no dicionário crítico da revista *Documents*, onde Bataille o utiliza como uma desclassificação das coisas e a partir dele é que Bataille faz a ontologia do humano, ou seja, desfaz o ideal humano do ideal divino a “cultura mais baixa”, que é amplamente explorada na já citada *Documents*, por exemplo.

pacificado da mesa de dissecação, a ênfase do corpo em Georges Bataille dá-se no que Moraes chama de “nostalgia ritual”.

Se o corpo agonizante, convulsivo e retorcido, denuncia a morte, ele torna-se paradoxalmente a alteridade do corpo morto imobilizado num vazio glacial. As imagens da agonia identificam-se ao êxtase e dela poderíamos dizer o mesmo que Bataille afirmou sobre o erotismo: “é a confirmação da vida até na morte” (MORAES, 2002, p. 53).

Por Bataille advir, também, de uma tradição da escola sociológica francesa, sendo aluno de Marcel Mauss, utilizarei “mesa de sacrifício” para contrapor a “mesa de dissecação”. Ancoro-me também na reflexão que Augusto Contador Borges faz sobre as fotografias do suplício dos Cem Pedacos<sup>16</sup> recebidas por Bataille em 1952, pelo psicanalista Adrien Borel, por intermédio de Michel Leiris. Borges, referenciando a biografia que Michel Surya escrevera sobre Georges Bataille, afirma que essas fotos tiveram um papel decisivo na vida do mesmo. Nas imagens em questão, um jovem chamado Fou Tchou Li é submetido ao suplício – e a forma como o mesmo reage assemelha-se muito ao corpo do êxtase que, posteriormente, será desenvolvido em *O Erotismo*. Para pensar na mesa de sacrifício também me ancorei nos escritos de Eliane Robert Moraes sobre Sade – autor muito utilizado por Bataille, aliás – em *Sade: felicidade libertina*, a mesa canibal gastronômica dos libertinos torna-se altar de sacrifícios:

A mesa gastronômica está para a cirúrgica assim como a orgia está para o sacrifício: da primeira para a segunda há um acréscimo de prazer, um requinte ainda maior a contemplar o apetite do devasso (MORAES, 2015, p. 214).

O pensamento batailliano alastra-se pela laceração, como afirma Didi-Huberman em *Semelhança Informe Ou O Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*. As palavras do próprio Bataille em *A prática da alegria diante da morte*, desde o seu título, aliás, comprovam que o *afligir* que percorre todo o pensamento do escritor francês. A experiência batailliana é uma experiência de rasgadura – e mesmo que, imagetivamente, haja conexões entre esse rasgar e a dissecação, o pensamento de Georges Bataille não se encontra tal qual *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt, mas sim na

---

<sup>16</sup> O Suplício dos Cem Pedacos foi uma prática de punição ao crime de assassinato de um príncipe, existente na China Imperial, mais precisamente em 1905. A prática consistia em um esquartejamento do corpo do criminoso em mais de cem pedaços, em via pública.

fotografia de *Sacrifício de um carneiro*, de Pierre Verger. Trago essas duas imagens seguindo os rastros de Moraes no posfácio *Traço de Eros*, onde a autora faz uma análise de *O Erotismo* a partir das lâminas/imagens presentes na primeira edição da Editora Autêntica no Brasil, do ano de 2014.

Abro aqui um pequeno parêntese para contextualizar o texto *A prática da alegria diante da morte*, dentro da historiografia dos escritos de Georges Bataille. O texto foi publicado no último volume da revista/sociedade secreta *Acéphale*, um outro empreendimento editorial de Bataille, realizado após o término da *Documents*. *A prática da alegria diante da morte* funciona como base para a análise do apagamento do eu na prática artística de Bonneville.

A leitura do capítulo primeiro de *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado*, da antropóloga Júlia Vilaça Goyatá ajuda a contextualizar o projeto *Acéphale*. Goyatá afirma que *Acéphale* foi o projeto mais ousado de Georges Bataille – já que o mesmo não consistia somente em um projeto de revista, mas também de uma sociedade secreta em que certas ações eram ritualizadas, como as reuniões ao ar livre, mas fechadas para não-membros, por exemplo (GOYATÁ, 2016). Os membros da revista acreditavam em uma conjuração sagrada, onde “por meio da destruição e do consumo exacerbado, se chegaria a uma revolução social” (GOYATÁ, 2016, p. 61). É interessante observar que certos aspectos da escritura batailleana já começam a florescer em seus projetos de revista; exemplifico aqui a noção de dispêndio, sagrado e ritual que perpassa, grosso modo, por toda sua obra e vai ser desenvolvida de maneira mais complexa no livro *A parte maldita*.

O último volume da *Acéphale* é todo escrito pelo próprio Bataille, sem a contribuição de nenhum dos outros integrantes da mesma. Na apresentação desse último volume, publicado em fascículos, pela editora Cultura e Barbárie, Fernando Scheibe afirma: “Bataille continuou tentando. Escrevendo para sair do logos. Usando a cabeça para escapar do uso e da cabeça. Querendo enlouquecer de verdade” (SCHEIBE, 2014, s/p). E é justamente o fim da *Acéphale*, junto com a morte de Colette Peignot, que é o estopim para Bataille dar início a escrita de *O culpado*, que para Scheibe apresenta-se como um estranho diário confessional (SCHEIBE, 2017).

Em *Abrutes do Amor*, o já citado dramaturgo e jornalista Miguel Branco debruça-se sobre a criação do espetáculo *A Importância de Ser Georges Bataille* logo após Bonneville ter retornado da residência artística em Bourges, na França. O jornalista relata que o tempo na residência artística foi essencial para Miguel ter tido a percepção do que

queria fazer a partir de seu contato com os escritos de Bataille: “foi ligando-se sem distrações a figura que queria vampirizar” (BRANCO, 2019, n.p.). O trabalho foi surgindo como se fosse de outro tempo, por isso Bonneville opta por criar as personas de Jean-Baptiste Gavreau e Judo Rebelle, há a criação de toda uma biografia possível para essas personas que *passariam* a existir. Assim, Bonneville foi criando o *Dissecação de um Cisne*, recolhendo imagens, desenhando a partir de textos sobre o Bataille ou do próprio, etc.

Miguel Branco, ao apresentar *Dissecação de um Cisne*, debruça-se sobre o refazimento de identidades na produção de Bonneville, como já foi colocado no primeiro diálogo, *Perfurar um prenome rasurado*. A prática de reconstrução identitária faz-se presente no trabalho de Miguel que aqui analisamos. Branco cita a folha cor-de-rosa encontrada no meio do livro, na qual podemos ler: “os meus filmes não são sobre nada em específico, são sobre assombrações”. Para o jornalista, essa afirmação tem ligação com a prática de refazimento de identidades de Bonneville, já que para ele, há em Miguel uma “incapacidade de ser a mesma pessoa durante muito tempo” (BRANCO, 2019, n.p.). Aliás, é Branco quem primeiro utiliza a palavra “ecos” para falar da relação que Miguel Bonneville estabelece com os pensadores que utiliza em sua série *A Importância de Ser*: na relação com o outro, são esses ecos que surgem, e é a partir desses que o trabalho do artista português de constrói.

Nunca é o Miguel quem escreve, dança, grita ou lê, segundo Branco. Assim, quem assina *Dissecação de um Cisne*, livro de artista ao qual esse diálogo é dedicado, não é Miguel Bonneville, mas Jean Baptiste-Gavreau, crítico cinematográfico, e Judo Rebelle, cineasta, autor do guião que dá nome ao livro. Baptiste-Gavreau e Rebelle não são um desvario, são um experimento artístico gestado pelas práticas de Bonneville. O livro de Miguel é escrito pelas personas que ele cria – e recair sobre elas me ajuda a vislumbrar o contexto da produção do ator e encenador português de nome taxado.

“*Escrevo para apagar meu nome*” torna-se a máxima no trabalho empregado por Bonneville; mesmo que essa máxima não tenha advindo diretamente do pensamento batailliano, vejo-a ecoar na produção artística de Miguel, já que Judo Rebelle e Jean Baptiste-Gavreau são apagamentos da biografia de Bonneville, que, por mais contraditório que possa parecer, insere sua própria experiência de vida através desses outros. Ambas as personas, cineasta e crítico, são desdobramentos do apagar-se que Miguel realiza em sua obra. Em conversas com o artista, ele relata que apagar-se de suas criações é onde encontra potência criativa: é morrendo que nos tornamos ícones, relata-

me Bonneville. O argumento que sustento com a leitura de *Dissecação de um cisne*, é de que Bonneville, tal qual Georges Bataille, vai do apagamento do eu à confissão. O crítico-persona Jean Baptiste-Gavreau, ao apresentar o roteiro de Judo Rebelle, levanta uma série de questionamentos, entre eles, se o texto pode ser um diário do cineasta. O que seria o texto que tem em mãos? O crítico elucida que o trabalho de Rebelle não obedecia a nenhuma hierarquia, todo o material tinha a mesma importância, seja ele imagem, áudio, texto, ator, e, por conta disso, não havia uma maneira de descrever o mesmo ou muito menos prever o que aconteceria em seus filmes. Vale ressaltar que o crítico fala de uma escrita que não se fazia primordial no trabalho do cineasta, muitas das vezes ela só era evocada após uma imagem que viria a ser dissecada pela obsessão do artista.

Convoco a diferenciação de “dissecação” para os surrealistas bretonianos e para Georges Bataille, de modo a interpretar em qual sentido do termo “dissecação” em *Dissecação de um Cisne*, Miguel Bonneville poderia alocar-se. A dissecação de Bonneville encontra-se entre a “mesa de sacrifícios” e a “mesa de dissecação”, sendo assim, a dissecação a qual Bonneville apresenta ocupa um entrelugar na dicotomia aqui criada. As páginas iniciais de *Dissecação de um Cisne*, proclamam um corpo morto. Um corpo dividido em cabeça e tórax; anatomizado. “Tivesse eu a cabeça no tórax e satisfazer-me ia duplamente. Dupla morte, duplo silêncio” (BONNEVILLE, 2018, p. 60). Um corpo, de fato, dissecado, é o que Bonneville apresenta nas primeiras imagens que evocam corporalidades.

Não há-de nascer mais nada do meu colapso porque decidi não colapsar. Podem brotar flores do meu cadáver – imagens que evocam a luxúria com que vivi a minha vida, mas também elas irão apodrecer. O que te fascina e assusta quando olhas para mim é o facto de não existir nada. Sou prótese de um espaço vazio – é excessivo, abismal. O brilho é um efeito do reflexo e se tu não operas o sentido em mim vês a dobra – eu não sou nada (BONNEVILLE, 2018, p. 60).

Tal qual o encontro da máquina de costura e do guarda-chuva, Bonneville propõe o “brotar flores do meu cadáver” (BONNEVILLE, 2018, p. 60), assim, o “acaso objetivo” dos surrealistas torna-se o informe batailleano, criando uma imagem para um além do corpo anatomizado, para um debruçar-se em lastros da experiência<sup>17</sup> de laceração, tal qual proposto no pensamento de Bataille. Pensando junto de Didi-Huberman em *Semelhança*

---

<sup>17</sup> Experiência, segundo Didi-Huberman, no pensamento de Georges Bataille, adquire também sentido laboratorial, como uma “experiência operada, isto é, construída por meio de procedimentos eficazes” (DIDI-HUBERMAN, ano, p. 19).

*Informe Ou Gaio Saber Visual*, o “brotar flores do meu cadáver” (BONNEVILLE, 2018, p. 60) convoca uma certa iconografia de violência, rasgadura e desfazimento da anatomização do corpo humano, proposta na manipulação iconográfica que Bataille experiencia no desenvolvimento da revista *Documents*, a qual Didi-Huberman analisa, assemelha-se muito às imagens que Bonneville produz em sua *Dissecação de um cisne* – o nascer das flores em um corpo sem vida; *a alegria da vida até na morte*.

A escrita cênica de Bonneville, em sua forma, pode ser alocada dentro da chave analítica do pós-dramático, proclamada por Hans-Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático*. Lehmann discorre sobre algumas características desse teatro, apresentando-as: “fragmentação de narrativa, heterogeneidade de estilos, elementos hipernaturalistas, grotescos e neoexpressionistas” (LEHMANN, 2017, p. 30). *Dissecação de um cisne* apresenta essa fragmentação em sua forma. Ler o teatro de Miguel Bonneville é aproximar-se de uma experiência da superação do modelo dramático-burguês de escrever teatro.

A leitura de *Dissecação de um Cisne* não segue as regras da dramaturgia clássica, aos quais o leitor de dramaturgia tem consciência. Sigo aqui Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo*, e busco no “quase nada” das pistas deixadas por Bonneville em seu texto, para discorrer sobre a forma de escrever dramaturgia contemporaneamente – e como ela faz-se presente nas textualidades de Miguel Bonneville.

Há nesta dissertação um certo privilégio pelo texto, pois é o que acaba chegando para mim em primeira mão dos trabalhos de Bonneville – isso e as conversas que tive com ele, já que as montagens dos seus espetáculos chegam até mim somente em vídeo e/ou fotografias. Tendo os escritos cênicos de Miguel como uma das interlocuções em primeira mão, observo certos movimentos de análise que Ryngaert elucida em *Ler o teatro contemporâneo*, enquanto fala da escrita teatral contemporânea utilizando-se de textos dos anos 80 e 90 como base. Algumas das características dos exemplos heterogêneos utilizados pelo dramaturgo francês encontram-se presentes em *Dissecação de um cisne* e nos demais textos do artista interlocutor – e, assim, posso voltar também à análise da escritura cênica de Bonneville não só pelo seu conteúdo, mas pela forma como se dão os mesmos.

Ryngaert vai falar sobre a fragmentação do texto cênico contemporâneo apoiando-se em dois aspectos, um de inovação estrutural da forma dramática e outro com relação ao conteúdo dos textos e a perda de uma “grande narrativa unificadora”, ancorando-se

aqui no período pós-moderno proposto por Lyotard, em *A condição pós-moderna*, que também é citado por Arfuch, como colocado no capítulo primeiro.

A forma da escrita cênica dentro da contemporaneidade é importante para este trabalho, pois assim posso incluir, de certa forma, as dramaturgias e escritos de Miguel Bonneville no escopo do contemporâneo, mostrando que suas práticas artísticas não estão isoladas dentro do fazer teatral da atualidade, longe disso: as práticas de Miguel, desde a tomada do biográfico em sua produção, ao apagamento de seu nome, o formato de seus textos, como os mesmos são apresentados cenicamente, etc, dialogam com o que é conhecido como “teatro contemporâneo”.

