

SERIA O *PERFORMER* O INSURGENTE DA CENA CONTEMPORÂNEA?

It would be the performer the insurgent contemporary scene?

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro¹

Resumo

Este escrito pretende realizar especulações sobre o *performer* como um insurgente da cena contemporânea, isto porque, quando está em cena, esse artista tenta encontrar um elo entre arte e vida, e não a separação de ambas, pois passa a assumir através da presença de seu corpo a função de ser sujeito, objeto e trajeto de arte na efemeridade em sua *performance*, visto que tem por objetivo a definição de um estilo artístico poroso, de uma linguagem própria que seja expressa pelo seu corpo em ação.

Abstract

This writing intends to carry out speculation about the performer as an insurgent of the contemporary scene, this because when you're on the scene, this artist tries to find a link between art and life, and not the separation of both, as it starts to take over the presence of his body function to be subject, object and art path in ephemerality in his performance, as has the objective of defining a porous artistic style, its own language that is expressed by the body in action.

Palavras-chave: Corpos diferenciados; Performer; Insurgente.

Keywords: differentiated bodies; performer; Insurgent.

Data de submissão: Setembro de 2015 | **Data de publicação:** Dezembro de 2015.

¹ FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA - Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Performer do Cruor Arte Contemporânea e pesquisador do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares - NACE. Brasil. E-mail: fhmoal@hotmail.com.

Nos dias atuais, muitos são os estudos que pretendem propor conjecturas sobre as teorias e as práticas que balizam as funções exercidas pelos profissionais que fazem parte, pensam e produzem o fazer cênico contemporâneo. Nesse sentido, este estudo enseja refletir, mesmo sabendo que essa é uma tarefa demasiada hercúlea e inesgotável, sobre o papel do *performer* na cena, sobretudo quando este sujeito passar a assumir uma função de insurgente em seu fazer performático.

Diante de fricções que dizem respeito a elucubrar sobre as especificidades das experiências vividas do trabalho do *performer*, se faz necessário elaborar a seguinte pergunta: Seria o *performer* o insurgente da cena contemporânea?

Entretanto, antes de tentar responder a pergunta feita, vale a pena dizer o significado do adjetivo dado ao *performer*. A palavra insurgente, etimologicamente, vem do latim *insurgens* e denomina o indivíduo que é rebelde, revel, revoltado e/ou revoltoso contra o que se dispõe embater sua vontade.

Ressalto que a insurgência a qual refiro-me não faz nenhuma apologia ao terrorismo, e sim baseio-me nas ideias da contracultura. Pois, segundo Ken Goffman e Dan Joy (2007, p. 12) “as contraculturas buscam basicamente viver tão livres das restrições à força criativa quanto seja possível, onde e como quer que seja possível fazê-lo.”

Desta forma, vislumbro afirmar que o *performer* é um insurgente da cena contemporânea porque este indivíduo se insurge contra os ditames totalitários da arte tradicional, em especial a de viés mimético, bem como ao anacronismo da sociedade pós-moderna na qual vive, e a qual através da indústria cultural produz variáveis discursos e práticas onde tudo e todos são fabricados e descartados se não forem aprovados pela métrica normativa do capital.

Nesse contexto, em minha pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal da Bahia, venho tentando estabelecer especulações entre o pensamento de Antonin Artaud e suas reverberações na *performance*, justamente porque percebo as seguintes proposições e ligações entre as duas formas de espetáculo: 1) Ampliar as fronteiras da realidade na qual se faz o exercício da vida; 2) Buscar fazer e estabelecer elos entre arte e vida, e não a separação de ambas; 3) Desorganizar aparências, derrubar preconceitos e fazer emergir verdades secretas e não imaginadas, provocando no espectador uma recepção

muito mais cognitivo-sensória do que racional; 4) Produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que provoquem os sentidos e a alma do espectador; 5) Provocar nos participantes um desejo de mudança, não necessariamente partidária; 6) Produzir cenas ritualísticas, permeadas pela emoção e, principalmente centrada no corpo do atuante e a tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando desta forma a dogmatização do texto dramático como sendo comparado ao regente supremo do fazer teatral.

