

NÃO KAHLO:

ENTRE AS MATÉRIAS-FANTASMA E O DEUS NIETZSCHIANO

SÍLVIA RAPOSO*

Resumo: O presente artigo parte de uma investigação em artes sobre o espetáculo Não Kahlo para evocar o lugar da performance frankensteiniana enquanto lugar por excelência da incorporação de imagens, questionando e apropriando o conceito de hibridismo e a teoria Nietzscheana da morte de Deus, associada ao pós-Modernismo e ao advento do «fim da arte» através do seu cruzamento com o conceito de medialidade na arte e com a teoria do «phásma» na imagem na acepção de Jean Pierre Vernant. Através da teoria de Vernant, que reivindica um entendimento da imagem enquanto parte igualmente composta por «pictura» e «imago», reivindica-se o lugar do artista contemporâneo enquanto entidade dupla que integra o Super-Homem e o Deus de Nietzsche, evocando-se novos formatos de medialidade na arte, redefinindo o conceito de médium cinematográfico a partir da noção de «matérias-fantasma», numa procura por um médium do cinema que não se reduza ao filme ou imagem projetada.

Palavras-chave: performance; estética Frankenstein; morte de Deus; matérias-fantasma.

Abstract: This article starts from an art based research on the Não Kahlo performance to evoke the place of Frankensteinian performance as a place of the incorporation of images, questioning and appropriating the concept of hybridity and the Nietzschean theory of the death of God associated with Post-Modernism and the advent of the 'end of art' through its intersection with the concept of mediality in art and the theory of 'phasma' in image according to Jean Pierre Vernant. Through Vernant's theory, which claims an understanding of the image as part equally composed of «pictura» and «imago», the place of the contemporary artist is claimed as double entity that integrates the Superman and the God of Nietzsche, evoking new mediality formats in art, redefining the concept of cinematographic medium from the notion of 'ghostly-matters', in a search for a cinema medium that is not restricted to the film or projected image.

Keywords: performance; Frankenstein aesthetics; death of God; ghostly matters.

INTRODUÇÃO

Há todo um mundo no homem que se exprime sobretudo através de imagens significantes (...), trata-se do mundo da memória e dos sonhos. Todo o esforço de reconstrução da memória é uma «série de im-signos», ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica. (...) O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema¹.

Pasolini fala-nos numa articulação entre memória, sonho e imagem cinematográfica, demonstrando-nos como a imagem no cinema poderá ser comparada ao sonho, no sentido em que existe uma estreita relação entre a forma como se criam os significados de um cinegrama e de uma imagem onírica, ou como destaca Epstein, «tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente»².

* FLUL-UL/CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia. silva961993@gmail.com

¹ PASOLINI, 1982: 138.

² EPSTEIN, 1983: 296.

O próprio sonho, tal como o cinema, é «projeção-identificação»³, pois «na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projecções-identificações referentes à vida real em movimento»⁴, ou seja, confrontamo-nos com uma realidade afetiva – o «encantamento da imagem». Trata-se de uma exaltação da visão das coisas banais ou quotidianas, recorrendo ao duplo, aos poderes da sombra, a uma sensibilidade específica, à fantasmagoria, que permitem atrair projecções-identificações melhor do que a própria vida. É por este motivo que Morin define o espectador enquanto uma entidade infantilizada, sob efeito de uma neurose artificial, motivo pelo qual, no cinema, rapidamente se passa do grau afetivo ao grau mágico⁵. Isto é mais facilmente permitido pela segregação física entre o espectador e o espectáculo, pois, se no teatro a presença do espectador se pode refletir na performance do ator, no cinema, a ausência física torna impossível uma cooperação prática espectador-espectáculo⁶. Neste sentido, estando o espectador de cinema num estado hipnótico, concede-se ao cinema uma atenção da qual não beneficia o teatro: uma atitude favorável ao mito, ao sonho e à magia.

A imagem em cinema é considerada uma analogia do real, repete e imita as metáforas sensíveis do espírito, transformando-se num veículo de sentido. Deste modo, existe uma estreita ligação com a memória, uma vez que a compreensão de um filme exige a memorização das ações realizadas durante a projeção⁷ e que essa memória se trata de uma «memória coletiva», a ferramenta que nos permite reviver continuamente a nossa consciência daquilo que foi esse «país estrangeiro» de que nos fala David Lowenthal, cujos atributos e peculiaridades se configuram e domesticam a partir dos gostos de hoje e da nossa preservação dos seus vestígios⁸. É por estes motivos que o filme, um *medium* importado do cinema, encabeçou muitas das práticas artísticas experimentais dos movimentos das vanguardas das décadas de 1960 e 1970⁹:

*A incorporação do medium importado do cinema no domínio das artes visuais foi particularmente preponderante em momentos de viragem artística, em momentos em que os artistas recusaram as convenções herdadas e quiseram expandir o seu domínio a novos suportes, processos e disciplinas, aumentando exponencialmente os limites formais e conceptuais do que pode ser identificado como arte*¹⁰.

Marcada por um interesse transdisciplinar, a década de 1960 e inícios de 1970, reviveu a imagem projetada de forma preponderante, na qual o filme, o vídeo e outras formas de imagem projetada criaram uma nova linguagem de representação que permitiu à performance manipular o tempo, o movimento e o corpo. A utilização da imagem proje-

³ MORIN, 1970.

⁴ MORIN, 1970: 112-113.

⁵ MORIN, 1979.

⁶ *Idem*.

⁷ FREITAS, 1997.

⁸ LOWENTHAL, 1995.

⁹ MAGALHÃES, 2017.

¹⁰ MAGALHÃES, 2017: 69.

tada destrói o ilusionismo do cinema, trazendo para a sala de exposição o equipamento de projeção. Os artistas, contagiados pelos cineastas experimentais, expandiram as convenções normalizadas pelo cinema, levando a uma viragem artística que nos encaminha para um questionamento da condição *pós-medium* e intermedia da obra de arte¹¹.

Em *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post – Medium condition* (2000 [1999]), Rosalind Krauss, a partir de uma análise da obra de Broodthaers, procura definir o *pós-medium*, evocando a perda da especificidade da obra de arte:

Desta maneira, a águia em si não é mais uma figura de nobreza, torna-se um signo da figura, da marca, isto é, da pura troca. Ainda há um paradoxo ao qual Broodthaers não viveu para ver. O princípio da águia, que ao mesmo tempo implode a ideia de um medium anestético e transforma tudo igualmente em readymades que colapsam a diferença entre o anestético e o comercializado, permitiu que a águia voasse acima dos destroços e alcançasse novamente a hegemonia. Vinte e cinco anos depois, por todo o mundo, em todas as bienais e em todas as feiras de arte, o princípio da águia funciona como uma nova Academia. Seja chamando-se instalação, ou crítica institucional, o alcance internacional das instalações de mídias mistas tornou-se omnipresente¹².

A obra de Broodthaers marca uma mudança ao nível do entendimento do *médium* e traça a viragem para a condição *pós-medium*, uma era marcada pela multiplicação de *médiuns* e pela prática da instalação com *médiuns* mistos, esvaziando o valor crítico do *médium*¹³. Face a isto, segundo avança Bilbao, Krauss numa obra mais tardia – *Under Blue Cup* (2011) – «procura definir um novo conceito unificador para caracterizar o *médium*»¹⁴, propondo que seja «possível pegar nos suportes já existentes, que poderiam aparentemente confinar, e encará-los como ponto de partida para uma recursividade que potencializa a reinvenção de novas linguagens mediante a especificidade diferencial»¹⁵.

O *médium* transforma-se, assim, num eixo relevante se considerarmos o actual contexto marcado pelo capitalismo, globalização e um excesso de comunicação, nos quais a produção artística toma parte, expondo a própria medialidade num processo comunicativo sem fim¹⁶. Confrontada com um excesso de medialidade descarregada pela «cultura dos média» promovida pela sociedade de consumo, capitalismo económico e pelas transformações culturais e tecnológicas que aproximaram a relação entre comunicação e arte, os artistas contemporâneos procuram cada vez mais redefinir o conceito de *médium* no campo da arte.

Perante uma categorização da arte contemporânea como «intermedia», «transmedia» ou «pós-media», unidas por uma conceção medial da arte, a «Estética Frankenstein», que analisarei mais à frente, procura afastar-se da entrada da fotografia, do vídeo e outras

11 MAGALHÃES, 2017.

12 KRAUSS, 2000: 2 [Tradução Livre].

13 KRAUSS, 2000.

14 BILBAO, 2016: 55.

15 BILBAO, 2016: 55.

16 LAPA, 2017.

formas da imagem projetada na performance, procurando rever e reconfigurar um novo *médium* do cinema que não seja o filme¹⁷. O estudo de caso a que me irei reportar – *Não Kahlo* – integra-se neste novo movimento e dialoga, não só com o conceito de «matéria-fantasma», resgatando um trabalho da «micro-história da arte», mas também com a teoria de W. J. T. Mitchell, uma vez que compreende o criador/intérprete pós-moderno enquanto um caçador-colector de imagens, transgredindo as fronteiras históricas e disciplinares, numa Era marcada pelo hibridismo e a migração de imagens¹⁸.

