



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

ANTONIN ARTAUD E EU: PERFORMANCES ANTROPOFÁGICAS DE UM CORPO DIFERENCIADO

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. Antonin Artaud e Eu: performances antropofágicas de um corpo diferenciado. Salvador/BA: Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Doutorado; Antonia Pereira; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

RESUMO

O presente artigo pretende descrever e refletir sobre as performances que o autor realizou em sua pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal da Bahia, as quais vêm tentando estabelecer aproximações entre o pensamento de Antonin Artaud, especialmente no que se refere a estabelecer elos entre arte e vida e não a separação de ambas, e suas reverberações na performance.

PALAVRAS-CHAVE: Performance: Antonin Artaud: Corpo Diferenciado.

- 3820 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

RESUMEN

Este artículo pretende describir y reflexionar sobre las performances que el autor celebró en su investigación doctoral en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas - PPGAC de la Universidade Federal de Bahia, que han estado tratando de establecer similitudes entre el pensamiento de Antonin Artaud, especialmente con relación a establecer vínculos entre el arte y la vida y no la separación de ambas, y sus reverberaciones en el performance.

PALABRAS-CLAVE: Performance: Antonin Artaud: Cuerpo Diferenciado.

ABSTRACT

This article aims to describe and reflect about the performances which the author made in your doctoral research at the Program Post-Graduation in Performing Arts - PPGAC at Universidade Federal da Bahia, which have been trying to establish similarities between the Antonin Artaud' thought, especially with regard to establish links between art and life and not separation of both, and your reverberations in performance.

KEYWORDS: Performance: Antonin Artaud: Differentiated Body.

Definir o que é ou que não é teatro hoje em dia se torna uma tarefa hercúlea, haja vista que suas fronteiras e seus territórios estão mais do que nunca em permanentes processos de entrelaçamentos e contaminações com as diferentes linguagens cênicas e até mesmo com a própria vida.

E ao refletir sobre essa constatação nos deparamos com as lancinantes e expressivas reverberações do pensamento teatral de Antonin Artaud na cena contemporânea, e no caso do presente estudo, especificamente na linguagem cênica da performance, inserida sobretudo

- 3821 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

no paradigma pós-dramático postulado por Hans-Thies Lehmann no livro *Teatro pós-dramático* (2007).

Nesse contexto, em minha pesquisa de doutoramento no Programa de PósGraduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal da Bahia, venho tentando estabelecer aproximações 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; 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.

Falar em Artaud é imprescindível explicitar sobre um ser humano que viveu se confundindo com o próprio fazer-pensar teatro, antes de ser um homem de teatro. E isto fica elucidado com o fracasso de sua encenação *Os Cenci*, em 1935, e as recorrentes internações em manicômios - cujo o interesse principal, segundo Michel Foucault (2009), é segregação e dominar as pessoas consideradas inúteis, para produzir, em termos econômicos e políticos, corpos dóceis que possam ser tratados ao mesmo tempo como uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada - as quais fazem com que ele sinta necessidade de se comunicar com seus conhecidos e com o mundo.

Nesse sentido,

[...] Artaud descobre então o seu eu como sede de uma luta encarniçada. Tão encarniçada, mesmo, que lhe é impossível desligar-

- 3822 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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)

É nesse viés que Jacques Derrida (1971) a partir da reflexão dos escritos de Artaud, faz um paralelo entre o discurso crítico e o discurso clínico, e revela que ambos estão ancorados no estruturalismo, isto é, apesar da continuidade do sentido se revelar na ruptura, a loucura e a obra permanecem numa espécie de enigma. Isto fica bem claro porque tanto o discurso clínico quanto o discurso crítico se oponham radicalmente no que se referem ao problema da loucura e da obra, visto que eles reivindicam a proteção do sentido com o objetivo de decifrar a essência das estruturas dos discursos.

É nesse ponto que Derrida denuncia o erro em tentar decifrar a loucura e a obra de Artaud pelo viés estruturalista, pois segundo ele o teatrólogo nunca iria aceitar qualquer pensamento separado da vida, pois tal dicotomização não permitiria a existência da unicidade de cada criador. É necessário que vejamos a loucura como o acesso epifânico à vida e à obra de Artaud.