Compreendo que o pensamento de Artaud é insurgente, pois como alguns *performers*, porque seu pensar/fazer cênico dilatava e embaralhava as fronteiras e os territórios da vida e da arte. Nesse sentido,

“Esta forma de teatro exige um esforço também para a vida, pois é a partir do desvendamento da vida que se pode interpenetrar teatro e vida. O que Artaud busca é essa religação do teatro com a vida, do mundo material e espiritual, que foi perdido no momento em que o teatro passou a se ocupar apenas com o cotidiano, com as aparências” (SALLES, 2004, p. 51).

Bem como nos faz perceber que

“[...] Artaud descobre então o seu eu como sede de uma luta encarniçada. Tão encarniçada, mesmo, que lhe é impossível desligar-se dela para falar de outra coisa. Incapaz de exprimir qualquer coisa além desse entrechoque, dessa carnificina interna, ele recorre instintivamente ao teatro. Por quê? Porque a expressão dos antagonismos constitui o princípio de todo teatro, mas sem dúvida também na esperança de destravar o conflito interior representando-o, isto é, projetando-o fora de si. [...] Desde então, o conflito se torna metafísico, e o teatro é abandonado enquanto representação projetada. Artaud curva-se sobre si mesmo, renuncia a uma representação fictícia, e decide dizer e redizer seu mal com uma veemência obsessiva, sem procurar mais transposição alguma. Uma vez persuadido de que é a presa de forças situadas fora dele, só tolerará o teatro dentro de si mesmo” (VIRMAUX, 2009, p. 13).

O teatro pensado por Artaud e a *performance* se baseiam na oposição da cena da crueldade se estabelecendo enquanto *poiesis* em contraposição à cena da *mimesis* do teatro tradicional. *Poiesis* enquanto cena gerativa, primária nos acontecimentos, abstrata, sem contraponto com o estatuto próprio em relação à realidade. *Mimesis* como cena reprodutiva de uma realidade, dos seres humanos e das coisas.

Artaud instaura a diferença do seu teatro da crueldade e do teatro ocidental no pressuposto de que este desde sua origem, e do seu nascimento como morte, foi obrigado a descrever o ser humano e o que ele faz, enquanto o teatro da crueldade desperta a necessidade inelutável do devir, o qual nasce separando a morte do nascimento e apagando a identidade do ser humano, pois

“O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas” (ARTAUD, 2006, p. 29).

E é neste ponto que Artaud compara o teatro à peste, pois como ela, pode exteriorizar toda crueldade que está na alma de um indivíduo ou de uma população, ou seja, no teatro de Artaud existe a possibilidade do espectador ser contagiado e transformado, já que através de atitudes e situações externas presentes na cena podem se iniciar provocações que desestruturam e acionam interiormente as angústias mais elementares, visto que esses rituais laicos do teatro da crueldade possibilitam à coletividade reconhecer e restaurar seus anseios, suas memórias e até mesmo suas identidades, haja vista que oferecem aos artistas e ao público uma experiência coletiva com a qual os indivíduos não são mais separados em dicotomias espaciais e de funções específicas no fazer teatral, pois na vivência ocorre a revitalização da vida e da arte e o

apagamento de suas fronteiras. Diante destas assertivas, pode-se ver as pertinentes reverberações do pensamento artaudiano na *performance*.

Compreendendo que a cena contemporânea ao diluir suas fronteiras e embaçar seus territórios, na qual a *performance* está inserida, envolve ininterruptas contaminações e tensões entre as diversas linguagens artísticas, e até mesmo com a vida, que por sua vez se interseccionam e se imbricam na constante processualidade de seu fazer cênico efêmeros, baseados na presença do corpo no espaço e no tempo. Sendo assim, inserida no rol da cena contemporânea, a *performance* “se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2007, p. 143). Sabe-se bem que o *performer* atravessado pelo conteúdo fugidio de sua experiência performática, de imediato, insurge contra a possibilidade de vivenciar e representar de forma mimética algo ou alguém, uma vez que sua *performance* veicula-se a implicação de ser ele mesmo em cena, no exercício transitório de exibir sua identidade e alteridade. A despeito,

“[...] o exercício em questão implica um processo de sensibilização que envolve a relação entre o Eu e o Outro de maneira profunda, este último entendido aqui como Ente que não diz respeito somente ao indivíduo em sua singularidade, mas também como diferença que permeia a existência em muitos níveis: espiritual, político, cultural. Deste modo, parte-se, no exercício da alteridade, do reconhecimento da existência de diversidades que geram, ao mesmo tempo, uma qualidade de heterogeneidade e afetação” (BONFITTO, 2013, pp. 27 – 28).