A tendência arquitetural da escrita cênica descontínua que Rynagaert anuncia em *Ler o teatro contemporâneo* faz-se presente na escritura de *Dissecação de um cisne*. Assim como os exemplos que Rynagaert usa para ilustrar a fragmentação do texto cênico na contemporaneidade, tais como *La bonne vie* (1975) de Michel Deutsch e *Nina c'est autre chose* (1976) de Michel Vinaver, Bonneville apresenta seu texto também dividido em cenas, partes e/ou capítulos. No texto de Miguel, esses títulos podem ser lidos às vezes somente como divisões fragmentárias da unidade do texto, ou como apontamentos de uma suposta personagem que narrará em seguida, como por exemplo *Dauphine* e *A besta humana* ou ainda mesmo uma rubrica, já que algumas dessas subdivisões são nomeadas como ações, tais quais *O cisne lê o monólogo do cisne*, *O cisne vomita*, etc.

Antes de voltarmos ao conteúdo de *Dissecação de um Cisne*, quero ressaltar que o que pretendemos vislumbrar com a análise do mesmo é o excesso, o erotismo, a violência presentes no pensamento batailleano que se faz presente na obra de Bonneville. Contudo, o texto anterior ao *Dissecação de um Cisne*, o já citado *Notas de um primata suicida*, já nos dá indícios da aproximação dos escritos de nosso interlocutor com as chaves analíticas do “universo de coisas escritas” de Georges Bataille. Bonneville evoca a violência presente no pensamento batailleano em diversas passagens do *Notas de um primata suicida*, como se já estivesse adiantando o mergulho que faria no pensamento de Bataille em seu próximo texto.

Bonneville e Bataille usam-se do movimento da violência enquanto empreendimento de aniquilação da racionalidade, ou pelo menos da criação de momentos em que a razão possa ser, momentaneamente, descartada da vida social, através do que aqui nomeamos como excesso. Bataille fala das festas, dos jogos, dos ritos, do movimento erótico voltado para a não-reprodução enquanto refreadores do mundo do trabalho

(BATAILLE, 2014); Bonneville fala de “sexo mais do que desconstrução, é arriscar, destruição”. Seguimos essa vereda trazendo as palavras de Bataille em *O erotismo*:

Podemos dizer somente que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência que, enquanto impulso imediato, poderia perturbar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê. Somos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito, sem nada poder dizer dos casos a que se aplicava. Quando muito, podemos crer que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite. A única verdadeira razão que temos para admitir a existência muito antiga de tal interdito é o fato de que em todos os tempos, e em todos os lugares, de que temos conhecimento, o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte e da união sexual. Ele pode ficar “mais ou menos” interdito, mas em ambos os casos sua reação difere dos outros animais (BATAILLE, 2014, p. 74).

Voltamos então ao conteúdo de *Dissecação de um cisne* e, para tanto, aproximo o mesmo com a chave analítica do erotismo batailleano, focalizando na relação estabelecida entre a prática erótica e a violência postuladas por Georges Bataille no capítulo segundo de *O Erotismo*. Para Bataille, existe um ponto na natureza humana que sempre *excede* os limites, não podendo nunca ser reduzido em sua totalidade, o máximo que podemos é reduzi-la *parcialmente* (BATAILLE, 2014). Seria então, a violência o que nos excede, e essa violência é reduzida na vida humana pelo mundo do trabalho, que para Bataille constitui a base da razão humana, contudo esse mundo não nos absorve inteiramente.

Há um ponto de nossas vidas que *a violência prevalece sobre a razão* (BATAILLE, 2014). O mundo do trabalho exige um regramento e uma produtividade eficaz, a qual não se vê nos jogos, nas festas, etc. Coloco aqui o mundo dos rituais, até como meio de reforçar o contraponto da “mesa de sacrifício” a “mesa de dissecação”. Aliás, nas festividades, nos rituais, não há a produção de uma eficácia, e com isso podemos aproximar também as artes da cena dessa produção “ineficaz”. Seria o mundo do trabalho que faz com que nossos impulsos desejantes cessem, e não o contrário? Para Bataille, "o trabalho introduziu um intervalo graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo" (BATAILLE, 2014, p. 64). Insiro, então, a produção de Miguel Bonneville nesse violento mundo comandado pelos desejos.

Violência, morte e gozo relacionam-se no pensamento batailleano, como comenta Louisy de Limas, em sua dissertação de mestrado “*La Petite Mort: transgressão e gozo*

*erótico*”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Em sua dissertação, a autora reflete sobre a expressão “*la petite mort*”, que é como os franceses chamam o ápice do gozo. Coloco aqui a linha de raciocínio de Limas logo no resumo de seu estudo:

Para Bataille, na pequena morte erótica se experimenta o impossível (...) Não a morte do corpo, da carne, mas a morte do sujeito na dissolução das ilusões de um eu que se constitui como unidade. Encontramos no erotismo uma experiência de morte. Se gozar não é morrer seria, então, repetir uma morte que não nos matou? (LIMAS, 2014).



**Figura 04:** Ilustração presente no livro de artista *Dissecação de um Cisne*, de Miguel Bonneville.

No mundo de Judo Rebelle, ou seja, no mundo de Miguel Bonneville, morte, violência e erotismo encontram-se amalgamados em uma escrita abstrata, por conter uma pluralidade de vozes que falam no texto – e não sabemos necessariamente quantas vozes são: “para contar essa história, de quantos narradores necessito?” (BONNEVILLE, 2018, p. 66). “Detesto a tua cara quando me fodes” (BONNEVILLE, 2018, p. 59), com a profissão de um coito, de certa forma, detestável, inicia-se o texto.

A escrita de Bonneville inicia-se após uma série de ilustrações feitas em páginas de uma agenda e alocadas no livro de artista do encenador como espécies de fac-símiles. Nas ilustrações vemos corpos masculinos desnudos, alguns deles disformes, com falos no lugar de braços, sendo chupados; outros estabelecem relações sexuais com animais, numa

zoofilia perturbadora, onde o sangue mancha o chão que o homem se deita. Esse é o prólogo do texto de Judo: a violência faz-se presente nas relações sexuais estabelecidas pelo autor.

O sexo, aliás, pode ser visto como uma redução do erótico a algo mais manipulável, segundo Pedro Antonio Gregório de Araújo, que se apoia nos comentários de Paul Hegarty em *Georges Bataille: Core Cultural Theorist*. Embora não vejamos os personagens das novelas de Bataille em um ato sexual de fato, os encontramos em práticas sexuais consideradas “divergentes”, como por exemplo a que é instaurada no começo de *História do Olho*, de Simone nua exibindo-se ao sentar-se num prato de leite, assim como passagens que explicitam o sadismo, masoquismo, uso de fluidos corporais, etc (ARAÚJO, 2021). E dessa forma, as ilustrações de Bonneville que exploram uma relação de zoofilia do cisne com o homem encaixam-se dentro desse espectro do erótico mais manipulável.

Bonneville proclama o abjeto na escrita de *Dissecação de um cisne*, pois nas suas próprias palavras, seu erotismo visa “ir ao limite do que é sujo – corromper essa beleza tão escorada” (BONNEVILLE, 2018, p. 71). A questão do abjeto, das partes baixas do corpo, é amplamente desenvolvida no pensamento de Georges Bataille, como já colocado na introdução desta dissertação com os comentários de Fernando Scheibe. Aprofundo aqui o abjeto na escrita batailleana, tendo como ponto de partida o dedão do pé em um ensaio que Bataille escreve sobre o mesmo para a revista *Documents*. No ensaio, Bataille fala que o dedão do pé é “a parte mais humana do corpo humano” (BATAILLE, 2018, p. 120), assim como afirma que é um órgão tão baixo e do ideal à sujeira. Assim, estreito aqui a visão batailleana, que, de certa forma faz-se presente também em Bonneville sobre o corpo, de assinalar a importância das partes repudiadas do corpo dentro da construção corporal do humano. Um humano que chafurda no erotismo para deixar de ser humano, que vai ao limite da sujeira, que se animaliza (BONNEVILLE, 2018).

A figura do cisne – um animal alvo e delicado, que nos remete a essas características, aparece no texto de Bonneville de um modo quase inesperado, mesmo que o título do roteiro contenha-o. Ele aparece pela primeira vez em um dos subtítulos (ou seriam rubricas?) do texto, com a máxima: “o cisne é um monstro” (BONNEVILLE, 2018, p. 62). Mais à frente é indicado que o cisne vomita, e no texto corrido o cisne emite um esgar ruidoso e, durante uma cena de sexo, o cisne vomita na mão de um dos já citados “três atores”. O semblante de quem tem em mãos o vômito do cisne é de nojo, mas o cisne entende como constrangimento. O cisne adquire agência humana no texto de Rebelle.

Com isso, podemos nos remeter a um outro texto de Miguel Bonneville que faz uma tentativa de explicar a presença de animais não-humanos em sua obra.

Em *Feminismo e animais: vingança através da arte contemporânea*, texto que é anterior ao *Dissecação de um cisne*, Bonneville revela que o uso de animais em suas performances/espetáculos é uma espécie de vingança da inversão da lógica machista que recai sobre seu corpo homossexual passivo. Em suas palavras:

transformo meus amantes brancos em animais, podendo assim, como a Paula Rego (pintora portuguesa), enforcá-los ou esfolá-los, tornando o que é privado público, fazendo uma denúncia de seus jogos de poder, da sua hegemonia, sem correr o risco de revelar demasiado, sem personalizar, criando um distanciamento – o que me permite falar do homem enquanto produto de uma cultura que perpetua inconscientemente um sexismo absolutamente aberrante (BONNEVILLE, 2015, p. 04)

Volto ao uso do cisne pela persona do cineasta Judo Rebelle sem querer afirmar que o uso da figura do animal em *Dissecação de um cisne* possui as conotações que Bonneville aponta em seu texto de 2015, contudo, foi esse texto que o interlocutor me enviou como resposta à pergunta de “*por que o cisne?*”. Entendi, então, que pode haver na animalização de seus amantes – ou, sendo mais específico aqui, nos amantes de Rebelle – uma camada de significação outra que, talvez, opere um *novo uso da violência*: animalizar para dominar, tal qual nossa cultura sexista faz com corpos femininos e feminilizados, *queers*, trans, etc.

Trechos do texto de Judo apresentam um desejo de aniquilação que, pela leitura batailleana, ligam os seres descontínuos, que somos nós, a uma tentativa de continuidade. “Se serve para satisfazer o desejo, porque não? O desejo de ser aniquilado. A guerra não é mais do que isso – fora e dentro de nós – se vos for possível aceitar essa distinção” (BONNEVILLE, 2018, p. 77). Aniquilar-se liga-se aqui com a “pequena morte” do gozo, presente também na guerra. Limas nos oferece um ponto de vista interessante para pensarmos na construção da violência e da relação sexual como análogas:

O vazio entre dois seres, o espaço entre eles, que os circunda, é condição da relação, que não deixa de ser luta também, um eterno duelar. Mas o duelo já começa antes, com o olhar. O permanecer do olhar na região que agrada já é uma primeira violência. Olhar é violentar. Com seu olhar o outro me fura. Com suas palavras ele me abre um buraco. Com seu desejo ele me fere. Olhar é fazer uma intimação. Um convite para entrar na intimidade (LIMAS, 2014, p. 24)

*Dissecação de um cisne* apresenta alguns indicativos desse perfurar ao qual Limas comenta. “Quantas vezes é preciso morrer para que finalmente entre alguma luz por algum lado?” (BONNEVILLE, 2018, p. 81), ou seja: quantas vezes precisamos gozar para que encontremos nossa continuidade junto a outro ser? Toda a introdução de “*O Erotismo*” faz-se uma explicação de Bataille sobre a busca da continuidade dos seres no ato erótico, que se relaciona com os escritos do Marquês de Sade, autor ao qual o pensamento batailleano reporta-se pesadamente, com o assassinato: “O fato que (...) Sade define no assassinato o ápice da excitação erótica tem apenas este sentido: levando as últimas consequências o movimento que descrevi (de continuidade dos seres via ato erótico)” (BATAILLE, 2014, p. 42).

A aproximação da “violência” e “erotismo” que acontece no texto de Bonneville, faz-se presente também em Bataille, que afirma que, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40). As vozes no texto de Rebelle mergulham em um mar de imagens de violência e angústia: canibalismo, açoitamento de cavalos, cadáveres, medo da morte, autodestruição, desespero, sujeira, lixo, etc. Todas essas imagens entrelaçam-se com corpos nus: “o teu delírio é pura brandura – contrasta com a violência desse actor imaturo. actores, os três, sofrendo na nudez como doidos (BONNEVILLE, 2018, p. 74).

### DIÁLOGO III

#### A escrita como orbe do Mal

A literatura é um caminho de soberania. Um renúncio ao utilitarismo, um trajeto dispendioso, infantil: *Mal*. E aqueles que escrevem, principalmente obras que não entediam o leitor, que os angustiam, são culpados, conscientes ou não, por compartilharem esse Mal que está acima de qualquer concepção de moralidade, pois a escrita como local do Mal, é a soberania da liberdade sobre a razão. Eis o que funda a tese de *A literatura e o mal*, de Georges Bataille.

Em sua única entrevista televisiva, em 1958, Bataille fala sobre seu livro *A literatura e o mal*. O pensador acredita em dois tipos de “mal” que se opõem: um é aquele que possui a necessidade de que as coisas se passem bem e conduzam ao resultado esperado, e outro que consiste em positivamente burlar certas proibições fundamentais, como por exemplo, o mesmo cita, a proibição do assassinato ou de certas possibilidades sexuais. Um “agir mal”, concorda Bataille com o jornalista que o entrevista, Pierre Dumayet.

Para o autor, se a literatura se afasta desse Mal, ela faz-se entediante; logo, a literatura sobre a qual Bataille se debruça necessita desse Mal para fazer-se. A literatura deve lidar com a angústia – e essa angústia é sempre inaugurada por algo que coloca o leitor diante de uma história com a possibilidade de uma perspectiva desagradável, tal qual como Bataille faz em suas novelas e romances (ARAÚJO, 2021). O Mal na literatura cria uma tensão que evita entediar o leitor. É o que Bataille confabula em sua entrevista.

O Mal é o que possibilita que a literatura seja comunicação (ARAÚJO, 2021). Aqui cabe uma explicação sobre o que Bataille entende como Mal, que grifo aqui em maiúsculo, seguindo os passos de Pedro Antônio Gregorio de Araújo em seu livro *A revolta contra a utilidade: A improdutividade em suas diversas facetas na obra de Georges Bataille*, e do próprio Bataille. O sentido do Mal utilizado em *A literatura e o mal* coloca-se em um sentido “hipermoral”, como nos diz Bataille no *Preâmbulo* do livro: “O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano. Mas essa concepção não prescreve a ausência de moral, ela exige uma ‘hipermoral’” (BATAILLE, 2017, p. 09). O Mal está acima do bem e do mal, e é a expressão privilegiada da literatura, o valor *essencial* da mesma.

