

“KAHLO EM MIM EU E(M) KAHLO”: MEU CORPO DIFERENCIADO EM CENA

“Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”: my body differentiated in scene

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro¹

Resumo

Este artigo se pauta na pesquisa desenvolvida para a elaboração de dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, sob orientação da Profa. Dra. Nara Salles e objetiva refletir sobre as questões relacionadas aos artistas com corpos diferenciados nos processos de criação cênica, sobretudo no teatro pós-dramático. O texto também salienta o fato de que esses indivíduos com corpos diferenciados que eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço na arte contemporânea, pois seus corpos, mesmo sendo diferenciados, podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte. Neste viés, o autor descreve procedimentos criativos e opções metodológicas para a criação da *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, que se configura como a parte prática da cena da dissertação, na qual discute a criação de mecanismos socioeconômicos e culturais que permitem a instauração de estigmas nas pessoas com corpos diferenciados, expondo desta forma aos espectadores as questões políticas, sociais e culturais que acontecem na sociedade em que vivem, além de propor um diálogo entre as dores da artista plástica mexicana Frida Kahlo em seu corpo, também diferenciado, em relação ao seu próprio corpo.

Abstract

This article seeks to reflect on the body, experience and performance artists in contemporary differentiated bodies. The study also aims to analyze the course of demonstrating that the paradigm of postmodern art, mainly in performative theater, humans with differentiated bodies that had previously been relegated to the margins of the processes and artistic products are gaining ground, and artists performing different languages realize that bodies can and should be differentiated treat that as a possibility given to any body: making art. In this perspective, describes the creative process and the presentation of "Kahlo em mim Eu e (m) Kahlo", performance, developed in the research of my master, and aims to address the mechanisms of social and cultural development stigma and Frida Kahlo used as poetic matrix.

Palavras-Chave: Corpos Diferenciados; Estigmas; Teatro Pós-dramático; Performance; Frida Kahlo.

Key words: Post-Dramatic Theater, Differentiated Bodies, Stigmata, Frida Kahlo.

Data de submissão: Setembro de 2013 | **Data de publicação:** Dezembro de 2013.

¹ FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas (2010). Membro do Núcleo Transdisciplinar de pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares. Correio eletrônico: fhmoal@hotmail.com

Este artigo enfoca o processo de criação da *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, que se configura como a parte prática da cena da dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, sob orientação da Profa. Dra. Nara Salles, na qual discuto a criação de mecanismos socioeconômicos e culturais que permitem a instauração de estigmas nas pessoas com corpos diferenciados, expondo desta forma aos espectadores as questões políticas, sociais e culturais que acontecem na sociedade em que vivem, bem como proponho um diálogo entre meu corpo diferenciado e o corpo da artista plástica mexicana Frida Kahlo, também diferenciado.

O interesse pela artista mexicana vem do fato de que ao observar minuciosamente as suas obras, é possível afirmar que essas aludem a aspectos intrinsecamente ligados a sua intimidade, e isto fica mais evidente em seus autorretratos. Kahlo dizia em seus escritos que pintava a si mesma porque cotidianamente estava quase sempre sozinha, bem como era o assunto que mais conhecia.

E ao adentrar em seu universo pictórico, percebemos que sua arte traduz enfaticamente as circunstâncias e as experiências vividas que estão estreitamente relacionadas ao seu corpo diferenciado, como por exemplo: 1) aos seis anos de idade contraiu a poliomielite, a qual a enclausurou por nove meses em casa e a deixou com uma seqüela em sua perna direita que ficou atrofiada; 2) acidente de ônibus, o qual escamoteou seu corpo - três fraturas na região lombar da coluna, fraturas na terceira e quarta vértebras, clavícula quebrada, luxação no cotovelo esquerdo, onze fraturas no pé esquerdo, pélvis quebrada em três lugares, peritonite aguda, cistite e ferimento profundo no abdômen, devido à barra de ferro que entrou no quadril esquerdo e saiu pela vagina, dilacerando o lábio esquerdo - e a fez com que ficasse um mês hospitalizada, permanecendo imobilizada em uma estrutura em formato de caixa, deitada de costas e com um colete de gesso colocado na região torácica; 3) três abortos sofridos no decorrer da vida, os quais a fez receber o seguinte prognóstico dos médicos: devido as seqüelas do acidente, ela dificilmente conseguiria manter qualquer bebê em seu útero, e essa é considerada a pior dor de toda sua vida; 4) uso contínuo de aparelhos e tratamentos ortopédicos - cadeira de rodas, sessões de tração, perna mecânica e coletes de aço, couro e gesso; 5) constantes crises depressivas, vício em drogas lícitas e ilícitas e alcoolismo; 6) episódios intensos de convalescença e solidão; 7) sucessivas cirurgias desnecessárias, como no caso em que devido às fortes dores que sentia na cabeça e na coluna em consequência do uso prolongado de coletes e outros aparelhos ortopédicos, e de um erro médico ocorrido durante uma punção lombar, algum tempo depois foi submetida a uma

cirurgia na coluna, onde uma parte pedaço do osso pélvico foi incorporado a quatro vértebras da coluna fixado por uma haste de metal de quinze centímetros de comprimento, mas mesmo permanecendo acamada por cerca de oito meses, as dores na coluna continuaram, e isso fez com que os médicos observassem que a fusão espinhal não foi feita de forma correta, pois a haste de metal foi colocada em vértebras saudáveis; 8) amputação da perna direita na altura do joelho, a qual potencializou a diminuição de sua autoestima, ficando profundamente depressiva, e tendo ideias suicidas.

A arte de Kahlo, segundo Carlos Fuentes (2010), possibilita nos tornarmos testemunhas de sua própria realidade dolorosa, levando-nos ao conhecimento verdadeiro de nós mesmo, pois adquire algo de belo pelo simples fato que possibilita a identificação do nosso próprio ser, iluminando nossas qualidades e angústias mais elementares e nos mostra a sucessivas identidades de um indivíduo com corpo diferenciado que não se finaliza em si mesmo, mas que ainda está sendo. E esta circunstância se torna evidente em seus autorretratos feridos, espécies de gritos silenciosos, onde imagens de si mesma descalça, sem cabeça, rachada, aberta, sangrando, possibilitam a apreciação das transformações da dor em imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade e veracidade de seu próprio sofrimento. Mas apesar de suas obras enfatizarem seu sofrimento, características sentimentalistas ou de autopiedade não demonstradas, pelo contrário, retratam o ser humano que foi capaz de deslocar, aprontar e subverter suas variadas e intensas dores.

