

AS PROPOSIÇÕES DE ANTONIN ARTAUD EM CENA: Performances de um Corpo Diferenciado

Felipe Henrique Monteiro Oliveira¹
<https://orcid.org/0000-0002-3759-9139>

RESUMO

Este texto discute sobre as performances *(DES)VTTRUVIANDO* (2014), *Sanguis* (2014) e *Reliquiarium experientiis* (2014) e lança questionamentos sobre o corpo diferenciado em cena e na vida, principalmente a partir do cauteloso processo de apropriação antropofágica das ideias da arte e da vida do artista francês Antonin Artaud.

Palavras-Chave: Corpos diferenciados. Performance. Antonin Artaud.

THE PROPOSITIONS OF ANTONIN ARTAUD ON STAGE: a Differentiated Body in Performance

ABSTRACT

*This paper discusses the performances *(DES)VTTRUVIANDO* (2014), *Sanguis* (2014) and *Reliquiarium experientiis* (2014) and brings questions about the differentiated body in scene and life, mainly from the cautious process of anthropophagic appropriation of the ideas of art and the life of the French artist Antonin Artaud.*

Keywords: Differentiated bodies. Performance. Antonin Artaud.

¹ Felipe Henrique Monteiro Oliveira é Performer. Pós-doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), sob a supervisão da Profª. Drª. Elisabeth Silva Lopes, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: fhmoal@hotmail.com .



Pode-se afirmar que a performance é uma arte do eu. Seguindo esse fundamento, o teatrólogo estadunidense Marvin Carlson (2009) pondera que Antonin Artaud pode ser considerado o precursor deste tipo de cena e que suas teorias ecoam e encontram guarida até hoje na performance, posto que o pensador francês reivindicou que a cena não ficasse submissa à palavra discursiva, ao psicologismo da personagem, à representação mimética da realidade pelo atuante, à apreciação contemplativa e passiva do acontecimento artístico pelo espectador e à literatura dramática. Artaud partia do princípio que cabia à arte descartar as convenções e retornar à completude de si mesma, primar pela não separação da arte e a experiência comunal entre artistas e espectadores durante a cena.

Para o ensaísta brasileiro Teixeira Coelho não é ilegítimo vincular Artaud somente a uma determinada estética teatral:

O que Artaud propõe (embora o princípio só apareça embrionariamente em suas palavras, e nunca com estes termos) é o abandono do produto teatral pela produção teatral. [...] Partindo do princípio do abandono da representação pela apresentação (formulado, este, claramente por Artaud), o que o teatro pós-moderno fará é deixar de apresentar espetáculos, feitos por alguns e consumidos por outros, para organizar experiências teatrais onde não há separação entre palco e plateia (onde não há palco, nem plateia: todos atuam, ninguém apenas assiste) e onde não há “coisas” representadas mas ações presentes, presentificadas, presentadas, encenadas aqui e agora. (2011, p. 102)

É nessa perspectiva que estabeleço aproximações entre o pensamento de Artaud e suas reverberações na performance, porque percebo as seguintes proposições e ligações entre as duas formas de encenação: 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 centradas no corpo do atuante e em tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando desta forma a dogmatização do texto dramático como regente supremo do fazer teatral.

É impossível falar em Artaud sem evocar o ser humano que viveu se interrogando e interrogando o próprio fazer-pensar teatro, antes de ser um homem de teatro. A partir de 1914, Artaud inicia a sua peregrinação, como se fosse uma cobaia, em algumas renomadas casas de repouso. Durante os cinco anos em que esteve trancafiado nessas instituições sanitárias na Suíça, os médicos disseram que Artaud sofria de depressão, ataques nervosos, fatigabilidade mental e até sífilis hereditária. Desta forma, ele foi considerado um forte candidato para os tratamentos disponíveis



na época: prescrições de láudano, medicamento derivado do ópio: Artaud se tornaria dependente químico desta substância, que tem efeitos analgésico e sedativo, por toda vida, buscando amenizar as fortes dores de cabeça, a “histeria” e sua depressão crônica, e para o tratamento da sífilis submeteu-se à administração de remédios à base de arsênico, de mercúrio e de bismuto. Entretanto, em face ao sofrimento Artaud permaneceu escrevendo, desenhando e pintando, ou seja, encontrava na arte a válvula de escape para as suas dores existenciais. Sobre isto, Alain Virmaux afirma: “Fale-se ou não de teatro, em Artaud tudo começa pelo sofrimento.” (2009, p. 9)