E isto fica principalmente bem evidente em suas cartas, visto que mais do que uma simples narrativa de sua doença, é uma fiel produção de retratos da sua vida e nos revela o desenvolvimento de sua personalidade inquieta, bem como nos mostra sua necessidade em

- 3823 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

contar minuciosamente detalhes de seus sentimentos variados e de sua vida. Ele não se deixa comedir por regras literárias, como fazem os dramaturgos tradicionais, pois sua escrita é de uma sinceridade emocional surpreendente, que permite a experiência de vislumbrar as suas feridas em uma espécie grito silencioso transformado nas imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade de sua própria vida teatral que era/é/será almejada.

Nesse sentido, Derrida fala que não devemos esperar uma lição epistolar teatral de Artaud, pois ele não pretendia construir obras primas, mas dar existência a uma arte que resiste e recusa a própria exemplificação, ou seja, não pretende se estruturar em dualismos que expressassem a arte como objeto, isto porque desejava que o teatro fosse uma criação pura da vida, daí sua súplica para que sua palavra não fosse soprada para longe de seu corpo, pois

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)

Devemos entender a palavra soprada como aquela ligada a uma ordem.

Levando este entendimento para o âmbito teatral, bem como o da performance, Artaud não desejava em seu teatro a significação e a inspiração como estruturas do teatro tradicional, no qual o atuante 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 no teatro tradicional 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

- 3824 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

fictício encarnado em um ser humano. Não desejava também que o texto fosse uma espécie de complementaridade/simbiose com o drama, o qual passou a ser considerado como sendo uma noção normativa idêntica à própria arte teatral e que caberia simplesmente reproduzir as categorias de imitação e ações miméticas e estar a serviço de ilustrar a realidade fictícia arrematada pelo texto dramático, como sendo comparado ao regente supremo do fazer teatral, principalmente na esfera ocidental. Assim como, não desejava que o espectador fosse agenciado e manipulado a assumir uma posição passiva, 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.

É devido a estas assertivas que, ao meu ver, o movimento artístico contemporâneo que está mais relacionado e que reverbera os princípios do teatro artaudiano é a performance, a qual a partir dos anos 1960, surge como uma prática artística experimental disposta a ultrapassar as fronteiras entre as artes. O que está por trás da performance, tanto no sentido ideológico como no formal, é a tentativa de romper com o que se chamava de arte pura e, por conseguinte, a descoberta e a valorização de elementos e procedimentos considerados não artísticos.

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.

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 à 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

- 3825 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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 os condicionantes socioeconômicos e culturais de sua época, 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.

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.

E esse fato se liga ao pensamento de Artaud, já que através do seu teatro crueldade quis desconstruir com qualquer tipo de estrutura que condiciona o fazer teatral, isto é, a crueldade em cena desestrutura a lógica da reduplicação e repetição do fazer teatral tradicional para dar lugar ao impoder, ou seja, a capacidade de o teatro ser radicalmente irresponsável, dando

- 3826 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

assim ao corpo a responsabilidade de ser a origem, e não mais lugar de cópia, do acontecimento teatral.

No que se refere à vida, que aliás é uma boa fonte de inspiração, no pensamento artaudiano devemos entendê-la não somente como vida reconhecida apenas pelas formas mas também por suas forças, e é neste diálogo não dicotomizado que o teatro da crueldade ganha forças. Portanto, Artaud fala que não devemos crer na metafísica positivista de René Descartes, na qual preconiza a distinção corpo (matéria) e pessoa (ser), mas sim restaurar as diferenças através de uma metafísica da carne, na qual o ser humano não tem seu corpo desapropriado e separado do cosmos, dos outros e de si mesmo.

Essa desapropriação do corpo ao qual Artaud denuncia e luta é comandada por Deus. Esse Deus ladrão, para Derrida, é o nome que Artaud achou para denominar aquela autoridade que priva o ser humano de decidir os caminhos e a inatidade da própria existência. Então, esse Deus é um Demiurgo, pois o desapropria da sua linguagem e não o deixa criar e nem tão pouco é a sua vida, daí sua admiração pela figura transgressiva do Satanás, visto que ele não segue nenhuma autoridade e age como quer.