No pensamento de Bataille, o Bem é entendido como a preocupação racional, de um mundo utilitarista – esse Bem é a preocupação com a duração da vida, do instinto

humano de atingir o ponto mais distante do que é fúnebre, do sujo, do impuro, etc. Há na humanidade uma vontade de apagamento dos símbolos da morte, esse apagamento é um dos sintomas do instinto que se opõe ao aniquilamento: “Nossas concepções da vida são sempre redutíveis ao desejo de durar” (BATAILLE, 2017, p. 65).

O Mal é um movimento de embriaguez, de intensidade, assemelha-se muito à primeira infância: não há uma preocupação com o futuro, ele vive o presente. Segundo a concepção de Bataille, as crianças são educadas para perderem seu amor pelo imediato, por isso que a literatura que encarna o Mal é transgressora, pois visa fazer com que os escritores culpados regressem à sua primeira infância. “O retorno à infância é realizado para concretizar a revolta do Mal contra o Bem, contra a utilidade (ARAÚJO, 2021, p. 176).

Contraditoriamente, por mais que exista no ser humano a vontade de durar, pois afinal, somos seres finitos, disso não há dúvida, há também uma necessidade de evocar voluntariamente as “sombras da morte” (BATAILLE, 2017, p. 65), as desordens, o dilaceramento de toda atividade que, por fim, acaba-se evitando. *É preciso espiar a morte.*

A vida humana implica esse violento movimento. (...) Quando chegamos, pela angústia, e pela superação da angústia, a esses estados de fusão de que o riso ou as lágrimas são casos particulares, respondemos, parece-me, de acordo com os meios próprios ao homem, à exigência elementar dos seres finitos (BATAILLE, 2017, p. 67).

O Mal presente na literatura coloca a finitude humana diante dessa exigência existencial, assim como a economia improdutiva, o erotismo, a violência, etc, pois ele revolta-se, mesmo que momentaneamente, contra o Bem enquanto duração e utilitarismo da vida. Assim, faço esse levantamento da tese por detrás de *A literatura e o mal* para pensar: há Mal na escrita de Miguel Bonneville?

A busca que faço nesse diálogo é uma tentativa de, sob a égide da concepção de Mal que Bataille coloca na literatura, ler a escrita cênica de Miguel Bonneville buscando elementos que o tragam para esse círculo de autores que compartilham do Mal que Bataille analisa em seu livro: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Marquês de Sade, Proust, Kafka e Jean Genet. A edição espanhola de *A literatura e o mal* ainda traz o nome do Conde de Lautréamont nesse *hall* de escritores culpados, contudo, acabou de fora pois, nas palavras do crítico literário espanhol Rafael Conte, segundo Bataille, “teria sido supérfluo, pois o conjunto já estava fechado”, já que a relação entre

o Mal e a literatura é central nos *Cantos de Maldoror* (CONTE, 2010) – o que é curioso, pois o mesmo Lautréamont está no cerne do desenvolvimento do segundo diálogo desta dissertação.

Nos escritos de Bonneville vislumbramos a morte. No prólogo de o *Lamento do ciborgue*, texto criado para o espetáculo *A importância de ser Alan Turing* (2020), que sucede o *A importância de ser Georges Bataille*, na série *A importância de ser*, o corpo envenenado de Alan Turing é proclamado:

Em Junho de 1954 Alan Turing morreu de envenenamento por cianeto. (Inserir observação sobre o estado em que nos encontramos.) Havia, ao lado da sua cama, uma maçã mordida, quando o seu corpo foi encontrado. Começar o livro com este ritmo é começar com um anúncio de morte – palavra inaugural, escrita, desta vez, em A menor, escrita, desta vez, a preto e branco – um engano produtivo. Livro em cantus planus. (Ouvem-se, durante a gravação do concerto, as páginas da partitura a virar.) Livro que repete incessantemente uma métrica irregular, algo parecido com as hipnóticas ascensões e quedas da água. Livro à procura de contenção, de desvio, de guardar para si a opinião. (Em vão.) É um livro que não foi escrito. Foi composto, combinado, re combinado – do início ao fim. (A partitura por si só é silenciosa.) (BONNEVILLE, 2020).

~~Miguel~~ Bonneville está quase sempre a anunciar corpos mortos. Foi assim no *Dissecação de um cisne*, com um corpo já cadavérico, com as larvas a comê-lo. Quando não anuncia os mortos, confessa a angústia de ser quem é, como em *Religião e moral*, em que seu desejo maior é “retirar-me. Abdicar de tudo” (BONNEVILLE, 2019). Como fez em *Miguel Bonneville #9*, como continua a fazer: destruir a si, destruir identidades.

Ainda no *Lamento do ciborgue*, ~~Miguel~~ proclama o amor como uma tentativa falhada de se chegar à incompletude, ou seja, amor como tentativa de continuidade, tal qual Bataille faz com o erotismo. Esse texto, aliás, revela diversas marcas de uma temática um tanto batailleana, como se ainda houvesse um Georges Bataille por detrás das palavras evocadas sob a égide de Alan Turing, revelando-se através da guerra, do “preferível a morte à delicadeza, o sangue e o desmembramento à manifestação límpida do erotismo” (BONNEVILLE, 2020, p. 08).

Não há como se afastar do domínio do fúnebre, do sujo, do impuro quando se lê um texto de ~~Miguel~~. Seu próprio nome nos lembra disso, afinal, sempre está rasurado. E toda rasura pode ser entendida como uma pequena morte, pois é uma supressão: uma

eliminação. *Miguel* contém uma morte, pois é um fantasma de Miguel e o mesmo nos diz isso: “há qualquer coisa de fantasma no nome”.

Podemos pensar no fantasma de *Miguel* como um fantasma ao revés: ao invés dele adentrar outros corpos, são outras vivências que adentrem-no e o formulam, como se o incorporasse, mesmo que essa incorporação seja temporária e perdue somente pelo tempo em que o mesmo esteja investigando as obras dessas outras vidas. Foi dessa forma que *Miguel* realizou a série *A importância de ser*: abrindo espaço para outros espectros, de pensadores e artistas que foram importantes para sua formação. E na maioria dessas conjugações, conseguimos vislumbrar o lastro de um Mal fazer-se presente.

Com Agustina Bessa-Luís, em *A importância de ser Agustina Bessa-Luís*, Bonneville nos coloca diante do ódio de não ter agência sobre sua própria existência: “tudo se baseia no sentimento de ódio por não se ter pedido para nascer – de sermos atirados para um mundo cujas regras nos desagradam e cuja liberdade é um engano (BONNEVILLE, 2016, p. 06). Esse ódio torna-se uma revolta contra a própria classe social. Bonneville usa a figura de Jesus para marcar essa revolta:

era um desses rebeldes que se vira contra a própria família, que deseja acabar com todos os ensinamentos e valores de uma classe cujas preocupações são fúteis e merecedoras de escárnio. ele sabia que o padrasto era velho demais para ser seu pai, e que a mãe inventava as histórias que achava conveniente para não ser mal vista pela sociedade. engravidar de outro seria um escândalo, e naquela altura não se podia ir a paris uns meses – para que ninguém fizesse as contas – de forma a desmascarar aquela gravidez (BONNEVILLE, 2016, p. 03)

O próprio *Miguel* é um repúdio a própria classe social em que foi socializado, é ele um destes “rebeldes que se vira contra a própria família”, já que, ao se fantasmagorizar na rasura de seu nome, o artista tenta se desvincular do que fora imposto, até então. “Uma necessidade de quebrar, também, com alguma coisa que tem a ver com os laços de sangue, com uma tradição familiar, e com esta ideia de passar para outra história”, me disse em entrevista.

Aliás, a crítica à sociedade burguesa é um tema que acaba voltando aos escritos de *Miguel*. No já citado *Lamento do ciborgue* também encontra-se passagens que marcam esse repúdio a própria classe social: “eu preferiria o vazio, mas foi para isto que nos educaram desde a infância para nos adaptarmos às imagens dos outros. eu: produto de uma domesticação generalizada” (BONNEVILLE, 2020, p. 10).

Não é gratuito que esse ódio a própria classe venha a aparecer de um modo mais explícito no texto em que Agustina-Bessa Luís toma o *corpo* de Miguel. Pedro Mexia no livro *O Cânone*, discorre acerca da escrita de Agustina e cita a fama de conservadora da escritora portuguesa, pois a mesma fora educada, assim como Bonneville, em uma família burguesa. A literatura de Agustina é desaforada. Ela é uma ação contrária ao decoro, pois revela a “petulância, a insolência, o atrevimento, a desvergonha, a impudicícia, a dissolução, e até a devassidão, para nos ficarmos por sinónimos do desaforo como *formulação de coisas impróprias* (grifo meu), inauditas” (MEXIA, 2020).

Bonneville capta toda a impropriedade da escrita agostiniana e a revela como Mal em seu *A importância de ser Agustina-Bessa Luís*. A tentativa de Miguel é de mostrar como a burguesia portuguesa opera em uma negativa do Mal em um âmbito público, mas em privado, afirmam-na sem o peso do moralismo que, dizem, a edificar. Logo no começo do texto o artista nos revela as heresias da burguesia católica portuguesa e, ao contrário da evocação do núcleo familiar que varrem suas próprias autobiografias para debaixo do tapete, em detrimento de uma falsa preocupação com as misérias do mundo que assistem pela televisão (BONNEVILLE, 2016), o artista escancara o projeto privado dos cidadãos de bem portugueses: o pai tirano que, aos olhos do filho, é a sujeira da casa, o pó, e a mãe, que apresenta-se não como a detentora das grandes virtudes – ela é passiva, rebaixa-se “às leis do macho com gentileza e introspecção, repetindo todos os gestos herdados das suas catolicíssimas mães” (BONNEVILLE, 2016, p. 06).

A própria forma dos textos de Miguel pode ser pensada como rastros desse Mal ao qual Bataille referencia-se. Penso na questão da fragmentação como uma espécie de vestígio desse Mal, ancorando-me na dicotomia Bem/Mal, criada pelo próprio Bataille. Vejo esse Bem enquanto uma certa ordenação da vida, já que ele funciona como uma preocupação com a mesma, com a sua duração. Os textos cênicos de Bonneville, em sua grande maioria apresentam um caráter fragmentário, seja ele marcado no texto com cortes e divisões exatas, como por exemplo o *Dissecação de um cisne*, que divide-se em fragmentos divididos por subtítulos, e o *Lamento do ciborgue*, que usa-se dos mesmos recursos, mas faz-se mais radical por conter símbolos que colocam-se entre a extensão textual. Também temos como exemplo *Ensaios de santidade*, dividido em entradas diárias, seguindo um fluxo de uma espécie de diário. Essa fragmentação funciona como uma descontinuidade da arquitetura textual – e pensar na descontinuação seria uma forma de pensar numa maneira do Mal – essa inquietação, angústia –, incrustando-se no texto

antes de ele existir, já prenunciando que surgiria um Mal entre as palavras evocadas por Bonneville em suas escrituras.

Como Miguel pode ser culpado por escrever esse Mal? Seguindo os lastros de Bataille, como podemos culpar esse fantasma ao revés? Quem sabe a culpa de Miguel não esteja diretamente ligada ao ato de escrever, talvez seja anterior, a de se deixar possuir voluntariamente pelos ecos de outros artistas, esses sim, culpados por disseminarem esse Mal. Agustina é culpada em seu desvario, que no corpo de Miguel encontra o ódio por uma classe que mascara todos seus malefícios por um Bem moralizador. Assim como, atualmente, o corpo de Miguel contamina-se com as palavras de Marguerite Duras, já que no momento de escritura desta dissertação o artista encontra-se no processo de elaboração do espetáculo *A importância de ser Marguerite Duras* – escritora essa que escreveu o Mal, já que seus escritos perpassam temas que são caros à própria literatura batailliana: o gozo, a morte, o erotismo.

Esse Mal, além de se fazer presente na incorporação do corpo desse fantasma, também aparece na criação de vidas fabuladas por Miguel. Se no primeiro diálogo desta dissertação falei em tanatografia, na escrita da morte que Miguel faz em Miguel, agora aponto a escrita como criação de personas que são as responsáveis por compartilharem esse Mal em suas palavras: Judo Rebelle.

O perfil de Judo Rebelle escrito pelo crítico de cinema Jean-Baptiste Gavreau, que também é fabulação de Miguel, revela que Rebelle “viveu como quis, escreveu como quis, realizou filmes como quis” (BONNEVILLE, 2018, p. 17). E “viveu como quis” parece-me, com uma vida dedicada ao Mal e sua soberania, não importando-se com o Bem e os moralismos evocados pelo mesmo, somente com a liberdade de viver o que se quer. É, aliás, o que revela Gavreau ao falar que, aos olhos dos outros, Rebelle parecia inumano: “quase inumano, como algumas das pessoas que trabalharam com ele o descreveram” (BONNEVILLE, 2018, p. 17).

Termos como excesso, sexo, morte e dor são utilizados por Gavreau para descrever a obra artística de Rebelle. Na produção do cineasta há um forte impulso de morte, essa mesma morte que Bataille fala que o humano busca as sombras. O humano ao qual pensa Rebelle pode reportar-se, mesmo que em uma escala menor, ao humano em Bataille, que se reporta a Sade em *Cento e vinte dias de Sodoma*, para afirmar que é no livro em que o espírito do homem está à altura do que, de fato, se é: a exasperação de algo que nos escapa, que foge das formas que nos são impostas (BATAILLE, 2014).

Rebelle cria um muro para isolar-se da sociedade, deixando-a do lado de fora e, no interior do espaço que cria, concentra-se obsessivamente no prazer e na dor individuais (BONNEVILLE, 2018), tal qual os libertinos sadianos, que vivem em isolamento visando a manutenção de seus excessos. Gavreau, tal qual as personagens de Sade são felizes em seus domínios. É como se o cineasta de Bonneville tivesse seu próprio castelo Silling, que aparece a beira de um abismo, sendo defesa para os intrusos indesejados e passagem para os libertinos (MORAES, 2006). Há sempre “uma distância que separa o mundo exterior do universo do deboche” (MORAES, 2015, p. 63). Há sempre um muro que separa a sociedade desses humanos que vivem para o Mal.

Há uma diferença entre o isolar de Judo Rebelle e das personagens de Sade, pois Sade opera com um individualismo racial que nega completamente o outro (MORAES, 2006). “A insaciabilidade e o desregramento desses personagens fazem com que eles desconheçam quaisquer vínculos entre seres humanos, sustentando filosoficamente que a situação original do homem no universo é a do isolamento (MORAES, 2006, p. 10). Assim, Sade coloca-se em um impossível, pois seus libertinos não são realistas, mas sim rupturas com o mundo, indo muito além de uma exigência de um ordenamento ético e moral – é como se Sade quisesse por uma hiper lente de aumento na natureza humana no que diz respeito ao egoísmo e a maldade, concebendo o inconcebível. Já Rebelle observa não a natureza humana em seu aspecto mais inconcebível, mas sim, como nos mostra Gavreau, em uma espécie de pós-humano que se retira do mundo das paixões e se insere em um mundo maquínico. Assim, o Mal aqui faz-se presente não pelo avesso do que é socialmente entendido como “bem”, ético e moral, mas sim no além dele, fazendo do humano uma espécie de morto-vivo que busca a aniquilação do mundo que não mais compactua.