E, assim, as pinturas que mais expressam suas dores até a atualidade, em minha opinião, são: *Retrato de mi hermana Cristina* (1928), *Frieda y Diego Rivera* (1931), *Retrato de Luther Burbank* (1931), *Frida y la operación cesárea* (1932), *Henry Ford Hospital* (1932), *Mi nacimiento* (1932), *Unos cuantos piquetitos* (1935), *Yo y Mi Muñeca* (1937), *Recuerdo* (1937), *Mi Nana y Yo* (1937), *Retrato de Diego Rivera* (1937), *Recuerdo de la herida abierta* (1938), *Lo Que el Agua Me Dio* (1938), *Las Dos Fridas* (1939), *Dos Desnudos en un Bosque* (1939), *El Sueno* (1940), *Autorretrato como Tehuana* (1943), *Raíces* (1943), *Pensando en la Muerte* (1943), *La Columna Rota* (1944), *Sin Esperanza* (1945), *Arbol de la Esperanza*, *Mantente Firme* (1946), *El Venado Herica* (1946), *Diego y Yo* (1949) e *Autorretrato con el Retrato del Dr Farill* (1951).

E ao pesquisar sistematicamente o universo biográfico-pictórico de Kahlo, pois já tinha o objetivo de concretizar o diálogo cênico entre nossos corpos diferenciados, surgiram –me os

seguintes questionamentos: Como expor meu corpo diferenciado em cena? Como dialogar meu corpo diferenciado com o corpo, também, diferenciado de Kahlo sem produzir clichês? Se não vou representar Kahlo, de qual maneira posso me apropriar de sua biografia e suas obras e imbricá-las no meu corpo em cena? Como posso penetrar em mim mesmo e descobrir os meus fantasmas psicológicos estigmatizantes que tanto me impedem de expor meu corpo diferenciado em cena? De qual forma minhas limitações psicofísicas são desbloqueadas a partir do contato comigo mesmo diante do público em cena enquanto *performer*?

Diante dos questionamentos, optei criar uma *performance*. Seguindo por uma abordagem antropológica, Richard Schechner e Brooks McNamara (*apud* LIGIÉRO, 2012) afirmam que não é mais uma tarefa fácil conceituar o que é ou não *performance*, pois seu conceito e sua estrutura se propagaram por diversos campos do saber. Concordam que a *performance* é um modo de comportamento ritualizado relacionado à experiência humana codificada e transmissível, e que se categoriza por diversos modos de abordagem: sociológica e política, étnica e intercultural, estética e ritual, histórica e atemporal.

No contexto da arte, a *performance*, sendo essencialmente uma arte de fronteira que penetra e se influencia nos díspares territórios artísticos, no seu contínuo movimento de ruptura com a arte estabelecida, adentra por caminhos e situações antes não valorizadas como arte, propondo esmiuçar as fronteiras tênues que separam vida e arte. A *performance* está diretamente relacionada a uma nova maneira de se encarar a arte: *live art*.

A *live art* é a arte ao vivo, no aqui e agora, e também é a arte viva que oportuniza uma aproximação direta com a vida, em que se preconiza o espontâneo, em detrimento do que é ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que objetiva dessacralizar a arte, a tirando de sua função elitista. A ideia é trazer à tona a característica ritual da arte, ou seja, fazendo com que a arte saia de espaços institucionais e passe a assumir uma posição viva na sociedade. Esse movimento é dialético na arte contemporânea, pois se tira a arte de uma posição sacra e se busca uma ritualização dos atos cotidianos da vida (COHEN, 2009). Sendo assim, a *performance* não ensaja a representação do real, mas a reelaboração do real, na qual a obra de arte tem vida própria e não se limita a representar o objeto mimeticamente, como ocorre no teatro dramático. Se

influenciando com as ideias da NÃO-ARTE² e da arte de contestação³, a *performance* propõe a intenção de considerar o fato de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal.

Em concomitância, RoseLee Goldberg (2006) aponta que na *performance*, diferente do que acontece no teatro tradicional de cunho dramático, o *performer* não se transforma em um personagem, pois enseja ser ele mesmo em cena e sua cena raramente segue um enredo ou uma narrativa psicológica. O *performer* trabalha em cima de suas habilidades, pois a medida que não tem, como no teatro dramático, a intenção de representar mimeticamente um personagem para mostrar, tem que desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua idiossincrasia, pois o que interessa é sua marca pessoal ou grupal, caso a *performance* seja em grupo. O *performer* tem por objetivo a definição de um estilo artístico poroso, de uma linguagem própria que seja expressa pelo seu corpo em ação. Pois,

“O performer não interpreta um papel (recuperando e recobrando-o). O que ele faz é remover resistências e bloqueios que o impedem de atuar de uma maneira inteira, seguindo completamente seus impulsos interiores em resposta às ações de um papel. Na performance, o papel é o papel, e o performer é o performer. Além disso, o performer é um especialista em cantar, dançar, falar, em movimentação corporal; ele está em contato com os seus próprios centros; ele é capaz de se relacionar livremente com os outros” (SCHECHNER, 2009, p. 335)

Essa atitude humanista do *performer*, permite-lhe tomar uma posição subversiva perante aos condicionantes socioeconômicos e culturais, posto que sua arte reside no pressuposto de que a linguagem da *performance* tem suas raízes fincadas na ideologia anarquista, a utilizando como força motriz, haja vista que se configura como um meio de expressão artística que possui infinitas variáveis, e que é produzido por artistas impacientes com as limitações das formas estabelecidas pela cultura reacionária e que querem colocar sua arte em contato direto com público.

² Allan Kaprow estabeleceu a diferença entre ARTE-arte e NÃO-ARTE. A primeira se fundamenta como uma arte herdeira da arte institucionalizada que aspira se expressar em uma série de formas e espaços sagrados, como por exemplo, exposições, monumentos, filmes e livros. Enquanto que a segunda engloba tudo o que não tenha sido aceito ou classificado como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista com essa possibilidade de expressão em arte.

³ Arte que dá o estatuto de arte às expressões marginalizadas.

No âmbito da *performance* não somente o íntimo do *performer* é exposto, mas também o público. Por esta razão, o *performer* é o autor da sua *performance*, e frequentemente expõe aos espectadores as questões políticas, sociais e culturais que acontecem na sociedade em que vivem.

A respeito deste entendimento, Benstein diz:

“A *performance* solo autobiográfica tem, de fato, desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante. Para aqueles relegados ao silêncio dentro do discurso dominante, a *performance* solo autobiográfica tem sido instrumental para a reivindicação por diversas minorias do papel de agentes sociais e na criação de uma contra-esfera pública” (2001, p. 92).