Não é de se estranhar a vontade excessiva que Artaud tem de escrever, haja vista que suas relações sociais com os profissionais de saúde e os pacientes eram realizadas apenas dentro das quatro paredes dos hospícios em que esteve internado diversas vezes. Neste ínterim, me aproximo de Artaud pela via do sofrimento. Ao ler seus escritos comprehendo o artista francês de forma integral, pois assim como ele faço / realizo arte para entender e se / me entrecruzar com a vida, e vice-versa.

A escrita solitária de Artaud é um remédio para própria carência e uma reafirmação de que ainda está vivo para expressar suas ideias sobre a arte e a vida, pois é nesta interação entre a reclusão e as correspondências com as pessoas que estão na realidade do outro lado do muro que ele repensa o teatro e o realiza em seu espírito.

Mas a solidão para Artaud, tanto a decorrente de suas internações psiquiátricas quanto a vivenciada a partir de sua própria vontade, não se caracteriza como negativa ou como uma atitude egoísta, haja vista que no decorrer dos anos ele vai se isolando e se tornando um indivíduo que rejeita agir artisticamente de acordo com as decisões coletivas. Artaud não se acomoda perante os privilégios das facilidades dos trabalhos teatrais coletivos, nem da privação de sua liberdade criativa. Artaud é resiliente em aceitar a solidão como sendo uma ocasião para se debruçar e aprender sobre si mesmo, se conhecer melhor e descobrir sentimentos e verdades que até então estavam escondidas em sua vida.

Jacques Derrida (2014), 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 Estruturalismo², isto é, apesar da continuidade do sentido se revelar na ruptura, a loucura e a obra permanecem em uma espécie de enigma. Isto fica bem claro porque tanto o discurso clínico quanto o discurso crítico se opõem 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. Derrida denuncia o erro em tentar decifrar a loucura e a arte 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 se exponha a loucura como o acesso epifânico à vida e à arte 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 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 pungente, que permite a experiência de vislumbrar as suas feridas em uma espécie de grito silencioso, transformado nas imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade de sua própria vida teatral.

Derrida (2014) fala, ainda, que não se deve esperar uma lição epistolar teatral de Artaud, pois ele não pretendia construir obras-primas, mas dar existência a uma arte que resiste e se recusa a própria exemplificação, mas está centrada naquilo que se sente ao entrar em contato com a obra. Artaud não pretendia se estruturar em dualismos que expressassem a arte como simples 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.

Em 1926, com a ajuda financeira do casal de amigos René e Yvonne Allendy, Artaud fundou com Roger Vitrac e Robert Aron o Théâtre Alfred Jarry. O Théâtre também serviu de protótipo para as ideias de seu principal fundador, onde a cena teatral passa a exercer a função terapêutica de agir ontologicamente sobre a condição humana e a recriação do mundo de forma integral, as quais mais tarde se tornariam os princípios fundantes do Teatro da Crueldade. A pretensão em fundar o Théâtre Alfred Jarry era para abolir as convenções e os mecanismos artificiais que privavam a arte teatral de se reconectar com a vida. Artaud almejava reconstruir uma arte teatral não dissociada da vida, baseada nas suas características primitivas e que não estivesse relacionada com nenhum tipo de artificialidade, pois em sua opinião o teatro nutre o ser humano de forma integral e instaura o teatro como meio de suscitar a crueldade na realidade.