O *performer* quando está em cena tenta encontrar um elo entre arte e vida, e não a separação de ambas, pois como não tem como ponto modal de seu trabalho a intenção de se tornar impavidamente um ilustrador-reprodutor coreográfico-textual, como os outros artistas da cena se configuram, ele passa a assumir através da presença de seu corpo em cena a função de ser sujeito, objeto e trajeto de arte na efemeridade em sua *performance*, sendo que, tem por objetivo a definição de um estilo artístico poroso, de uma linguagem própria que seja expressa pelo seu corpo em ação.

E é neste contexto derrisório e árido que o *performer* realiza sua insurgência com o objetivo de mostrar penosamente a todos que participam de sua *performance* as ações de sua cultura reacionária, visto que nunca como neste momento essas não retomam a legitimação da aderência da vida dos seres humanos. Pois, diante dessa lancinante circunstância em que os sujeitos viram meros espectros de suas existências, o *performer* constata essa negligência e se rebela contra essa ideia, sobretudo ocidental, de que como a arte estivesse separada da vida e de que o indivíduo no ato de compreender sua cultura não tivesse o proveito de exercer sua vida.

Isto é, essa insurgência ocorrida durante a *performance* dar oportunidade ao *performer* de nos dizer que sua arte não suporta limitações que intentam petrificá-la. O *performer*, nesse sentido, delata em sua *performance* as premissas de sua vida e o sentido de que sua arte necessita está viva para que desta forma não reproduza os cânones cênicos tradicionais, pois ao romper com o institucionalismo sagrado da arte, finalmente abre fendas nas quais o ser humano se reveste do direito de ser o dono de sua história em devir, pois passa a ser o espetáculo em si, e propõe “a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apóia entram em crise” (GLUSBERG, 2003, p. 90).

Sendo assim, vale salientar que a *performance* no contexto cênico contemporâneo escapa dos ditames totalitários da arte tradicional enquanto produtora de formas fixas, haja vista que intenta se refutar e insurgir imediatamente a um fazer artístico que é reservado a um grupo elitizado comprador de obras-primas, uma vez que não quer se tornar objeto de consumo no mercado de arte.

Logo, umas das principais características da *performance* na cena contemporânea são: escolha do espaço partilhado como agente compositor de vivências e experiências não habituais entre espectadores e *performer*; uso de dramaturgia não dramática; utilização de elementos cênicos não hierarquizados em função de um texto dramático e não estruturados como dispositivos decorativos mas sim através de justaposição e *collage*; a cena como acontecimento ritualístico; ações acontecidas no aqui agora e agora; a opção em atribuir aos espectadores a possibilidade de se transformarem em coautores da *performance*; acontecimentos simultâneos; desconstrução das narrativas clássicas em detrimento de elementos autobiográficos; idiosincrasias; experimentações; contextos cênicos alternados; multiplicidade de diferentes linguagens artísticas.

O próprio ato de pensar/fazer *performance* demanda de imediato ao *performer* uma vontade de ser heterogêneo em sua prática performática, principalmente no que concerne na tarefa de exercer o direito de dizer através do seu corpo aos não iniciados nessa linguagem artística de natureza e fluxos efêmeros que todos que estão presentes na cena podem contribuir contra a censura daquilo que eles são.

O *performer* deseja ser o sujeito que por meio do seu corpo insurge contra si mesmo para friccionar e exhibir as fraturas de seu tempo, pois bem sabe que sua insurgência pertence ao tempo *hic et nunc* da sua vida. Seu pensar-fazer *performance* busca questionar, subverter e transgredir os desafiadores e instigantes preceitos defendidos pelo *establishment* da racionalidade totalitária e tecnocrata de nosso tempo, visto que o *performer*

“não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história, de a << citar >> segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode resolver. É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora” (AGAMBEM, 2010, p. 28).

