
Sócrates y Edivaldo Araújo. Performance en la plenaria del Senado. Brasilia, 17.03.04

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA
MARCÓS ALEXANDRE

a Ivan Luís Motta
in memoriam

Resumen

Este documento es una discusión de la performance como manifestación política y una comparación de la performance de la muerte de Sócrates en el *Fédon* de Platón, con un hecho ocurrido en el Senado Federal, en Brasilia el 17 de marzo de 2004.

Abstract

This paper examines performance as a political manifestation and compares the Socrates' death performance in Plato's *Phedon* with an event occurred at Senado Federal, in Brasilia, 03/17/04.

Palabras clave: performance, política latinoamericana, filosofía, literatura, suicidio.

Key words: performance, latinoamerican politics, philosophy, literature, suicide.

Introducción

Este artículo se presenta en dos etapas bien definidas. Planteamos la hipótesis de que la performance no es una práctica exclusiva del mundo moderno. Utilizamos, en este texto, el concepto de *transgénero performático* desarrollado por Ravetti (Carreira, *et al.*, 2003: 31–61)¹. Nos interesan la construcción de *escenas performáticas*, los recursos utilizados por los protagonistas y los efectos de los actos ejecutados ante una “platea”, desde la perspectiva de un espectador que narra a un lector cualquiera². Richard Schechner, uno de los precursores de los estudios de performance y para quien “*performances are actions*” (Schechner, 2002: 1), va aún más allá cuando defiende diversas acepciones del uso del término: “In business, sports, and sex, ‘to perform’ is to do something up to a standard—to succeed, to excel. In the arts, ‘to perform’ is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, ‘to perform’ is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance.” (*ibidem*: 22).

Podemos suponer entonces que las performances —en sus distintas acepciones y usos teóricos y prácticos— atraviesan los tiempos, describen ritos, marcan cuerpos e identidades y, por ello, relatan historias y comportamientos (“*twice-behaved behaviors*” o “*restores behaviors*”, si empleamos la definición de Schechner) que influyen las artes, los rituales y la vida cotidiana, aspecto este último que viene a ser uno de los objetos de análisis crítico de este artículo.

Tras precisar el concepto de performance, abordamos, en primer lugar, un texto filosófico-literario y, en segundo, textos periodísticos.

¹ “Lo performático es encontrado con facilidad en muchas obras de los antiguos géneros y productos de las distintas escuelas históricas y, al destacar esa característica, mi percepción de los géneros y de las modalidades cambia. Lo que pasa a tener relevancia para una clasificación de tipo genérico son las variantes de la presencia o no de la performance, de las maneras como esas formas son registradas y trabajadas, sin que por eso desaparezca lo que caracteriza a los géneros. Es decir, los textos pueden continuar siendo novelas, poemas, piezas de teatro —románticos, barrocos, clásicos, etc.— y, dentro de esa clasificación, continúan siendo importantes las variaciones de subgénero, sólo que ahora pensados a partir de la performance.

La intención de la mezcla y de la contaminación es muy evidente en esa noción de género, no apenas por incluir formas y contenidos diversos, sino por traer signos provenientes de otros lenguajes convocados, de tecnologías no escritas que se introducen de algún modo en la escritura, de voces y de ritmos, de danza, de magia, de mitologías orales de formas artísticas no lingüísticas. El transgénero performático privilegia la voz, quiere mostrar el movimiento, registrar la acción y producir efectos y sensaciones.” (Carreira, *et al.*, 2003: 40–41, traducción nuestra).

² El concepto de “performance” tal como lo empleamos en nuestra discusión, pasa por la óptica de un observador que narra. Se mezclan, por lo tanto, el acto realizado y el acto como es narrado, e incluso como es recibido a través del pacto narrador-lector. Sería discutible entender el suicidio, por ejemplo, como un acto performático. Lo entendemos de esa forma solamente porque lo abordamos a partir del texto literario. Para el concepto de *performance artística*, incluido el pacto entre actor y público espectador (Carreira, *et al.*, 2003: 71–80).

El texto filosófico–literario, elegido de entre los helenistas, es el *Fédon* de Platón. Hablar de Platón, Sócrates y el *Fédon* es entrar en un *témenos*³, un lugar sagrado (el diálogo *Fédon* propiamente dicho) con personajes intocables (Platón y Sócrates). Con todo, en tanto investigadores latinoamericanos críticos de la literatura —y no filósofos— exentos del peso de la tradición europea, nos atrevemos a irrumpir entre los helenistas, procurando eludir lo sagrado–filosófico y adentrarnos en lo literario.

Abordamos el asunto respecto de un tema ingrato: el suicidio. Nos proponemos estudiarlo como una desesperada performance del cuerpo (en los relatos periodísticos seleccionados) o, mejor todavía, como “un bello riesgo” (sugerencia de Sócrates en el *Fédon*, 114 d –*kálos ho kíndynos*, “bello riesgo”, en griego).

La performance en la antigüedad

El concepto de performance —con sus múltiples significados— era designado con la palabra *hypókrisis* en griego y *actio* en latín⁴. Desde la antigüedad, actores, oradores y políticos sabían que para convulsionar un auditorio, exponer brillantemente los hechos y hacerlos acontecer ante la mirada del otro (*hypotyposé*), el proceso debía ser uno sólo: la *performance*. Para Cicerón (1961: *De oratore*. II, 213–*De Orateur*. Livro II), por ejemplo, todas las calidades de un discurso se diluyen si la performance no les otorga su debido valor. Para este autor, la performance es el “lenguaje del cuerpo”⁵, con lo que —desde su punto de vista— la performance tiene un papel preponderante sobre cualquier otro, en particular el político. La performance es fundamental también para Demóstenes quien, según cuenta la anécdota⁶, cuando le preguntaron por el elemento más importante en la elocuencia, contestó que en primer lugar era la performance, en segundo, la performance y, en tercero, la performance. Quintiliano (1934: 120–265), otro entre los antiguos, discurre largamente sobre la *actio* o *pronunciatio* (performance). Empezando por el estudio de la voz —tal como lo hace Zunthor hoy en día— y disecando, desmenuzando incluso, la actitud corporal para enseñar el arte de hablar

³ Porción del territorio reservada a los jefes; porción del territorio —con altar o templo— reservada a la divinidad.

⁴ Ejemplos de terminología técnica de los actores y su arte en la lengua griega antigua son: *hypokrités* (actor), *hypócrisis* (performance), *he hypokritiké téchne* (la técnica de la performance), *hypokrino* (actúo, interpreto), *orchestés* (actor del coro). La performance escénica se subdividía en *mélos* (canto), *parakatalogué* (dicción melodramática), *katalogué* (recitación simple o libremente modulada). En la *hypócrisis* todo el cuerpo participa, y los gestos (*schemata* o *schéseis*) tienen gran trascendencia. La mayor importancia quedaba en las manos (*cheironomia*) —en el teatro griego, la mímica facial era anulada por la máscara (Capone, 1985: 18–38).

⁵ *Est actio quae sermo corporis*. (Cícero, 1961 : *De Orateur*. Livro II.)

⁶ Respetto de la fuente de las anécdotas aquí narradas, agradecemos al Profr. Marcos Martinho (USP) por la noticia.

con el movimiento físico, Quintiliano llega a recomendar a sus alumnos el método de Demóstenes: él preparaba sus performances frente al espejo⁷.