O que distingue a «Estética Frankenstein» da estética pós-moderna é que a linguagem da pós-modernidade é uma mestiçagem artística baseada numa atitude *carpe diem*, enquanto a «Estética Frankenstein», apesar da linguagem híbrida e de metamorfose, procura trabalhar com aquilo a que Reinhart Koselleck designou por «o horizonte da expectativa»¹⁹. E a expectativa realiza-se no Hoje, é «futuro presente» voltado para o ainda-não, para o que apenas é previsto e que ainda não foi experimentado²⁰, pois os excertos que compõem esta estética são matérias fantasmagóricas – «*phásmas*».

A respeito do *phásma*, Jean Pierre Vernant define-o como um fantasma, uma visão imaginativa, uma entidade a meio caminho através da qual a imagem do que está ausente se faz representar na nossa alma²¹. Neste sentido, o interesse estético da «Estética Frankenstein» recai sobre o Kitsch e as imagens da sociedade de consumo, tais como o universo da Walt Disney ou o *burtonesco* e surge como resposta à pós-modernidade e à pergunta proposta por Mitchell acerca do que poderiam querer as imagens, cuja resposta fora que estas queriam ser beijadas num gesto de incorporação, um beijo que engole o outro sem o matar²². E o beijo é uma imagem e um conteúdo, a imagem corresponde ao presentismo e o conteúdo corresponde ao *phásma*, enquanto reivindicador de futuros.

Trata-se de utilizar a criação para superar o criador, ou seja, criar arte num tempo marcado pela «síndrome de Frankenstein». Evoca-se o criador que quer matar a sua criação enquanto metáfora para os tempos de Hoje, marcados pela crítica à modernidade, pelo fim da ideia de arte moderna e pelo panorama pós-médium. À semelhança de Mary Shelley, o criador frankensteiniano reivindica um futuro, colocando-se, não no lugar do criador como os pós-modernos, mas no do monstro:

*Você, (...) criador, [que] detesta e abomina a sua criatura, a quem está ligado por laços que só a aniquilação de um de nós pode dissolver. Sua intenção é matar-me [à criação vanguardista]. Como se atreve a brincar assim com a vida? (...) Foi a desgraça que me converteu em demônio. Devolva-me a felicidade e voltarei a ser virtuoso*²³.

¹⁷ CRUZ, 2017.

¹⁸ ROCHA, 2009.

¹⁹ KOSELLECK, 2006.

²⁰ *Idem*.

²¹ GORDON, 1997: 134-135.

²² ROCHA, 2009.

²³ SHELLEY, 2012: 93-94.

O olhar pós-moderno encara o hibridismo e a medialidade enquanto uma atitude de escolha, seleção, reconstrução e uma matriz de distinção artísticas, colocando-se no lugar do criador Victor Frankenstein, ou seja, no pós-modernismo o *shock* e o entusiasmo pelo novo já não existem, trabalha-se com a reactualização do passado e do presente (*carpe diem*) marcada pelos médiuns mistos. Os artistas frankensteinianos colocam-se no lugar da criatura, que já nasceu híbrida, uma vez que o próprio criador contemporâneo já é ele também híbrido, uma entidade hifenizada, fundida com o mundo, a tecnologia, o cinema e a globalização, que não se limita a criar numa relação passado-presente, mas projeta futuros para a sua criação, trabalha com a contemporaneidade:

*Ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto*²⁴.

Assente numa ideia de «Frankenstein artístico», o espectáculo *Não Kahlo* procura redefinir a medialidade cinematográfica ao recuperar determinados *signos mímicos* enquanto sombras de comunicação mecânica ou onírica, ou seja, canibaliza a linguagem onírica do cinema, uma vez que «a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjectiva»²⁵, contudo esta possui também elementos objectivos como «a integração da mímica na fala e a realidade vista pelos olhos, com os seus mil signos estreitamente sinaléticos»²⁶.

Perdido numa simultânea subjectividade, a linguagem cinematográfica é extremamente objectiva (composta por imagens enquanto entidades concretas) e, carecendo de um léxico conceptual e abstracto, é poderosamente metafórica, daí que Paolo Pasolini, através da noção de «Cinema de Poesia», a defina como fundamentalmente poética²⁷. É esta linguagem poética do cinema com os seus signos mímicos na qual assenta a «Estética Frankenstein», sendo que a proposta passa por um entendimento do objecto artístico enquanto «lugar de memória», onde se expõem as «assombrações» e as «matérias-fantasma»²⁸ numa relação com a «identidade provisória»²⁹ dos performers. Trata-se de um novo caminho para a *mise-en-scène* de imagens, cujo *phásma* remete para o imaginário cinematográfico, evocando as noções de liminaridade e *mysterium tremendum*, associadas ao corpo dos performers e à imagem em teatro como arquivo de memória. Procura-se, evidenciar a *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico enquanto estratégia poética e performativa que permite criar novas formas de soberania, micropolíticas e contrapoder, fazendo da apropriação da codificação discursiva e visual do cinema uma redefinição do médium cinematográfico na performance contemporânea.

²⁴ AGAMBEN, 2009: 69.

²⁵ PASOLINI, 1982: 142.

²⁶ PASOLINI, 1982: 142.

²⁷ PASOLINI, 1982.

²⁸ GORDON, 1997.

²⁹ PRINZAC, 2005.

A TÉCNICA DE LECTER E O CANIBALISMO CINEMATOGRAFICO

Propõe-se que a citação e o canibalismo imagético e textual, característicos do hibridismo e da herança da *pop art* e do *readymade* num quadro cultural de produção industrializada, apropriação imagética e questionamento do valor de cópia da obra de arte e autoria, se transforme numa ferramenta que permita chamar o cinema à presença no teatro sem recorrer unicamente ao médium filme ou vídeo, uma vez que, no estudo de caso que irei apresentar, está presente em cena uma imagem mental por referência ao imaginário cinematográfico citado.

Numa Era marcada pelo hibridismo, «niilismo da transparência»³⁰ e migração de imagens³¹, ou seja, um contexto de consumo fugaz de imagens que se vão tornando translúcidas, a «Estética Frankenstein» caracteriza-se pelo uso da «Técnica de Lecter», termo utilizado pelos criadores frankensteinianos para explicitar a técnica dramática usada na redefinição do médium cinematográfico nas artes performativas. Esta, que consiste num acto de canibalismo textual que parte do guionismo cinematográfico, é entendida aqui enquanto instrumento de uma estética que resulta de uma cultura que já nasceu híbrida, fundida com o cinema e a sociedade de consumo. Uma sociedade onde o impulso canibal surge como algo natural despertado por influências psicossociais.

Considerado por Gorender como o novo herói da pós-modernidade, Hannibal Lecter é um alvo de identificação, uma vez que a questão da pós-modernidade se caracteriza por um ato de escolha entre consumir ou ser consumido, sendo o consumir uma forma de manter uma individualidade ilusória³². O serial killing implica, à semelhança do capitalismo, repetição e serialidade. Se considerarmos o caso de Hannibal Lecter, compreendemos que o psiquiatra, ao escolher as suas vítimas, transforma-las em objectos de consumo em série. Capitalismo, canibalismo e serial killing podem ser considerados, deste modo, imagens de alienação³³. A «Técnica de Lecter» baseia-se numa estratégia de citação textual, maioritariamente cinematográfica, através de uma estratégia de corte e costura de citações e adaptações, assente numa nostalgia revisionista que tem como *background* a noção de montagem do cinema de Didi-Huberman, a caixa-sombra de Joseph Cornell, o monstro de Frankenstein e o antropofagismo de Oswald de Andrade. Trata-se de trabalhar com imagens de alienação textuais presentes na sociedade de consumo e no cinema, devorando-as para não sermos devorados e utilizando o canibalismo como matriz de distinção simbólica. Mas, numa primeira instância, foquemos-mos no espectáculo e na criação do texto dramático de forma a melhor compreendermos de que modo se realizou esta articulação:

Não Kahlo

A criação do texto dramático *Não Kahlo* partiu da vida, obra, diário e cartas da pintora mexicana Frida Kahlo e de um diálogo canibalista, na aceção de Oswald de Andrade,

³⁰ BAUDRILLARD, 1991.

³¹ ROCHA, 2009.

³² GORENDER, 2010.