O *performer* compreende que o *establishment* tenta invalidar a arte como um fenômeno que pretende conectar o presente com a vontade de um futuro não alienado e alienante, daí proclama que a arte “[...] permanece linguagem de desafio, de acusação e protesto.” (MARCUSE, 2000, p. 261), na qual “[...] a realização da arte como princípio de reconstrução social *pressupõe* mudanças sociais fundamentais. O que está em jogo não é o embelezamento do que existe, mas sim a reorientação total da vida em uma nova sociedade” (*idem*, p. 266).

Em outras palavras, o *performer* se torna um indivíduo que não consegue, nem quer, se adaptar as exigências e ao anacronismo da sua época, embora saiba que de toda forma não pode fugir da razão de pertencer singularmente ao seu tempo. É exatamente nesse instante dessa tomada de lucidez diante da obscuridade que o *performer* se

estranha de forma pessoal com sua época para traçar uma relação espaço-temporal a qual o possibilita durante sua *performance* os espectadores interpelarem singularmente a alienação a qual vivem na contemporaneidade. Neste viés, o *performer* assume uma posição política não partidária na sua *performance*, isto é, afirma uma posição de recusa, de repulsa e de protesto diante do *establishment* da sociedade contemporânea, pois coaduna com Hebert Marcuse (2000, pp. 261-263) de que

“a arte hoje responde à crise de nossa sociedade. Encontram-se em jogo não só alguns aspectos e formas do sistema de vida estabelecido, mas o sistema como totalidade, e a emergência de necessidades e satisfações qualitativamente diferentes, de novos objetivos. A construção de uma ambiência técnica e natural qualitativamente nova, por parte de um tipo essencialmente novo de ser humano, parece necessária; a era da barbárie e da brutalidade avançada não deve continuar para sempre. [...] Isso significa que a arte deve encontrar a linguagem e as imagens capazes de comunicar essa necessidade *como sua própria*. Pois é impossível imaginar que novas relações entre homens e coisas jamais possam surgir se os homens continuam a ver as imagens e a falar a linguagem da repressão, da exploração e da mistificação”.

Neste contexto, e seguindo a historiografia da *performance* sugerida por RoseLee Goldberg (2006), a qual o *performer* torna-se voluntariamente um insurgente da cena pode-se citar nomes de artistas e grupos, brasileiros e estrangeiros, que se insurgiram e se insurgem contra a padronização da arte na vida, e vice-versa: os futuristas, os dadaístas, os surrealistas, os construtivistas russos, Vsevolod Meyerhold, o Grupo Blusa Azul, Frank Wedekind, Artaud, a Bauhaus, Oscar Schlemmer, Frederick Kiesler, Marcel Duchamp, os participantes da Black Mountain College, John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht, Al Hansen, Jim Dine, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Bob Watts, Rudolf Steiner, Jackson MacLow, George Macunias, Yoko Ono, o Grupo Fluxus, Simone Forti, Trisha Brown, Steven Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Robert Whitman, Lucinda Childs, Adrian Piper, Joseph Beyus, Andy Warhol, Michael Kirby, Chris Burden, Lygia Pape, Eric Bogosian, Michael Smith, Richard Foreman, Meredith Monk, Laurie Anderson, o Judson Dance Group, Yves Klein, Vito Acconci,

Urlay, Marina Abramovic, Bruce Nauman, Gina Pane, Orlan, Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco, Robert Wilson, Woster Group, Susanne Ohmann, La Fura del Baús, Jan Fabre, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Guadalupe Neves, Bruce Barber, Robert Lepage, Teatro Experimental de Cali, Teatro La Candelaria, *Théâtre du Soleil*, Ói Nós Aqui Traveiz, Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa, Los Lobos, *Open Theater*, San Francisco Mime Troupe, Grupo Galpão, *Bread and Puppet Theater*, Living Theatre, Cruor Arte Contemporânea (a qual pertenço), Susanne Ohmann, Ciane Fernandes, Lygia Clark, Tunga, Hélio Oiticica, Ivald Granato, dentre outros.



Ciane Fernandes e Felipe Monteiro em *(DES)VITRUVIANDO*. Foto: Luís Carneiro Leão



Susanne Ohmann em *Cirque Interieur*



Cruor Arte Contemporânea em Água. Foto: Ícaro Silva

Esses artistas e grupos, brasileiros e estrangeiros, intentam para insurgência em cena porque têm a preocupação de produzir uma arte contestadora dos discursos e práticas que visavam homogeneizar e coisificar os indivíduos e as sociedades, visto que isto faz lembrar que, na esteira da política na arte, a insurgente *performance*

“só é profundamente condenável moral e politicamente quando é inofensivo. Quando não causa dor. Quando nos satisfaz como pessoas cultivadas. Pois essa ‘cultura’ é a que quer esquecer a catástrofe na qual quase todos os corpos desse mundo se encontram objetivamente. Cabe à arte assumir o risco de fazer algo nos tocar – de forma dolorosa, embaraçosa, assustadora, perturbadora – algo esquecido, desmentido, que não emergiu na superfície da consciência. Contudo, acusações ‘morais’ (na verdade profundamente amorais) são constantemente lançadas justamente contra aqueles artistas que querem sair da superfície e provocar inquietações nos porões da cultura” (LEHMANN, 2014, p. 13).

Neste contexto, realizei a *performance* Reliquiarium experiētiis foi apresentada no dia 24 de novembro de 2014 no Largo de São Francisco (Pelourinho) em Salvador/BA, a qual fez parte das apresentações criativas da disciplina Processos de Encenação, ministrada pela Profa. Dra. Sonia Rangel, no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

O título da *performance Reliquarium experientiis*, etimologicamente, vem do latim e significa Relicário de vivências, logo na referida apresentação criativa elenquei como um dos princípios realizar uma arte ao vivo, no aqui e agora, e que também se configurou como uma arte viva que oportunizou uma aproximação direta com a vida, em que se preconizou as vivências espontâneas, em detrimento do que é/seria ensaiado. A *performance Reliquarium experientiis* se fez a partir de um movimento de ruptura que objetivou dessacralizar a arte, a tirando de sua função elitista, especialmente na vontade de fazer arte fora dos muros da instituição de ensino superior supracitada.

No que concerne ao processo criativo da *performance Reliquarium experientiis* parti de imagens de diferentes momentos da minha vida, principalmente as ligadas a religião (educação em colégio de freiras, contemplação das estátuas religiosas, desejo de seguir o sacerdócio, interesse pelas histórias de santo, luta pela aprovação da lei que permitiu as pesquisas com células tronco embrionária e a consequente reprovação na disciplina de ensino religioso no colégio etc). Logo, as “[...] IMAGENS, então, material direto para o poeta: literário, cênico ou visual, compõem unidades primordiais, o Princípio da obra em seu jogo de vir-a-ser, existir, e operar numa rede de conexões individuais e coletivas em diversas formas e formatos. [...]” (RANGEL, 2014, p. 53). Desta forma, durante a *performance Reliquarium experientiis* imediatamente intensifiquei e disponibilizei minha imaginação a serviço de suas infinitas formas e formatos, pois ao pensar e fazer sua arte, explorei imagens em ação de infinitas situações que possibilitaram a existência de múltiplas construções da realidade segundo os meus pontos de vista, enquanto produtor e fruidor da *performance*.

Finalmente, em *Reliquarium experientiis*, enquanto *performer* não separei as imagens em ação de minha vida física instaurada no espaço-tempo do humano, isto é, minha arte fica como um modo de ação que não está indissociável da objetividade da sociedade e, sobretudo, de sua subjetividade. Em *Reliquarium experientiis* devo ser compreendido a partir das experiências vividas originárias das percepções experimentadas no mundo que nos cerca e do qual fazemos parte, pois estive disponível em me caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transformou e se adaptou ao meio.

Escolhi fazer a *performance Reliquarium experientiis* no Largo de São Francisco (Pelourinho) porque, além de ter sido historicamente considerado como um espaço de estigmatização e poder no qual os escravos eram açoitados e vendidos e de

grande representação/repressão católica, na rua, segundo Antônio Araújo (2011), se potencializa ações disruptivas, que ao promoverem uma produção temporária de espaço, interferem na dimensão pública dos lugares de circulação na cidade. Assim diferentes espaços e tempos se justapõem ou, ainda, são criados entre-espços, fendas que se tornam visíveis, revelando a coexistência de distintas cidades em um mesmo território urbano.

Em síntese, em *Reliquarium experiētiis* fiquei sentado e imóvel na cadeira de rodas durante uma hora, vestido com um figurino que fazia alusão as vestimentas religiosas e com os pés descalços, e coloquei um livro a minha frente e pendurei um banner que tinha a frase *Escreva no livro o que você sente e/ou pensa ao me ver* em quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol).



Performance *Reliquarium experiētiis*. Foto: Carlos Alberto Ferreira

Poucas pessoas realizaram o pedido feito no banner, vejamos o que escreveram no livro:

- Camila Freitas: Eu vejo uma pessoa frágil, mas com coragem de mostrar suas fragilidades. Me faz questionar o que é considerado como frágil; corpo ou espírito?;
- Olívia Camboim: A 1ª imagem: um santo / A 2ª imagem: o pagador de promessas.;

- Carlos Alberto Ferreira: Então, o que é o corpo isolado? Qual sua noção há em ver o outro? E a imobilidade? Uma vida ser. Uma vida outra. É a minha, que não é a sua vida! Vida, Vide! IDA, DAVI. Filho ser. VIDA.;
- Telma dos Santos: EU QUERIA VER MINHA FILHA SE ESTÁ Bem;
- Gildon Oliveira: Minha primeira impressão é admirar a coragem para realizar esse trabalho. Nem todos os artistas são capazes de tamanha entrega. O impacto está, para mim, em ver a expressão artística em tudo que o cerca e principalmente na corporificação dessa arte. Sinto-me admirado e orgulhoso!.

Durante a *performance Reliquarium experiētiis* percebi na prática o processo de estigmatização pelo qual os seres humanos com corpos diferenciados sofrem cotidianamente pelos outros, considerados normais, em decorrência de suas características corporais. De acordo com Erving Goffman (1975) na contemporaneidade o estigma se imputa nas relações interpessoais, pois cada sociedade seleciona, dentro das suas características sociais, históricas e culturais, uma determinada quantidade de atributos e valores que ajustam a maneira como cidadãos devem ser corporal, intelectual e moralmente. Esses atributos devem ser iguais, mesmo havendo poucas diferenças, para todos os cidadãos, grupos e classes da sociedade, o que acaba resultando em expectativas normativas. Os sujeitos que não se encaixam nelas acabam sendo estigmatizados, como é o caso das pessoas com corpos diferenciados.

Todas as barreiras atitudinais aplicadas nas pessoas com corpos diferenciados – preconceito, discriminação e estigma - são oriundas do entendimento e contribuem para o fato de que o corpo é uma construção social e cultural, ou seja, as “[...] representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si” (LE BRETON, 2001, p. 18).

Portanto, a construção social e cultural do corpo está crivada por códigos que estabelecem estereótipos corporais (feio/bonito, deficiente/eficiente, improdutivo/produtivo, anormal/normal) que delineiam expectativas normativas, onde os parâmetros em relação aos diversos corpos cooperam para o estabelecimento de estigmas.

Por seu caráter visual, os estigmas efetivados nos corpos diferenciados dos sujeitos provêm e se estabelecem nas relações interpessoais a partir da hegemonia do olhar. Na vida cotidiana contemporânea ocidental, foi atribuído ao olhar a responsabilidade de regular as manifestações e as atividades do corpo; no seio das relações entre os sujeitos, o olhar dos normais submete aqueles com corpos fora dos padrões de beleza e normalidade vigentes, a possibilidade deles serem evitados a todo instante da sociabilidade, ora pelo contato físico ora pela distância traçada de seus corpos, engendrando nos outros um incômodo ou uma hesitação durante a interação.