La performance filosófico-literaria

El *Fédon* de Platón narra los últimos momentos de Sócrates cuando fue condenado a muerte en el año 399 a.C.; en ese escenario el autor habla de la inmortalidad de la psique (alma). La argumentación se articula en torno al siguiente problema: ¿el alma es inmortal o se extingue cuando el cuerpo pierde la vida? Hay en este diálogo, a diferencia de en la *Apología*, una certeza inquebrantable en la inmortalidad del alma y, en contrapartida, un menosprecio del *soma* (cuerpo), cárcel de la psique (Platão, 1998: 66 a–68 b y 1977: 158–163). Sin embargo, según Jaeger (1979: 494) la psique —tal como Sócrates la concibe— sólo puede ser comprendida junto al *soma*; ambos, *soma* y psique, serían aspectos distintos de una misma naturaleza humana.

No pretendemos, como ya lo dijimos, adentrarnos en asuntos filosóficos; vamos a intentar lidiar con un texto literario, con una creación hipotética que no involucra necesariamente los mundos del hecho y de la verdad, pero tampoco se aparta por completo de ellos. En cuanto al análisis filosófico, la obra de Platón exige una especialización y un estudio a profundidad; no obstante, insistimos en que nuestra intención es solamente apoyar la reflexión en torno al poder de la performance.

La propuesta de Jaeger resuelve una sutil incongruencia en la actitud del Sócrates del *Fédon*: Sócrates reacciona como Sócrates, pero habla como Platón. Para demostrar esta hipótesis, apelamos a la observación de sus actos frente a la muerte: Sócrates demuestra con el *soma* su inquebrantable confianza en la inmortalidad de la psique. El cuerpo que muere le confiere una realidad individual, espacial y temporal, íntegra, humana, llena de trágica majestad. Es precisamente en la reacción corporal donde Sócrates dignifica la muerte y avala la inmortalidad de la psique. Así, aun cuando supone —a través de Platón— que para la filosofía el cuerpo es un obstáculo para el crecimiento, él mismo, tras agotar todos los argumentos lógicos en su demostración, opta por utilizar el mito y la performance en el acto de morir. Digamos que las ideas platónicas de que el cuerpo es la cárcel de la pobre alma⁸ —idea que una vertiente del cristianismo retoma más tarde— y el placer y el dolor son clavos que sujetan el

⁷ Quintiliano distingue como elemento principal en la performance la cabeza, y, a continuación, en gradación de valor, cita los varios movimientos posibles de las varias partes del cuerpo y sus significados. Hay también un estudio pormenorizado del vestuario, de las interdicciones para el *performer*, entre otros. Quintiliano, (1934: 213).

⁸ *Fédon*, 81b.

alma al cuerpo⁹ están equivocadas para quien utiliza el cuerpo como lenguaje último y absoluto. He ahí el fantasma de la incongruencia que mencionamos: ¿este Sócrates del *Fédon*, condenado por corromper a la juventud¹⁰, que busca la argumentación y deprecia el cuerpo, jamás escribió sus ideas! Se limita a hablar con los amigos y casi siempre aborda temas comunes. Ese hombre parece haberse entregado por completo al presente de la *polis* y, acaso por lo mismo, prescinde de la palabra escrita. Ello denota, por otro lado, cuán importante era para él la relación palabra y vida/acto/práctica/política.

Lo que consolidó a Sócrates como una de las mayores figuras de la historia fue su muerte. (Jaeger, 1979: 457). El peso de su muerte —si aceptamos que haya ocurrido como el *Fédon* la describe— dejó en sus seguidores una profunda huella. Sus enseñanzas, hasta entonces circunscritas a un grupo de amigos, se difundieron, ganaron adeptos y se convirtieron en ‘eje literario y espiritual’. Lo que se puede destacar del *Fédon* para el estudio de la performance es que la muerte de Sócrates fue un espectáculo de placer y dolor, al que asistió con entusiasmo, risas y sobriedad. Su muerte es la representación plástica de un acto intelectual y físico ante sus amigos. La serenidad con que Sócrates bebe el *pharmakon* prueba que el pensador es también actor de lo real y que el límite entre la performance y la realidad es muy tenue, porque el límite entre el *soma* y la *psique* tal vez no existe.