A crueldade é um ponto nevrálgico da arte teatral e da vida de Artaud. Não se refere a um ato físico ou moral violento, embora essas ações não sejam censuradas em cena, é uma exasperação do sofrimento existencial do ser humano no mundo e da precariedade do corpo humano; a crueldade é um tratamento sistemático e dissonante que apela aos sentidos dos participantes e é pertencente ao patamar metafísico na medida em que a crueldade proclamada por Artaud é ontológica.

Para a realização do Teatro da Crueldade, Artaud no livro *O teatro e seu duplo* (2006) defendia que tudo o que age e vive é considerado uma crueldade, bem como tudo que estava em cena deveria existir uma única vez, o que por sua vez demonstra que o primordial no teatro é a experiência fugaz da arte. Contudo, isto não quer dizer que o espontâneo e o improvisado não existissem na cena da crueldade.

Artaud preconizava a eliminação da improvisação pela regulação minuciosa de tudo e todos que estivessem à disposição do Teatro da Crueldade. Seguindo este pensamento, Artaud elaborou a ideia que o teatro deveria estar baseado na ciência, ou seja, ao mesmo tempo em que pretendia destruir o caráter estético do teatro tradicional, ele dava importância à reconstrução rigorosa que impediria a realização da improvisação espontânea que atrapalharia o surgimento da expressão teatral da crueldade.

Na encenação do Teatro da Crueldade, os elementos físicos e os objetos tinham como objetivo perturbar a sensibilidade de todos. As atribuições de dramaturgo e diretor são substituídas pela competência de um criador cuja responsabilidade é conduzir a criação teatral e as ações físicas em direção à cena da crueldade. Apesar da eliminação da figura hierárquica do dramaturgo como sendo uma entidade artística onipresente, onipotente e onisciente na encenação, o texto não é expulso da cena, o que acontece é a escamoteação do discurso articulado em prol da doação às palavras com características oníricas. (ARTAUD, 2006)

Por conseguinte, o texto, os objetos e os corpos são colocados próximos à realidade dos sonhos e passam a ser utilizados a partir da elaboração de uma linguagem cifrada e concreta que é constituída por uma partitura de signos inspirados e semelhantes aos hieróglifos, o que doravante exige dos participantes a leitura e a transcrição legíveis e precisas dos signos na cena do Teatro da Crueldade.

Artaud é enfático ao se referir que a primeira missão do ser humano é viver, para em seguida ter algo que o faz acreditar na própria existência. Artaud é feroz ao culpar o Ocidente pela ideia petrificada de que a arte e a cultura não são convergentes, uma vez que se valoriza a exaltação contemplativa do espetáculo e o enfraquecimento do ato teatral.

Ao se rebelar contra a primazia da arte tradicional e elitista no Ocidente, Artaud (2006) se insurge contra o paradigma artístico tradicional que canoniza o fazer artístico como sendo uma obra-prima e que reproduz discursos e práticas que não toleram qualquer tipo de crítica à arte tradicional a qual é posta em uma redoma estética confeccionada pela elite. As obras-primas, para ele, são resultantes do enaltecimento artístico fixado e reverenciado pelas elites que acreditam serem detentoras de saberes e de apreciações de obras de artes a partir do senso do sublime que considera a massa como incapaz de reverenciar a arte tradicional.

Artaud considera que a pouca participação da massa no teatro é fruto da artificialidade ficcional de um fazer teatral que se dirige apenas para distrair, entreter e solucionar os problemas psicológicos dos espectadores. No teatro de obras-primas, de acordo com Artaud, o público permanece em uma espécie de decadência e castração estética que o coloca aquém e além da realidade, uma vez que na representação teatral

tradicional e psicológica os espectadores permanecem passivos e não são chacoalhadas ontologicamente, como ocorre no Teatro da Crueldade.