Essa fabulação de vidas para o Mal, tanto em Bonneville quanto em Sade, dadas as suas devidas proporções, encontra um certo eco em uma *prática de alegria diante da morte*, quando essas decisões de romperem com as formas impostas. Essa decisão violenta de sair do social e adentrar a alcova lúbrica, em Sade, ou o espaço negro, a escuridão, que se faz presente na *Dissecação de um cisne*, de Rebelle, é uma forma pertencente de uma alegria daqueles para quem não há além – é uma “dança com o tempo que o mata” (BATAILLE, 2016, n.p.), é a retomada de uma primeira infância, no sentido de que não há preocupação com o futuro, com o Bem. O inventar de vidas para o Mal é a soberania do dispêndio sobre a acumulação, do destruir sobre o construir, sejam elas criadas a partir do inconcebível da natureza humana ou do além-humano, ambos são a

figura de um “monstro vomitado pela natureza para cooperar com ela nas destruições que ela exige” (SADE, apud MORAES, 2006, p. 21)

## COMPÊNDIO

### 1. ENTREVISTAS

#### 1.1 ENTREVISTA COM MIGUEL BONNEVILLE, realizada remotamente pelo pesquisador em 17/02/2021

**LR: Então, eu queria começar perguntando sobre a questão da rasura do seu nome. Li algumas entrevistas e você fala sobre essa questão de rasurar o seu próprio nome. Não é um apagamento total do mesmo, é uma rasura. Para mim, tem uma diferença conceitual entre o apagamento e a rasura. Na rasura a gente consegue ler o que está por baixo, de alguma forma. Queria saber se você acha que essa questão tem alguma interferência do Bataille, pensando aqui uma frase que você mesmo me lembrou em uma outra conversa: "Escrevo para apagar meu nome".**

MB: Eu acho que tem, embora... É... Eu tenha decidido rasurar o nome antes do meu contato com essa frase do Bataille. Na verdade, tem... Essa rasura tem vários motivos por trás, ou seja, não é só uma questão de haver uma espécie de apagamento do gênero, é... Mas também um apagamento de um nome que me foi dado, né, um nome de família. E tem a ver, também, com o fato de, em 2012, eu ter feito uma performance em que, é... Foi o funeral do Miguel Bonneville, ou seja, dentro da série Miguel Bonneville - A última performance n. 9, foi o funeral do Miguel Bonneville e não fazia muito sentido continuar a assinar com o mesmo nome, uma vez que essa personagem, ou essa persona, tinha deixado de existir. Portanto são várias... Vários motivos que me levaram a rasura. E a rasura, o não desaparecimento total do nome, também tem a ver uma questão de não saber muito bem que outro nome eu poderia escolher. Não é... O apagamento também não é total, ou seja, há qualquer coisa ainda dessa história, desse Miguel Bonneville, que ainda continua, mas continua de outra forma. Então a rasura foi a forma física que eu encontrei para que ficasse claro que ainda há uma identidade latente no nome, mas que é diferente, já não é a mesma coisa que era antes. E tem a ver com essas noções todas, com a noção também de crer, quebrar com certa tradição dentro do que é identidade de gênero. É... Uma necessidade de quebrar, também, com alguma coisa que tem a ver com os laços de sangue, com uma tradição familiar, e com esta ideia de passar para outra história... Ou a minha história deixar de ser a história principal no trabalho. Não sei se é claro isso ou...

**LR: Sim, é sim. Umás questões que eu estava pensando, mas me lembra também, agora, quando você falou sobre o desaparecimento. Não é um desaparecimento total porque não é um apagamento, porque o Miguel continua de outra forma, mas por detrás do risco. É uma espécie de reconstrução sobre essas ruínas? A gente pode entender um pouco assim?**

MB: Não querendo fazer uma, ou, não sabendo, talvez, acho que é mais isso... Não sabendo como fazer uma transição radical, é... A rasura foi aquilo que me pareceu que era mais justo naquele momento... É... Fazer ao nome. Ou seja, não me fazia sentido, de repente, eu ser só Bonneville, ou ser só... Ou escolher outro nome. É... Não sei se por que ainda há um apego à essa história, ou por que ainda faz sentido manter qualquer coisa dessa identidade, é... Uma espécie de fantasma, talvez. O nome ainda está lá, mas está cortado, ou seja, há qualquer coisa de fantasma no nome. E há qualquer coisa de fantasma da minha própria história, que tem a ver com esse nome, é... Quem dá a sombra... É aquilo que estou a fazer, portanto... Acho que é uma forma de não tomar uma decisão precipitada relativamente à minha identidade, relativamente àquilo que já foi a minha identidade e aquilo que será. Portanto, é um estado intermédio... E que faz parte desse processo, é uma forma de mostrar o processo de transformação identitária.

**LR: Vou continuar um pouco nessa questão do apagamento, mas agora vou falar sobre o *Dissecação de Um Cisne*. Agora que você está um pouco distante da produção do mesmo, você olhando para o texto, consegue perceber que foram as personas do crítico e do cineasta que escreveram, e não foi você? Você consegue perceber esse distanciamento mais claro, agora mais afastado do que está escrito ali?**

MB: Eu acho que, na verdade, isso sempre aconteceu. E agora tocando na questão que fizeste relativamente à frase do Bataille, a questão do escrever para apaga o nome, que tem a ver, para mim tem a ver com essa ideia de... Quando se está a escrever, é... Parece que somos atravessados por ideias, por pensamentos, por palavras que não pertencem só a nós. Portanto, parece que a escrita é sempre um processo coletivo e que, para a escrita acontecer, há um processo de passividade em que nós não somos nós, nós somos um aglomerado de energias, e de pensamentos e de palavras. Eu acho que não pertencem só a mim, né, e acho que o apagamento tem a ver com esse lado de não haver identidade

quando se está a escrever. É um fluxo. É um pouco como a ideia de uma peneira, ou seja, como se nós fossemos uma rede, ou uma membrana, que é atravessada pela escrita e pelas ideias. E eu acho que, olhando para aquilo que já escrevi, não só na *Dissecação de Um Cisne*, mas em outros textos, há sempre esse processo de apagamento e de transformação, e de... Quase necessidade de apagamento. Apagamento de uma identidade, ou de uma ideia fixa de identidade, para a escrita acontecer.

**LR: Esse apagamento dessa identidade tem alguma relação com o estabelecimento de uma outra coisa, que talvez a gente nem saiba nomear qual é? Enquanto se escreve, digo... Pode ter alguma ligação com a questão de um apagamento de uma racionalidade que já vem ligada com a gente pelo nosso histórico familiar, pela nossa formação, e essa tentativa desse apagamento pode funcionar como um apagamento dessa questão racional, que já está imbuída em nós, para uma abertura de uma outra coisa que se dá na escrita, que talvez seja mais sentimental, menos racionalizada, mais voltada para um pensamento de coletividade, de uma multidão de referências que está ali debruçada, que se debruça sobre aquele texto junto com quem escreve... Essa interpretação que eu estou fazendo tem alguma lógica para você?**

MB: Não sei, não sei muito bem explicar. Não sei se é um abandono da racionalidade, acho que não será... Se acontecer, não é total, mas é uma espécie de entrada em um estado de trans, que se calhar, não é tão controlada como em um processo de estudo ou de defesa de alguma coisa mais acadêmica, talvez, que seja preciso explicar alguma coisa. Há um estado diferente, que eu não sei se sei explicar qual é... Não sei definir esse estado. Há qualquer coisa. Tem a ver com o estado de receptividade. Ou seja, nesse sentido da passividade que eu estava a falar, para a minha escrita não há um lado ativo. Mas também há. É o balanço entre o racional e o emocional. Se calhar, estão calibrados de formas diferentes. Em uma comunicação mais direta. Também não me interessa muito vim falar em posições, mas é uma sensação de ser atravessado por qualquer coisa, e tem a ver com a espera que aconteça também, há um processo de espera para que a escrita possa acontecer. E nem sempre acontece quando nós nos sentamos para escrever. Eu acho que há um estado qualquer de receptividade, de passividade, de espera, que tem a ver com o apagamento, no sentido em que não há uma ação concreta que nos diga "Esse sou eu a escrever" ou "Agora eu vou escrever. Eu sou essa pessoa a escrever. Estas são as minhas ideias", é bastante mais fluído e menos programado. Que eu acho que tem a ver com o

fato de estar aberto a que alguma coisa aconteça sem plano. Não sei se isso faz sentido, o que estou a dizer.

**LR: Faz sentido, sim. O Bataille tem essa questão também, com a escrita. Ele passou um tempo, antes dele escrever a última edição da *Acéfala*, que foi a revista que ele, um dos empreendimentos mais ambiciosos dele na questão de revista, ele falava muito nisso, de escrever para sair da própria cabeça e chegar em outro lugar. Mas ele trabalhava muito mais com essa questão do racional, uma tentativa de sair desse racional, do que encontrar essa tentativa de fluxo, que você fala. Eu acho que tem um segmento de um mesmo caminho de retirar, sair desse lugar já dado da escrita para encontrar um outro lugar. Que vai em um caminho mais diferente, ele quer sair mais dessa racionalidade que a gente sempre foi preso, que ele sempre foi voltado para esse lado mais acadêmico, e acho que você tá me reportando mais uma questão de um fluxo de consciência, de uma escrita...**

MB: Tem a ver com uma espécie de conexão que está para além de mim, a qualquer coisa de coletivo, de uma sensação de coletividade na escrita, pra mim. Não, não sou só eu, Miguel Bonneville, a escrever um texto, isso não existe. É alguma coisa, ou algumas coisas, qualquer coisa que eu não sei definir, que escreve através deste corpo. Mas, ao mesmo tempo, eu sinto que a escrita é uma forma de pensar. Acho que através da escrita penso melhor do que quando não estou a escrever. Mas porque eu acho que há essa noção de coletividade, não é? Aquela frase feita de "duas cabeças pensam melhor do que uma". Eu não sei se tem a ver com isso, com o fato de sentir que estou a pensar e a sentir coletivamente quando estou a escrever. E que não há, propriamente, só uma voz... E que não é só essa voz que dita aquilo que é escrito.

**LR: Na nossa última conversa, falamos sobre o *A Importância de Ser Georges Bataille*, e da questão da falta de luz para ver melhor. Fiquei pensando muito sobre essas questões do apagamento, que você se reporta muito. Essa opção de você deixar o espetáculo, muitas vezes, um tanto escuro. Às vezes, aparece, pelo menos filmado, que foi o que vi, um borrão entre os corpos porque os corpos ali, eu não conseguia ver de início uma identidade de cada corpo, mas eu conseguia ver, com esse breu, um amorfo, os corpos se misturavam conforme eles iam andando pelo espaço, mas eles não se tocavam de fato. Não percebi em um primeiro momento uma interação,**

**o toque entre esses corpos, mas me deu muito essa ideia de esses corpos serem uma coisa só, deles serem amorfos nesse espaço, eles irem construindo um corpo maior. Você acha que essa opção desse breu tem a ver, também, com esse apagamento dessa identidade dos corpos, ou das formas desses corpos?**

MB: Sim, eu acho que tem. Agora que estás a falar nisso, eu acho que é uma analogia muito forte até que eu não tinha pensado, sobre o processo de escrita e sobre o processo de construção do espetáculo. Porque é um bocado da mesma sensação, ou seja, eu não estive a dirigir os intérpretes, eu estava sempre dentro dos processos de improvisação. Cada ajustamento que nós fazíamos era feito coletivamente, é... Cada um tinha uma responsabilidade na criação, obviamente sabendo que havia um fio condutor, que se calhar, era pensado por mim, mas que poderia ser destruído se fosse... Se coletivamente nós fossemos... Dirigindo outros sítios. E essa construção coletiva funcionava como um corpo único, sim. E esse borrar das identidades e dos corpos, e não se ver, acho que, se calhar, é uma boa forma, um bom exemplo físico, material, daquilo que, para mim, é o processo de escrita. Eu não tinha pensado nisso dessa forma, mas talvez o espetáculo seja uma materialização, não só, não é? Mas pode ser também visto como uma materialização desse processo de escrita, do que é para mim o processo de escrita, onde há vozes diferentes, corpos diferentes, mas que não chegam a ser corpos, não chegam a ser vozes, não chegam a ver muito bem, mas materializam, estão a acontecer e encaminham-se para qualquer coisa que no final há de fazer sentido.

**LR: Ainda me reportando ao espetáculo, eu estava observando, até uma metade me pareceu muito ligada à uma visão um pouco mais soturna e orgiástica do corpo. Têm umas movimentações que me lembraram o movimento de masturbação, uma movimentação que me lembrava uma catarse possessiva, e que, quando aparece uma luz e entra uma outra música, que rompe com aquela música eletrônica que a gente está ouvindo desde o começo, eu acho que esse peso soturno, ele é cortado momentaneamente para um momento mais leve, que é ali que a gente enxerga um pouco os formatos dos corpos. Tem uma coreografia que os corpos dançam juntos naquele momento, mesmo que pontualmente algum outro corpo, ele rompa com aquela coreografia, porque a música também se rompe com o que estava ali propondo. Você acha que tem algum fundamento, essa minha visão de ver esses dois momentos, ou não?**

MB: É... É um momento de corte, sim. Mas eu não sei porque esse momento de corte está ali. Eu sei que ele era necessário, mas não consigo interpretá-lo. E se calhar, eu não consigo porque não quero. Mas era um momento que estava quase decidido desde o início, que ele estaria lá, que haveria um momento de corte com... É quase como um raio, não é? Isso acontece como acontece com uma frase, ou como acontece com um plano em um filme, ou alguma coisa que te estabilize a ordem, e que, de alguma forma, faça mudar de rumo ou simplesmente te estabilize. Eu acho que há sempre alguma coisa que acontece que não é esperada. Mas não sei se quero interpretá-la e não sei... Nunca soube ao certo porque aquele momento tinha que acontecer, mas tinha que estar ali. Às vezes, isso acontece no texto também. Há uma frase ou há uma palavra que, se te impõe, se calhar, pode não fazer sentido imediatamente, mas que abre outras possibilidades dentro do próprio texto. Não sei se posso falar entre termos de luz e de escuridão, mas um rasgo... Alguma coisa que interfira em um ambiente que muda pouco.