Neste contexto, assumi a função de *performer* e, além de abordar a influência da instauração do estigma dos corpos diferenciados no acontecimento cênico e seus desdobramentos nas relações interpessoais na sociedade contemporânea, institui em minha prática cênica a apropriação do universo biográfico-pictórico da artista Kahlo. Entendendo por apropriação, uma palavra derivada do verbo apropriar, e que uma de suas significações é tomar para si, assim na *performance* degluto antropofagicamente Kahlo, e ao descobrir o martírio de seu corpo diferenciado, a regurgito artisticamente e passo a utilizar os mais marcantes episódios de sua biografia pessoal e artística como aportes para o meu processo criativo, no qual proponho um diálogo irreduzível entre as dores do corpo diferenciado da artista plástica mexicana em relação ao meu próprio corpo; mesmo tendo consciência de que nunca poderei vivenciar sua principal dor, a de não conseguir ser mãe, adentro em seu universo e tento buscar na sua vida e nas suas obras as incisivas dores oriundas de sua solidão, de suas paixões, da poliomielite e do seu corpo dilacerado pelas sucessivas e inúmeras cirurgias. E a opção pela via da apropriação fica mais elucidada na escolha do título da *performance*: “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”.

No que concerne ainda a conceituação de *performance* Jacó Guinsburg (*apud* COHEN, 2009) promulga-a como sendo a uma expressão cênica caracterizada por uma tríade essencial básica, na qual seus componentes são interseccionados e se intercomunicam: atuante – texto – público. O atuante não precisa ser um ser humano, no caso o ator, ou o *performer*, pode ser um animal, um boneco, e até mesmo um objeto. Já o texto deve ser entendido como conjunto de signos que podem ser simbólicos, icônicos e indiciais. Ao público é ideal se considerar duas

formas cênicas básicas: a forma estética, na qual implica o espectador ser apenas observador no processo de fruição, e a forma ritual, em que o público assume uma posição de participante.

No teatro dramático, o atuante, apesar de interpretar com base em sua subjetividade, se torna um mero condutor/enunciador das ações miméticas presentes nos textos produzidos *a priori*, das intenções do dramaturgo, das diretrizes apontadas pelo diretor para conduzir sua introspecção psicológica e gestual da personagem e da condução do processo de fruição do espectador. O atuante passa a portar em seu ofício artístico uma duplicidade, ou seja, tanto quer viver de modo simulado quanto quer mostrar sua capacidade de representação, quer ser ele mesmo e uma personagem, um ser fictício encarnado em um ser humano.

Jerzy Grotowski examina o trabalho do ator no teatro dramático, o qual denomina como teatro rico, com a crítica a seguir:

“O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se este corpo se limita a demonstrar o que é - algo qual qualquer pessoa comum pode fazer - não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual. Se é explorado por dinheiro e para ganhar os favores da platéia, a arte de representar está à beira da prostituição. [...] O que impressiona quando se observa a atuação de um ator, tal como é praticada hoje em dia, é a mesquinha de seu trabalho: a barganha feita por um corpo explorado pelos seus protetores - diretor, produtor - criando em retribuição uma atmosfera de intriga e revolta” (GROTOWSKI, 1992, p. 29).

Nas manifestações cênicas pós-dramáticas, as quais a *performance* está inserida, o atuante não tendo mais como procedimento usual estruturar sua atuação na materialização de significados preestabelecidos, como no caso da ilustração de situações e circunstâncias indicadas no texto dramático, tem agora uma gama de possibilidades que abrem espaço para evidenciar em cena sua corporeidade e suas qualidades expressivas, a rearticulação de códigos e convenções culturais e o desenvolvimento de sua idiosincrasia.

Como não tem mais como eixo de sua atuação uma história a ser contada através de uma narrativa linear a ser seguida, o atuante, assumindo a responsabilidade de catalisador de justaposições artísticas, estrutura seu trabalho a partir de sua capacidade de elaborar materiais expressivos evocados em seu processo criativo.

É importante observar que no que condiz à *performance*, a ênfase consiste na atuação sem matriz referencial posteriormente dada, mas sim pesquisada e investigada pelo *performer* e este

desempenha o papel criador e atuante de sua obra. Porém até mesmo enquanto atua, o *performer* acaba compondo algo, está trabalhando sobre sua máscara ritual que é diferente de sua pessoa cotidiana, deste modo não é lícito limitar o fato de que o *performer* é aquele que faz a si mesmo no lugar de ser um simples reprodutor de uma personagem. O que existe é uma ruptura com a representação mimética, porque quando o *performer* está em cena, direta ou indiretamente, está construindo de diferentes formas algo em cima de si mesmo, ou seja, produzindo o que os americanos classificam como *self as context* (SCHECHNER, 2012; & GOLDBERG, 2006), ou seja o trabalho do *performer* sobre si mesmo.

Em *Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo* tanto não represento mimeticamente a artista mexicana quanto combato os mecanismos ilusionistas e artificiais que foram tão difundidos pelo teatro dramático, pois assumi, através da fusão antropofágica com Kahlo, a total responsabilidade de, a partir do conhecimento do meu corpo, mostrar meu próprio corpo diferenciado ao público em cena, através de um ato que não permite diferenciar o que é arte e o que é vida, visto que me transformo simultaneamente em sujeito, objeto e trajeto de arte. Esta ação tem aporte no posicionamento de que a “*performance* não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras” (GLUSBERG, 2003, p. 59).

Quanto ao texto, até o surgimento das diferenciadas manifestações cênicas nas últimas décadas do século XX, é possível percebê-lo em uma espécie de complementaridade/simbiose com o drama. É por este motivo que o texto dramático, de modo genérico, passou a ser considerado como sendo uma noção normativa idêntica a própria arte teatral. Ao teatro caberia simplesmente reproduzir as categorias de imitação e ações miméticas e estar a serviço de ilustrar a realidade fictícia arrematada pelo texto dramático. Sobre os efeitos do paradigma dramático no teatro, é necessário atentar que:

“Essa idéia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. [...] Considerando-se essa sujeição teatro à palavra, é possível perguntar se o teatro por acaso não possuiria sua linguagem própria, se seria absolutamente quimérico considerá-lo como uma arte independente e autônoma, assim como a música, a pintura, a dança, etc., etc.” (ARTAUD, 2006, p. 75 – 76).

Mesmo com as experimentações criativas provocadas principalmente pelos movimentos de vanguarda, as quais exploravam a autonomia da linguagem cênica conquistada pelos encenadores ante ao legado do textocentrismo instalado na tradição teatral e do reconhecimento daquilo que é inerente à estética teatral - teatralidade - como dispositivo que compõe as verdadeiras possibilidades expressivas do teatro, as formas dramáticas ainda permaneceram paulatinamente concretizando a narrativa linear de combinação harmônica de totalidade, ilusão e reprodução mimética da realidade como exemplos constituintes do texto dramático, isto é, do teatro.

O texto dramático influenciou diretamente a apreciação do público em relação ao fazer teatral. Os espetáculos ainda seguiam o modelo de ordenamento proveniente do drama com o qual continuava concretizando em cena as perspectivas clássicas aristotélicas em relação ao texto: ação, personagens e fábula contada por diálogos. Essa perspectiva em considerar o teatro como literário e narrativo delimita no público, que estava acostumado a observar o discurso dramático em cena, o estranhamento diante do teatro pós-dramático, pois se exige do espectador a redefinição de sua percepção ao discurso polifônico do novo modelo de teatro pós-dramático.

Essa tendência em dogmatizar o texto dramático como sendo parte da própria natureza elementar do teatro se portava no fato de que, mesmo sob a vigilância do dramaturgo, o diretor de teatro moderno utilizava o texto como um instrumento que possibilitava mostrar ao público seu discurso teatral sobre a realidade.

Sobre essa constatação a respeito do texto dramático como sendo comparado ao regente supremo do fazer teatral, principalmente na esfera ocidental, Artaud se posicionava contra as exigências intelectuais dos discursos dialogados proferidos em cena e era enfático em seu seguinte posicionamento crítico:

“O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada. [...] Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta” (Idem, 2006, p. 36).

E continua seu julgamento:

“Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (Ibidem).

Na verdade, Artaud desejava a criação de um texto que substituísse o intelectualismo dos diálogos dramáticos por uma dramaturgia da cena, onde todos os elementos se manifestassem e se expressassem primeiramente aos sentidos dos participantes do acontecimento teatral. A dramaturgia cênica artaudiana se opõe à proposta de arte total de Wagner. Na concepção wagneriana o uso de vários de elementos e linguagens artísticas é harmônico, enquanto que na cena artaudiana - e também na *performance* - utiliza-se um processo transdisciplinar de fundir cada meio constituinte não de uma forma verticalizada e linear, pois o processo de composição da dramaturgia cênica é realizado a partir de justaposições e *collage*. Cada elemento cênico passa a ter um valor isolado quanto geral na dramaturgia, evitando a redundância e a aglutinação na cena, como acontecia na ópera wagneriana.

Como se pode notar, o pensamento do teatrólogo francês quanto ao texto dramático está em consonância - e foi concretizado - com as ideias manifestadas pelo movimento teatral pós-dramático a respeito da função da dramaturgia nos processos criativos mais atuais: a ausência do drama e a ruptura da ilusão de realidade construída sob os preceitos miméticos correspondentes à poética aristotélica. É importante alertar que tanto Artaud quanto os conceitos de teatro pós-dramático defendem a destituição do texto enquanto elemento soberano na configuração cênica e a elaboração de uma dramaturgia da cena que propicie o desenvolvimento do sistema corpóreo-motor-perceptivo dos participantes.

Lehmann escreve:

“A crítica de Artaud ao teatro burguês tradicional se centrava justamente nesse ponto: o ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez apenas “repete” aquilo que foi previamente escrito pelo autor. E o autor já está ele próprio comprometido com uma representação, logo uma repetição, do mundo. Era como esse teatro da lógica da reduplicação que Artaud queria acabar. De certo modo, o teatro pós-dramático é consequência disso: ele quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia” (LEHMANN, 2007, p. 50).

O teatro pós-dramático ao se livrar da trindade do texto dramático (drama, ação e imitação) abre espaços para dramaturgias multiformes desprovidas intencionalmente de significados referenciais, no sentido estrito de representações miméticas, que conclamam a instituição de textos polifônicos construídos pela e para a cena, seus elementos constituintes e por seus artistas. Por esse motivo, a partir da dissociação entre drama e teatro, o texto passa a ser compreendido, quando é encenado, como um componente expressivo como os outros dentro do contexto cênico, diferente do que acontecia na instância racional prevalecida no paradigma do texto dramático como soberano, na qual os outros elementos teatrais ficavam confinados a trabalharem em prol de suas vontades rotineiras.

O teatro pós-dramático, e aqui se insere a *performance*, ao dismantelar as dinâmicas dramáticas, abdica da categoria de ação em favor do estado ou situação de dinâmica cênica. Deste modo, substitui a ação dramática aristotélica pela cerimônia, perfazendo na dimensão que adere diversos procedimentos teatrais conduzidos sem referencial no processo criativo.

O texto submetido à dinâmica ambígua, plurivalente e simultânea da cena possibilita a supressão da síntese em prol de uma nova dramaturgia que cultiva estruturas construídas na processualidade do acontecimento artístico do que *a priori*, dando ao espectador a oportunidade de vivenciar uma experiência real que prioriza uma percepção aberta e fragmentada no lugar de uma percepção padronizada. É por isso que se pode estabelecer a predominância do texto da *performance* na cena contemporânea, pois o mesmo “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.” (Idem, p. 143).

Em “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” optei por criar uma dramaturgia bifurcada em dois vieses: a visual e a narração de experiências pessoais. O primeiro é constituído por novos modos de ver o *performer* em cena através de lanternas que designam as cores utilizadas pela artista mexicana, projeção de fotografias de Kahlo, com amigos e parentes e suas obras, figurinos e utilização de aroma de lavanda a fim de provocar sinestésias nos espectadores; o segundo se elabora na narração de minhas experiências pessoais (nascimento, corpo diferenciado, minha doença, hospital Sarah de Salvador, exame de DNA, Amiotrofia Espinhal Progressiva, infância e internações, escola, preconceito de algumas freiras e professores, adolescência, amigas na escola, faculdade, arte e *performance*) não se assemelhando a epicização de representações ficcionais,

pois a *performance* privilegia a presença de seu artista em um contato auto-referencial na cena pós-dramática.

A dramaturgia de “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” se pauta no entendimento de Eugenio Barba (*apud* SALLES, 2004) que afirma que antes de se fazer referência a um texto escrito ou falado em cena, o texto exprime 'tecendo junto', assim pode-se entender que não existe manifestação cênica sem texto.

Sobre a escolha da iluminação, esclareço que no início da *performance*, quando estou contando fatos da minha vida, são entregues individualmente trinta lanternas para trintas espectadores por um assistente de cena. Essas têm como efeito delimitar a escolha da visão do espectador em ver, na medida em que se defronta, determinada parte do meu corpo diferenciado no espaço cênico partilhado, além de projetarem as cores usadas por Kahlo em seus escritos, esboços e pinturas, produzindo assim uma atmosfera onírica. As luzes coloridas das lanternas não foram apenas concebidas para ilustrar pictoricamente a apropriação feita pelo *performer*, mas para propor ambivalências na percepção dos espectadores, pois “interrompem o fluxo “natural” da vida, criam uma fissura no tempo e, portanto, levam à destruição da realidade, ou da ilusão de realidade” (FORJAZ, 2008, p, 171). Ou seja, em “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” o “visível, tornado múltiplo, sugere para além das palavras, para além do entendimento, busca um contato sensorial com o indizível.” (Idem).

Nesse ponto, a iluminação de “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” dialoga com as ideias da proposição cênica artaudiana:

“Entrando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito, devem-se buscar efeitos de vibração luminosa, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias. [...] A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc.” (ARTAUD, 2006, p. 109).



Figura 1 - Iluminação da *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”.

Reportando-se aos figurinos, concebi-os com a colaboração da designer de moda e figurinista Carolina Moreira Salles. Desde o começo de nossas investigações, optamos por não criá-los sob o aspecto mimético para ilustrar os caracteres de personagens e servir de simples vestimenta para o atuante. Escolhemos fazer alusão às obras e aos episódios que marcaram decisivamente o corpo diferenciado de Kahlo. Já que a artista mexicana se tornou um ícone da moda mundial, vestindo peças coloridas, algumas confeccionadas por ela mesmo, e que ressaltavam sua busca por sua *mexicanidad*⁴, sua vontade de agradar o marido a partir da defesa de suas origens culturais, bem como serviam para esconder as diversas sequelas de seu corpo diferenciado, como o uso das longas saias para esconder a perna atrofiada pela poliomielite. Os figurinos fazem jus ao pensamento artaudiano, pois remetem a atmosferas oníricas e valorizam o uso de materiais não cotidianos, cores fortes, cortes assimétricos e contraste entre os diferentes tipos de tecidos, como por exemplo: malhas de algodão amarelas, pretas, brancas e vermelhas; tintas vermelha, amarela e verde em alto relevo; glitter dourado; fitilhos verdes; sapato de couro amarelo com cadarço vermelho.

⁴ Movimento cultural que prioriza o resgate das tradições populares mexicanas.



Figura 2 - Figurinos da *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”. Croquis: Carolina Moreira Salles.

O uso do aroma de lavanda borrifado no espaço cênico de “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” se estabelece como uma forma de favorecer aos espectadores a possibilidade de experimentarem o trabalho artístico por meio de sinestésias, e não somente através de uma leitura visual, tátil e auditiva. Por sinestesia se compreende a ideia de perceber o mundo por meio da relação subjetiva provocada espontaneamente pelos sentidos, por exemplo, no caso da presente *performance* o aroma pode evocar nos espectadores memórias relacionadas à imagens, paladares, sensações e/ou sons, fazendo com que o indivíduo seja atravessado por emoções provenientes da produções de sentidos difundidos em cena. A escolha do aroma de lavanda está relacionada ao fato de que, geralmente, se utiliza em recém-nascidos e crianças este odor, logo tive a intenção de reportar a impossibilidade de Kahlo ter filhos.

Quanto à escolha pela narração de episódios da minha vida como procedimento dramaturgico, procurei dialogar com as cartas e outros escritos da artista mexicana de forma que pudesse renunciar a construção de personagem e a interpretação de uma fábula linear, pois quis trabalhar em cena nossos corpos diferenciados também a partir da criação do meu monólogo narrativo autobiográfico, proporcionando uma mescla de referencialidades.

No tocante ao público, no teatro dramático o espectador é agenciado e manipulado a assumir uma posição passiva durante o processo de fruição da obra de arte apresentada em cena, visto que sua presença é negligenciada e esquecida durante todo o evento teatral, só sendo lembrado em momentos de erros do elenco e no final do espetáculo, quando é coagido educadamente a aplaudir, pois somente nesse instante seu processo ilusório de identificação com as personagens e situações pertencentes à peça é quebrado. A alienação do público no teatro dramático se expressa na constatação elaborada por Ludwik Flaszen:

“O teatro, feito por “cultos” e para a “cultura”, divide-se em essência e aparência. É um híbrido, uma criatura monstruosa, deformada no seu desenvolvimento natural. Eis que dou a vocês a verdade sobre o mundo, ideias, pensamentos – diz. E a sala aplaude, imersa no atordoamento coletivo. Eis o belo, a lei, a história, o bom gosto e a boa educação. E a sala ofega e excita-se, quase abandonando-se à dança. Assim acontece pelo menos quando o espetáculo consegue convencer o público” (FLASZEN, 2010, p. 86).

A partir da quebra com os princípios da ficção e da mimese, e do enquadramento do teatro pós-dramático no paradigma da cena pós-dramática como *work in progress*, ou seja, trabalhos artísticos que não ensejam se tornar simples produtos de processos criativos, mas que pretendem se constituir na processualidade - “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” se enquadra na cena como *work in progress* - o espectador é compelido a perceber a obra de arte em seu próprio processo constituinte, o qual culmina na necessidade desse sujeito participar ativamente do ato artístico e permitir que sua percepção se torne aberta, sobrecarregada e não acabada. Isto porque é oferecido ao espectador desta cena o reconhecimento de sua presença, já que os artistas propõem diferentes maneiras de experimentar, estimular, provocar, convidar, desafiar e vivenciar a experiência artística, e não mais o considera como sendo apenas um receptáculo que é silenciado passivamente durante o processo de fruição.

Em relação à participação do atuante e do espectador durante o acontecimento artístico, há a existência de dois modelos: o modelo estético e o modelo mítico. O que possibilita a diferenciação do estético do mítico é o fato de que no primeiro existe uma percepção mais racional em relação ao objeto, ou seja, o espectador não penetra efetivamente no ato artístico, e se torna apenas um observador durante o processo de fruição com a obra de arte apresentada. Contudo o modelo estético também se estende para o atuante, pois até mesmo no teatro tradicional quando o ator representa mimeticamente o personagem, existe um distanciamento que o impede de se tornar a personagem na realidade. Na relação mítica o distanciamento racional não fica demasiadamente elucidado, pois o espectador penetra na obra e passa a ser considerado como participante, e no que condiz ao atuante, o mesmo não mais representa o personagem, pois vivencia a experiência artística como ele mesmo.

Mas se pode afirmar que no modelo estético existe a preocupação em tornar possível uma representação do real, enquanto que na relação mítica há uma vivência do real. Entretanto é importante elucidar que em qualquer manifestação artística cênica não existe um sobrepujamento

totalmente estético ou totalmente mítico, o que diferencia um modelo de outro é a intensidade com que é instaurado em cena.

Em “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” os dois modelos estão interseccionados, visto que mesmo quando estabeleço algumas ações que possibilitam a participação ativa de alguns espectadores, os outros ficam apenas observando. Após o começo da *performance*, quando estou falando alguns acontecimentos da minha vida eu e estou sendo visto por meio da iluminação das lanternas, solicito aos espectadores que me tirem da cadeira de rodas e me coloquem deitado no colchonete colocado no centro do espaço. Neste momento eles se assustam e fazem diversas perguntas: Como a gente faz para te pegar? Está doendo? Está machucando? Em qual parte do corpo deve pegar com mais cuidado? Estabeleço dessa forma um diálogo com as pessoas e proporciono a oportunidade destes espectadores fazerem parte da cena.



Figura 3 - Espectadores da *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” nos modelos estético e mítico.

Provavelmente grande parte dos espectadores não teve ou não tem relações cotidianas com pessoas com corpos diferenciados, daí o surgimento de suas reações adversas, principalmente quando questionam sobre a maneira ideal de me deslocar da cadeira de rodas para o colchonete. Tal situação que permite aos espectadores participarem ativamente da *performance* é propositalmente provocada por mim, pois tenho como um dos objetivos reforçar a responsabilidade de cada espectador ser tanto envolvido no processo quanto ser coatuante da experiência artística.

No colchonete, peço aos espectadores que retirem meu figurino, e o coloquem no varal, até meu corpo diferenciado ficar totalmente nu. Em seguida, solicito a cada espectador que escreva individualmente, uma palavra ou uma frase sobre o que pensou e sentiu no momento em que me ajudou e viu meu corpo diferenciado nu, e em seguida fotografe-a. Apareceram as seguintes afirmações: Medo; Ousado!; Mente; Fragilidade; Coragem; Fragilidade aparente; Ajudar; Cautela; Vida; Corajoso; Diferente; Somos um só corpo!; Confiante; Cuidado; Para Que Pés Se Tenho Asas Para Voar; Ilusão Do Corpo Diferente; Fé; Forte; Belo; Linda Vida; Vitória; Liberdade; Amor; Feito Para Amar.



Figura 4 - Palavras e frases escritas em meu corpo diferenciado pelos espectadores na *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”.

Essas palavras e frases advêm da constatação de que ao expor a fragilidade e a vulnerabilidade do meu corpo diferenciado nu em cena acabo provocando e subvertendo as convenções socioculturais e educativas que tanto domesticam as manifestações corporais com as quais os espectadores estão submetidos e acostumados na sociedade contemporânea. E a exposição da nudez em cena passa a adquirir um caráter político, pois o corpo do *performer* na expressão artística, 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). Nesse sentido, as palavras e frases dos espectadores sobre o corpo diferenciado podem promulgar o seguinte posicionamento:

“A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade [...] As fantasias emergem no homem, as mais arcaicas a partir de acontecimentos que, como as *performances*, questionam o desenvolvimento normal estereotipado [que] constitui a base da compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, às identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética” (Idem, p. 65).

Isto porque o corpo, diferenciado ou não, passa a ser considerado na cena pós-dramática

“[...] antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida, interrompendo um poema, impedindo um pôr do sol no mar, invadindo o palco e a platéia com sua impune e devassada existência. Existência deixada sem a proteção concreta da máscara, sem sua cômoda praticidade de vestires e tirares” (AZEVEDO, 2008, p. 128).

A nudez do meu corpo diferenciado em cena foi particularmente um processo complexo, pois tive que fazer uma ação de autopenetração, a fim de sacrificar os estigmas mais recônditos da parte mais íntima de mim mesmo, e desta maneira pude subverter, transgredir e eliminar os estigmas que foram inseridos durante toda minha vida. Ou seja, tive que ser plenamente sincero comigo mesmo e com os espectadores, posto que não me escondo por trás de um personagem ou finjo artisticamente algo, mas ofereço humilde e corajosamente meu corpo diferenciado ao público em um ato real de provocação. Assim, o processo que possibilitou a minha nudez em cena se assemelha com o ideal do ator santo pensado por Grotowski:

“[...] Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício” (GROTOWSKI, 1992, p. 29).

Quanto ao ator santo, o pensamento de Grotowski é complementado por Eugenio Barba:

“[...] Livrando-se da carga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. Essa sucessão de feridas íntimas vitaliza o seu subconsciente e lhe permite uma expressividade que não se pode certamente comparar com a expressividade obtida com um cálculo frio ou com a identificação com o personagem. Violentando os centros nevrálgicos da sua psique e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que quer se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um “ápice”, que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação” (BARBA, 2010, p. 99 – 100).

Ainda sobre as palavras e frases escritas no meu corpo diferenciado, é possível perceber que quase todas fazem conotação a fragilidade e a vulnerabilidade corporal. Por isto vale à pena recordar que o estigma se vincula principalmente ao corpo. E, sendo o corpo uma 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.

Destarte, 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.

É possível atentar que o processo de estigmatização, a qual os artistas com corpos diferenciados sofrem, está relacionado, sobretudo, a maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena. Ao apresentar seu corpo, o artista considerado fora de padrão, ainda que não seja de sua vontade, interfere e provoca reações de cunho social e estético que opõem os cânones cênicos tradicionais. Porém, antes da inclusão efetiva no âmbito artístico, a presença destas pessoas em cena se instala no âmbito social e antropológico, visto que se concerne a um grupo, explícita ou implicitamente, excluído na medida em que suas condições físicas se contrapõem aos padrões de corpo e de beleza estabelecidos.

Sendo a atualidade uma “época em que prevalecem a economia de mercado e o valor simbólico das mercadorias, é preciso atentar para o fato da importância que o corpo adquire e alçá-lo a um patamar condizente com a sua condição e significação” (TONEZZI, 2007, p. 57). E neste ponto delimita-se que a percepção corpóreo/vocal das pessoas com corpos diferenciados é incitada pelos conceitos e valores desiguais e preconceituosos da sociedade, influenciando, sobretudo, na maneira como pensam e idealizam sobre seus corpos.

Compreendendo que o corpo é construído historicamente, pode-se compreender o significado e a percepção individual e coletiva do que vem a ser ideário sobre o corpo para cada época ou ao longo da história. Assim, a sociedade atual, enraizada da ideologia capitalista neoliberal, transforma os imaginários sociais das pessoas com corpos diferenciados através dos meios de comunicação de massa.

Diante da nova forma de dominação política e social, nada, nem mesmo o corpo fugirá da métrica mercadológica, onde a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo das variadas funções que o corpo pode realizar seja completo, inteiro ou não.

Ocorrendo a proliferação de imagens de pessoas com corpos malhados, esculpido cirurgicamente e, por outro lado em contraste, os deteriorados, muitas vezes ocasionados pelo uso de drogas, a publicidade nos meios de comunicação em massa evoca, sob a égide da valorização corporal, no imaginário social, as imagens de corpos, que na maioria das vezes os indivíduos não têm: saudáveis, jovens, sedutores, bonitos, magros. Neste sentido, o sujeito com corpo diferenciado passa cotidianamente, nas trocas sociais, por atitudes preconceituosas e estigmatizantes, haja vista que seu corpo impede que os outros se identifiquem fisicamente com ele, e conseqüentemente

“Em decorrência de sua enfermidade, este último encontra-se mais ou menos imediatamente excluído das trocas mais correntes por causa da incerteza que envolve todo encontro com ele. Perante esses atores, o sistema de expectativa é rompido, o corpo se dá subitamente com uma evidência inquestionável e se torna difícil negociar uma definição mútua fora dos referenciais costumeiros” (LE BRETON, 2011, p. 215).

Logo o teatro pós-dramático assume o reconhecimento e a apropriação das singulares características corporais dos artistas, não por uma questão assistencialista, mas como elemento cênico, já que o artista através do corpo tem a oportunidade de inventar, executar e se

transformar na própria obra de arte, tornando-se simultaneamente criador, criatura e criação, e não mais se impondo, apenas, como mero corpo ilustrador-reprodutor textual em cena.

A presença nas artes cênicas de pessoas com corpos diferenciados é resultado de um contágio cênico (TONEZZI, 2008). Não se trata de uma cena democrática, que dá voz as pessoas que estão na margem da sociedade, nem de uma prática de tolerância ou de piedade, mas de um movimento contrário que afirma que o que é socialmente considerado improdutivo e/ou incapaz se torna matéria de criação e experiência estética. Deste modo, as “possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas [...] desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa “normalidade”(LEHMANN, 2007, p. 157).

O artista não mais expõe seu corpo em função de seu virtuosismo corporal, mas a partir de uma confrontação com sua imperfeição, pois sua dita incapacidade se impõe na medida em que provoca o desequilíbrio das coisas por meio da sua diferenciação, resultando na manifestação e no reconhecimento que o potencializa como matéria estética.

Enquanto, no modernismo o corpo representava papéis, na pós-modernidade - centrada na presença do corpo - há a intenção em demonstrar publicamente o corpo e sua decadência e vulnerabilidade em um ato que não permite distinguir arte e realidade. Por isso, que na contemporaneidade quando o espectador é contagiado, no sentido artaudiano, com a presença de pessoas com corpos diferenciados em cena, suas reações denotam algo de perturbador, pois como já mencionado a presença desses artistas gera alguma identificação por meio de sua diferenciada condição corporal, a lembrança de sua imperfeição e finitude, e, por consequência, a recordação da degeneração humana. Não há a ocultação das limitações físicas dos artistas com corpos diferenciados, pelo contrário, se enfatiza esse fato, o que leva o espectador a ter um olhar voyeurístico diante deste corpo. Neste viés, na poética artaudiana encontramos a comparação do teatro à peste, pois como ela, a manifestação teatral 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, como por exemplo: medo e receio ao tocar o corpo do artista,

ansiedade e compaixão ao ver a vulnerabilidade e fragilidade do corpo apresentado, dentre outros. Essas reações se relacionam ao fato de que:

“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).

Na concepção de Hans Ulrich Gumbrecht (*apud* TONEZZI, 2008) o ser com corpo diferenciado em cena é um exemplo "desregulação do signo", pois se coloca como efeito ilegível da relação entre o ser humano e aquilo que persiste em se opor a percepção e a compreensão de seu olhar. Toda essa dinâmica está pautada no deslocamento do campo semântico para o sintático e, conseqüentemente, para o pragmático nas artes cênicas, onde “o corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador - porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo do sentido/ideal” (LEHMANN, 2007, p. 345).

Logo, no panorama do teatro pós-dramático, o corpo não ambiciona mais representar, mas se re-apresentar. Ele passa a ocupar “o ponto central não como um portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (Idem, p. 157) e, rejeitando o papel de significante, se apresenta como uma corporeidade auto-suficiente, na qual a presença de qualquer tipo de corpo é utilizável. É considerado como uma realidade autônoma: não narra mais uma história, mas se manifesta através de sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva. O corpo então passa a ser considerado como

“Corpo morada dos outros, reserva de histórias que foram sendo armazenadas em pontos tão resguardados, tudo o que de nós mesmos nos protegemos, nossos fantasmas, todos os nossos medos, culpas, repressões, fantasias, desejos mais ocultos, falta de carinho e aconchego, pedidos mudo de ajuda. [...] O

corpo que protege e abriga a morte, destino de todos, fabrica sumos, suores, salivas, sons, relacionamentos de proximidade e distância, desenhos de gestos e suas trajetórias nos diversos espaços que o contém. E lança em tudo os vestígios tênues ou densos de sua própria presença. Esse corpo que aprendeu a esconder o desejo de ser único [...] tem, nos espaços pós-dramáticos, uma presença que se revela diferente de todas as outras presenças que o teatro, até então, apresentara” (AZEVEDO, 2008, p. 128 – 129).

Neste viés, Antonin Artaud (*apud* SALLES, 2010, p. 6) afirma que

“O corpo tem um imenso “fundo falso” [...] O corpo é o relicário de um espaço infinito, de revelação e desvendamentos. O corpo é atravessado por pensamentos, impulsos, desejos, sensações, paisagens internas. [...]. O corpo no estado sem órgãos permite uma reconstrução do exercício da vida cotidiana, pois uma transformação interna ocorre. O Corpo Sem Órgãos provoca novas formas de interação com o mundo e é um espaço infinito que se desdobra sobre si mesmo, está dentro e fora ao mesmo tempo”.

A participação ativa dos espectadores em "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" permite o estabelecimento da confluência entre arte e vida, produzindo um contexto ritualístico, no qual promove a possibilidade do espectador não se tornar um simples observador do ato artístico, pois assume uma posição de cúmplice, testemunha, coautor. Mas vale salientar que a interação entre espectador e *performer* permite a reorganização da composição cênica e do espaço, pois na medida em que proponho um alto grau de liberdade desse sujeito participar da *performance*, uma vez que diminuo propositalmente o controle sobre a cena, mais o partícipe terá também a função de ser compositor do ato artístico, assim

“A tarefa do espectador deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida” (LEHMANN, 2007, p. 224).

Esse acontecimento ritualístico efetuado no real, no aqui e agora, que tem como características potencializar a experiência vivida, articular o passado com o que está acontecendo no presente da cena, intensificar a abertura da percepção, delinear a experiência partilhada tornando possível a construção de novos significados e suscitar experiências passadas de forma que os sujeitos revelem suas incompletudes e as suas necessidades de se completarem como seres

humanos a partir do contato com o outro, dá aos participantes de "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" a possibilidade de vivenciarem espacialmente, corporalmente e afetivamente uma relação direta com meu corpo diferenciado em cena, na qual permite os espectadores fazerem um processo de auto-experiência e auto-reflexão tanto na vida quanto na arte, isto porque a *performance*, enquanto processo artístico ritualístico, dá a oportunidade a cada espectador de perceber que quanto mais se participa do ato mais é possível notar que sua experiência não depende somente dele próprio, pois estando inserido em uma situação social a experiência passa a depender de todos os envolvidos, logo o “princípio da coparticipação, do cerimonial coletivo, do sistema de signos favorece a criação de uma certa aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva” (GROTOWSKI, 2010, p. 41).

A participação do público em "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo é propiciada, sobretudo, pela forma de lidar com espaço, posto que desejei torná-lo partilhado. Esse tipo de espaço oferece aos espectadores a opção de ir e vir no momento em que desejarem, pois a porta de entrada está aberta durante toda a *performance*. O espaço partilhado é importante porque intensifica a não exclusão dos sujeitos participantes, haja vista que permanece potencializando a ritualização laica da *performance*, assim este espaço que passa a ser experimentado e utilizado similarmente pelo *performer* e pelos espectadores.

O efeito catalítico assumido a partir do encontro dos participantes com o *performer* durante o ato artístico estabelece, sob a perspectiva grotowskiana, em cada espectador um ato de auto-revelação consigo mesmo, na plenitude de seu ser, onde o encontro entre os seres humanos provoca uma espécie de transcendência dos costumes convencionais e das máscaras cotidianas. Esse processo de auto-revelação e auto-sacrifício do público é similar à consideração do ator a um santo:

“O integrante de uma platéia que aceita o convite do ator, e de um certo modo segue o seu exemplo, ativando-se da mesma forma, deixa o teatro num estado de maior harmonia interior. Mas aquele que luta, a todo custo, para manter a sua máscara de mentiras intacta, deixa o espetáculo ainda mais confuso” (GROTOWSKI, 1992, p. 40).

A escolha pelo compartilhamento espacial contribui para a instauração dos seguintes fatores em "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo: permite que o espectador se torne um coatuante, junto

aos outros, da coletividade performática; reconhece o valor individual de cada espectador como agente compositor da cena; permite o espectador estar consciente de seu papel de testemunha da *performance*; relação corpórea e espacial provocada pela proximidade dos corpos favorece o contato imediato entre *performer* e público para a qual cada sujeito, em sua própria presença, incita intencionalmente uma comunicação interpessoal.



Figura 5 - Espectadores na *performance* “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”.

Entendendo que o êxito da *performance* reside em sua capacidade comunicativa, a qual é gerada a partir da experiência real dos participantes no aqui e agora, em minhas ações são diretamente dependentes da disponibilidade dos espectadores em me ajudar em cena quando são solicitados, culminando deste modo em um jogo em que os sujeitos podem fazer o que quiser com meu corpo diferenciado no decorrer do acontecimento cênico, logo a percepção acaba se convertendo em uma experiência de responsabilidade.

Sendo assim, na *performance* "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo", que se configura como a parte prática da minha dissertação de mestrado, convido os espectadores a despertar suas emoções sobre o fato de manusear meu corpo diferenciado, autotransformado em arte, e trago à tona na cena do processo real os momentos que modificam perenemente o modo crítico de pensar e lidar com e sobre a marginalização dos artistas com corpos diferenciados, a transgressão dos estigmas impostos a esses indivíduos tanto socialmente quanto artisticamente e a reflexão de que qualquer artista com corpo diferenciado, cujo é cotidianamente estigmatizado, pode e é capaz de

fazer arte, pois nas artes cênicas, especialmente no teatro pós-dramático e suas vertentes, nas quais a *performance* está inserida, de acordo com Lehmann (2007), os artistas com corpos diferenciados que até então eram, e infelizmente ainda são, tanto na arte quanto na sociedade, marginalizados e estigmatizados pelo simples fato de não atenderem às expectativas normativas propagadas e julgadas constantemente como ideais para todos os seres humanos, podem ser incluídos efetivamente no campo das artes, pois suas aparentes fragilidades, incapacidades e vulnerabilidades são aceitas e reconhecidas como potenciais criativos para os processos de criação e configuração cênica.

Assim, a *performance* "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" não apenas me proporcionou problematizar o meu corpo diferenciado em cena, mas sobretudo possibilitou despertar e provocar politicamente nos espectadores percepções que estão em consonância com o entendimento de que todos os seres humanos são semelhantes, mesmo que seus corpos não tenham a configuração exata anatômica conhecida. Essa constatação na presente *performance* é edificada a partir da escolha pelo espaço partilhado como agente compositor de vivências e experiências não habituais entre espectadores e *performer*, uso de dramaturgia não dramática, não representação de determinada fábula e personagem, utilização de elementos cênicos não hierarquizados em função de um texto dramático e estruturados como dispositivos decorativos mas sim através de justaposição e *collage*, a cena como acontecimento ritualístico, ações acontecidas no aqui agora e agora, e a opção em atribuir aos espectadores a possibilidade de se transformarem em coautores da *performance*, posto que as minhas ações dependem exclusivamente de suas solitudes e vontades em me atenderem quando peço para ser ajudado em cena.

Portanto pude compreender e comprovar a partir da pesquisa de mestrado que as artes cênicas na contemporaneidade não impõem juízos de valores sobre quais são os corpos que devem ou não participar e estar presente em cena, pois agora se objetiva discutir, reconhecer e se apropriar da diversidade e da alteridade dos artistas, dentre eles os com corpos diferenciados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- AZEVEDO, S. M. (2008). O Corpo em Tempos e Lugares Pós-Dramáticos. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (Orgs). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva.
- BAIOCCHI, M. (2007). *Taanteatro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- BERSTEIN, A. (2001). *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. Revista Sala Preta. São Paulo: n. 1, p. 91-103.
- 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.
- FORJAZ, C. (2009). A Linguagem da Luz: A Partir do Conceito de Pós-Dramático Desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (Orgs) (2008). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, M. (2009). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- 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.
- GROTOWSKI, J. (1992). *Em Busca de um Teatro Pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- GROTOWSKI, J., FLASZEN, L., & BARBA, E. (2010). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva.
- HERRERA, H. (2011). *Frida: a biografia*. São Paulo: Globo.

- KAHLO, F., & FUENTES, C. (2010). *El Diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. Ciudad del México: La Vaca Independiente.
- KAHLO, F. (2011). *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LE BRETON, D. (2011). *Antropologia do corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs) (2008). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva.
- LE MEN, S. (2009). As imagens sociais do corpo. In: CORBIN, A.; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, G. (org.) (2009). *História do Corpo: Da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes.
- LIGIÉRO, Z. (2012). (Orgs). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- QUILICI, C. S. (2004). *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume.
- SALLES, N. (2010). Antonin Artaud: O Corpo sem Órgãos. In *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro: v. 02, n.01, jan/jun.
- SALLES, N. (2004). *Sentidos: Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. Tese de Doutorado PPGAC/UFBA.
- SCHECHNER, R. (2009). *Performer*. Revista Sala Preta. São Paulo: n. 9, p. 333 – 365.
- SCHECHNER, R. (2009). Ritual. In: LIGIÉRO, Z. (Orgs) (2012). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- THOMSON, R. G. (2009). *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York University Press.
- TONEZZI, J. (2007). *Distúrbios de linguagem e teatro – o afásico em cena*. São Paulo: Plexus.

TONEZZI, J. (2008). *O Teatro das disfunções, ou, A Cena contaminada*. Tese de Doutorado PPGT/UNIRIO

VILLAR, F. P. (2008). O Pós-Dramático em Cena: La Fura Del Baus. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (Orgs) (2008). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva.

VIVARTA, V. (2003). (coord.). *Mídia e deficiência*. Brasília: Andi/Fundação Banco do Brasil.