O teatro se torna vivo e serve, segundo Artaud, para instaurar um ato espontâneo, mágico e terapêutico que transforma a existência daqueles que participam do ato teatral. Artaud proclama que o teatro tem que se libertar das amarras do texto teatral e se religar à arte e à vida. O Teatro da Crueldade refuta os cânones cênicos tradicionais ocidentais para dar vazão à predominância soberana da encenação, à liberdade criativa do encenador e não à supervalorização do texto, pois a linguagem não passa a ser permeada por textualidades e sonoridades que emanam o caráter místico e encantado na cena.

Artaud defende uma ideia do teatro religado às origens que envolve e provoca a criação de um conhecimento físico das imagens e dos meios que suscitam possíveis transes em toda anatomia humana, pois entende que o teatro envolve e alcança diretamente o organismo. Artaud deseja que o ato teatral em sua totalidade tenha uma energia capaz de trazer à tona as intimidades mais recônditas dos participantes do acontecimento cênico, pois tudo deve apelar e intensificar os sentidos dos indivíduos. (OLIVEIRA, 2013)

A diferença entre o Teatro da Crueldade e o teatro ocidental advém do pressuposto de que este, desde sua origem e nascimento como morte, foi obrigado a descrever o ser humano e o que ele faz. O Teatro da Crueldade, ao contrário, desperta a necessidade inelutável do devir, o qual nasce separando a morte do nascimento e apagando a identidade do ser humano.

O teatrólogo francês, neste contexto, 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, posto 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.

No Teatro da Crueldade de Artaud nada é gratuito, pois a virtualidade e a revelação, como a peste, das ações artísticas afigem os sentidos adormecidos, restituem e convocam os inconscientes reprimidos da coletividade e têm forças para modificar e exorcizar a passividade e a perversidade dos espíritos e provocar delírios que comunicam e transtornam as verdades mais recônditas de um povo.

Artaud, em 4 de março de 1948, foi encontrado morto, sentado aos pés de sua cama no seu quarto em Ivry em decorrência de uma suposta overdose do sedativo hidrato de cloral. O interessante de se notar na história de vida de Artaud é que no decorrer dos anos nos quais esteve isolado em hospícios, e até mesmo após a sua morte, teve suas ideias sobre diferentes temáticas “aceitas” pelos outros, a partir de um sentimento de compaixão, porque era aquele que sofria de uma loucura esquizofrênica e que esteve integrado na sociedade e no âmbito artístico a partir da sua alienação existencial e não por ser um filósofo, reformador teatral e ser humano.

Artaud foi e permanece sendo até os dias atuais estigmatizado como um louco esquizofrênico que no auge de seus delírios proclamava os estados místicos e a liberdade poética da arte, sobretudo a teatral. Mas Artaud foi posto de lado do convívio social e artístico devido à diferenciação mental.

Talvez, a sociedade seja a verdadeira alienada e esquizofrênica, uma vez que investida de sua hipocrisia normativa não deu o devido valor e reconhecimento à lucidez estética e existencial de Artaud, por ser um arauto das manifestações cênicas que permanecem no entrecruzamento entre a vida socialmente organizada e a arte esteticamente poetizada – como a performance -, além de ter sido um artista insurgente que teve, e ainda tem, a força de sacudir as normas estéticas e sociais que persistem em existir na contemporaneidade.

As reverberações das ideias de Artaud na performance são diversas, uma vez que durante toda a sua vida o artista francês buscou por uma arte teatral que transitasse entre as fronteiras e os territórios das artes e da vida e que apresentasse uma estética original e híbrida e que, principalmente, não estivesse dissociada da vida. Artaud, como a performance, condena qualquer linguagem artística que seja imposta e instituída como tendo finalidades elitistas e artificiais, como ocorre com as obras-primas.

A cena artaudiana se aproxima e se entrelaça com a vida, e vice-versa, configurando-se em acontecimento artístico ritualístico-existencial-estético-poético em que artistas e espectadores, em suas singularidades, com seus corpos-em-ação são convocados a participar do processo transitório de suas identidades e são contagiados na elucidação de suas existências e afetos durante a participação e a criação efêmera da performance. E a partir desses questionamentos nas artes cênicas que decidi experimentar na cena meu corpo diferenciado, realizando a partir da apropriação da vida e da arte de Artaud.