**LR: Sim, eu senti essa questão do rasgo. Depois quando volta essa aura dessa primeira metade, pareceu que o espetáculo estava mais soturno. Tem também o figurino que me lembrou muito uma mortalha, e vocês estão manipulando aquela roupa de diversas formas, e depois, quando a gente volta desse rasgo, me pareceu muito mais esse buraco soturno, com a própria questão do corpo, dos corpos que estão ali. Tem a questão de um corpo ser vendado e ele se entregar ao espaço sem observar o que está acontecendo ao redor dele. Algumas imagens me remeteram muito aos próprios escritos do Bataille, em algumas imagens que são evocadas no *História do Olho...* A questão de a Marcela estar tão impressionada com aquele universo que ela nunca viu, mas se entregar àquele universo. Para mim tem um momento que um performer está vivendo esse momento que a Marcela vive no texto do Bataille. Bem, esse comentário todo é para perguntar sobre esse rasgo que acontece, esse raio, depois o espetáculo volta ao que vinha acontecendo anteriormente. Tem o fantasma do que era antes, mas ele já é outra coisa. Eu acho que isso aqui também está ligado ao seu processo de rasura do nome, seu processo de escrita.**

MB: Acho que sim, acho que essas analogias fazem todo sentido. E essa ideia da rasura do nome também poderia ser um raio no nome, que muda alguma coisa, mas que há um

fantasma que se mantém a qualquer coisa anterior, que se mantém, mas já não é a mesma coisa. Eu acho que sim, acho que tudo isso pode aplicar... Todas essas ideias se misturam entre si. Tanto na escrita, quanto no nome, como no espetáculo, eu acho que, para mim, é interessante pensar nisso tudo como um todo, e que, de alguma forma, o processo identitário e o processo criativo não estão separados um do outro. A minha visão daquilo que é a minha identidade ou o que é minha vida, a forma como eu vivo com este corpo e a forma como isso vai transformando, não está desligado de tudo, da forma como eu crio e dos objetos que partem dessas ideias, dessas temáticas, e eu sempre tive isso muito claro pra mim. Ou seja, não há forma de separar a arte e a vida, porque são as duas a mesma coisa, fazem parte do mesmo processo.

**LR: E como que foi sair desse processo do *A Importância de Ser Georges Bataille*? Como que esse movimento de sair do espetáculo do Bataille e cair no *A Importância de Ser Alan Turing*? você acha que tem uma conexão, ou é um rompimento, ou tem algo que fica e que te leva a esse outro personagem histórico?**

MB: Há sempre, aliás, por isso é que eu também tenho vontade de trabalhar, de fazer trabalhos em série, porque há sempre alguma coisa que fica dos trabalhos anteriores e que vão sendo passados para os seguintes. O trabalho parece que nunca se conclui, não é? Fica sempre alguma coisa por explorar ou alguma coisa por aprofundar no trabalho seguinte. E a passagem... Não é que eu consiga definir muito bem o que é... Concretamente o que fica de um para o outro, mas, por exemplo, a questão musical, a questão de utilizar muito pouca palavra. Ou seja, coisas mais concretas. É aquilo que acontece no espetáculo e a forma de construção do espetáculo. Agora, no espetáculo do Alan Turing, que, se calhar, é menos visível, mas há um lado de um coletivo a improvisar à partir de bases pré-estabelecidas, só que no caso do Alan Turing, é mais sonoro ou está mais presente sonoramente, talvez, esse lado e não tanto com a expressão corporal ou com movimento. Mas há um processo idêntico na construção de um espetáculo que tenta ser bastante livre e que nos ponha a criar e a tomar decisões quando estamos a fazer. No caso do Bataille, nós tínhamos uma banda sonora que era sempre igual, e nós, dentro dessa banda sonora, íamos improvisando dentro dessa tal estrutura, e, no caso do Alan Turing, nós tínhamos uma estrutura, mas que a improvisação com a voz... Com a parte da construção da música eletrônica e das luzes. Portanto, continuava essa sensação de haver uma estrutura, mas de haver muitas possibilidades dentro dessa estrutura, para que quando

nós estamos em palco é poder acontecer alguma coisa pela primeira vez, e nunca ser uma repetição. Mas de poder haver uma espécie de sintonia de estarmos verdadeiramente mais atentos uns aos outros, para que o espetáculo possa acontecer com alguma harmonia. E o foco no som, o foco na música eletrônica, o foco na ideia de haver uma viagem, mas não haver, propriamente, uma história que se está a contar... E uma solicitação aos espectadores que desliguem uma tentativa de racionalizar e de explicar imediatamente aquilo que ela estão a ver. Porque se há essa sensação constante de tentar decifrar aquilo que está a acontecer, eu acho que só vai causar frustração ao espectador. E a ideia é poder haver um relaxar daquilo a que nós estamos habituados, que é o tentar justificar tudo com as nossas experiências, com aquilo que já aprendemos, com aquilo que achamos que temos de ser enquanto espectadores. Portanto, essas coisas todas ligam os espetáculos entre si e depois.

**LR: Eu estava lendo os textos do seu site, tem um que é o *Imaginando Miguel Bonneville*, que fala dessa questão, do seu trabalho muito ligado à supremacia das palavras, quanto aos limites delas, isso nas suas performances e no seu trabalho. E é interessante que você tem muitos livros, você tem uma produção escrita que vem desde 2006. E o espetáculo do Georges Bataille não tem essa questão da palavra, não tem essa presença da palavra, mas ele fala muita coisa, ele comunica muita coisa com essas imagens. E por outro lado, o espetáculo está ligado, de certa forma, diretamente à um livro, à um pensamento outro, que agora eu não consigo ver dissociado observando a *Dissecação de Um Cisne*. E o espetáculo, a gente vê que tem uma comunicação ali, que é como se fosse uma tradução para outro meio daquele texto. Não uma tradução literal, é mais uma transliteração, é mais uma conceituação que está ali na *Dissecação de Um Cisne*, que acaba indo para o espetáculo.**

MB: É como se fosse, talvez... São formas de escrita diferentes, não é? São tudo formas de escrita, só que acontecem de formas diferentes. É como se cada dia fossemos escrever um texto sobre a mesma coisa, provavelmente sairia de formas diferentes, utilizaríamos palavras diferentes. E aqui... Eu acho que tenho essa noção de que preciso da escrita, porque a escrita me ajuda a pensar e a criar coletivamente, mas sozinho... E com o espetáculo, essa escrita coletiva acontece, mas acontece de outra forma, portanto, no fundo, é quase como se o exercício fosse sempre mesmo. Mas, por razões óbvias, por razões materiais, elas acontecessem de maneiras diferentes.



**Figura 05:** Self-portrait self judith and holofernes with a wig, de Miguel Bonneville (2011)

**LR:** Hoje eu me deparei com, eu acho que não estava no seu site ainda, o *Ensaaios de Santidade*, as fotos do *Ensaaios de Santidade*. Eu quero enviar aqui uma imagem minha, porque eu achei muito curioso, que é uma questão, também, que me persegue... Que é essa questão da cabeça, que eu chamo de questão da cabeça. Meio que decapitado. E você está segurando aquela cabeça Essa questão da cabeça, ela apareceu antes do Bataille, para mim, antes de eu ter um contato maior com ele. Eu tenho uns vídeos de 2017, que foi quando eu comecei a entrar mais nas artes da cena, já pesquisando essas imagens, dessas figuras decapitadas, e depois que eu fui conhecer o trabalho do Acéfalo, que é um conceito do Bataille. Queria saber um pouco disso, só para a gente fechar um pouco do que a gente está falando.

MB: Eu não sei se sei explicar muito bem como isso aparece. Eu acho que desde o início, desde a minha primeira performance em 2003, que essa questão do rosto, de haver um rosto que não tem feições, ou seja, de haver alguma coisa na cabeça, de retirar aquilo que é mais direto na identidade, que é o nosso rosto, a nossa cara. É aquilo que é o mais marcante da identidade, não é? Assim, de imediato. E eu sempre tive uma vontade de fazer o apagamento desse rosto e de poder haver um corpo desligado desse reconhecimento imediato. Acho que, provavelmente, a cabeça decepada vai nessa

sequência, e, provavelmente, também como uma forma de pensar para além da dualidade do racional e do irracional. Porque são... Ou seja, há uma decapitação, mas não há, necessariamente, uma morte com essa decapitação. Há uma transformação a qualquer coisa que é de deslocar uma parte do corpo para outro sítio, como se fosse... Não é desconstruir, mas é descondicionar o lugar da cabeça, e a primazia da cabeça, e a primazia da razão e da racionalidade, e colocá-la em outro sítio. Eu acho que isso não acontece só com a cabeça... Mais recentemente nos meus trabalhos, por exemplo, no trabalho no solo, que fiz para um espectador de cada vez, havia uma experiência de mover, por exemplo, os genitais para outras partes do corpo. Ou seja, e um bocado daquilo que acontece na ioga, e isso também tem uma ligação forte com o Bataille, embora a minha ligação com a ioga venha muito antes da ligação com o Bataille, porque eu faço ioga há mais de vinte anos. E que tem a ver com esse lado de descondicionar o corpo da forma como temos de ter e como temos de apresentá-lo, e como nos sentamos, ou estamos de pé, ou estamos deitados e, de repente, as posições da ioga põem-nos de cabeça para baixo, há muitas torções. Há uma espécie de descondicionar daquilo que é o suposto corpo normal. Eu acho que o cortar da cabeça, para mim, também tem a ver com isso, com colocar a cabeça em outro sítio, dar-lhe outro tipo de importância, outro tipo de função. E de ser um deslocar que não implica, propriamente, uma morte, mas que sugere a morte. Ou seja, essa morte também pode ser uma morte da convenção, uma morte daquilo que estamos habituados a viver. Há outras obras minhas em que, não sei se isso, por acaso, está no meu site. Os desenhos... Há um desenho a partir da Judite e do Holofernes, em que, 'no desenho... Eu sou a Judite e sou o Holofernes, ou seja, há sempre está ideia de poder ser isso. E acho que cheguei a mencionar isso no e-mail que trocamos, depois de me teres enviado os textos da decapitação das barbies, também, não era? Das bonecas... Isso, na verdade, sempre estive muito presente, era uma espécie de se calhar, também de poder trocar de identidade, de repente, se eu pudesse tirar a minha cabeça e pôr outra... Ou pôr a cabeça em outra parte do corpo, como punha a cabeça da barbie nos dedos, quase como se o meu corpo fosse uma extensão daquela cabeça... Eu acho que tem... Acho que se prende muito com essas questões todas de descondicionamento e de alteração da identidade, ou de confusão, ou de poder desestabilizar aquilo que é a norma do corpo e a forma como ele é visto, e a forma como nós pensamos, que parece que o cérebro é aquilo que comanda tudo. E como é que nós podemos treinar para que não seja, as coisas não aconteçam, necessariamente, dessa forma... E possa ter outros resultados, não é?

**LR:** Foi legal você falar agora do Holofernes porque eu tenho escrito um texto desde Maio, é um texto bem curto, é uma dramaturgia que se chama *Judite com a Cabeça de Holofernes*. Eu estava escrevendo essa dramaturgia já há algum tempo, essa imagem da Judite e o Holofernes, me persegue há algum tempo. E no texto da Carol Bianchi que eu lhe mandei por correios, *O Tremor Magnífico*, ela cita a Artemísia, que a Artemísia tem um quadro sobre a decapitação de Holofernes e agora você me falou desse desenho, desse trabalho, né, então, para mim, as coisas começam a se afunilar um pouco. Entender melhor como, talvez, tenha uma aura de uma linguagem ali instalada. Eu conheci a figura da Judite e de Holofernes através de um livro de um amigo do Bataille, que foi o Michel Leiris. Ele tem um livro de memórias dele, que ele narra sobre essa pintura.

**MB:** Eu encontrei aqui o design, já te envio para tu veres. É um design de 2011.

## **1.2 ENTREVISTA DE MIGUEL BRANCO, para o site Observador.**



**Figura 06:** Cabeçalho do site Observador, da entrevista de Miguel Bonneville realizada por Miguel Branco, fotografia de André Carrilho

**Miguel Bonneville. “Escolhi ser ator para tentar escapar à inevitabilidade de ser eu”**, entrevista de Miguel Branco, para o Portal português, Observador, 02 nov 2018, 08:14.

Em 2012, acabou uma série homónima de performances com o funeral dele próprio. Miguel Bonneville passou a assinar com um traço por cima do primeiro nome. Ou seja, ainda lá está algo desse outro Miguel, que morreu em cena. Uma das frases que

mais usa é: “*Acho que estas coisas estão todas ligadas*”. E diz que é preciso dar o contexto, portanto aqui vai o dele: é do Porto e vem de uma família burguesa. E na infância aborrecia-se de morte na praia, em Cascais; adorava o pós-praia, o banho sozinho onde tirava o sal da pele; aos nove anos decidiu que ia ser ator porque alguém, no colégio, num andar de cima, repetiu o que ele estava a dizer.

O trabalho de Miguel Bonneville é a vida dele. Sempre trabalhou a autobiografia, a identidade, a sexualidade, o género, sempre procurou fugir de si, sempre quis observar-se a fugir. Em 2008, criou “MB#6”, um espectáculo onde dobra as vozes de seis mulheres que entrevistou para aquele propósito. Seis mulheres próximas. Em 2018, voltou a fazê-lo, com algumas das mesmas mulheres e ainda outras. São essas duas performances documentais que vai apresentar no CAL – Primeiros Sintomas, em Lisboa, este sábado e domingo, integrado no festival *Temps d’Images*. Em Maio de 2019 estará no São Luiz, com “*A Importância de Ser Georges Bataille*”, mais um capítulo da sua série “*A Importância de Ser*”, onde parte de um autor para tentar conhecer-se melhor. Foi o que também tentámos fazer nestas linhas, que não são poucas.

**Neste “MB#6” utiliza a entrevista, na “Importância de ser Paul B. Preciado” entrevista um *butt-plug* [brinquedo sexual]. Como é que gostava que começasse esta entrevista?**

Já começou, não é? Portanto se pudéssemos voltar atrás... não tenho nenhuma forma, acho que começou bem, gosto muito do formato de entrevista. Apresentei um espectáculo em 2010 que também era em entrevista porque é algo a que recorro bastante.

**O que o encanta na entrevista?**

É um lugar onde estou sempre à procura de dar uma resposta que ainda não dei, descobrir qualquer coisa que ainda não formulei, também tem um lado de confessional. Uma procura daquilo que faz sentido neste momento.

**Essa entrevista ao *butt-plug* era uma colagem de várias respostas de vários autores/filósofos.**

Sim, leio imensas entrevistas e a certa altura queria pensar de que maneira é que posso dar respostas que estão mais próximas daquilo que acho na verdade, mas sem ter que ser eu a dá-las. Acho que estava a ler um livro de entrevistas à Marguerite Duras e aquilo inspirou-me para o espectáculo e para pensar sobre o meu trabalho. É uma daquelas

referências que raramente menciono, mas cada vez mais percebo que aquilo que ela faz me influenciou de uma maneira muito forte. Essa entrevista foi mais um desses casos e depois achei que faria sentido ir procurar outras respostas que pudessem ser dadas por mim.