³³ GORENDER, 2010.

com a sociedade de consumo, mas também com autores e pensadores como Heiner Müller, Fernando Pessoa, Lewis Carroll, Shakespeare, Osip Mandelstam, Irmãos Grimm, Mário Cesariny de Vasconcelos, George Orwell, autores do Romanceiro e Cancioneiro Popular Português, entre outros. No texto encontram-se referências a «*A Missão- Lembranças de uma revolução*» (1979/1980), de Heiner Müller, «*Alice no país das maravilhas*» (1865), de Lewis Carroll, obras cinematográficas, com destaque para, «*Frankenweenie*» (1984), «*Ed Wood*» (1994), «*Edward Mãos de Tesoura*» (1990), «*Alice no País das Maravilhas (2010)*», «*Alice através do Espelho*» (2016) e «*Big Eyes*» (2014) de Tim Burton, «*Mirror, mirror*» (2012), de Tarsem Singh, «*Pina*» (2011), de Wim Wenders, e inúmeras animações da Walt Disney.

A criação do objecto cénico dialoga com a noção de «conto-sonho»³⁴, ou seja, com o universo *non-sense* e o mundo onírico criados por Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas* (1865), mas que neste caso, em vez de uma fuga à fixidez da sociedade vitoriana e à sua moral rígida³⁵, *Não Kahlo* recria Alice não como uma sucessão de eventos, mas como uma história que mergulha no universo surrealista, do realismo mágico latino-americano, biográfico e artístico da pintora mexicana Frida Kahlo. Com texto e encenação de Mónica Kahlo e Sílvia Raposo, interpretação de Margarida Camacho, Anabela Pires, Mónica Kahlo e Sílvia Raposo e sonoplastia de Pedro Milo, o espectáculo *Não Kahlo* estreou a 7 de Maio no *Centro Cultural Malaposta*, em Lisboa, e a 6 de Julho de 2018, na sala *El Umbral de Primavera*, em Madrid, no âmbito do *III Ciclo de Teatro Argentino*, mantendo-se em tournée em Portugal até Março de 2019.

Procurou-se, no objeto artístico em análise – *Não Kahlo* –, mais do que por uma apropriação, mas um ato canibal, uma vez que, de forma a articular todos estes questionamentos encontrámos na antropofagia, adaptada ao canibalismo artístico, a nossa pedra de toque. Atentemos ao *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade:

*Tupi, or not tupi, that is the question. (...) Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. (...) Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí (...). Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem*³⁶.

Oswald de Andrade assume aqui o índio Tupi enquanto representante da relação entre culturas e dos encontros culturais ocorridos entre os colonizadores portugueses e os índios colonizados no Brasil, criticando a geral aceitação da influência exterior como modelo pronto a ser seguido e a criação da imagem do Tupi como máxima da submissão colonial. Para se contrapor a essa normatização, Andrade recorre à figura do índio antropófago, ou seja, o canibal, o índio que devora o inimigo através do ritual e não por mero saciar de fome, reconhecendo a própria construção de sentidos do Tupi, sem, contudo, ignorar o reconhecimento do valor do Outro³⁷. É precisamente este reconhecimento do

³⁴ MONZANI, 2011.

³⁵ BRITO, 2008.

³⁶ ANDRADE, 1928: 1- 4.

³⁷ RIBEIRO & DOMINGOS, 2013.

outro, mas também de si mesmo como elemento primordial na construção de sentidos, que o objeto artístico em análise procura evocar. Mas, se em Oswald de Andrade o canibalismo possuía uma conotação antropológica, entendido ou como um acto ritual ou como um gesto agressivo oriundo de uma tradição secular, chamado de antropofagismo; Em Lecter o canibalismo é alegórico, em consequência de um contexto psicossocial, servindo para saciar os desejos e vontades. Neste sentido, é entendido como crueldade³⁸:

Um sujeito que, além de não sentir empatia pelo próximo, não está comendo carne humana porque não existem outras opções, mas sim porque isso o satisfaz. Hannibal é inteligente e articulado, sabe como esconder suas atitudes grotescas por trás de uma mente brilhante³⁹.

Hannibal Lecter remete-nos para a figura do duplo, entre o Dr. e o monstro, representados na presença da máscara que figura enquanto objecto fantasmático e liminar⁴⁰. A «Técnica de Lecter», ao trabalhar com o desdobramento de imagens da sociedade de consumo, presente na ideia de *phásma* – sobre a qual nos debruçaremos mais adiante –, à semelhança da máscara usada por Hannibal Lecter pressupõe que haja algo misterioso, um «numinosum» por detrás da máscara, uma sacralidade bravia que remete para algo temível, misterioso e sedutor, como define Paula Godinho⁴¹. Posto isto, a «Técnica de Lecter» é o saciar de um desejo pessoal e vontade de projeção de futuros por parte do criador/artista, manifestando também um fator de crueldade, pois, como veremos, esta induz, ao *majestas*, à *orgê* e ao *mysterium tremendum*, um mistério arrepiante e uma invocação à fantasmagoria⁴² suscitada no espectador.

«ESTÉTICA FRANKENSTEIN»: UMA REDEFINIÇÃO DO MÉDIUM CINEMATOGRAFICO

Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. (...) Quem será capaz de conceber os horrores dessa tarefa oculta, quando eu chafurdava na umidade dos sepulcros, ou esquartejava o animal vivo para aproveitar-lhe o sopro de vida na recomposição da minha criatura? (...) Coletava ossos dos necrotérios e profanava, com os dedos, os recônditos do corpo humano⁴³.

Como referido no capítulo anterior, o dispositivo de mediação estética da «Estética Frankenstein» é o cinema na sua vertente ilusionista e cinestésica, sendo o seu principal médium a imagem, a temporalidade, a palavra, a música/som e a cinestesia cinematográficas. Neste sentido, a construção do universo imagético do espectáculo *Não Kahlo*

³⁸ OLIVEIRA, 2016.

³⁹ OLIVEIRA, 2016: 41.

⁴⁰ TURNER, 2008.

⁴¹ GODINHO, 2014; GODINHO, 2012.

⁴² OTTO, 2007.

⁴³ SHELLEY, 2012: 11-54.

(2018/19) (2019/20) revela não só a influência dos canibalismos, como a influência do conceito artístico de «caixa-sombra», a partir da noção de montagem proposta pela obra do surrealista e simbolista Joseph Cornell. Como é descrito no seu site:

*Joseph Cornell was not a sculptor, a draftsman, or a painter. This internationally renowned modern artist never had professional training. He was first and foremost a collector*⁴⁴.

Cornell coletava e justapunha objetos que encontrava em pequenas caixas de vidro, criando uma ideia de poema visual, composto por uma simbiose entre a forma, a textura e a luz. Eram caixas preenchidas por ideias, memórias, fantasias e sonhos, onde os objetos do quotidiano eram transformados em misteriosos tesouros. É esta sua condição de coletor que nos permite aproximar o seu trabalho ao do artista frankensteiniano, também ele um caçador-colector de imagens⁴⁵. No objeto artístico em análise – *Não Kahlo* – há essa presença da «caixa-sombra», uma vez que a criação partiu de objetos, figuras, imagens e textos encontrados, partidos, colados, transformados, sobrepostos e montados durante um longo processo que resultou numa única caixa – a caixa negra, que é preenchida por elementos fantasmáticos que a habitam enquanto sombras de uma realidade mágico-cinematográfica.

A noção de «caixa-sombra» dialoga no objeto em análise com uma ideia de «surrealismo pop», com origem na década de 70 nos Estados Unidos, ou seja, um hibridismo discursivo e imagético numa recodificação da realidade promovida pela técnica da citação e do canibalismo que reconstrói o espectáculo à luz do ‘nonsense’, esse território do absurdo habitado pela figura do monstro sombrio e gracioso que, no «surrealismo pop», não se adequa aos estereótipos sociais, acentuando a sua loucura, excentricidade e mistério, associada a uma estética do agradável que contradiz o estereótipo grotesco e, por sua vez, acentua a dimensão híbrida das figuras⁴⁶. É neste sentido que o espectáculo é habitado por criaturas grotescas que procuram evidenciar um «corpo paradoxal»⁴⁷ – entre o real e a fantasia, o devir-matéria, devir-obra de arte ou devir-animal. Trata-se do lado sombrio da «caixa-sombra», relacionado com a magia e a loucura, enquanto metáfora para uma realidade que aí se assume como poética. Para se melhor compreender esta questão apresento abaixo um resumo dos personagens do espectáculo e esses devires e imagens a que o mesmo apela:

NÃO KAHLO (Lista de personagens)

FRIDA – Representação da pintora Frida Kahlo que dialoga com a figura da Alice, de Carrol e Burton, mas também com a figura atormentada da pintura *O Grito*, de Edward Munch, que aqui simboliza a revolta e impotência comum a toda uma geração artística, ou até mesmo com a cultura litúrgica cristã na imagem de Santa Isabel ou da crucificação de Cristo;

⁴⁴ «Boxes». Em Joseph Cornell Box [Em linha]. Disponível em <<https://josephcornellbox.com/lifeart.htm>> [Consultado a 17 de Março de 2019].