Artaud era diferenciado e neste sentido sua arte e sua vida me inspiram nas minhas performances. As reverberações das ideias de Artaud, principalmente as relacionadas ao Teatro da Crueldade, permeiam e se instauram nas performances - *(DES)VTTRUVIANDO* (2014), *Sanguis* (2014) e *Reliquiarium experientiis* (2014) - que realizei durante o doutorado (2014 - 2018) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

A performance *(DES)VITRUVIANO* foi a primeira prática cênica que apresentei em Salvador (BA), em 2014. Optei por levar para cena algumas ações que são comuns no meu cotidiano, mas que provocam uma certa cautela e precaução quando solicito aos outros que não estão habituados às minhas limitações físicas para mexerem no meu corpo diferenciado.

Fui à papelaria e comprei papéis brancos para forrar o chão da sala da galeria que iria apresentar a performance e hidrocores coloridos para os espectadores desenharem ou escreverem o que quisesse no papel no qual estava deitado. Sendo assim, intitulei a performance de *(DES)VITRUVIANO*, pois o objetivo artístico principal era mostrar em cena as desproporções e as limitações físicas decorrentes da degeneração do meu corpo diferenciado, além de proporcionar aos espectadores a oportunidade de desfazerem seus zelos exagerados diante de um corpo com deficiência.

Decidi apresentar uma performance que expusesse a anatomia e a fragilidade do meu corpo, opondo-se assim à ideologia herdada, em séculos de tradição ocidental, que representa as proporções e os ideais de corpo perfeito, o qual é figurado no desenho do *Homem Vitruviano* do artista italiano renascentista Leonardo da Vinci, feito por volta do ano de 1490.

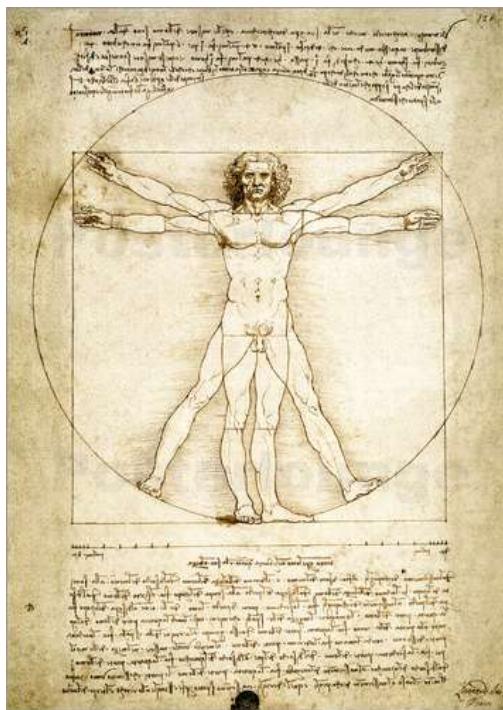


Figura 1. *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci (Domínio Público)

Para romper com as práticas cênicas que exibem os artistas com corpos diferenciados principalmente em razão de suas deficiências e com o ideário de corpo

prefeito criei a performance *(DES)VITRUVIANDO*, a qual se configura como uma cerimônia ritualística em que o meu corpo diferenciado está no centro do espaço liminar permeado pelas forças energéticas emanadas pelos espectadores. Decidi vestir apenas uma cueca e pedi para alguns espectadores me pegarem nos braços e me colocarem deitado no centro do quadrado feito com os papéis brancos fixados com fita adesiva. Em seguida, solicitei aos espectadores que se quisessem poderiam pegar algum hidrocor colorido que estava no papel e contornar o meu corpo diferenciado ou desenhar e escrever qualquer coisa relacionada à apreciação da performance. Poucos participaram e os outros ficaram observando.

Ao expor a degeneração do meu corpo diferenciado, causada pela progressão da amiotrofia espinhal progressiva, coloquei meu corpo quase nu no espaço cênico com o objetivo de chacoalhar, semelhante à peste artaudiana, as angústias e a lembrança da finitude humana dos espectadores que estavam participando ativamente da performance e até mesmo daqueles que apenas observavam a fragilidade e a pouca mobilidade do meu corpo diferenciado deitado sobre a tela.



Figura 2. performance *(DES)VITRUVIANDO* (Foto: Luis Carneiro Leão)

Portanto, através da performance *(DES)VITRUVIANDO* sendo apresentada em um evento predominantemente dedicado às artes visuais, levei para cena o pressuposto defendido por Renato Cohen (2009) de que a performance tem seus

princípios aportados nas artes visuais e seus fins dirigidos às artes cênicas. Através do meu próprio corpo e suas características próprias e individuais, subverti e desloquei o desenho do *Homem Vitruviano* feito por da Vinci, o qual é um ícone da perfeição e das proporções corporais na arte ocidental, para a tridimensionalidade da dinâmica cênica. Converti assim meu corpo e em sujeito, objeto e trajeto de arte, uma vez que não disfarcei em nenhum momento as atrofias dos meus membros, a pouca mobilidade, a severa escoliose que faz com que minha coluna em formato espiralado dificulte a respiração, os suores e os odores do meu corpo diferenciado em cena em um ato que não distingue a arte e a vida, perfazendo assim nos espectadores durante a interação performática a afirmação de que no paradigma ontológico todos os seres humanos são deficientes porque são incompletos e que fisiologicamente todos os corpos, a cada segundo, vão ao encontro da principal certeza existencial: a finitude humana.

A performance *Sanguis* foi apresentada no dia 15 de outubro de 2014 na frente da fonte da Escola de Teatro da UFBA. Em *Sanguis* escolhi elaborar uma dramaturgia composta pelo som dos meus batimentos cardíacos gravados a partir de um exame de ecocardiograma, pelos diálogos que tive com os espectadores e meus pedidos para que vestissem as luvas, pegassem a agulha, furassem meus dedos, fizessem qualquer desenho com meu sangue no pano branco e acendessem dois incensos e colocassem-nos em qualquer lugar do espaço, com o objetivo de provocar sinestesias³.

O ato de pedir para furarem meus dedos e fizessem qualquer desenho com meu sangue no pano branco são ações de ressignificar momentos da minha vida em que era constantemente internado 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.

Na performance *Sanguis* estabeleço algumas ações que possibilitam a participação ativa de alguns espectadores, enquanto os outros ficam apenas observando. Após o começo da performance, quando solicito aos espectadores que furem meus dedos e façam qualquer desenho com meu sangue no pano branco, eles se assustam, alguns furam e outros não, e fazem diversas perguntas: Como a gente faz? 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, isto porque procurei proporcionar ao público um espaço cênico partilhado com o qual os espectadores podem abrir suas percepções para entender a tessitura dos elementos cênicos da performance.



Figura 3. Felipe Monteiro em *Sanguis* (acervo pessoal)

Neste contexto, Florence de Merèdieu, historiadora da arte francesa especialista em Antonin Artaud, ao apreciar o vídeo da performance *Sanguis* faz a seguinte ponderação:

As pessoas que se aglomeram em torno dele e participam do ritual “hospitalar” (poderíamos interpretar sobre os diferentes sentidos deste termo que designa ao mesmo tempo o mundo médico e a dimensão de acolhimento dos “Anfitriões”) se inquietam com os protocolos a seguir para abordar e “cuidar” deste corpo diferente. O sangue que corre sobre o tecido branco (símbolo e sintoma deste ambiente médico que é o pano de fundo do universo de Felipe Monteiro) também assusta. Relembrando, em tudo, sua função vital e sagrada ao mesmo tempo: “Sanguis Brasil”.