**Quer dizer algumas dessas frases para marcar o tom da entrevista?**

A minha memória... tenho boa memória, mas não sei nenhum poema de cor, como os atores sabem. Tenho tendência para me esquecer de tudo. Quando faço um espectáculo espero que parte do motivo que me leva a fazê-lo é que as coisas que li e que vi e sobre as quais estou a trabalhar sejam integradas por mim, mas que depois não retenha essa informação de forma a passá-la racionalmente. Espero que isso fique integrado na minha vida e que consiga agir com essas coisas sem que elas assumam a forma de citação. Se estou a citar é porque não integrei, é quase como se fosse um roubo.

**Dá para perceber que não adora citações.**

Sim e depois há esta coisa toda do vamos citar o Deleuze, de repente parece que estou a justificar o meu trabalho com filósofos que dizem exatamente aquilo que estou a fazer e que me estão de alguma maneira a validar.

**Dizia que não tem boa memória.**

Tenho, só não tenho para estas coisas das citações.

**Mas não é por isso que neste espectáculo dobra as vozes ao vivo, pois não?**

Não, aí o objetivo é completamente diferente. E não considero como citações aquilo que estou a dizer, para mim aquilo é uma espécie de possessão. É talvez o único espectáculo onde sinto que cheguei mais perto do lugar onde gostava de estar sempre – pelo menos durante as apresentações – que é de não ter oportunidade nenhuma do meu ego interferir naquilo que estou a fazer. Tenho um objetivo muito claro que é dizer as palavras que estou a ouvir, se começo a pensar em alguma coisa, se começo a achar que já sei aquilo que está a ser dito, se começo a ver quem está na plateia, vai-me escapar alguma coisa, já não vou conseguir dizer.

**Está a fazer uma coisa muito mecânica que é uma grande proposta de reflexão. Não temos cena.**

Sim, espero que seja. É um mecanismo. E depois pensei muito na minha relação com a Beauvoir, em 2008, foi quando a comecei a ler e fiquei fascinado com a obra dela. Aquela frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”...

**Isto é uma citação.**

Sim, mas esta é inevitável. O que é isso de ser mulher, ao mesmo tempo o que é isso de ser homem, o que é isso de ser qualquer coisa, e de me pôr nesse lugar de ser um veículo do discurso destas pessoas, se com isso consigo perceber alguma coisa sobre mim, sobre elas, sobre o que é ser humano.

**O que o inquietava em 2008, para fazer este espectáculo?**

Quando decidi fazer o “MB#6” foi mesmo uma mudança radical, da forma como estava a criar os espectáculos, acho que tinha um formato mais de fábula, usava muitas coisas dos animais e ainda uso, mas acho que de forma diferente. Fazia muitos espectáculos sobre as minhas relações amorosas e os meus problemas emocionais. Esse foi o momento em que comecei a ler Beauvoir, comecei a ficar consciente de que forma é que o meu trabalho era político, sabia que era político, mas nada que ver com a ideia que tinha de político – que era uma coisa partidária, Cavaco Silva, etc. Através da Beauvoir cheguei ao feminismo, a ideia do pessoal é político, o meu trabalho é político desta forma. Foi um ganhar de consciência, uma vontade de parar de falar das minhas relações amorosas e de perceber quem é que eram as pessoas que estavam constantemente na minha vida, com quem é que tinha relações mais sustentadas. Houve um dia que fui dançar e no meio da pista lembrei-me desta ideia. Juntando a isto o meu gosto pela entrevista.

**E estas mulheres são todas próximas de si, com essa sustentação.**

Sim, pensei em convidar seis mulheres, podiam ter sido mais, sabia que queria ter pessoas que me eram próximas, com quem tinha afinidades estéticas, laborais, filosóficas, sei lá, amizade. A primeira ideia é que estas mulheres estivessem ao vivo a responder a questões que o público tivesse como se elas fossem eu.

**E elas não quiseram?**

Não houve foi orçamento para isso. Sempre achei que se devia pagar bem às pessoas. Achei que tinha de arranjar uma forma de fazer, então inverti, faço as entrevistas e depois faço a posseção. As perguntas eram todas muito importantes para mim na altura. A

questão da autobiografia, das pessoas me dizerem porque é que não ia para a terapia, que era uma coisa narcísica, não havia uma compreensão do que eu estava a fazer. E depois, claro: a infância, a morte, o amor.

**É muito claro que não existe, para si, a separação entre a vida e trabalho. Se tivesse outra profissão, também seria assim?**

Provavelmente não. Quer dizer, depende do trabalho. Para mim nunca houve essa separação, depois percebi que não havia, mas não escolhi. Estava lá. Isto é: comecei a criar espectáculos porque tinha muita vontade de falar sobre certas coisas, mas não tinha a ideia de ter um discurso. Tinha a ideia de ser ator e que ser ator, para mim, era uma mistura entre a ficção e a realidade. Era como se estivesse a viver uma espécie de documentário falso. Esta ideia foi desmontada quando fui para a escola de teatro. E foi também engraçado quando trabalhei com a Joana Craveiro como actor, a primeira vez com ela a dirigir, foi isso que aconteceu. Senti que dez anos depois vivi uma experiência que era aquilo que achava que era ser ator. Também não vejo diferença entre ficção e realidade.

**É igual?**

O que é real e o que não é real? Quando estou num teatro deixo de ter vida? Não, sou eu na mesma, ali, a trabalhar. Estou a pensar, pensar fazer parte do meu trabalho, que faz parte da minha vida. Não sei muito bem como é que essa separação pode ser feita. A minha vida não teve esse espaço.

**Não lhe disse outra coisa.**

Exatamente, se calhar trabalhasse num escritório... mas mesmo assim, estou a trabalhar num escritório e não deixo de viver, não estou morto. Também faz parte da minha vida.

**Fala-se de infância, sobretudo na versão de 2008. Fiquei com a ideia que aquelas pessoas cresceram muito com elas próprias, sozinhas, acha que quando isso acontece a capacidade intelectual, a maturidade, chega mais cedo?**

Não sei se chega mais cedo, mas fica mais presente. Aquela falta de espaço para ser uma criança como é suposto ser uma criança, sem preocupações, mais livre. Todos – as mulheres que entrevistei e eu – percebemos que somos pessoas e não crianças, de repente

há uma responsabilidade desde muito cedo. No meu caso, porque senti que os meus pais não eram pessoas minimamente responsáveis para tomar conta de mim.

### **Pode falar-me da sua infância?**

Não tenho muitas memórias da infância e as que tenho não são muito boas.

### **Má memória?**

São umas coisas meio misturadas. Passava as férias todas em Cascais. Os momentos em que tenho boas memórias... adorava quando estava a tomar banho, sozinho, depois da praia. Esse era um momento muito gratificante para mim. Era um polibã que tinha assim umas escadinhas, ficava lá muito tempo, não havia ninguém para me dizer nada.

### **Mas é do Porto.**

Sim, mas o meu pai tinha uma casa em Cascais. Fazíamos sempre férias lá. Aborrecia-me de morte na praia. O meu pai e o meu irmão ficavam a esturricar e eu queria sempre ir ao mar e aquelas coisas das crianças mais ativas. Tinha de me cingir às regras das pessoas mais velhas. A minha relação com o meu pai também era meio esquisita, são sempre memórias assim agridoces.

### **E não é o Miguel que controla isso?**

Não. Já fiz um exercício que foi escrever tudo o que me lembrava da infância e não há assim nada que me faça pensar que a minha infância foi incrível, aquela coisa que as pessoas dizem do “adorava voltar a ser criança, foi o momento mais livre”... Não tenho nada disso. E a minha adolescência foi um horror.

### **Porquê?**

Não queria nada voltar a esse lugar... Foi quando comecei a manifestar todas as minhas inquietações, acerca de tudo o que aquilo que tinha passado, depois era a escola, nunca fui o melhor aluno, mas estava sempre os melhores, mas depois também não era geek nem era sociável.

### **Sentia que não fazia parte.**

Sim, estive sempre ali num limbo entre a pessoa estranha que também consegue falar com as outras pessoas, não jogava à bola, mas dava-me bem com os rapazes embora no

intervalo tivesse sempre com as raparigas porque preferia estar sentado a falar. Não era propriamente rejeitado por não ser normal, mas também não era detestado. Tive sempre nesse limbo, até hoje. Depois houve fases mais complicadas. Estive num colégio onde era tudo muito protegido, depois passei para uma das piores escolas de bairro do Porto, onde uma rapariga tinha sido violada e as pessoas não tinham sequer batata cozida para comer. Passei por várias realidades e isso foi importante, percebi que nem toda a gente pode ter aquilo que tenho. E também havia pessoas que tinham muito mais do que eu.

### **Deu-se bem com o ensino, ao longo da vida?**

Sim e não. Até aos dez anos adorava ir à escola, mas depois disso comecei a não gostar muito, mas sempre fui bom aluno.

### **Estudou na Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto.**

Sim, entrei aos quinze anos, era uma escola profissional.

### **Queria estar ali?**

Não. Primeiro não sabia nada sobre teatro, não tinha visto grande coisa, não percebia coisas que estavam a acontecer ali, não entendia as aulas de movimento ou de voz, ficava à nora. Pensava “o que estou aqui a fazer?”. Depois comecei a ir ver mais peças, o que era o trabalho de actor. O que conhecia tinha muito mais a ver com as artes plásticas, porque aí sim, o meu pai, mesmo que desdenhasse a coisa da arte contemporânea, levava-nos sempre a ver as exposições a Serralves. O meu irmão estava a estudar na Soares dos Reis, uma escola artística do Porto, também fui influenciado por ela no universo da pintura e da fotografia. Teatro e dança, nada.

### **Mas foi por aí que foi.**

Sim... é que foi aos nove anos que decidi que queria ser actor.

### **Precoce, isso.**

Lembro-me de estar a falar no colégio e de alguém, num andar qualquer, imitar aquilo que estava a dizer. Aí fiquei em pânico e pensei: “OK, não há nada que vá fazer que não possa ser imitado”. Não posso deixar de ser eu. E isso deu-me uma angústia gigante. Depois o que tentei procurar foi um escape a isso, e pronto, na minha ideia ser ator permitia-me ser muitas coisas diferentes, muitas pessoas diferentes. Foi aí que escolhi ser

ator para tentar escapar à inevitabilidade de ser eu. Então quando soube que havia uma escola profissional pensei logo que era aquilo.

**Podia ter sido designer.**

Eventualmente. Ainda tenho esse interesse, não pela indústria da moda, mas aquilo que a moda pode fazer em relação à identidade, aquilo que somos, a forma como a roupa diz tanto sobre nós. Ainda em relação à adolescência, além de estar confuso com a escola e muito contra aquilo que estavam a ensinar, sentia que era uma agressão com quinze ou dezasseis anos estar a fazer de operário ou de padre. Não tenho relação nenhuma com isto, é ridículo, ver uma pessoa de quinze anos a fazer de padre, numa peça do Brecht? Por favor, não me façam isto, não sei fazer, não tenho maturidade.

**Algures no “MB#6” volta-se a falar da transitividade da identidade, “aquilo que sou agora não sou daqui a dez anos”.**

Sim, sempre senti isso. Olho para dentro, se é que há dentro, e não vejo nada, não vejo característica nenhuma, não há nada que possa dizer isto sou eu. Não tenho uma personalidade. É engraçado porque uma grande amiga, a Magda, que foi minha professora de história de arte na Academia, dizia que às vezes nas reuniões de professores parecia que estavam a falar de pessoas diferentes.

**Às tantas a Joana Linda diz algo como: “Quase que pagamos para sermos percecionados como únicos, mas se calhar faz parte da questão percebermos que não somos”. Concorda?**

Não sei. Acho que há dez anos pagávamos para podermos ser percecionados como únicos, hoje em dia não sei se é tanto assim. Se calhar é a minha impressão de fora, com esta coisa do Instagram e do Facebook e parece-me tudo igual.

**Isso não quer dizer que as pessoas não tentem fazer diferente.**

Não tentem parecer únicas... é possível. Mas como é que tento parecer único...

**...se estamos todos a meter a foto na praia?**

Sim, isso. É possível distinguir? Estamos a usar o mesmo filtro? Ou tirar sempre aquela selfie assim [estica o braço para cima]. Não sei. Acho que nos anos 90 havia muito aquela coisa de “sê tu próprio, sê diferente”, a coisa de seres alternativo. Agora não sei. Mas se

calhar é também porque estou mais desligado... desligado em geral. Acho que essas coisas me poluem um bocado, fico mesmo irritado, de repente vou ao Facebook e é toda a gente a pôr a mesma coisa. Ou é um *statement* político do Brasil ou qualquer coisa sobre o preço das casas, parece que esta semana este é o tema e toda a gente vai falar sobre isto. Para a semana muda.

### **Quem é que faz essa agenda temática?**

São os media, não é? É a televisão. São as conversas, é um bocado como os meus pais, falam sobre o telejornal, não quero falar sobre o telejornal, embora depois a minha mãe diga que estou sempre muito informado, mas isso é porque levo com estas enxurradas do Facebook.

### **Preferia estar mal informado?**

Às vezes preferia. Acho que não me serve de nada estar bem informado. Não estou a acrescentar nada, a minha opinião não é assim tão válida porque não é profunda, às vezes a indignação é tanta que não preciso de me indignar. Não é “estou indignadíssimo com a situação do Brasil”, claro que estou, mas o meu post vai mudar qualquer coisa? Não tenho pessoas que são pró-Bolsonaro nos amigos do Facebook, não são dessas pessoas que me rodeio. Não vou perder tempo em algo que não posso mudar. Estou cada vez mais assim. Se calhar estou a ficar velho.

### **Por falar em idade: o que sentiu de diferente nestes dois espectáculos, sobretudo nas mulheres que intervieram em 2008 e em 2018.**

Acho que as pessoas estão menos inocentes.

### **Isso é mau?**

Não necessariamente. Há uma ligação com a morte diferente, mais pesado, as pessoas começaram a perder mais pessoas na vida delas. E acho que há uma consciência diferente, não só porque já viram o que foi o primeiro espectáculo, a vulnerabilidade é outra, embora tenha havido choradeiras e coisas durante as entrevistas. De repente emocionamo-nos porque passaram dez anos e continuamos na vida uns dos outros. Isso também mudou, a ligação, a proximidade, todas as histórias que nos ligam. Houve um refinamento dessas relações e desse amor. Isso é bonito.

### **Tende a achar que o homem é um ser horrível?**

Acho que sim. É por fases, obviamente, porque há fases em que estou mais desprendido e acho que é tudo fantástico... muito raramente, atenção. Mas a minha experiência com o ser humano não é muito simpática.

### **Não falava tanto do ser humano, mais do homem, mesmo.**

O homem é um bocado assustador, é. Não é só pela minha experiência com os homens, mas a história está feita dessa maneira. No outro dia estava a pensar sobre isso, no livro de história do 9.º ano há uma página a falar sobre Picasso e depois há 30 páginas a falar sobre a Segunda Guerra Mundial, o Hitler. Então a história é feita de pessoas sinistras, o próprio Picasso é bastante sinistro. É só atrocidades.

### **Mas há um sucesso mediático grande em volta destas figuras.**

Eu percebo, são fascinantes, é verdade. E também adoro as personagens más porque a catarse é mais intensa. Mas depois, conhecer pessoas assim na vida real não é nada bom. E elas existem. E existem muito. Altamente controladoras e ditatoriais, pessoas que conhecemos, da família. No outro dia estavam a contar histórias de malta que usava droguinhas para violar miúdas, pessoas com quem já trabalhei, percebes? Não quero viver nessa realidade. Tento saber o mínimo possível das cusquices, dos teatros, porque depois não vou conseguir lidar com as pessoas da mesma maneira.

### **Miguel Bonneville, um cidadão mal informado.**

Exacto. E depois isto torna-se uma aldeia, as pessoas sabem, só prejudica toda a gente, estou constantemente a ser vigiado e julgado, não há lugar para o erro. E isso é algo que sentia muito em relação ao meu trabalho e acho que tem a ver com as questões com a minha família, as pessoas fazerem um julgamento e não tentarem compreender. Ou seja, tu és assim, fazes as coisas assim, e não vou tentar perceber porque é que és assim e porque é que fazes as coisas assim. O exercício de nos pormos no lugar do outro faz-se muito pouco, como é que reagiria, como é que seria comigo, isso faz-me aproximar da realidade dos outros. Sempre foi muito importante dar o meu contexto: sou do Porto, venho de uma família burguesa, aconteceram-me uma série de coisas, andei num colégio, isso tudo informa o que estou a fazer.

### **Sente muito isso, em relação ao seu trabalho?**

Sim, as pessoas dizem que o meu trabalho é hermético, ou que não se percebe, ou que é difícil. Tudo isso tem a ver com o interesse que as pessoas têm. Tenho um interesse pela Simone de Beauvoir e vou ler tudo sobre aquela pessoa.

**E as pessoas não leem tudo sobre Miguel Bonneville.**

Não, e se calhar não têm que ter esse interesse, mas a minha ideia é: estou a disponibilizar isto tudo, se achas que é hermético, não tens curiosidade em saber? Se não tens, tudo bem, cortas e não venhas ao próximo. E por isso o meu trabalho em série e por isso o meu trabalho está sempre atualizado, por isso dou entrevistas. Há sempre pistas.

**É muito fácil dizer “não percebi nada”.**

Epá sim, também não percebo nada de medicina, mas não fui estudar para ser médico. Com a arte há muita esta coisa: não percebi e não preciso de fazer trabalho nenhum. Não percebo nada de futebol porque não fui perceber as regras. Nem de xadrez, mas se quiser saber tenho que estudar. A mesma coisa com qualquer artista ou obra de arte. É isso, é esta coisa do perceber, de uma forma completamente escolar. Não quero perceber para no fim fazer um sumário.

**Parece que tem de existir uma estrutura clássica.**

Sim, é preciso encaixar aquilo num sítio, ter um discurso sobre. Às vezes não. Às vezes não consigo explicar ou perceber, tem a ver com alguma reação que aquilo provocou. Vivemos uma época em que tem de ser tudo tão explicado, tudo sem mistério nenhum, não há espaço para viver uma obra. Há tanta claridade, tudo tão direito, tudo tão explicado, os museus põem as plaquinhas a dizer quem era o artista e o que quer dizer aquela obra. Isso para mim é altamente desinteressante. Não permite ir a outro sítio, perceber coisas sobre mim que se calhar não percebia. O pensamento deve ser estimulado.

**No espectáculo, a Isabela Figueiredo, sobre o amor, diz: “Isso é tudo mentira, as pessoas só gostam de si próprias”.**

Acho que as pessoas nem de si próprias gostam.

**Acha?**

Acho. A humanidade não gosta de si própria, tudo aquilo que fizemos e que construímos é uma tentativa de superar aquilo que somos. Coisas tão básicas como o avião, também

quero voar como o pássaro... básico. Ou submarinos. De ser mais, de ser tudo, de ser parte da natureza de uma forma total. Há sempre um descontentamento muito grande.

### **Mas no amor...**

No amor é toda a gente a tentar tapar buracos. Aquilo que não tivemos na infância, todas as falhas, é muito complexo.

### **Dizia há pouco que não via telejornais, é pessoa para acompanhar uma noite de eleições?**

Não. Vou ver os resultados e depois desisto. Não é por não querer saber, mas é porque sei que não me vai fazer bem, sou muito nervoso. Toda a gente aparenta ser uma coisa que não é. Por isso é que tenho sempre medo de pessoas muito simpáticas.

### **Irrita-se com o excesso de simpatia?**

Dá-me medo. Dá-me mesmo medo. Acho que há sempre ali qualquer coisa que não está bem, que não bateu certo, aquelas pessoas para quem está sempre tudo bem.

### **Apresenta “A Importância de Ser Georges Bataille” no São Luiz, em Maio. Porque quis fazer isto?**

Acho que tem a ver com estas questões todas de que estivemos a falar, uma noção de transgressão, de perceber o que somos, o que significa este processo de esvaziamento e de procurar um lado sombrio e obscuro no meio desta coisa tão clara e excessivamente luminosa. Aquilo depois tem a ver com o dizia o Jung: “Se não procuras nos teus escombros, muito dificilmente vais chegar a qualquer sítio interessante”. Não era bem isto, mas é a minha apropriação. Adoro filosofia, mas o que me interessa não é o sistema, e ele tenta fugir um bocadinho a isso, tal como a Beauvoir. O Bataille tem um lado muito intrincado e poético de chegar às ideias, fascina-me entrar no universo de um autor que não compreendo totalmente e com o qual sinto uma ligação muito grande. Que me pode encaminhar, de quem posso ser...

### **Discípulo?**

Sim, porque não? Mas mais nesta ideia de um ator que faz de Georges Bataille. Tenho pensado muito na importância do trabalho de ator, como é que a pessoa anda, fala, o que comia. Para mim, os espectáculos que faço são o ator, é a pesquisa de ator, como se o

espectáculo fosse o ator, os espectáculo que faço são atores do método, mas eu não sou. Isso é que o me interessa, conhecer tudo, esta coisa do ator do método, pica-se com agulha para entrar em cena e sentir a nódoa negra. Há esse paralelismo, embora eu não seja o ator que o está a fazer, mas sim o espectáculo. Não vou fazer um trabalho global sobre o Bataille, não faz sentido, tem a ver com as minhas obsessões, com o corpo, com a sexualidade, como é que vivemos isso hoje, quais é que são os tabus. E é importante poder acrescentar alguma coisa a esta linhagem de pessoas que para mim foram tão importantes. De poder ser alguém ou alguma coisa que salva os outros do desespero.

## 2. SÉRIE “A IMPORTÂNCIA DE SER”



Figuras 06 e 07: Fotografias do espetáculo *A Importância de ser* Georges Bataille, 2019



“A importância de ser é o título de um projeto performativo em série baseado nas vidas e obras de artistas cuja relevância foi vital no decorrer do meu trabalho. Essas performances se baseiam no ponto de encontro entre meus trabalhos e as obras desses artistas, são moldadas a partir desse ponto de convergência”.

**Dezembro de 2013:** A Importância de Ser António de Macedo

**Novembro de 2014:** A Importância de Ser Simone de Beauvoir

**Janeiro de 2016:** A Importância de Ser Agustina Bessa-Luís

**Dezembro 2016/Novembro 2017:** A Importância de Ser Paul B. Preciado

**Mai 2019:** A Importância de Ser Georges Bataille

**Setembro 2020:** A Importância de Ser Alan Turing

**A Importância de Ser António de Macedo:** “*A Importância de Ser António de Macedo*”, deveu-se sobretudo ao impacto que um artista lentamente esquecido provocou em mim, atravessando os 50 anos que nos separam. Percorrendo quatro décadas, António de Macedo, apresentou-nos um trabalho experimental de indiscutível originalidade. Absorvendo seus preâmbulos entre a 'ficção especulativa' e os gêneros 'fantástico' (após meus últimos trabalhos sobre o desaparecimento e morte da personagem de Miguel Bonneville), criei a primeira performance desta série como uma espécie de ressurreição, de retomada.

**A Importância de Ser Simone de Beauvoir:** Desde que li *She Came To Stay* (primeiro romance publicado da autora) Simone de Beauvoir esteve presente em todos os meus trabalhos. Seus livros exploram questões fundamentais que são centrais em meu próprio trabalho: autobiografia, política/feminismo, gênero/sexualidade, existencialismo e morte. Abordamos essas questões de maneiras diferentes, mas nossa base e nosso princípio são os mesmos - acreditamos na busca da verdade e acreditamos no valor da cultura, porque ambos nos salvaram do desespero desde cedo.

**A Importância de Ser Agustina Bessa-Luís:** A escolha de passar de uma autora (de Beauvoir) para outra (Bessa-Luís) como fonte de inspiração para o meu trabalho não passa de inocência ou aleatoriedade. Isso se deve ao fato de ambas as autoras terem escrito sobre a condição feminina no contexto de uma sociedade severamente patriarcal, e

também, por suas histórias atemporais em que abordaram, de formas muito distintas, a busca pragmática de quem somos. Para esta performance, portanto, parti da busca das raízes profundas do que significa ser português, através da obra de Bessa-Luís; e explorei-o através da representação que ela fez de personagens em permanente conflito com a sociedade em que vivem.

**A Importância de Ser Paul B. Preciado:** No *Arquipélago* tomei como ponto de partida a ideia de "corpo-ensaio" que aparece nas obras de Preciado, dando continuidade à pesquisa iniciada em minhas performances anteriores, nas quais experimentei aquele corpo, performance e escrita desenvolvidos em suas conexões diretas com a filosofia. A progressão dessas conexões em meu trabalho surgiu tanto do encontro com o *slogan* feminista "o pessoal é político" quanto do encontro com escritores e pensadores que praticam o exercício da filosofia em primeira pessoa. Comecei com uma leitura cruzada de diferentes pressupostos teóricos para repensar as diferentes formas históricas de opressão e dominação do corpo e seus possíveis pontos de fuga.

**A Importância de Ser Georges Bataille:** Esta performance - onde a performance e a escrita acontecem em conexão direta com filosofias políticas radicais - toma como ponto de partida a vida e a obra do ensaísta, filósofo e romancista francês do século XX Georges Bataille. Bonneville continua a buscar formas de desenvolver e desdobrar um corpo pós-cristão ligado a um materialismo dionisíaco capaz de dobrar, torcer e dividir-se em dois. Continuando a escolher a experiência sensível à explicação lógica, Bonneville faz do luto da "figura humana" um processo interminável e incurável que Bataille queria ou acreditava ter resolvido.

**A Importância de Ser Alan Turing:** Alan Turing (1912-1954) foi um matemático, criptoanalista e cientista da computação da primeira geração. Mais conhecido por sua descoberta decifrando os códigos da máquina alemã Enigma durante a Segunda Guerra Mundial, impedindo que a guerra se estendesse por mais tempo, Turing também foi pioneiro em inteligência artificial. Em 1952, o cientista enfrentou um processo criminal por homossexualidade, então considerada uma grave indecência. Condenado e castrado quimicamente, Turing morreu dois anos depois de envenenamento por cianeto – ainda não está claro se foi acidental ou deliberadamente. Em 2009, após uma campanha na *internet*, o governo britânico pediu desculpas publicamente pela sentença e, em 2013, a

rainha Elizabeth II. Bonneville tem uma relação íntima com personagens reais da História e uma forma muito particular de trazê-los para seus cenários. Em *A Importância de Ser Alan Turing* – um projeto de tecnologia emocional –, ele desenvolve uma perspectiva obsessiva sobre o corpo e como ele se relaciona com a música eletrônica; experiência corporal + disciplina matemática = potência erótica. Para esta performance Bonneville trabalhou com a artista sonora Clothilde e seus sintetizadores modulares (que são muito parecidos com computadores de primeira idade), ambos buscando penetrar em um “mundo de fantasmas viajando pelos fios”, criando música para indisciplinar o corpo.

### 3. TEXTOS CRÍTICOS

**“A importância de ser George Bataille” ou “A importância de *desocultar* o Ser-outro e o seu-Ser”, de Pedro Arrifano.**

Tudo começa na escuridão, na forma de uma palpitação. No início ignoramos o que isso significa. De seguida, emerge uma luz ténue... tentamos observar, perceber, distinguir o que está à nossa frente e depois, no fim, somos levados a agir.

Na “Importância de ser George Bataille” não são os olhos que vêm, mas é a luz que os faz ver; tal como diria Goethe “Não estaríamos aqui se a luz, aqui, não estivesse para nos ver”. Uma espécie de metafísica numinosa, porque se pretende chegar ao real mais real, a uma realidade que está para além da aparência do real. Mais preocupado em ser reflexivo do que provocativo, Miguel Bonneville faz de cada incorporação que realiza um bloco de afectos e um *motivo* que habita o seu interior, visando a plenitude emocional. É uma experiência-limite de pensar outras formas de vida, de reflectir qual a condição de possibilidade da própria origem, onde o sentimento vital substitui a ironia conceptual. Não existe história pessoal nem existência individual, mas um conjunto de afectos que só se expressa na multiplicação de um corpo (o seu), atribuindo-lhe vários sentidos, incorporando outros corpos - aqui, incorporando Bataille. O corpo é sempre o mesmo (o do artista) e o que muda é a incorporação (António de Macedo, Beauvoir, Agustina, Preciado). É no contacto com um “outro” que Bonneville toma consciência do seu “eu”, pois é na alteridade que encontra a sua potência de germinar: a produção de novas incorporações. São precisamente estas composições que fazem com que não mimetize ou represente Bataille e que delas extraia apenas os afectos. Bonneville faz arte com a vida e não com a história. A vida e a arte são também tardes que nunca o foram. E destas tardes

não há esquecimento ou memória...não há biografia ou autobiografia...elas são inacabamento permanente. Aquilo que não aconteceu, incluindo o que podia ter ocorrido mas não chegou a ocorrer, por tantos e tantos motivos, é o que verdadeiramente importa ao artista...é aí que ele encontra a singularidade, a importância de ser um outro...a oportunidade de abertura para um máximo de encontros existenciais. Não um existencialismo fechado, mas aberto, ou uma Fenomenologia metafísica em que as suas reflexões fazem com que, na análise da essência da obra de arte, esta passe do exclusivo domínio da Estética para o campo de uma onto-gnoseologia, ou seja, afinal a arte não trata da Beleza mas da Verdade. É pois a verdade aqui tida no sentido original do termo grego “alétheia”, literalmente, o “não-oculto”, ou “desvelado” que, de certa forma, Bonneville procura nesta sua série de espectáculos. Na sua essência e ao incorporar num outro, o artista visa a “desocultação” do Ser-outro e do seu-Ser. Os corpos que despontam no palco não são discurso nem narração, nem são apenas imanação de desejo ou carne. São figuras luminosas que simplesmente prometem calar-se para que algures se possa ouvir um grito...um estridente duplo grito...o do artista e o de Bataille, o da alma e da carne, numa minimização de movimento e maximização de intensidades. Bonneville torna-se arqueólogo, um arqueólogo esteta, pois escava/descobre/captura o grito que atravessa os corpos – aquilo que eles têm de mais íntimo – e amplifica-o artisticamente... Capta os elementos de libertação que estão a nascer, as invisibilidades que tornam as coisas visíveis, fazendo com que o corpo seja assim pensado através do grito que liberta, deixando frustrados todos aqueles que ambicionam querer entender a obra em si mesma. As cinco figuras singulares que surgem, qual sombras no espectáculo, são aforísticas, fragmentárias, singulares na sua distância, na tensão, na retenção, nos movimentos e no entrelaçamento dos seus corpos...nos gritos enlouquecidos...na forma como lutam desesperadamente para se arrancarem de si próprias. Os corpos são a base da “experiência interior” de que fala Bataille, aquilo que nos vai levar numa viagem ao limite das possibilidades do Ser Humano, aos seus estados de êxtase e arrebatamento... Tanto para Bonneville como para Bataille o êxtase não é presença, mas ausência, provém dos limites. É através do êxtase que o artista tenta derrotar o pensamento... uma espécie de inquietude aporética que retoma incessantemente a questão sobre a importância de ser Bonneville ou Bataille. O artista tenta conduzir o Ser para além dos seus limites, e entende que é pelo desprezo à normatividade que encontramos a força para nos encantarmos com o mundo...para nos decompor em *Nada* – momento soberano onde apenas conta o próprio momento, e em que passamos a estar para além da utilidade – “C’est la fête” – e

é bem possível que surja uma forte vontade de entrar e dançar. Nesse caminho indeterminado é fundamental manter uma disposição para encontrar as coisas, um saber estar disponível, e isso implica necessariamente um excesso, uma coragem de não recuar ser esvaziado ou absorvido. Compreender que o encontro com o outro é potência criadora. Esta série de espectáculos sob o título de “A importância de...” é assim a expressão dos motivos que fizeram acontecer a história da não história das figuras que elegeu (ou que o elegeram) ...