⁴⁵ ROCHA, 2009.

⁴⁶ OLIVEIRA, 2014.

⁴⁷ GIL, 2001: 69.

RABBIT – Figura do coelho em *Alice no País das Maravilhas* que chama à presença uma imagem de bigode que remete para a figura do pintor surrealista catalão Salvador Dalí, evidenciando também um diálogo com a imagética de Gollum do filme *O Senhor dos Anéis* (2001);

KAHLO – Alter-ego de Frida que dialoga com a figura do veado ferido, imagem recorrente nas pinturas de Frida Kahlo;

LOBO MAU – Dialoga com o imaginário cinematográfico do capuchinho vermelho do filme *Caminhos da Floresta* (2014), de Rob Marshall, mas que aqui representa a contrarrevolução e o universo amoroso e extraconjugal de Frida Kahlo;

PARCAS (Nona, Décima e Morta) – Baseadas na figura do Oráculo presente no imaginário cinematográfico de *Hércules* (1997) e da Lagarta em *Alice*, que aqui dialoga com a mitologia clássica e com as três deusas que tecem o fio da vida e são responsáveis pelo destino dos Homens, num diálogo paralelo com a figura do Anjo do Desespero do dramaturgo alemão Heiner Müller;

PORCO – Representação do muralista Diego Rivera que dialoga com a figura do porco Major, da obra *A Revolução dos Bichos* (1944), de George Orwell, enquanto representação de Lenine e Marx, e com o filme da Disney *Os três porquinhos* (1933), de Burton Gillett.

Como é possível compreender, a «Estética Frankenstein», tal como sugere o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman, coloca as imagens em relação, uma vez que estas não comunicam de forma isolada e que o exercício da montagem de imagens não se restringe a um tempo ou fazer, sendo, por si só, múltiplo⁴⁸. Mas, pensar a montagem didi-hubermaniana, pressupõe que as imagens se possam desmontar, tal como se desmonta um relógio, ou seja, «para interromper sua máquina de contar o tempo, mas também para entender seu trabalho, o que é indispensável para repará-lo»⁴⁹.

Quer-se com isto referir que a montagem na «Estética Frankenstein» trabalha com imagens fixas, únicas ou múltiplas, que são isoladas e desmontadas. Refira-se, a título de exemplo, que a imagem do Porco no espectáculo *Não Kahlo* é construída a partir do engajamento com outras imagens isoladas associadas à figura de um porco, seja a imagem mental do porco Major da obra *A Revolução dos Bichos* (1944) ou a imagem pictórica dos três porcos do filme *Os três porquinhos* (1933). Parte, como vemos, de uma noção de fantasma:

Porque o material oriundo da montagem nos parece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi destacado de seu espaço normal, porque não para de correr, de migrar de uma temporalidade para a outra. É por isso que a montagem decorre fundamentalmente desse saber das sobrevivências e dos sintomas dos quais Aby Warburg afirmava que ele se parece com algo como uma «história de fantasmas para gente grande» (Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene). Uma história melancólica e sutil, de luto, como um vento de cinzas. Uma história alegre e ordenada, divertida como um relógio que desmontamos⁵⁰.

⁴⁸ CAMPOS, 2017.

⁴⁹ CAMPOS, 2017: 271.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, 2016: 6-7.

Estas montagens e desmontagens artísticas pressupõem, como aponta Didi-Huberman, novas obras, novas visibilidades, novas imagens, e novas montagens, permeadas de anacronismos, encontros de temporalidades e sobrevivências. Trata-se de criar aquilo a que Didi-Huberman denomina «uma forma visual de conhecimento»⁵¹.

Ainda, a montagem é, para Didi-Huberman, uma actividade mútua, co-criada pelo espectador que se inscreve no processo criativo, uma vez que este «experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor»⁵². Neste sentido, considere dar particular atenção, no âmbito da formação da «Estética Frankenstein» aos testemunhos dos espectadores, sendo que uma das questões mais colocadas pelos espectadores se prendeu precisamente com a imagética do espectáculo e esta noção de montagem que parte das heranças teóricas e artísticas de Didi-Huberman, Joseph Cornell, Frankenstein, Hanibal Lector e Oswald de Andrade, criando uma técnica própria, de influência fílmica, que fez com que o público se visse emaranhado numa estranheza e sensação de *shock* ou êxtase oriundas da confrontação com as imagens cinematográficas entendidas enquanto um apelo ao *non-sense* e à fantasmagoria.

Trata-se de tentar compreender o que levou, por exemplo, a que Carlos Troncoso, numa entrevista que emitimos na Rádio Vallekas de Madrid, classificasse o espectáculo *Não Kahlo* como uma estética «freak»⁵³? Refira-se, a título ilustrativo, em primeiro lugar a crítica portuguesa:

Um espectáculo autobiográfico, surreal e diferente da pintora Frida Kahlo. (...) Pessoalmente achei um pouco exagerado a personagem do Coelho que mais me parecia o Gollum do filme Senhor dos Anéis (Site Fluffy Cookies, Portugal).

Alice vai reviver na pele de Frida uma história do absurdo (...), cruzam-se, assim, dois universos surrealistas que trazem aos palcos a multidisciplinariedade e o multilinguagem de um espectáculo que atravessa a performance, a dança, as artes plásticas, o português, o inglês, o francês e o espanhol. (...) Um laboratório de fusão de experiências culturais, de cruzamento de épocas e artistas e, em suma, de um hibridismo artístico inovador em Portugal (Rita Madeira para o site EspalhaFactos).

É possível inferir que o canibalismo e hibridismo linguísticos se apresentam enquanto marca distintiva da «estética Frankenstein», associados a um ideal de vanguarda e progressão (considere-se que o espectáculo é multilíngue, falado em português, inglês, francês e espanhol). Ainda, o confronto com as imagens cinematográficas e a estratégia de citação imagética podem causar essa estranheza que apontava a primeira crítica, uma vez que revelam aspetos do *non-sense*, do pós-modernismo, do surrealismo ou do simbo-

⁵¹ CAMPOS, 2017.

⁵² EISENSTEIN apud CAMPOS, 2017: 284.

⁵³ TRONCOSO, Carlos (2018). Entrevista para a Rádio Vallekas de Madrid no âmbito do 7.º programa Sin Espacio Cultural, emitido a 09 de Julho de 2018. Disponível em <https://www.ivoox.com/sin-espacio-cultural-07-yerma-rocky-horror-picture-audios-mp3_rf_26958625_1.html?fbclid=IwAR19mBPG1EZew0Wdgmf97djlSyoU8F4N7m8AmQfMsmL_C9AzFOXHqRpmH5c> [Consultado a 15 de Março de 2019].

lismo relacionados com uma ideia de mesclagem, hibridismo e experimentação característica do ser contemporâneo. Tal como também evidencia a crítica madrilena:

*Una visión muy particular de la pintora mexicana, entre el simbolismo y el non-sense, de Mónica Kahlo y Silvia Raposo, en la que el muralista Diego Rivera, su marido, aparece literalmente con una cabeza de cerdo*⁵⁴.

*Así, las heridas físicas y psicológicas de Frida, Diego Rivera, las rosas, los conejos motorizados, el reverso personal, la sexualidad, los cerdos, el cuerpo, la cárcel, las limitaciones físicas, etc., se abre paso sobre el escenario y se desarrolla en un espacio donde el surrealismo, el contraste, y la fuerte carga visual marcan toda la propuesta. (...) Un realismo que se difumina a su alrededor con la existencia de elementos surrealistas, teatro del absurdo y simbolismo que se desarrollan a partir de elementos multidisciplinares que mezclan interpretación, danza, expresión corporal, etc. La propuesta es valiente y arriesgada, apuesta por la diversidad en la forma y el contenido, la fuerte carga visual y la experimentación. (...) Algo poco usual en el panorama teatral nacional es la presencia de propuestas multilingües como esta, donde se habla en español, inglés, portugués y francés, una decisión arriesgada*⁵⁵.

Estas sensações de estranheza associadas a um ideal de progressão prendem-se com uma mistura do sentimento de fascínio, assombro, avassalamento e irracionalidade, relacionados com o aspecto *numinosum* que a imagem em teatro suscita⁵⁶. Saliente-se que a expressão *numinosum* vem de *númen*, «ente sobrenatural, do qual ainda não há noção mais precisa»⁵⁷. Quer-se com isto aludir ao facto de a imagem em teatro, que neste caso chama à presença fragmentos fílmicos imagéticos ou literários, pela sua componente fantasmática, evocar três sensações distintas: o *mysterium tremendum* (mistério arrepiante ou assombro), o *majestas* e a *orgê* (energia do *numinoso*)⁵⁸. A imagem em teatro coloca-nos, assim, perante um «extraordinário poder de convicção, de ilusão e de metamorfose»⁵⁹, um sentimento que nos invade e excita através de um poder que confunde os sentidos⁶⁰:

*O que acabamos de dizer ainda se pode ilustrar com aquele derivado apócrifo e distorcido do sentimento numinoso, que é o medo da assombração [ou fantasma, Gespenst]. (...) O verdadeiro fascínio da assombração está antes no fato de se tratar de algo espantoso [mirum], por si mesmo prendendo extraordinariamente a fantasia, despertando grande interesse e curiosidade. Essa coisa esquisita em si é que atrai a fantasia*⁶¹.