Para fugir de Deus, enquanto criador de obras, sem forças, sem vida nem forma, é necessário que o indivíduo crie para si um corpo puro, fugido de qualquer estrutura. No entanto, é válido salientar que Artaud sendo contra Deus, ele não renuncia a salvação, pois a encontra no exercício de criar um corpo limpo na/da vida. E para isto acontecer se faz necessário destruir a superstição metafórica da obra e de Deus a partir da soteriologia, pois nela a salvação despertará o divino e fugirá das estruturas escato-teológicas ocidentais, bem como habitará, produzirá um espaço não-teológico.

E é neste viés que Artaud denuncia que a metafísica do teatro tradicional se baseia na organização, articulação, junção e funções da linguagem articulada entre os órgãos (dramaturgo, texto dramático, diretor, ator e outros profissionais). Então, essa linguagem articulada pertence ao teatro do órgão, enquanto diálogo escrito e falado, à literatura dramática; essa articulação se resvala ao entendimento do corpo como organismo, ou seja,

- 3827 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

como o corpo dependente dos órgãos, pois nesta estrutura o corpo se ausenta de si próprio, fazendo-se assim estrutura de expropriação.

E é devido a esse fato que Artaud reivindica um Corpo Sem Órgãos, ou seja, corpo passa a ocupar “o ponto central não como um portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (LEHMANN, 2007, 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.

Neste viés, 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.

Para a feitura de um teatro que não fosse submisso à palavra, Artaud preconiza por um teatro emancipado do texto e de tudo o que for ocidental. E esse protesto fica evidente no manifesto do teatro da crueldade, no qual diz da necessidade de uma outra linguagem e de uma outra escritura que não se submetam às estruturas ocidentais, mas em modelos de escrituras balizados em uma linguagem de signos físicos tomados por sentidos extasiados, contagiantes, incantatórios, mágicos e sensíveis, daí seu interesse pelos hieróglifos, visto que esses presentificam o saber presente do próprio-passado da palavra não literária, pois essa escrita hieroglífica é coordenada pelos elementos fonéticos, visuais, picturais e plásticos.

- 3828 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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. (ARTAUD, 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. (Idem, p. 36)

*Então, 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.*

Logo, 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

- 3829 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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 baixaza, 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 [...] (Ibidem, 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.

Portanto, o teatro da crueldade surge da vontade de Artaud de acabar com o conceito imitativo da arte baseado na poética aristotélica, na qual seus preceitos ainda permaneceram

- 3830 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

paulatinamente concretizando a narrativa linear de combinação harmônica de totalidade, ilusão e reprodução mimética da realidade como exemplos constituintes do texto (ação, personagens e fábula contada por diálogos), isto é, do teatro. 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 ao proclamar a criação de um texto que substituísse o intelectualismo dos diálogos por uma dramaturgia da cena, onde todos os elementos se manifestassem e se expressassem primeiramente aos sentidos dos participantes do acontecimento teatral.

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 está em consonância com as ideias 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 Artaud defende 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:

- 3831 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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)

Neste sentido, o fechamento da representação para Artaud se dá a partir da liberdade de abrir espaços para dramaturgias multiformes desprovidas intencionalmente de significados referenciais 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 para Artaud, como um componente expressivo como os outros dentro do contexto cênico, diferente do que acontecia na instância racional prevenida no paradigma do texto como soberano, na qual os outros elementos teatrais ficavam confinados a trabalharem em prol de suas vontades rotineiras. Neste viés, Artaud ao desconstruir 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. É por isso que se pode estabelecer a predominância do texto da performance, 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).