La estructura dramática del *Fédon*

El *Fédon* es narrado por un ex-discípulo¹¹ de Sócrates —el pitagórico Fédon de Elis— testigo ocular de la muerte de aquél. *Fedón* relata el hecho a un grupo de amigos, entre los que está Equócrates. El escenario, cuidadosamente elegido, es una pequeña ciudad del nordeste del Peloponeso, uno de los centros del pitagorismo más activos en la época —Flinte (Platão, 1998: 57a– 58d y 1977: 142–145). En ese escenario hay otro donde transcurren los últimos minutos de Sócrates, el *desmotérion*, en Atenas. Ahí se encuentran Fédon (el narrador) Apolodoro, Critóbulo y su padre, Críton, Hermógenes, Epígenes, Menexeno, Esquines, Antístenes, Ctesipo, Elclides, Símiyas y Cebes (estos dos últimos declaradamente pitagóricos), entre otros. Críton merece ser destacado, pues

⁹ *Ibidem*, 83 d.

¹⁰ Frente a la acusación de corromper la juventud, él afirmaba que jamás pretendió ‘educar a los hombres’. Nunca se autodenominó profesor como hacían los sofistas (Platón, *in Apología* 19 D–E, 1964, *Apologie de Socrate*, Genebra, H. Dessain.

¹¹ Platón —estaba enfermo, por eso no fue a despedirse del maestro (Platão: 1988: 59b y 1977: 144–145)— una vez más, Platón, intencionalmente, habla por la boca de otro sobre las acciones de otro, Sócrates.

es quien al principiar el diálogo —para evitar lamentaciones en demasía— instruye a los criados para que se lleven a la mujer de Sócrates y a su hijito a la casa Xantipa; Críton es también el interlocutor del carcelero y quien escucha las últimas palabras de Sócrates, le cierra los ojos y queda como responsable de su familia. La relación de nombres y papeles aquí presentada corrobora que la muerte de Sócrates, tal como la relata el *Fédon* (considérese el concepto de *transgénero performático*), fue un espectáculo ante personajes conocidos que si bien no hablan, *determinan con su presencia la atmósfera del diálogo; constituyen el “coro trágico” que reacciona y siente en consonancia con la voz individual de la que se hace eco: “todos nosotros” es, en efecto, una nota que se subraya constantemente, desde la amalgama de dolor y placer con que inicia la narrativa, a la depresión que sigue a las intervenciones de Símias y Cebes, y, en fin, al dolor manifiesto de las páginas finales, cuando —y sólo entonces— las reacciones se particularizan. Critón sale; Fédon oculta el rostro para llorar libremente; Apolodoro grita de tal manera que Sócrates se ve obligado a intervenir. Todos estos pormenores de caracterización individual o colectiva son seleccionados artísticamente para destacar al personaje principal: Sócrates. Schiappa en la “Introducción” al *Fédon* de Platón (Platão, 1988: 19, traducción nuestra).*

Al comienzo del relato, antes de presentar a los personajes, *Fédon* declara haber tenido experiencias admirables junto de Sócrates (*thaumásia peatón*, en griego) en sus últimos minutos (Platão, 1988: 58e y 1977: 144–145). Nos dice que Sócrates parecía infeliz (*eudaimon epháineto*, en griego), por lo que suscitaba una mezcla de placer y dolor (*tes hedones synkekramene homou kai apo tes lypes*, en griego) en los espectadores de tal manera que ellos mismos a veces reían y otras lloraban (*tote men gelontes, eniote de dakryontes*, Platão, 1988: 59 b y 1997: 144–145). El propio Sócrates (Platão, 1998: 60c y 1997: 146–47) discurre sobre el placer y el dolor; asegura que se trata de dos seres unidos por una sola cabeza (*ek mias koryphes hemméno dj’onte*, en griego)¹². Es entonces cuando entra en el juego retórico–performático del diálogo la prohibición de ejercer la violencia sobre sí mismo, es decir, la prohibición del suicidio. Puede decirse que Sócrates se suicida porque se rehusa a escapar de la prisión con el auxilio de los amigos que lo llevarían a las regiones de Mégara o de la Beocia (Platón, 1988: 99 a y 1997: 222–223). Para justificar su actitud, ‘Sócrates–Platón’ defiende la idea de que para el filósofo es mejor morir que vivir y, en las líneas siguientes, se empeña en demostrar la inmortalidad del alma con una argumentación perifrástica que, como dijimos anteriormente, no convence¹³. Frente a la imposibilidad real de hacer una demostración lógica de la inmortalidad del alma, ‘Sócrates–Platón’ asume el mito,