Felipe Monteiro percebe as reações do público, divide em dois grupos os que intervêm e os que observam. Os que agem receiam machucá-lo, perguntam-se como cuidar da melhor forma possível deste corpo em que a fragilidade lhes assusta. O medo, a inquietação! Saímos aqui do ambiente puramente hospitalar. Entramos na esfera da partilha e da osmose... teatral, performativa. Mundo de emoções, de sensações, de sentimentos. Desenho do sangue sobre a tela do tecido. (2018, p. 259)

O processo ritualístico de *Sanguis* promove uma maior afirmação da intensidade das ações dos espectadores e do performer, da irrupção do real, bem como a ênfase do instante presente, criando assim uma característica de rito coletivo, no qual o espectador não se dispõe a se tornar um simples observador do ato artístico, pois assume uma posição de cúmplice, testemunha, coautor da comunhão propiciada pela situação social provocada pela performance.

A performance *Sanguis* permitiu aos participantes a possibilidade de vivenciarem espacialmente, corporalmente e afetivamente uma relação direta com meu corpo diferenciado em cena, oportunizando aos espectadores fazerem um processo de autoexperiência e autorreflexão 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.

Em suma, na performance *Sanguis* não apenas consegui evocar a peste artaudiana, mas tornei-me a peste durante a experiência cênica de oferecer aos espectadores o meu corpo diferenciado em um ato de sacrifício artístico em cena, pois para Sylvère Lotringer:

O Teatro da Crueldade é a experiência da morte em vida. O teatro de Felipe Monteiro é vivo porque está vivo em face da morte e da doença. Não é algo que ele poderia colocar em sua face, ou em seu corpo, como uma máscara, mas é um com o seu corpo. Sua crueldade não é só um ato, mas um ato de fé. No parque quando ele celebra sua crueldade, ninguém pode deixar a cena rindo dele, como alguns fizeram com Artaud, que acabou performando perante um anfiteatro vazio. Felipe Monteiro transportou seu palco para um lugar público e a cena é tão conflitante que ninguém tem coragem de sair. Seu corpo é a peste e todos percebem de pronto que não é um ato, mas é real. E mesmo assim é mais do que real uma vez que insinua a si mesmo na mente das pessoas enquanto, de forma análoga ao regicídio, ele olha a si mesmo performando publicamente seu teatro privado de crueldade, deixando seu público transitório incapaz de decidir se testemunharam algo muito obsceno de ser visto, ou o derradeiro ato de bravura, que é sua própria deterioração física. (2018, p. 265 – 266)

A performance *Reliquiarium experientiis* foi apresentada no dia 24 de novembro de 2014 no Largo de São Francisco (Pelourinho) em Salvador (BA). Em *Reliquiarium 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 em me caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transformou e se adaptou ao meio.

Escolhi fazer a performance *Reliquiarium experientiis* no Largo de São Francisco (Pelourinho) diante da Igreja e Convento de São Francisco porque, em primeiro lugar, foi historicamente considerado como um espaço de estigmatização e poder no qual os escravos eram açoitados e vendidos e de grande representação/repressão católica durante o período colonial brasileiro. Em síntese, em *Reliquiarium experientiis* fiquei sentado e imóvel na cadeira de rodas durante uma hora, vestido com um figurino que fazia alusão às vestimentas religiosas e com os pés descalços, e coloquei um livro a minha frente e pendurei um banner que tinha a frase *Escrava no livro o que você sente e/ou*

pensa ao me ver em quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol). Poucas pessoas realizaram o pedido feito no banner, vejamos o que escreveram no livro:

- C.F.: *Eu vejo uma pessoa frágil, mas com coragem de mostrar suas fragilidades. Me faz questionar o que é considerado como frágil; corpo ou espírito?*
- O.C.: *A 1^a imagem: um santo / A 2^a imagem: o pagador de promessas.*
- C.A.F.: *Então, o que é o corpo isolado? Qual sua noção há em ver o outro? E a imobilidade? Uma vida ser. Uma vida outra. É a minha, que não é a sua vida! Vida, Vide! IDA, DAVI. Filho ser. VIDA.*
- T.S.: *EU QUERIA VER MINHA FILHA SE ESTÁ Bem*
- G.O.: *Minha primeira impressão é admirar a coragem para realizar esse trabalho. Nem todos os artistas são capazes de tamanha entrega. O impacto está, para mim, em ver a expressão artística em tudo que o cerca e principalmente na corporificação dessa arte. Sinto-me admirado e orgulhoso!*

Em *Reliquiarium experientiis* propus ver e vivenciar o mundo e a instauração da arte na vida, e vice-versa, a partir de pontos de vista diferentes. Tornei-me um verdadeiro errante do meu tempo, pois a performance por si e em si se basta, haja vista que em uma espécie de desnudamento, no sentido grotowskiano⁴, passei particularmente por um processo complexo, o qual comprehendo como um martírio laico, pois tive que fazer uma ação de autopenetração, a fim de sacrificar os meus estigmas mais recônditos da parte mais íntima, e desta maneira pude subverter, transgredir e eliminar os estigmas que foram inseridos durante toda a minha vida. Ou seja, necessitei ser plenamente sincero comigo, posto que não “fingi” artisticamente algo, mas ofereci, humilde e corajosamente, ao público minha arte em um ato real de provocação.





Figura 4. Performance *Reliquiarium experientiis* (Foto: Carlos Alberto Ferreira)

Em suma, pude compreender na performance *Reliquiarium experientiis*, a realidade que está à minha volta e compreender que temos que instaurar o tão sonhado pensamento artaudiano de não separar a arte da vida, mas sim buscar um elo entre ambas, pois em minha opinião, desta maneira será possível pensar os corpos diferenciados como trajetos de vida que são capazes de promover e estimular o senso crítico dos espectadores, principalmente no que diz respeito aos estigmas. Por fim, sendo um performer insurgente tornei-me um gerador de insurgências políticas, artísticas, sociais, pessoais, bem como de alteridades, porque propus legitimar através do artivismo modos de existência pregnantes que denunciam, subvertem e transgridem os padrões normativos instaurados na sociedade contemporânea.

Ao pesquisar a vida e a arte de Artaud, e ao descobrir o martírio de sua existência estigmatizada, utilizei episódios de sua biografia e a sua arte como aportes para as performances supracitadas, nas quais propus diálogos cênicos entre as dores do corpo e os estigmas sofridos pelo artista francês em relação ao meu próprio corpo diferenciado.

Referências Bibliográficas

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

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

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

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

DERRIDA, Jacques. **Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

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

LOTRINGER, Sylvère. Contemplar o sofrimento. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

MÈREDIEU, Florence de. No Limiar do Corpo. Metamorfoses e Linhas de Fuga: De Antonin Artaud às Expressões Contemporâneas. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

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

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

Notas:

² O Estruturalismo é uma corrente epistemológica do século XX, segundo a qual diferentes elementos da cultura humana devem ser entendidos em face a sua relação com um sistema ou estrutura maior, mais abrangente, deste modo, muitas vezes reduzindo estas relações a suas estruturas.

³ Por sinestesia se comprehende a ideia de perceber o mundo por meio da relação subjetiva provocada espontaneamente pelos sentidos, por exemplo, na performance *Sanguis* os incensos possibilitam evocar nos espectadores memórias relacionadas às imagens, paladares, sensações e/ou sons, fazendo com que o indivíduo seja atravessado por emoções provenientes das produções de sentidos difundidos em cena.

⁴ Para Jerzy Grotowski (1992) o ator deve se libertar de toda resistência que o reprime ao impulso psíquico, então através de um processo de eliminação de sua máscara cotidiana ator estabelece para si próprio um desafio de ser plenamente sincero consigo e com os outros através de um ato de sacrifício, de renúncia e de humildade em cena.

Recebido em 03 de Agosto de 2011
Aceito em 05 de Outubro de 2019