Os espectáculos são processos de passagem, eles não visam conseguir algo nem pretendem que se saiba a importância desta ou daquela figura, mas deixam ao espectador uma forma de lidar com algo que não tem começo nem fim.

Pensadores do corpo, Bonneville/Bataille questionam-se sobre o que devemos fazer com o corpo que temos, e esta é uma questão existencial que o espectáculo coloca. Os corpos visionados nas pausas, nas contenções, nas regressões, nas retenções, não repousam...apenas pensam. A voz não merece essa palavra «voz» pois é impossível de exprimir e impossível de exteriorizar: a dança dos corpos – transformação e libertação das restrições tristes da linguagem, que são um poço profundo onde cabe o prazer e o luto humano. É pois este corpo excessivo que deslumbra, que visa escapar de tudo o que pretende regular as acções humanas, é ele “a parte maldita” que escapa e nos recorda que, paralelamente à razão e à moral, operam forças festivas e excessivas de transgressão. Na verdade, quem não transgride acumula, é poema preso; as melhores palavras são as líquidas que escorrem em estado de lágrima – dor e raiva derretida – e são aquelas que se soltam num grito, pois libertam, exorcizam fantasmas, expõem tudo, permitem que consigamos respirar fora do saber e do poder, e conduzem o pensamento para o Fora, para a pura diferença: Uma espécie de mística especulativa, porque se entrega à especulação de movimentos que transportam o corpo ao interior de si mesmo, onde é possível encontrar a emoção interior que vive em cada um de nós, e que está oculta ao outro e a nós mesmos. Essa emoção auto-reflexiva aproxima-nos de uma harmonia primitiva tão necessária a qualquer forma de arte, e convida-nos a realizar um exercício de reivindicação dos corpos, isto é, actua como um instrumento de libertação do Ser. O ser humano não pode ser reduzido a uma coisa, e é graças a isso que ele faz com o seu corpo o que ele quer, sem prestar contas a ninguém. A consciência estética que proporciona a margem de liberdade existencial e criativa necessária para efectuar a transformação, é consciência espiritual na sua forma mais dinâmica. Como afirmou Kafka: "Desgraçado daquele que perdeu o poder de se transformar".

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que fui apresentado à obra de Georges Bataille, em 2015, sempre o leio, seja para incluir em algum trabalho acadêmico ou por vontade própria. Estou sempre a perseguir os temas batailleanos por excelência, mas nunca tinha pensado que realizaria uma dissertação de mestrado em que ele fosse alvo da minha investigação, por mais contraditório que isso possa parecer.

Procurar esses “ecos de um orifício” nas artes da cena contemporânea não foi uma tarefa fácil, contudo, não posso afirmar que não os observava, sabia que eles estavam lá, à espreita, por detrás de algumas obras que vislumbrei ao longo desses anos enquanto pesquisador das artes da cena. O primeiro indício de que havia uma confluência entre o pensamento de Georges Bataille e a produção teatral contemporânea veio-me com o espetáculo *Lobo* (2018) da atriz e diretora Carolina Bianchi, realizado em parceria com o coletivo que a acompanha, Cara de Cavalo. Os corpos masculinos nus, o suor, o risco, a violência. Em 2019<sup>18</sup> assisti o espetáculo na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no centro da cidade do Rio de Janeiro, e a morte pela beleza que Bianchi evoca em cena, o corpo que se dilacera em tripas *fakes* no meio de um beijo já me dava pistas de que havia um toque batailleano ali – e havia. Um ano mais tarde, a atriz, em um *workshop*, falou que por detrás da criação do espetáculo estavam as noções de erotismo do Bataille e da poetisa estadunidense Audre Lorde, esse foi o primeiro eco.

Um outro eco batailleano nas artes da cena já havia passado por mim, mas eu não tinha noção do mesmo, pois faltavam-me leituras. O ânus solar de Ron Athey, capítulo do livro *Manifesto Contrasssexual*, de Paul Preciado, narra as práticas artísticas de Ron Athey no final da década de 90. Uma delas, *O ânus solar* (1999), a performance, segundo o filósofo espanhol, extrapola os limites da *body art* e da sexualidade:

Nela, vemos primeiro um vídeo: a cena de um filme no qual se realiza uma tatuagem ao redor do cu de Athey. Ele está de quatro, o olho do cu aberto em direção à câmera. Uma mão, de luvas limpas, desenha e grava cuidadosamente um sol preto ao redor de seu ânus com a ajuda de uma máquina de tatuar (PRECIADO, 2017, p. 53)

---

<sup>18</sup> Sobre a experiência de assistir ao espetáculo *Lobo* escrevi o texto “He yacido dias animales”, para a coluna de crítica artística da Revista Desvio. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/03/he-yacido-dias-animales%20b9/>

A questão aqui é que o ânus de Athey transforma-se, literalmente, no ânus solar, após a tatuagem de sol ser feita. *O ânus solar* é o título de um texto de Georges Bataille, lançado no Brasil em 1985 pela Hena Editora. Eu ainda não conhecia o texto, vim a conhecer depois, e só na escritura desta dissertação realizei a costura que faltava: a performance de Athey havia sido nomeada com um texto do Bataille, onde o pensador investiga, uma vez mais, seus temas por excelência: o erótico, a violência, o sexo, a melancolia.

Atualmente, Bataille desponta mais uma vez dentro das artes da cena. A atriz, diretora teatral, dramaturga e pesquisadora Janaína Leite estreou recentemente o espetáculo *História do Olho: um conto de fadas pornô Noir*, onde a mesma adapta a novela pornográfica mais conhecida de Bataille, *História do Olho*. O espetáculo de Leite é um desdobramento de sua pesquisa de doutorado sobre a questão feminista e o abjeto, na qual a artista utiliza-se muito da filósofa Julia Kristeva, que tem Georges Bataille como uma de suas referências<sup>19</sup>.

Junto com os exemplos acima colocados, a análise de *Dissecação de um cisne* realizada nesta dissertação explicita que existem sim ecos do pensamento batailleano na escrita cênica contemporânea de Miguel Bonneville – ecos esses que ressoam também em outras obras de autoria do artista interlocutor, como *Notas de um primata suicida e Religião e moral*. Além de conseguir vislumbrar conceitos caros ao pensamento batailleano na escrita cênica contemporânea, apontamos também nessa dissertação a relação entre literatura e Mal apresentada por Bataille, lendo o teatro de Bonneville com essa chave de análise teorizada no livro em que Georges Bataille debruça-se sobre a literatura.

Enquanto artista que escreve para a cena, trago aqui nessas considerações finais uma dramaturgia minha que foi publicada no terceiro volume da revista *Malditos Dramaturgos*, criada e organizada pelos dramaturgos Vana Medeiros e Arthur Martinez, egressos de dramaturgia na SP Escola de Teatro. O *Evangelho segundo a heresia de um jovem Judas*<sup>20</sup> foi escrito em 2021 e publicado no mesmo ano, enquanto eu realizava algumas leituras do Bataille para o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, coloco essa

---

<sup>19</sup> Sobre essa questão, verificar o Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul - Ações Feministas com a Janaína Leite, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Martha Ribeiro e pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ileana Diéguez, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxfgv1ujRyw&t=4s>

<sup>20</sup> A dramaturgia encontra-se disponível em: <https://pt.calameo.com/read/006295696cb14deb37ce9>

dramaturgia também como um pequeno eco batailleano que faz coro com os demais aqui elencados.

Creio que esta dissertação conseguiu responder à pergunta que fiz para o Bonneville em uma de nossas conversas, gestada a partir do intrigante ensaio de Arnaud Maïsetti sobre o teatro contemporâneo apresentar em seu bojo um viés batailleano. É inegável que o que Bonneville cria pode ser lido e/ou aproximado do pensamento heterogêneo de Bataille. Foi o que tentei demonstrar durante toda esta pesquisa, trazendo para o debate não só os textos do autor, mas também comentadores que dedicaram-se a alastrar o pensamento de Georges Bataille no Brasil, como Augusto Contador Borges e Eliane Robert Moraes, e autores que foram caros ao pensamento de Bataille, como o Marquês de Sade, que aparece como figura central do terceiro diálogo, relacionando-se com a persona que Bonneville apresenta em *Dissecação de um cisne*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARAÚJO, Pedro Antônio Gregorio de. **A Revolta Contra a Utilidade: A Improdutividade em suas Diversas Facetas na Obra de Georges Bataille**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2021.

ARRIFANO, Pedro. **Textos de Sala**. [s.n]: Lisboa, 2017.

BATAILLE, Georges. **Acéphale**. Publicação em Fascículos. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 3ª edição, 2015.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BARTHES, Roland. **A Metáfora do Olho**. In: BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 3ª edição, 2015.

BONNEVILLE, Miguel. **A Importância de Ser Agustina-Bessa Luís**. [s.n]: Lisboa, 2016.

BONNEVILLE, Miguel. **Dissecação de Um Cisne**. [s.n]: Lisboa, 2018.

BONNEVILLE, Miguel. **Feminismo e Animais: vingança através da arte contemporânea**. [s.n]: Lisboa, 2015.

BONNEVILLE, Miguel. **Lamento do Ciborgue**. [s.n]: Lisboa, 2020.

BONNEVILLE, Miguel. **Notas de um primata suicida**. [s.n]: Lisboa, 2017a

BONNEVILLE, Miguel. **Religião e Moral**. [s.n]: Lisboa, 2017b.

BRANCO, Miguel. **Abutres do Amor**. [s.n]: Lisboa, 2019.

BORGES, Augusto Contador. **Georges Bataille: Imagens do Êxtase**. Agulha, Revista de Cultura, nº 9, Fortaleza, São Paulo: 2001. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag9bataille.htm>> Acessado em: 13/11/2021.

BORGES, Lais Gomes. **Victor Turner**. Enciclopédia de Antropologia. Universidade de São Paulo: 28 de Julho de 2019. Disponível em: <<https://ea.fflch.usp.br/autor/victor-turner>> Acessado em: 12/12/21

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COLUNAS TORTAS. **Georges Bataille - A Literatura e o Mal**. Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Mj1HbXt540w&t=156s>>. Acessado em: 09/06/22

CONTE, Rafael. **Prefácio In: La literatura y el mal**. Tradução de Lourdez Ortiz. Nortedur, 2010 *Ebook kindle*.

DELEITE, Adelaide. **The Voice of Others (Self-Portrait): Interview with Miguel Bonneville**. Disponível em: < <https://miguelbonneville.com/home/pages/the-voice-of-others-self-portrait/>> Acessado em: 20/05/21

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FILHO, Osvaldo Fontes. **Escrever o desaparecimento de si (em torno de Le Coupable de Georges Bataille)**. Arte e Filosofia, Ouro Preto, v. 3 n. 4, 148-165, janeiro de 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/743/699>> Acessado em: 15/11/2021.

GOYATÁ, Julia Vilaça. **Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2016.

GIRALDES, Marcus. **Surrealismo – acaso e revolução**. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/surrealismo-acaso-e-revolucao/> Acessado em: 20/07/22.

LAUTREAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2020. *Ebook kindle*.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LIMAS, Louisy de. **La petite mort: transgressão e gozo erótico**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

MAÏSETTI, Arnaud. **Georges Bataille et les scènes contemporaines: L'autre théâtre**. Art Press 2.Paris: 2016.

MEXIA, Pedro. **Agustina Bessa-Luís, por Pedro Mexia**. 21 de Novembro de 2020. Disponível em: < <https://estadodaarte.estadao.com.br/tinta-da-china-agustina-mexia-canone/>> Acessado em: 05/06/2020

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Eliane Robert. **O jardim secreto: notas sobre Bataille e Foucault**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 21-29, outubro de 1995.

MORAES, Eliane Robert. **Sade: a felicidade libertina**. São Paulo, Iluminuras: 20015.

MORAES, Eliane Robert. **Um Olho Sem Rosto**. In: BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 3ª edição, 2015.

NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. **Liminaridade e communitas - Victor Turner**. Enciclopédia de Antropologia. Universidade de São Paulo: 08 de Dezembro de 2015. Disponível em: < <https://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>> Acessado em: 12/12/21

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RIBEIRO, Martha; ILEANA, Diéguez. (Org.) **Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul - Ações Feministas** com Janaína Leite (LCICC\_UFF). Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nxfgv1ujRyw&t=5602s>> Acessado em: 20/07/22

SCHEIBE, Fernando. **Apresentação do Tradutor**. In: BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SCHEIBE, Fernando. **Sobre este volume da suma**. In: BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

TAVARES, Bráulio. **A máquina de costura e o guarda-chuva**. Mundo Fantasma. 21 de Maio de 2010. Disponível em: < <http://mundofantasma.blogspot.com/2010/05/2065-maquina-de-costura-e-o-guarda.html>>. Acesso em: 23/01/22