¹² La descripción de un ser con dos cuerpos y una sólo cabeza apunta, indirectamente, hacia la noción de integridad (*soma*–psique) que defendemos en el comportamiento de Sócrates.

¹³ Símias comenta que nada tiene de concreto para oponerse, pero que aún tiene sus reservas.

el discurso de la creencia y, finalmente, Sócrates —el hombre histórico, real y literario— asume al acto, la performance de la muerte del filósofo.

La tensión dialéctica entre la certidumbre y la duda se resuelve en el encantamiento del acto. Esta muerte debe ser como la del cisne que canta por última vez (Platão: 1998: 85 b y 1997: 196–197); todos sabemos que el cisne muere cantando.

—¿Cantando? —No. Eso es mitología. El cisne grazna (Luciano, 1993: 103), pero ‘Sócrates–Platón’ comienza su último espectáculo, definitivo y arrebatador, con este mito. Enseguida está el mito del destino final de las almas. ‘Sócrates–Platón’ termina el relato con la frase: *Para mí, ha llegado la hora, como diría un héroe trágico...* (*phátē an aner traguikós*, en griego. Platão, 1988: 115a y 1997: 252–253). En esta escena actúa solamente el hombre literario. La escena se estructura en los siguientes pasos en los que Sócrates:

1. Da sus recomendaciones.
2. Se va a bañar.
3. Recibe a su mujer, a sus tres hijos y a sus parientes.
4. Se despide de los suyos y vuelve al recinto en donde se quedaron sus amigos (es la hora de la puesta del sol).
5. Se sienta y se entera de que debe tomar el *pharmakon*. El mensajero llora.
6. Pregunta cómo va a proceder, a lo que le responden que debe beber la droga, caminar en círculos hasta que le pesen las piernas, y entonces acostarse y esperar el efecto.
7. Acoge cordialmente al servidor que trae la droga y la prepara.
8. Recibe la copa, pregunta si puede hacer una libación, a lo que le responden que para lograr el efecto deseado debe beber la dosis completa.
9. Profiere una oración y, muy a gusto (*mala hileos*, en griego. Platão, 1988: 117b y 1997: 256–257), sin temblor en la mano ni alteración alguna en el semblante o en el color (*ouden trisas oude diapheiras oude tou chromatos oude tou prosopou*, en griego. Platão, 1988: 117 b) bebe la dosis de un trago, sin gran dificultad y con sentido de humor (*epischómenos kai mala euchos kai eulolos eksépein*, en griego. Platão, 1988: 117 b).
10. Obedece las recomendaciones del servidor y exhorta a sus amigos a dominar el llanto.
11. Cuando los pies y las piernas se le adormecen se acuesta. El servidor observa cuidadosamente los efectos de la droga y le cubre el cuerpo y el rostro.
12. Cuando la región del vientre se le enfría, se descubre el rostro, le pide a Críton que cumpla una promesa que le hizo a Asclépio y muere. Críton le cierra la boca y los ojos. El diálogo termina.

La muerte de Sócrates, tal como la describimos, es performática. El cuerpo del hombre/personaje/sujeto, abriga la vida y la muerte, pero además se convierte en fuente de un saber mnemónico —y ¿por qué no decirlo?, performático— que el texto transmite. La dimensión vida/muerte se amplía y, como consecuencia, tenemos nuevos códigos que el lector/espectador puede recuperar; en otras palabras, el *transgénero performático* propuesto por Ravetti (Carreira, *et al.*, 2003) se establece a partir de los hechos vividos por ‘Sócrates–Platón’/ *Fédon*. No sólo el hombre político es puesto en la escena, sino también el sujeto común, próximo a los suyos. En este sentido, el objeto biográfico del hombre y su lugar de enunciación dejan de pertenecer exclusivamente al espacio público y se apropian del ámbito privado en la representación social, política, cultural, de ficción y, según nuestra lectura, performática.

El caso de Edivaldo de Lima Araújo en los relatos periodísticos¹⁴

Pasamos ahora al estudio de una performance que ocupó los titulares de los periódicos brasileños y extranjeros del 17 de marzo de 2004. Edivaldo de Lima Araújo conmueve a los senadores en Brasilia con su performance.

BRASILIA. El desempleado baiano Edivaldo de Lima Araújo, de 35 años, amenazó con saltar de la galería del Senado al plenario la tarde de ayer. En plena sesión, subió al pretil de la galería y empezó a gritar que tenía hambre. Dirigiéndose al presidente de la Casa, José Sarney (PMDB–AP), Edivaldo hizo un dramático llamado pidiendo ayuda. El baiano protestó contra el gobierno, alegando que cuando Sarney había sido presidente de la República él había tenido empleo y no había pasado hambre.

—¡Tengo hambre! ¡Desde la mañana no he comido nada! —gritaba Edivaldo. Dijo haber pedido ayuda en el gabinete del senador Antônio Carlos Magalhães (PFL–BA) y no haber sido atendido. La asesoría de Antônio Carlos negó la información. Cuando un escolta intentó acercarse, el desempleado amenazó con saltar al plenario desde una altura de seis metros.

Temiendo lo peor, Sarney ordenó que los escoltas no se acercaran y le prometió a Edivaldo intentar ayudarlo. Pero aquél siguió protestando, por lo que Sarney designó una comisión para buscarlo y le dijo:

¹⁴ Los relatos periodísticos fueron tomados de: *Jornal Globo*, primer cuaderno, 17/03/2004; <http://www.senado.gov.br/radio/radioAgenciaNOT.asp#Noticias%20Anteriores>; http://www.ElPais.com.uy/04/03/16/ultmo_84687.asp; y http://www.oestadoacre.com.br/Ultimas_32278.htm

— *¡Ruego a Vuestra Excelencia que no salte! Venga a hablar conmigo. Yo le garantizo que vamos a hacer todo lo posible por ayudarlo.*

Un escolta inmovilizó a Edivaldo quien, al verse dominado, se debatió gritando.

— *¡Yo no soy un ladrón! ¡Tengo hambre!* (traducción nuestra).

La performance de Edivaldo Araújo suscita inmediatamente otra —‘la manifestación de la solidaridad de la casa’, valorada en R\$ 500, cerca de U\$120. Veamos la conclusión de la noticia.

Al socorrer a Edivaldo, gobierno y oposición, en lucha eterna en el Senado, se unieron. Él fue amparado por los senadores Romeu Tuma (PFL-SP), Aloizio Mercadante (PT-SP), Arthur Virgílio (PSDB-AM), Fátima Cleide (PT-RR), Ana Julia (PT-PA), y Heloísa Helena (sin partido-AL). Fue atendido por un médico mientras la sesión permanecía suspendida. Dijo ser de Salvador, llevar dos años y medio desempleado y tener cuatro hijos, uno de ellos recién nacido. Confesó haber tenido un problema con la policía, pero no explicó el motivo.

— *Estaba muy tenso. Nos dio un buen susto, pero creo que nos sirva a todos de alerta* —dijo Mercadante.

Los senadores recaudaron R\$500 en una vaca. Sarney le pidió a Edivaldo que volviera ese mismo día a su gabinete.

Al restablecerse la sesión, Antônio Carlos criticó la conducción del caso, lo que dio lugar a una serie de altercados con Sarney. El pefelista dijo que se debió llamar de inmediato a la escolta, y recordó haber enfrentado una situación semejante cuando presidía el Senado.

— *Eso no es un buen precedente; ahora, cualquiera va a subir a la galería para llegar al plenario.*

— *Reaccioné pensando en el lado humano de la cuestión. Quería evitar un accidente que tuviéramos que lamentar* —contestó Sarney. (*Jornal Globo*, primer cuaderno, 17/03/2004, traducción nuestra).

Comparación entre Edivaldo y Sócrates

Comprenderemos mejor la performance de Edivaldo Araújo si la contrastamos con la performance de Sócrates. En primer lugar, a diferencia de lo descrito por Platón, el acto de Edivaldo Araújo surgió de improviso, por lo que se convirtió en noticia periodística. En él no encontramos el “*bello riesgo*” sino el acto espontáneo —o que

se pretende espontáneo— de un desempleado *baiano*. No obstante, no puede dejar de observarse la relación de los dos relatos a partir de los actos performáticos. Según Schechener (1985: 10), “In all kinds of performances a certain definite threshold is crossed. And if it isn’t, the performance fails”. Y lo que hemos visto en estos dos actos performáticos es exactamente una ruptura, el quiebre de una relación rutinaria —la naturalidad de Sócrates frente a la muerte y la intervención “accidental” de Edivaldo en el espacio privado, haciéndolo público. El que ambos hayan atravesado los umbrales permite leer las acciones de Sócrates y Edivaldo como actos subversivos, ya que irrumpen —cada uno a su manera— en la vida cotidiana a la vez que en la vida pública.

El inusitado espectáculo de Edivaldo no celebra la autoridad pública —recorde mos que Sócrates se rehusa a eludir su sentencia—; incluso subvierte la relación de poder en el Senado, aunque sólo momentáneamente. El presidente de la casa lo llama “Vuestra Excelencia” y lo trata como a un colega. La exclamación “¡Ruego a Vuestra Excelencia que no salte!” revela la subversión conquistada con el acto performático: la amenaza de lanzarse al plenario.

El elemento sorpresa, por su parte, permite a Edivaldo transformar el lugar de los espectadores del plenario, las galerías reservadas al público, en un palco invertido. Los actores—reales de la casa —los senadores— se transforman en temerosos espectadores, sujetos por la marcación de los movimientos corporales del *performer*. La escena comienza con una oportuna *captatio benevolentia*. Al declarar que cuando “Sarney era presidente de la República tenía empleo y no pasaba hambre”, el *performer* conquista al presidente de la casa, se sirve de exclamaciones dramáticas (“¡Tengo hambre!”), involucra el nombre del senador Antônio Carlos Magalhães, ex presidente del Senado y baiano como él, y obtiene la promesa de Sarney de recibir ayuda, incluso antes de que se investigue su situación. Al final del drama, los senadores recaudan R\$500 en una vaca. El senador José Sarney le pide a Edivaldo que vuelva a su gabinete ese mismo día. El senador Antônio Carlos Magalhães denuncia las divisiones que ocurren tras los bastidores del Senado, critica los procedimientos del presidente de la casa y el que haya mostrado fragilidad con su comportamiento. “Eso no es un buen precedente. Ahora, cualquiera va a subir a la galería para llegar al plenario.”

Habiendo recibido los R\$500 (algunos periódicos escribieron R\$300, cerca de U\$100) el hombre se fue, el gobierno quedó expuesto y las heridas sociales fueron espectáculo también en los periódicos internacionales.

Pero veamos qué ocurre con nuestro héroe brasileño.

Hombre que amenazó matarse en el Senado reaparece sin los R\$300 que obtuviera de los conmovidos senadores. El desempleado Edivaldo de Lima

Araújo, que el martes amenazó con saltar de la galería del Senado alegando que tenía hambre, reapareció en su casa en la madrugada de ayer, sin un centavo.

La desaparición del dinero desilusionó a Ana Célia dos Santos, la mujer de Edivaldo, quien planeaba pagar el alquiler y comprar comida para sus hijos. Edivaldo le contó que fue conducido a una comisaría donde se quedó sin dinero. Ana Célia le creyó aún menos cuando los escoltas le dijeron que ellos dejaron a su marido en la estación de autobuses el martes.

El miércoles, a petición del presidente del Senado, José Sarney (PMDB-AP), quien le ofreciera a Edivaldo un empleo, servidores de la Casa buscaron al desempleado en su casa, en Cidade Odicental (GO), a 45 kilómetros de Brasil.

El Senado descubrió que Edivaldo tiene antecedentes penales por haber amenazado de muerte a su ex esposa, Neide Rodríguez de Souza. Sarney canceló ayer su oferta de empleo. Los senadores que se enteraron de los reveses de la historia lo lamentaron. (Traducción nuestra).

Conclusión y comentarios

La performance de Edivaldo se burla de la seriedad (de gobernantes y gobernados), aunque no por eso debe dejar huella en el archivo del comportamiento del brasileño del siglo XXI. De hecho, somos la performance que escogemos. No negamos que nos molesta conocer el poder de desestabilización y de inversión de valores que logra una performance como la de Edivaldo, pero confesamos que hoy en día, gracias a la fusión *soma*-psique, seguimos encantados con la fuerza persuasiva de los últimos actos de Sócrates. Porque el escenario mundial es de desestabilización de fuerzas y oscilación de valores, nos parece que integrar palabra y acto es más que nunca una meta obligada para restablecer el encantamiento.

Bibliografía

- Capone, Gone, 1985, *L'Arte Scenica degli attori tragici greci*, Padova, Casa Editrice Dott, Antônio Milani.
- Carreira, André; Villar-Queiroz Fernando; Grammont Guiomar; Ravetti, Graciela & Rojo Sara, 2003, *Mediações Performativas Latino-Americanas*, Belo Horizonte, Fale/UFGM.

Cícero, 1961, *De Orateur*. Livro II. (H. Bornecque et E. Courbaud, trads.), Paris, Les Belles Lettres.

Jaeger, Werner, 1979, *Paidéia*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Jornal Globo, 17/03/2004, primer cuaderno, p. 1.

Luciano, 1993, “A propos de l’ambre ou dès cygnes”, en *Oeuvres*, Tomo I, Paris: Les Belles Lettres.

Platão, 1988, *Fédon*, (trad., introd. e notas de M. T. Schiappa de Azevedo), Coimbra, Livraria Minerva.

———, 1997, *Tutte le opere*. Roma, Grandi Tascabilli Economici Newton.

———, 1964, *Apologie de Socrate*, Genebra, H. Dessain.

———, 1926, *Oeuvres Completes*, Paris, Les Belles Lettres.

Quintiliano, 1934, *Institution oratoire*, vol. IV, Livro XI (trad. e notas de Henri Bornecque), Paris, Éditions Garnier Frère.

Schechner, Richard, 2002, *Performance Studies—An Introduction*, London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group.

———, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

<http://www.senado.gov.br/radio/radioAgenciaNOT.asp#Notícias%20Anteriores>

http://www.ElPais.com.uy/04/03/16/ultmo_84687.asp

http://www.oestadoacre.com.br/Ultimas_32278.htm

<http://www1.cronica.com.ar/article/articleview/1079478948/1/20>

Recibido en enero de 2005
Aceptado en marzo de 2005