Assim, em *Reliquarium experientiis* compreendi que se não o tivesse o corpo diferenciado, poderia participar normalmente das relações sociais do cotidiano, mas como apresento singulares características corporais que fogem dos padrões normativos da sociedade, meu corpo diferenciado acaba acentuando as atenções alheias, e por consequência destas, os outros esquecem que sou um ser humano como outro qualquer.

Isto ficou evidenciado em diferentes momentos da *performance* em que ganhei a quantia de R\$3,30 dos transeuntes brasileiros e estrangeiros, e este fato fez-me refletir sobre a forte associação de mendicância presente no imaginário coletivo que de inferioriza os sujeitos com corpos diferenciados desde Antiguidade até a contemporaneidade.

Foi neste contexto derrisório e árido que realizei a insurgência performativa com o objetivo de mostrar penosamente a todos que participaram da *performance Reliquarium experientiis* as ações de sua cultura reacionária, visto que nunca como neste momento essas não retomam a legitimação da aderência da vida dos seres humanos. Pois, diante dessa lancinante circunstância em que os sujeitos viram meros espectros de suas existências, constatei essa negligência e rebelei-me contra essa ideia, sobretudo ocidental, de que como a arte estivesse separada da vida e de que o indivíduo no ato de compreender sua cultura não tivesse o proveito de exercer sua vida.



Performance Reliquarium experientiis. Foto: Carlos Alberto Ferreira



Performance Reliquarium experientiis. Foto: Carlos Alberto Ferreira

Em *Reliquarium experientiis* propus ver o mundo e a instalação da arte na vida, e vice-versa, a partir de pontos de vista diferentes. Tornei-me um verdadeiro errante do meu tempo, pois a *performance* por si e em si se basta, haja vista que em uma espécie de desnudamento, no sentido grotowskiano, passei particularmente por um processo complexo, o qual compreendo como um martírio laico, pois tive que fazer uma ação de autopenetração, a fim de sacrificar os meus estigmas mais recônditos da parte mais íntima, e desta maneira pude subverter, transgredir e eliminar os estigmas que foram inseridos durante toda a minha vida. Ou seja, necessitei ser plenamente sincero comigo, posto que não “fingi” artisticamente algo, mas ofereci, humilde e corajosamente, ao público minha arte em um ato real de provocação.

Em suma, pude compreender na *performance Reliquarium experiētis*, a realidade que está à minha volta e compreender que temos que instaurar o tão sonhado pensamento artaudiano de não separar a arte da vida, mas sim buscar um elo entre ambas, pois em minha opinião desta maneira será possível pensar os corpos diferenciados como trajetos de vida que são capazes de promover e estimular o senso crítico dos espectadores, principalmente no que diz respeito aos estigmas. Por fim, especular sobre o *performer* como um insurgente da cena contemporânea se dirige para um esgotamento inconcluso de tal empreitada, no entanto reafirmo que esse artista é um gerador de insurgências político-artísticas, sociais, pessoais, bem como de alteridades, porque legitimam modos de existência pregnantes que denunciam, subvertem e transgridem aos padrões normativos instaurados na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- ARTAUD, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- BANES, S. (1999). *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BONFITTO, M. (2013). *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva.
- CARLSON, M. (2009). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COHEN, R. (2009). *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- COHEN, R. (2006). *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva.
- GLUSBERG, J. (2003). *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva.
- GOFFMAN, E. (1975). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GOFFMAN, K; & JOY, D. (2007). *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- GOLDBERG, R. (2006). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes.
- GROTOWSKI, J. (1992). *Em Busca de um Teatro Pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- LEÃO, R. M. (2009). *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA.
- LEHMANN, H-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LEHMANN, H-T. (2014). Esthetics of resistance, esthetics of revolt. *Pitágoras 500*, Campinas, 6(6), p. 58-74.
- PAREYSON, L. (1993). *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes.

RANGEL, S. L. (2014). Imagem como pensamento criador: trajeto entre poesia, visualidade e cena em *Protocolo lunar. Móin–Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, 10(12), 2014.

RANGEL, S. L. (2006). Processos de criação: atividade de fronteira. *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras.

MARCUSE, H. (2013). A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (org.) OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados: a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”*. Maceió: EDUFAL.

SALLES, N. (2004). *Sentidos: uma instauração cênica – Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. 2004. 200 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.