⁵⁴ José María Plaza para o Jornal El Mundo.

⁵⁵ SAVIRÓN, 2018.

⁵⁶ OTTO, 2007.

⁵⁷ OTTO, 2007: 28.

⁵⁸ OTTO, 2007.

⁵⁹ PESSANHA apud GODINHO, 2012: 56.

⁶⁰ OTTO, 2007.

⁶¹ OTTO, 2007: 60.

O estranho *mysterium tremendum*⁶² é um apelo à fantasmagoria na imagem em cena, relacionando-se com a reanimação de um cadáver, ou seja, dos fantasmas ou *phás-mas* de obras cinematográficas e literárias enquanto agentes co-presentes que permitem apelar à fantasia:

[O *mysterium tremendum*] Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebria mento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração⁶³.

A evocação do cinema no teatro possui ainda um aspeto de *tremenda majestas*⁶⁴, ou seja, um sentimento de criatura que contrasta com o avassalador perante o confronto com uma experiência transcendental que, por vezes, se traduz no *orgê*, ou seja, um sentimento vivo de paixão, vontade, força, comoção ou excitação⁶⁵, muitas vezes sentido quando nos confrontamos com uma tela de cinema, não só pela sua dimensão inalcançável, promovida pelo distanciamento dos atores e da cena, mas também pela sensação de algo que é maior do que nós, promovida pela grandiosidade da tela. Deste modo, as imagens cinematográficas não são externas aos intérpretes ou aos espectadores, elas constroem-nos numa espécie de simbiose onde se desvanece a fronteira entre imagem cinematográfica e «imagem viva» em tempo real criada pela encenação, cenografia, figurinos e presença do intérprete em cena (também ele repleto de *numinosum* e *tremenda majestas*), que rompe com uma dicotomia representado/representação⁶⁶. Trata-se daquilo a que irei chamar «objectificação fantasmática», adaptando o conceito de «objectificação» de Miller. A principal questão que se coloca é a seguinte: de que forma é possível objectificar um fantasma? Daniel Miller em *Materiality* (2005), questiona se

*¿Una imagen efímera, un momento en una secuencia de video, es una cosa? ¿O si la imagen es congelada como una imagen fija, es ahora una cosa? ¿Es un sueño, una ciudad, una sensación, un derivado, una ideología, un paisaje, un desmoronamiento, un beso?*⁶⁷.

Considerando a imagem em teatro, que entendo enquanto representação de um referente que é pictórica, mas também mental, possuindo a componente pictórica e material associada, por exemplo, à cenografia ou aos figurinos, ou seja, uma imagem visual e composta de sensações, sons e emoções, ao mesmo tempo que é um «ecrã interior que habita a nossa cabeça», no domínio da recordação ou da imaginação⁶⁸, enquanto uma

62 OTTO, 2007.

63 OTTO, 2007: 44-45.

64 OTTO, 2007.

65 OTTO, 2007.

66 GELL, 1998.

67 MILLER, 2009: 5.

68 AREAL, 2012.

coisa objectificada, na proposta de Miller; Considere-se que Daniel Miller entende a objectificação como

*Um processo dinâmico pelo qual um dado sujeito se desenvolve através da sua projecção num mundo externo e da subsequente reincorporação dessa projecção. (...) [É] a assimilação das projecções exteriores como criações do próprio sujeito*⁶⁹.

Argumento que a cena é composta por imagens, ou seja, há um processo de objectificação da acção em cena que a fixa numa imagem que é tanto mental quanto pictórica e, neste sentido, é possível questionar a mesma enquanto objectificação de phásmas cinematográficos. Ou seja, quando nos recordamos de um espectáculo recordamos-mos de uma imagem mental, por um lado construída pela própria imagética do espectáculo e, por outro, pela nossa memória dessa imagética, ou seja, cenas fixas, pois, como destaca Miller, não é possível compreender nada, incluindo a nós próprios, sem presença de uma forma, seja um corpo ou até mesmo um sonho⁷⁰. A imagem em teatro relaciona-se directamente com a erupção do «phásma» na imagem que, por sua vez, altera a experiência de estar no tempo e a «maneira como separamos o passado, o presente e o futuro»⁷¹, aludindo a uma confluência temporal característica do ser contemporâneo.

Jean Pierre Vernant demonstra-nos que a imagem, e como tal a imagem em teatro, invoca o «phásma» e a «phantasia», ou seja, «o que chamamos de visiones, visões imaginativas, por meio das quais as imagens das coisas ausentes são representadas na alma, de modo que parecemos discerni-las pelos olhos e tê-las presentes diante nós»⁷², esta não se trata meramente de uma imagem mental ou tampouco de uma *pictura*, mas deverá ser aqui entendida enquanto uma «entidade a meio caminho». A criação, tal como a imagem e sendo composta por esta, possui uma caixa de fundo falso – o duplo ou «Eídolon» –, «esse milagre de um invisível que por um instante se faz ver»⁷³:

*Uma imagem (...), que se realiza não como uma representação dentro do foro íntimo do sujeito, mas como uma aparição real inserida efetivamente aqui em baixo, nesse mundo mesmo em que vivemos e vemos, um ser que sob a forma momentânea do mesmo se revela fundamentalmente outro porque pertence a outro mundo*⁷⁴.

Trata-se do *Eídolon*, duplo fantasmático, o «jogo da ausência na presença»⁷⁵ que se exprime pelo vazio dos olhos e se traduz inevitavelmente em algo para além da existência terrena. Como destaca Platão, o eídolon é um «segundo objecto igual», uma imagem-retrato, ou seja, «dois Crátulos no lugar de um só» que reproduz não apenas a forma e cor,

⁶⁹ DUARTE, 2009: 22-23.

⁷⁰ MILLER, 2009.

⁷¹ GORDON, 1997: xvi.

⁷² VERNANT, 1975: 4.

⁷³ VERNANT, 1975: 10.

⁷⁴ VERNANT, 1975: 10.

⁷⁵ VERNANT, 1991 [1993]: 21.

mas o próprio interior de Crátilo. É deste modo que se exprime o éidolon arcaico nas três formas pelas quais se apresenta: «imagem do sonho (ónar), aparição suscitada por um Deus (*phásma*) e fantasma de um defunto (*psyché*)»⁷⁶. Também Kandinsky, em *Le Spirituel dans l'art* (1910), conceptualiza a imagem e o código imagético enquanto «remanescência de memórias ancestrais e testemunho de pontos de vista proféticos, rituais ou mágicos»⁷⁷.

O *phásma* é então esse duplo fantasmático, o espectro que surge na presença da imagem em cena que irrompe enquanto resultado daquilo a que intitularei «política do *phásma*», recuperando o conceito de «política do chão» nomeado por Lepecki que se referia à ideia de que a encenação geralmente se baseia numa fantasia de que o chão prévio à criação de uma performance é um espaço em branco, liso, sendo que na maioria das vezes se ignora a violência contida no acto de neutralizar um espaço. Aqui, a presença da imagem é uma cicatriz no espaço em branco, através da qual podemos escorregar e tropeçar, propondo um encontro com a historicidade da imagem suscitada pela performance⁷⁸. O irromper do *phásma* na imagem em teatro foi aquilo que permitiu, no exemplo dado anteriormente, que a espectadora que assistiu ao espectáculo *Não Kahlo* visse na figura do Coelho, uma imagem mental do personagem Gollum do filme *O Senhor dos Anéis* (2001), ou seja, associada à criação e presença da imagem em cena emergem «matérias-fantasma» e fragmentos de imagens cinematográficas ou aquilo a que Avery Gordon designou pela noção de «haunting» ou «assombração» (1997):

*[Falar de assombrações é falar em milhares de fantasmas]; Quando sociedades inteiras ficam assombradas por atos terríveis que ocorrem sistematicamente e são simultaneamente negados por todos os órgãos públicos do governo e comunicação; Quando todo o propósito da negação verbal é garantir que todos saibam o suficiente para assustar a normalização no sentido de causar um estado de cansaço nervoso; Quando há fantasmas inocentes e fantasmas malévolos que vivem em bairros; (...) Quando as pessoas que conhecemos ou amamos estão lá num minuto e desaparecem no próximo; (...) Quando toda a vida se tornou tão envolvida no trânsito dos mortos e dos mortos-vivos... Abordar, muito menos estabelecer, uma compreensão firme dessa realidade social pode fazer-nos sentir como se estivéssemos a carregar o peso do mundo aos nossos ombros*⁷⁹.

Procura-se, com isto, uma compreensão da performance artística enquanto forma de preservação de «memórias cripto-artísticas»⁸⁰ ao resgatar o testemunho das memórias cinematográficas ausentes, aludindo aos espectros ou às «obras mortas» – «corpus» de bens que não estão presentes na sua materialidade – enquanto testemunho de identidades⁸¹:

⁷⁶ VERNANT, 1975: 9.

⁷⁷ SERRÃO, 2017: 14.

⁷⁸ LEPECKI, 2013; VERNANT, 1991 [1993].

⁷⁹ GORDON, 1997: 64.

⁸⁰ Evoca-se o conceito de Cripto-História da Arte enquanto ciência que investiga as obras de arte fragmentárias e mortas, assente numa determinada ideia de fragmento enquanto essencialização de um património mais vasto. Fala-se de uma história da arte periférica que procura resgatar o testemunho das memórias ausentes, aludindo às «obras mortas». SERRÃO, 2017.

⁸¹ SERRÃO, 2017: 15.

Para apaziguar este espectro (...), não basta dar-lhe sepultura. (...) Há que repará-lo (...), para que este corpo real e inalcançável, mas terrivelmente eficaz, desapareça definitivamente no além a que pertence, é preciso coroar o edifício fúnebre com uma imagem⁸².

É neste sentido que se pode falar na aplicação de uma investigação microscópica aplicada às artes, uma história vista de baixo para cima⁸³, uma investigação que procura recuperar o «*phásma*» das obras cinematográficas e que, ao fazê-lo, reverte aquilo a que chamei de «versão fraca» numa «versão forte» da imagem cinematográfica, permitindo que essa se aproxime de nós⁸⁴.

Ainda, esta ideia do fantasma como matéria para a montagem cénica, por revelar uma dimensão profundamente dionisíaca como nos propõe Didi-Huberman

Coloca-se em pedaço, corta-se de sua continuidade, assassina-se num senso e, portanto, é lá que se faz justamente mudar, dançar, viver. É um nascimento cruel, um nascimento por desmembramento obrigatório⁸⁵.

permitiu-me chegar à teoria nietzschiana da morte Deus, pois se a montagem se aproxima de Dioniso enquanto o deus que se transforma em pedaços, se dilacera e fragmenta, para então se remontar novamente⁸⁶, nesta reunificação corpórea de um corpo transfigurado – um corpo de bens e fragmentos artísticos ou filmicos –, Dioniso também pode ser entendido enquanto «*phásma*». Como veremos, ao entendermos o «*phásma*» como Dioniso e a imagem como Apolo poderemos conceptualizar o criador/artista frankensteiniano enquanto super-Homem em constante ligação com o divino.

«NÃO KAHLO» E A RESSURREIÇÃO DO DEUS NIETZSCHIANO

Nietzsche em *O Anti-Cristo* (1997) faz uma chamada ao nascimento da pós-Modernidade na filosofia, criticando a noção de verdade e evidenciando que «o fundamento já não funciona, dado que não há nenhum fundamento para acreditar no fundamento»⁸⁷:

Não sei sair nem entrar; sou tudo aquilo que não sabe nem sair nem entrar» – lamenta-se o homem moderno... E é dessa modernidade que adoecemos – da paz podre, do compromisso cobarde, de toda a virtuosa sujidade do moderno sim e não. Esta tolerância e largeur do coração, que tudo «perdoa» porque tudo «compreende», é para nós o vento siroco⁸⁸.

⁸² VERNANT, 1991[1993]: 34.

⁸³ SERRÃO, 2017.

⁸⁴ RAPOSO, 2018; TRAVERSO, 2012.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN apud CAMPOS, 2017: 285.

⁸⁶ CAMPOS, 2017.

⁸⁷ QUARESMA, 2011: 292.

⁸⁸ NIETZSCHE, 1997: 3.

Tal como a morte da Arte é um resultado do seu excesso, da sua saturação, também a morte de Deus é para Nietzsche a sentença de «um movimento que levado ao seu limite chegou ao fim»⁸⁹. Trata-se de um excesso de metafísica e nesse sentido empreende-se uma crítica ao Cristianismo, pois para Nietzsche, para que o ser humano viva necessita de se libertar do mundo fictício da metafísica. Traduzindo a história do ocidente numa depreciação de tudo o que é terreno, Nietzsche crítica a estrutura religiosa e propõe a morte de Deus como esfacelamento dessa mesma estrutura (Idem). Não se tratando de um mero ateísmo, procura-se, como destaca Quaresma, suprimir uma forma de concepção da realidade que vise afirmar a vida e reivindicar o «ser primordial» sob a força simbólica de Dioniso:

*Ou seja, interpretar e permitir que ressurja em nós o impulso dionisíaco, não só estancará a processualidade dialéctica e racional na qual o homem moderno se deixou enredar, como segregará um estado estético novamente disponível para uma unidade primordial geradora de tensão, errância e devir, e que suprima a «individuação» e as positivities do conhecimento*⁹⁰.

Trata-se de uma visão da realidade que afirme a vida em detrimento do modelo metafísico e de significação do cristianismo. Em *Assim falava Zaratustra (1957)* o profeta desce das montanhas para ensinar o Super-homem e incentivar a aceitação do Eterno Retorno, anunciando uma nova Era, baseada no pressuposto da Morte de Deus, reivindicando uma nova significação para a realidade evocada como meramente terrena⁹¹. O Eterno Retorno, de acordo com Grunewald, é a aceitação suprema da transitoriedade da vida com as suas dores e alegrias, do caos do devir⁹². Se o cristianismo procura significar a existência no além, Nietzsche reivindica o sentido na própria existência. Ainda que a vida manifeste dor e sofrimento deveremos transformar a dor em vontade, na qual a arte poder-se-á afirmar como uma forma por excelência, ao invés de a submeter a um sistema metafísico⁹³. Evidencia-se, deste modo, um convite para que o homem se religue a um «culto contemporâneo de forças tão supra-históricas como supra-subjectivas de transformação da vida e da arte»⁹⁴:

*Eu anuncio-vos o Super-homem! O Super-homem é o sentido da terra. Diga a vossa vontade: seja o Super-homem, o sentido da terra. Exorto-vos, meus irmãos, a permanecer fiéis à terra e a não acreditar naqueles que vos falam de esperanças supra-terrestres*⁹⁵.

A projecção do super-homem não foi uma mera fantasia de Nietzsche. Este sempre existiu, pois que seria da humanidade sem os homens sobre-humanos que por vezes

⁸⁹ GRUNEWALD, 2016: 282.

⁹⁰ QUARESMA, 2011: 296.

⁹¹ NIETZSCHE, 1957.

⁹² GRUNEWALD, 2016.

⁹³ NIETZSCHE, 1997.

⁹⁴ QUARESMA, 2011: 296.

⁹⁵ NIETZSCHE, 1957: 13.

aparecem para cumprir na terra alguma missão? O super-homem de Nietzsche não se detém em dores, renunciou à felicidade, repouso e prazer para si próprio, encontrando-se provido de um espírito perspicaz. Trata-se de uma alma senhorial, no sentido em que Nietzsche a distingue: por um lado, as almas servis, os vencidos, submissos, que não constroem, não reagem, limitam-se a esperar pelo socorro alheio; por outro lado, as almas senhoriais que aliam a força moral e intelectual, sabendo afirmar-se com pujança. É neste sentido que Heitor Muniz afirma que o super-Homem corresponde a uma necessidade do mundo⁹⁶:

*Os grandes homens, os homens necessários, os homens providenciais existem, existirão e não de existir sempre. Como diz Carlyle, exaltando o culto aos heróis e ao heroico nos assuntos humanos, a história universal, formada pelos feitos que os homens realizaram, não é, em suma, outra coisa que a história dos grandes homens que atuaram no seu desenvolvimento*⁹⁷.

Zaratustra fala-nos ainda das «três metamorfoses do espírito»: quando o espírito se torna camelo, quando o camelo se torna leão e quando o leão se torna menino:

Há o quer que seja pesado? – pergunta o espírito sólido. E ajoelha-se como camelo e quer que o carreguem bem. (...) O espírito sólido sobrecarrega-se de todas estas coisas pesadíssimas; e à semelhança do camelo que corre carregado pelo deserto, assim ele corre pelo seu deserto. No deserto mais solitário, porém, se efectua a segunda transformação: o espírito torna-se leão; quer conquistar a liberdade e ser senhor no seu próprio deserto. Procura então o seu último senhor, quer ser seu inimigo e de seus dias; quer lutar pela vitória com o grande dragão. Qual é o grande dragão a que o espírito já não quer chamar Deus, nem senhor? «Tu deves», assim se chama o grande dragão; mas o espírito do leão diz: «eu quero»⁹⁸.

O espírito quer agora desafiar o sagrado perante o dragão enquanto representação da convenção cristã e da proibição, à qual o camelo se submetteria, mas não o leão. Este grita «Eu quero», sendo este o camelo que se apercebe da sua força, mas que cujo «eu quero» não visa criar novos valores, mas estar ao serviço de uma afirmação por vir, da liberdade de uma nova criação. Assim o leão se torna menino, enquanto representação da inocência e do esquecimento, e símbolo de um novo começo⁹⁹.

É precisamente neste ponto que volta a fazer sentido estabelecer uma ligação entre a teoria e o objecto artístico em análise – *Não Kahlo* –, pois também neste se evoca o super-homem nietzschiano. Veja-se o trecho final da peça:

MORTA – Se tu és a Revolução, salva-te a ti mesma e a nós.

NONA – Estais na mesma condenação, minha irmã! Mas aquele nenhum mal fez (olhando para o bebé de Frida). Lembra-te de mim quando te sentares no teu trono.

⁹⁶ MUNIZ, 2015.

⁹⁷ MUNIZ, 2015: 155.

⁹⁸ NIETZSCHE, 1957: 35.

⁹⁹ NIETZSCHE, 1957.

FRIDA – *En verdad te digo que hoy pariré un tigre y lo llamare Godot!*
DÉCIMA/MORTA – A REVOLUÇÃO É A MÁSCARA DA MORTE. A MORTE É A
MÁSCARA DA REVOLUÇÃO (repete).

Excerto do texto dramático «*Não Kahlo*».

A referência ao nascimento de um Godot no final do texto dramático entende a definição nietzschiana de «super-homem» enquanto consequência do Deus que se tornou fraco em nós, no sentido de uma negação de um ser voltado para o além, oposto à realidade terrena, propondo o nascimento da criança nietzschiana, sendo que este nascimento é aqui o renascimento do Deus forte: «A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação»¹⁰⁰.

A crença metafísica pode ser considerada a base da arte, no sentido em que as personagens fantásticas/fictícias e o mundo da fantasia é uma criação do homem na sua relação, não só com o mundo terreno, mas também com o metafísico – a fantasia, do grego *Phantasia*, ou seja, aquilo que faz surgir em nós uma aparição – *phantasma*. Neste sentido matar Deus é matar a fantasia (do grego *Phantasia*, ou seja, aquilo que faz surgir em nós uma aparição – *phantasma*). Jamais a arte sobreviveria à morte da fantasia, uma vez que, em última instância, a ligação criador-espectador e vice-versa pressupõe essa fantasia, um «phásma» que habita as imagens que cada qual chama à presença e o outro reconhece. Portanto, o fim da arte e a morte de Deus não são fins resolutos, mas apenas um estágio da história, deixando em aberto a possibilidade de um renascimento. Este renascimento poderá ser a criança nietzschiana¹⁰¹. Assim, ainda que, de acordo com Nietzsche, a religiosidade não funcione no Estado moderno, será que este poderá funcionar na arte contemporânea? Não poderá o criador/artista contemporâneo, no exercício da actividade artística, ser o super-homem? Não será ele o leão que grita «Eu quero» perante o grande dragão que diz «tu deves»? Para indagar tais questões a teoria da imagem demonstrar-se-á mais adiante bastante profícua. Atentemos agora ao testemunho da encenadora Mónica Kahlo:

*As referências a Cristo também são recorrentes, nomeadamente o espectáculo termina com uma subversão da crucificação de Cristo, porque tanto Cristo como Frida Kahlo são duas figuras que ao mesmo tempo que se opõem se aproximam, ambas são uma semente enterrada em solo seco que, contra todas as probabilidades, dá à luz uma rosa vermelha. Os espinhos surgem para que ninguém esqueça que do caule mais cruel pode nascer a mais bela das flores, basta lutarmos por nós e por aquilo que acreditamos, o que a torna na flor revolucionária por excelência*¹⁰².

A testemunho visa aproximar o criador/artista frankeinsteiniano da figura do super-Homem criado por Nietzsche, mas reivindicando um super-Homem envolto numa aura

¹⁰⁰ NIETZSCHE, 1957: 37.

¹⁰¹ NIETZSCHE, 1957.

¹⁰² Entrevista a Mónica Kahlo, 2018.

de «sacralização»¹⁰³, de poder simbólico, no sentido em que este, por possibilitar uma renovação da personalidade social e inversão de categorias, possui o «*numinosum*», a «sacralidade bravia» que o transforma num objecto temível, misterioso e sedutor¹⁰⁴. Neste sentido, o super-Homem e Deus são uma espécie de Apolo e Dioniso, um não existe sem outro, mantendo as suas espadas cruzadas. O artista frankensteiniano traz em si essas duas energias em conflito: Deus através do poder de criação, de dar vida e o super-Homem através da construção de mundos alternativos, micro-desvios, como se deverá dar especial enfoque para o facto de que, no advento da pós-modernidade, marcado por um «anti-elitismo anarquista»¹⁰⁵, este possui uma autoridade e liberdade supremas, sendo dono do universo de todas as possibilidades e não estando submisso a quaisquer leis artísticas ou de juízo, mantendo, no entanto, essa ligação com o divino. Neste sentido, não poderá o criador/artista frankensteiniano se converter num super-homem que não se afaste do sagrado? Ou, nas palavras da encenadora, transformar-se na flor revolucionária por excelência?

A existência do «*phásma*» ou «fantasma» na imagem e, por conseguinte, na criação artística enquanto essa «entidade a meio caminho» dá lugar a uma possibilidade de conceptualização do criador/artista frankensteiniano enquanto super-Homem em constante ligação com o divino. Nietzsche faz uma leitura de Deus nas estruturas rígidas de Apolo (aparência do mundo, sonho, fantasia), opondo-lhe a celebração da vida e do mundo terreno sob o impulso de Dioniso. No entanto, talvez possamos pensar Deus mais próximo de Dioniso, no sentido em que este não possui forma física, e o super-Homem de Apolo (da forma, da estrutura), uma vez que o super-Homem procura reestruturar o mundo e ao projectar o seu «Eu quero» nos outros, transforma-o num «Tu deves», quebrando de certa forma o seu vínculo com Dioniso. Já a ideia de Deus, encontra-se para além das regras e estruturas criadas pelo homem, para lá da forma apolínea, podendo ser entendido, a um nível mais íntimo, como «*phásma*»¹⁰⁶. Ao entendermos o «*phásma*» como Dioniso e a imagem como Apolo, reivindicamos como princípio norteador da criação artística uma noção de «imagem», presente na Grécia do século V (a.C.), composta por «*pictura*» (dimensão material da imagem) e «*imago*» (dimensão psicológica da imagem), estendendo-a a toda a linguagem artística, sendo a questão tanto ou mais relevante se considerarmos que, como aponta Serrão:

*Os regimes religiosos são quase sempre favoráveis (mesmo que de modo não declarado) ao uso da imagem, à sua sublimação do real e ao seu poder de sedução e/ou de intervenção. Por isso, a dimensão do sagrado percorre sempre, de modo mais ou menos inconsciente, o território da representação artística*¹⁰⁷.

103 KOPYTOFF, 2008.

104 GODINHO, 2014; GODINHO, 2012.

105 DIAS, 2011: 240.

106 VERNANT, 1991 [1993].

107 SERRÃO, 2017: 14.

Pode-se, assim, argumentar que o nascimento da pós-Modernidade na filosofia levou a história da arte para caminhos melindrosos como os que postularam a «morte de Deus», o «fim da história» ou «fim da arte» ou de uma determinada ideia de arte ou história. Mais do que refletir em torno de uma série de conceitos, como «phásma»¹⁰⁸, «super-homem» ou «morte de Deus»¹⁰⁹, procurou-se demonstrar como a «Estética Frankenstein», marcada pela «Técnica de Lecter» evidenciada no início do artigo, se impôs como uma estratégia de bricolage e canibalismo assentes numa noção de montagem dionisiaca cujo background vai beber à montagem dionisiaca didi-hubermaniana, à caixa-sombra de Joseph Cornell, ao monstro Frankenstein de Mary Shelley e ao antropofagismo de Oswald de Andrade, visando manifestar através do «phásma» de fragmentos filmicos, imagéticos e textuais a possibilidade de reivindicar um futuro para a arte assente na ideia do artista frankensteiniano enquanto entidade dupla que integra em simultâneo tanto o Super-Homem, como o Deus de Nietzsche que aqui, contrariamente à teoria nietzschiana, se destaca pelo seu carácter dionisiaco, reinvidicando assim uma ressurreição não só para a arte, mas também para Deus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, a «Estética Frankenstein» é uma estratégia que permite chamar à presença as imagens cinematográficas numa co-presença com o próprio espectador que constrói o espectáculo (numa constante rememoração imagética) ao mesmo tempo que este decorre perante os seus olhos, uma vez que a exposição da «assombração», permite reivindicar por um futuro alternativo, ou, como propõe Gordon, «assombrar aterroriza, mas dá-nos algo que temos de tentar por nós mesmos»¹¹⁰. A principal virtualidade do fantasma/*psuché* está em actuar como contemporâneo do presente, permitindo uma provocação de desequilíbrios¹¹¹. No fundo, o *phásma* pode ser entendido, metaforicamente, como o espelho de Carrol que não é um mero reflexo, mas que revela um outro mundo por detrás. Trata-se de um entendimento da imagem enquanto «entidade a meio caminho» que estabelece uma particular relação com o sagrado, teoria que, aliás, tomou uma forma particular no campo da história da arte, e na qual assenta a redefinição do médium cinematográfico na performance contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2009) – «O que é o contemporâneo?». Em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora do Unochapecó, p. 52-73.
- ANDRADE, Oswald de (1928) – *Manifesto Antropófago*. «*Revista de Antropofagia*», (1), mayo.
- AREAL, Leonor (2012) – *O que é uma imagem*. «*Cadernos PAR. Pensar a Representação*», n.º 5. ESAD. CR, p. 58-80.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) – *Sobre o niilismo*. In *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 195-201.

¹⁰⁸ VERNANT, 1991 [1993].

¹⁰⁹ NIETZSCHE, 1957.

¹¹⁰ GORDON, 1997: 134-135.

¹¹¹ GORDON, 1997; VERNANT, 1991 [1993].

- BILBAO, AnaMary (2016) – *William Kentridge: A potência da «especificidade diferencial» resgatada na obsolescência*. «ARTis ON», (4), p. 54-59.
- BRITO, Aline (2008) – *Análise interpretativa do romance Alice no País das Maravilhas*. «Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários». Patos de Minas: UNIPAM, (1), anon 1, p. 49-56.
- CAMPOS, Daniela Queiroz (2017) – *Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo*. «Aniki», 4 (2), p. 269-288.
- CRUZ, Maria Teresa (2017) – *Arte e mediação*. «ARTis ON», 4 (Junho), p. 8-17. Retrieved from <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/98>.
- DIAS, Fernando Rosa (2011) – *Vanguarda e pós-Modernidade: do tempo de ruptura à ruptura dos tempos*. In QUARESMA, José; DIAS, Rosa (Coord) – *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, p. 162-252.
- DIDI-HUBERMAM, G (2016) – *Remontar, Remontagem (do Tempo)*. «Cadernos de Leituras», (47), Belo Horizonte: Chão da Feira.
- DUARTE, Alice (2009) – *Experiência de consumo: Estudos de caso no interior da classe média*. Porto: U. Porto Editorial.
- EPSTEIN, Jean (1983) – *O cinema do diabo*. In XAVIER, Ismael (Org.) – *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 192-301.
- FREITAS, Cristiane (1997) – *Da memória ao cinema*. «Revista Logos», vol. 4, n.º 2.
- GELL, A. (1998) – *Art and Agency, an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, p. 1-258.
- GIL, José (2001) – *«O corpo paradoxal»*. In *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água Editores.
- GODINHO, Paula (coord.) (2012) – *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Colibri, p.13-18; p. 53-68.
- ____ (2014) – *Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução; A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social*. In GODINHO, Paula (coord.) – *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, p. 9-24; p. 193-213.
- GORDON, A. (1997) – *Ghostly matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GORENDER, Miriam Elza (2010) – *Serial killer: o novo héroi da pós-modernidade*. «Estudos de Psicanálise», n.º 34, p. 117-122, Dezembro.
- GRUNEWALD, Aline (2016) – *A morte de Deus em Assim Falou Zarathustra*. «Revista Último Andar», (28), p. 275-287.
- KOPYTOFF, Igor, 2008 [1986] – *A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo*. In *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- KOSSELLECK, Reinhart (2006) – *Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas*. In *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, p. 305-327. [Trad. Carlos Almeida Pereira].
- KRAUSS, Rosalind (2000) – *Preface*. In *A Voyage on The North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, p. 5-64.
- LAPA, Pedro (2017) – *Algumas considerações sobre a viragem ética das artes*. Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores, no ciclo de conferências Ética e Arte, 8 de Maio, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- ____ (2017) – *Editorial*. «ARTis ON», (4) Junho, p. 4-7. Retrieved from <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/96>.
- LEPECKI, A. (2013) – *Planos de composição: Dança, política e movimento*. In RAPOSO, P. et al. (Eds.) – *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, p. 109-120.
- LOWENTHAL, David (1995) – *Como conhecemos o passado*. In *The past is a foreign country*. (Trad. Lúcia Haddad). Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-180.
- MAGALHÃES, Andreia (2017) – *O filme nas práticas artísticas conceptuais entre a desmaterialização do objeto de arte e a especificidade do medium*. «ARTis ON», n. 4 (Junho), 60-71. Retrieved from <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/104>.

- MILLER, Daniel (2009) – *Materiality: An introduction*. In MILLER, Daniel (ed.) (2009) – *Materiality*. Durham, NC: Duke University Press, p. 1-50 [Tradução de Andrés Laguens].
- MONZANI, Luiz (2011) – *Deleuze e Lewis Carroll: aproximação entre filosofia e literatura*. «Kinesis», vol. III, n.º 06, dezembro, p. 123-136.
- MORIN, Edgar (1970) – *A alma do cinema*. In *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, p. 100-139. [Trad. António Pedro Vasconcelos].
- MUNIZ, Heitor (2015) – *O super-homem de Nietzsche*. «Cadernos de Nietzsche», Guarulhos/Porto Seguro, 36 (2), p. 149-156.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997) – *O Anti-Cristo*. Covilhã: LusoSofia Press [Tradução de Artur Morão].
- ____ (1957) – *Assim falava Zarathustra: livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S. A., 4.ª Edição. [Tradução de José Mendes de Souza].
- OLIVEIRA, Lia Fernanda Ramos de (2014) – *Parábolas e fabulações: uma investigação em arte*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP (p. 1-58). Retrieved from <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000941276>.
- OLIVEIRA, Marina de (2016) – *Estudo do canibalismo na história e na literatura e o significado de Hannibal Lecter como possível ogro contemporâneo*. Brasil: Universidade de Santa Cruz do Sul, RS, 46f. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras.
- OTTO, Rudolf (2007) – *O Sagrado. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, p. 37-63. [Traduzido por Walter O. Schlupp].
- PASOLINI, Pier Paolo (1982) – *O cinema de poesia*. In *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio Alvim p. 137-152.
- PRINZAC, Mônica (2005) – *Performance da dor*. Brasil: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 98 f. Tese de doutoramento.
- QUARESMA, José (2011) – *Nietzsche e o desmascaramento da modernidade*. In QUARESMA, José; DIAS, Rosa (Coord.) – *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, p. 292-307.
- RAPOSO, Sílvia (2018) – *Os desaparecidos, os fantasmas e o corpo. Como arquivam? Analisando o conflito sírio na performance contemporânea*. «Sociologia Online», 15, dezembro 2017, pp. 71-100.
- RIBEIRO, Gilvan; DOMINGOS, Ibrhaim (2013) – *A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar*. «Ipotesi», Juiz de Fora, 17(1), 69-80.
- ROCHA et al, Rose (2009) – *Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell*. «Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação», 12(1), Brasília: E-compós.
- SAVIRÓN, Estrella (2018) – *NO KHALO, de la compañía D. Mona*. «Agolpedeefecto, Revista Cultural Digital». Madrid, julho [em linha]. [consultado a 13 de janeiro de 2019].
- SERRÃO, Victor (2017) – *Iconoclastia e cripto-história da arte: casos de estudo e acertos teórico-metodológicos no património artístico português*. «ARTis ON» (Revista do ARTIS – Instituto de História da Arte), 5, 8-24.
- ____ (2017) – *Arte no feminino – casos de estudo na arte portuguesa*. In *Ciclo Arte no feminino*. Instituto Adriano Moreira / Academia das Ciências de Lisboa, 12 de Dezembro, 17h/18h.
- SHELLEY, Mary (2012) – *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Le Livros.
- TURNER, Victor (2008) – *Dramas sociais e metáforas rituais*. In *Drama, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF. Retrieved from http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/dramas_campos_metaforas.pdf
- VERNANT, Jean-Pierre (1975) – *Image et aparence dans la théorie platonicienne de la Mimesis*. «Journal de psychologie», 2, abril-Junho, p. 4-37. [Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães].
- ____ (1991 [1993]) – *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema.