Assim, realizei, em minha pesquisa de doutoramento, até a presente data, as seguintes performances: (DES)VITRUVIANDO, Sanguis e Reliquiarium experientis. Em (DES)VITRUVIANDO tive a intenção de afirmar que o processo de estigmatização, que os

- 3832 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

artistas com corpos diferenciados sofrem, está relacionado, sobretudo, à maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena, sobretudo porque sendo considerados fora de padrões de corpo e de beleza estabelecidos, baseados principalmente no ideário renascentista do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, ainda que não seja de sua vontade, interferem e provocam reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais. Em Reliquarium experientiis elenquei, como um dos princípios, realizar uma arte ao vivo, no aqui e agora, e que também se configurasse como uma arte viva, que oportunizasse uma aproximação direta com a vida, em que se preconizam as vivências espontâneas, em detrimento do que é/será ensaiado. A performance Reliquarium experientiis fez-se a partir de um movimento de ruptura que objetivou dessacralizar a arte, tirando-a de sua função elitista, especialmente na vontade de fazer arte fora dos muros da instituição de ensino superior supracitada.

Entendendo por apropriação, uma palavra derivada do verbo apropriar, e que uma de suas significações é tomar para si, assim, na performance, degluti antropofagicamente Artaud e o regurgitei artisticamentee passei a utilizar os mais marcantes episódios de sua biografia pessoal e artística como aportes para o meu processo criativo.

Em Reliquarium experientiis, quero ser compreendido a partir das experiências vividas, originárias das percepções experimentadas no mundo que me cerca e do qual faço parte, pois estive disponível para me caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transformou e se adaptou ao meio. A performance Sanguis foi apresentada na frente da fonte da Escola de Teatro, e integrou a parte prática da disciplina Formas do Espetáculo, no doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Em Sanguis, escolhi elaborar uma dramaturgia composta pelo som dos meus batimentos cardíacos, pelos diálogos que tive com os espectadores e meus pedidos para que vestissem as luvas, pegassem agulha, furassem meus dedos, fizessem qualquer desenho com meu sangue no pano branco e acendessem dois incensos os colocassem em qualquer lugar do espaço, com o objetivo de provocar sinestésias. O ato de pedir para furar meus dedos fazer um desenho qualquer com meu sangue no pano branco são ações de ressignificar momentos da minha

- 3833 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

vida, em que era constantemente internado e nos quais via meu sangue nas agulhas, bem como da rejeição a qualquer tipo de vestimenta dos profissionais de saúde, principalmente se esta veste for branca. O efeito catalítico assumido a partir do encontro dos participantes comigo, durante a performance Sanguis, estabelece em cada espectador um ato de autorealização 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.

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, 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.

Ao expor a fragilidade e a vulnerabilidade do meu corpo diferenciado 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 do meu corpo diferenciado 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 reações dos espectadores da performance 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

- 3834 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, às identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética. (Idem, p. 65)

Sendo assim, a performance surge como uma possibilidade de consolidar investigações e de que se faz necessário pensar e repensar sobre os nossos modos de lidar, compreender, reconhecer, aceitar e incluir os indivíduos com corpos diferenciados nas demais relações e manifestações sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas. Entretanto, para isto acontecer é imprescindível que estes cidadãos não sirvam apenas de pretextos para se conseguir arrecadar benefícios referentes às relações e manifestações mencionadas anteriormente, nem tampouco sejam inseridos dentro de um protecionismo exacerbado e estigmatizante realizado em nossa realidade.

Neste contexto, pude compreender, 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, pois sendo envolvidos no acontecimento artístico, os espectadores e os próprios artistas com corpos diferenciados têm a oportunidade de perceber, questionar, subverter e transgredir o mundo estigmatizador que lhes entorna, pois as artes cênicas na contemporaneidade não impõem juízos de valor 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 com corpos diferenciados.

Referências

- 3835 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGIÉRO, Zeca (Orgs). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Esthetics of resistance, esthetics of revolt**. *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 6, n. 6, p. 58-74, 2014.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos diferenciados: a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”**. Maceió: EDUFAL, 2013.

- 3836 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

SALLES, Nara. **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, 2004.

SCHECHNER, Richard. **Performer**. Revista Sala Preta. São Paulo: n. 9, 2009, p. 333 – 365.

_____. **Ritual**. In: LIGIÉRO, Zeca (Orgs). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. **Performance Studies An introduction**. New York and London: Routledge, 2006.

- 3837 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG