

No Kahlo: entre a «Estética Frankenstein» e a morte de Deus

Sílvia Raposo – FBAUL/CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia¹

DOI: <http://doi.org/10.5565/rev/periferia.674>

Resumen

O presente artigo parte de uma investigação em artes sobre o espectáculo *No Kahlo* para evocar o lugar da performance contemporânea enquanto lugar por excelência da incorporação de imagens, questionando e compreendendo o conceito de hibridismo e micro-história da arte; bem como a teoria Nietzscheana da morte de Deus, associada ao pós-Modernismo e ao advento do «fim da arte» através do seu cruzamento com a teoria da imagem na aceção de Jean Pierre Vernant, que reivindica um entendimento da imagem enquanto parte igualmente composta por «*pictura*» e «*imago*», resgatando assim os conceitos de «matéria-fantasma» e «cripto-história da arte».

Palabras clave: Performance; pós-modernidade; fim da história; matérias-fantasma; Estética Frankenstein.

Abstract. *No Kahlo: between the «Frankenstein Aesthetics» and the death of God*

This article part of an arts research based on the show *No Kahlo* to evoke the place of contemporary performance as an excellence field of the embedding of images, questioning and understanding the concept of hybridity and micro-history of art; as well as the Nietzschean theory of God's death, associated with Postmodernism and the advent of the ' end of art ' through the interconnection with the theory of the image within the meaning of Jean Pierre Vernant, claiming an understanding of the image while also composed of «*pictura*» and «*imago*», rescuing the concepts of «ghostly matters» and «crypto-history of art».

Keywords: Performance; post modernity; end of history; ghostly matters, Frankenstein Aesthetics.

¹ Enviar correspondencia a: Sílvia Raposo, silvia961993@gmail.com

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Introdução

A proposta deste artigo é percorrer uma pluralidade de discursos em torno da obra de arte *No Kahlo*, elucidando-nos acerca da relação entre o discurso e a produção artística. Através da história da arte, antropologia, filosofia e da estética apresentar-se-ão posições de relação entre o discurso e a obra de arte. O método de pesquisa baseia-se numa investigação em artes, procurando, através da obra indicada, valorizar a produção (*poiesis*) como lugar reflexivo (Dias, 2010), terreno por excelência do método de investigação em artes.

Considerando que os próprios discursos na História de Arte vivem uma espécie de periferia sobre a obra, ou seja, são discursos que produzidos com a obra já feita, e, neste sentido, algo se perde no âmbito da sua exposição, nomeadamente, o âmbito da própria criação da obra, a «*poiesis*» por detrás da criação. Procura analisar-se esse processo que é o espólio perdido e o cerne da investigação em artes (Dias, 2010). Este espólio perdido, ou seja, o processo criativo será aqui explicitado ao nível de uma análise cénica e de texto dramático, uma vez que o objeto da investigação se trata de um espectáculo teatral, que será lido à luz da teoria frankensteiniana (Estética Frankenstein), no seu diálogo com os teóricos do pós-modernismo².

À luz do que foi postulado na década de 1960 por autores como Debord, Barthes ou Baudrillard, a modernidade e a sua história traduziram-se num excesso de presentificação, de tempo real, levando a uma saturação das imagens. Rosa Dias, parafraseando Gianni Vattimo, aponta o «fim da história», entendido enquanto processo unitário, como uma das principais características da pós-modernidade. O universal estilhaçado e a pluralidade micrológica que deste resulta sustentam-se nos mesmos médias que alicerçam a aldeia global, fugindo de qualquer configuração que se aproxime do local amplificado. O projeto da modernidade, envolvido num excesso de presentificação, comunicação, simulacro e hiper-

² A peça de teatro em análise – *No Kahlo* – é de minha autoria, pelo que, para me referir ao meu posicionamento enquanto artista/criadora refiro o termo “eu”, para me referir ao posicionamento enquanto antropóloga utilizo o termo “nós”.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

realidade, sufoca qualquer possibilidade de regresso a uma história local (Dias, 2011). Ainda, o mito da história, entendida enquanto ocidentalismo, torna-se, assim, numa das maiores vítimas da pós-modernidade: não só passa a existir um entendimento de que o excesso de história anula a ação histórica, como a própria musealização dos acontecimentos é “um branqueamento da história” (Dias, 2011, p. 225). Esta traduzindo-se na sua racionalização, demonstra-nos que já “não existe tempo para a história em si mesma” (Dias, 2011, p. 225), mas sim um tempo reciclável, suscetível de o rever como catástrofe, como Auschwitz ou Hiroshima (Lapa, 2017, p. 12). Assim, o tempo da história da modernidade traduz-se num excesso de presentificação, de tempo real e instantaneidade (Bauman, 2001), promovidos por um sistema capitalista que cria ambientes de encenação (Debord, 2003 [1967]), no qual o capital possui um grau de acumulação tão grande que se torna imagem (Debord, 2003 [1967], p. 27).

O termo pós-moderno passou a ser amplamente difundido na academia a partir dos anos 70 e instalou-se numa rede de questionamentos e ilustrações em torno do fim da arte, uma vez que, segundo define Anderson, o período pós-moderno:

“É sempre em princípio o que se deve chamar um presente absoluto. [...] Ele cria uma dificuldade peculiar para a definição de qualquer período posterior, que o converteria num passado relativo” (Anderson, 1999, p. 20).

A pós-modernidade caracteriza-se por um fascínio pelo neutro numa era de transparência involuntária, na qual a imagem já não representa, mas torna-se transparente, sem narrativa espaço-temporal (Baudrillard, 1991). (Baudrillard, 1991); esta traduz-se num «esvaziamento do tempo», entendido enquanto manipulável e quantificável, onde já não existe direção, pois “todas as opções são aceitáveis” (Dias, 2011, p. 230). Trata-se de um paradigma em que tudo pode tornar-se arte (Dias, 2011). Neste contexto, a vanguarda é entendida como vítima da «Era da cultura de massas», do fim da história e do kitsch, evidenciando-se o seu desgaste num tempo de transparência (Baudrillard, 1991), em que não existe oposição radical ou adaptação, enquanto resultado da adaptação a uma “cultura da comunicação intensificada” (Dias, 2011, p. 240).

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

O *shock* e a arte centrada na obra dão lugar a uma arte centrada na experiência, sendo que essa experiência já não é uma experiência que altera a sensibilidade do sujeito, mas atua antes num “sujeito de hipersensibilidade disponível” (Ibidem). Neste sentido, a crítica à modernidade é interpretada como a última das vanguardas, “espécie de poético e ultra-romântico suicídio” (Dias, 2011, p. 235), num tempo em que não se sabe o que pode ser ou não feito para se considerar uma obra vanguardista:

A última surpresa da novidade na arte foi a encenação da sua morte. Depois dela já nada pode morrer de forma original (Dias, 2011, p. 235).

É por este motivo que, Carlos Vidal, tal como muito outros teóricos do pós-modernismo, consideram que esta instância do Modernismo jamais poderia ser utilizada pelo pós-modernismo, uma vez que, segundo afirma, hoje não é possível rejeitar qualquer força de lei em nome de nenhum movimento atual porque “tudo se dissolveu e tudo se integra” (Vidal, 2014, p. 27). A vanguarda, refere-nos Carlos Vidal, é “tudo aquilo que é força-de-lei num determinado momento” (Vidal, 2014, p. 23). São várias as definições que abarcam o conceito de «vanguarda», entendida enquanto um produto histórico que pode ser lido como uma natural prossecução da história da arte e do século XIX; ou entendida, ainda, enquanto ruptura conceptual e ideológica, proposta nas artes e política. A noção de vanguarda que pretendo resgatar aproxima-se mais do seu entendimento enquanto expansão/progressão e do conceito de experimentalismo que cruza liminares disciplinares. Quer-se, com isto, salvaguardar um conceito de «vanguarda» que escape às determinações burocráticas institucionais que apelam a uma simplificação unidimensional, estereotipada e oficializada do conceito (Idem), ou seja uma noção de vanguarda que dialoga com o campo da estética:

A rejeição pelo passado em detrimento do culto pelo novo, exercendo um pensamento de ruptura, que pela sua radicalidade, age sobre o próprio pensamento da Modernidade, numa apropriação por um lado dos seus propósitos mas simultaneamente acentuando a recusa a uma permanência desses propósitos (Marques, 2007, p. 142).

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Contudo, não se assuma aqui o conceito de vanguarda como mero entusiasmo pela condição do *novo* e conseqüente rejeição das formas de representação do passado, mas sim como um conceito de reatualização de diferentes tempos e formas de representação. Mas, como destaca Vidal, abrir este restrito conceito “cabera também à força de lei da vanguarda” (Vidal, 2014, p. 24) e, para tal, esta não poderá estar morta. E se a pós-modernidade se caracteriza por não ter movimento ou direção, a vanguarda terá de ser jogada neste tabuleiro como, também ela própria, uma possibilidade na atitude pós-moderna.

Aparentemente refazer e apropriar o que já foi vanguardista passou a ser a força de lei na vanguarda pós-moderna, o que pressupõe, do nosso ponto de vista, que esta esteja antes a viver uma reorientação histórica, marcada pelo hibridismo artístico, uma vez que nos parece demasiado melindroso e reducionista condenar de ânimo leve a arte à cadeira elétrica. Condenar a história da arte ao suicídio, ainda que seja o fim de uma determinada ideia de arte, é um sintoma pós-moderno de um espírito *carpe diem*, no qual não há espaço para a projeção de futuros. No entanto, como refere a antropóloga Paula Godinho, «o futuro é para sempre» e o sempre é uma eternidade (Godinho, 2017). Em *O futuro é para sempre* (2017), Godinho demonstra-nos que a «neutralidade não é um campo» e que «ser contemporâneo é ser capaz de olhar para o novo» (Godinho, 2017), uma vez que o futuro é escrito através de práticas possíveis, riscos, incertezas, indecisões e sonhos. Marcado pelo tempo e a cultura em que emerge, o futuro é um horizonte imaginado, antecipado, desejado ou temido, e encontra-se sempre aberto ao «ainda não». Quando se torna corrente a condenação à ausência de futuro torna-se necessário recordar que o fim de um caminho é o início de outro, mesmo em tempos de alegado «presentismo»:

Tanta ênfase no fim – das ideologias, da história, da racionalidade, do emprego, da possibilidade de uma vida melhor – apresenta-se carregada de estranheza, porque a falta de esperança não é natural (Godinho, 2017, p.19).

Há que ter em conta que, como nos recorda Godinho, a ausência de confiança no futuro foi produzida por um aparelho que, ao longo dos últimos 30 anos, destruiu o

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

sentido do futuro, transformando-o num «país estranho» no qual o progresso é descartado como força de lei de uma alegada evolução, esquecendo-nos que este sempre foi resultado de lutas coletivas, revoltas e revoluções (Godinho, 2017).

Para além disso, torna-se relevante questionar e confrontar a ideia do fim da História e da Era das revoluções com a atual situação histórica e geopolítica mundial, ou seja, a questão do Médio Oriente que está a marcar uma reconfiguração do mundo. O séc. XXI e o advento do Jihadismo Global não poderão arrasar o argumento de um fim da era das revoluções enquanto ruptura sócio histórica? A subida de Donald Trump ao poder, o Brexit (saída do Reino Unido da União Europeia) ou até mesmo a aparição do robot Sophia, da Hanson Robotics, vieram ameaçar a globalização enquanto uma das últimas grandes revoluções históricas, demonstrando que o mundo se está a reconfigurar e que a história não morreu. A ideia de que a coragem e a imaginação características do combate ideológico estão a ser substituídas por uma sociedade orientada meramente para a satisfação dos desejos capitalistas e consumistas, mediada pelo cálculo económico encaminhando a história para o seu fim, é um argumento perigoso, pois apesar do fim das revoluções violentas a história continua a mover-se dentro desse estado final da sociedade postulado pelos pós-modernos (Andrews, 2003).

Com este artigo procuro encontrar, à semelhança do que Godinho fez para a vida, as «práticas possíveis», ao reivindicar novamente o estatuto do artista enquanto agente social e reclamar futuros (Idem). É neste sentido, que avanço com o conceito de «Estética Frankenstein», na qual se enquadra o objecto em análise *No Kahlo*. 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 hibridismo. À semelhança de Mary Shelley, reivindico um futuro, colocando-me, 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

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*, Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

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 (Shelley, 2012, pp. 93-94).

O olhar pós-moderno encara o hibridismo 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 reatualização do passado e do presente (*carpe diem*). Nós, artistas frankensteinianos, colocamo-nos 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. A título de exemplo, no estudo de caso a que me irei reportar – *No Kahlo* –, as rosas ostentadas na cabeça da personagem Frida Kahlo são as mesmas que escondia o regaço de Isabel de Aragão na lenda *O Milagre das Rosas*, as mesmas que são reproduzidas em massa pelas imagens de Frida Kahlo da sociedade de consumo e aquelas que brotarão no futuro a cada primavera. *No Kahlo* é uma “pátria do pastiche e do *bricolage* onde se encontram muitas épocas e estéticas” (Canclini, 2003 [1997], p. 24), ou, como argumenta Burke, um lugar de fronteira que favorece a hibridização (Burke, 2003).

A Estética Frankenstein, para além do *ready-made* de Marcel Duchamp, do *antropofagismo* de Oswald de Andrade (1928) ou até mesmo do *apropriacionismo* das décadas de 1970 e 1980, nasceu no contexto do hibridismo artístico, proposto por Cláudia Madeira. O conceito de híbrido trata de atender a uma categoria de objetos «não classificados» ou não «marcados», ou seja, “uma ideologia que apregoa o poder do não marcado, do não dito, do não visto” (Madeira, 2011, p. 35), geralmente entendida enquanto afirmação política. Assiste-se a um processo de naturalização do «unmarked» enquanto algo que não é digno de marca e que, por isso, não produz diferença (Madeira, 2011). A invisibilidade é aqui entendida enquanto uma estratégia política para produzir a diferença num contexto contemporâneo onde a participação cívica extravasou o campo da política,

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

insurgindo-se no discurso e nas práticas artísticas (Madeira, 2011).

O Hibridismo é compreendido enquanto um processo de incorporação de diferentes artes que, no caso do teatro do híbrido, se caracteriza por

Incorporações (e/ou desincorporações), desenvolvidas através de uma arte da enxertia, uma arte da mistura, resultariam numa dessacralização dos cânones, que se descontextualizam das suas convenções tradicionais e locais para adquirirem novas formas e novos territórios (Madeira, 2008, p. 16).

O hibridismo é entendido por Burke enquanto “tradução cultural” (Burke, 2003), dando o exemplo do modo como Vasco da Gama, ao entrar num templo hindu em Calcutá, ao se confrontar com as cabeças unidas de Brahma, Vishnu e Shiva, as traduziu enquanto uma representação da Santíssima Trindade. Sendo transversal a todas as esferas do social, o hibridismo estabelece-se enquanto «paradigma invasor», uma revolução silenciosa presente tanto na arte quanto na vida:

O apelo à mistura constrói identidades híbridas: transculturais e hifenizadas (...), identidades múltiplas e em mobilidade (...). O híbrido, o monstro, o mestiço, surgem como figuras de um mesmo processo que se inscrevem numa História longa (Madeira, 2008, pp. 17-21).

As artes performativas encontraram no jogo, na ironia, no grotesco, no riso e na metamorfose uma forma de encontro com o híbrido que permite a distração, a transgressão às normas, a rutura (Madeira, 2008). O que caracteriza a linguagem do híbrido é a fronteira, “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7) ou, como referiu Paula Godinho, “a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear” (Godinho, 2014, p. 12). O hibridismo é uma espécie de terreno baldio de cruzamentos interdisciplinares, como destaca a antropóloga:

O limiar é uma soleira, separa o que está fora do que já é interior. É uma passagem em que nos demoramos, num tempo-espço criativo, entre duas margens (Godinho, 2014, p. 12).

Esta passagem em que nos demoramos é também o lugar da «Estética

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Frankenstein», uma arte de enxertia e mestiçagens, de sobreposições ou intersecções entre diferentes culturas e estéticas artísticas. E é por isso, que, como veremos no caso da «Estética do Híbrido», a fronteira se irá assumir como um território por excelência da Cripto-História da Arte e da conceptualização em torno da arte contemporânea.

Partindo do objeto artístico *No Kahlo* defendo que o hibridismo artístico poderá estar na frente de uma reorientação histórica da vanguarda, se considerarmos que o fim da arte é um produto histórico sujeito ao tempo histórico da pós-modernidade, também este um produto histórico, e que a partir deste não é possível antecipar o futuro e muito menos determinar um «fim». Trata-se de não nos deixarmos, como refere Giorgio Agamben, “cegar pelas luzes do século” e da pós-modernidade (Agamben, 2009, p. 63), conseguindo “entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (Ibidem); A principal linha de força da «estética Frankenstein» é evocar o conceito de «contemporaneidade» no lugar de «pós-modernidade», enquanto categoria para classificar os tempos e a *poiesis* frankensteiniana.

A temporalidade do contemporâneo institui uma relação particular com outros tempos – o passado e o futuro; o que a define e caracteriza é a sua capacidade de «citar» outros tempos e, assim, reatualizar qualquer momento do passado ou, como define Agamben:

Ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto (Agamben, 2009, p. 69).

Neste sentido, evoca-se a reanimação do cadáver da vanguarda, mas não só. Como veremos de seguida, é uma evocação de cadáveres de outras criações, assente num revivalismo imagético, num canibalismo imagético-textual e na *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico enquanto estratégia poética e performativa que permite criar novas formas de soberania, micropolíticas e contrapoder.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia



Figura 1. Cena do espectáculo *No Kahlo*.
Fotografia de Sofia Santos.

As imagens em *No Kahlo* dialogam, 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 contemporâneo enquanto um caçador-coletor de imagens, transgredindo as fronteiras históricas e disciplinares, numa Era marcada pelo hibridismo e a migração de imagens (Rocha, 2009). Assente numa ideia de «Frankenstein artístico», o espectáculo recupera 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” (Pasolini, 1982, p. 142), contudo esta possui também elementos objetivos como “a integração da mímica na fala e a realidade vista pelos olhos, com os seus mil signos estreitamente sinaléticos” (Pasolini, 1982, p. 142). Perdido numa simultânea subjetividade, a linguagem cinematográfica é extremamente objetiva (composta por imagens enquanto entidades concretas) e, carecendo de um léxico conceptual e abstrato, é poderosamente metafórica, daí que Paolo Pasolini, através da noção de «Cinema de Poesia», a defina como fundamentalmente poética (Pasolini, 1982). É esta linguagem poética do cinema com os seus signos mímicos com a qual dialoga a «estética Frankenstein». Posto isto, o lugar da performance *No Kahlo* é um lugar por excelência da incorporação de imagens (Rocha, 2009), que recorre aos conceitos de hibridismo e micro-história da

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*, Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

arte, bem como à teoria Nietzscheana da morte de Deus, associada ao pós-Modernismo e ao advento do «fim da arte». Cruza-se ainda com a teoria da imagem na aceção de Jean Pierre Vernant que reivindica um entendimento da imagem enquanto parte igualmente composta por «*pictura*» e «*imago*» (Vernant, 1991 [1993]).

O Estudo de caso: *No 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 *No 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. A criação do texto dramático *No Kahlo* partiu da vida, obra, diário e cartas da pintora mexicana Frida Kahlo e de um diálogo canibalista, na aceção de Oswald de Andrade, 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 Romancero 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. O trabalho ao nível da dramaturgia teve início em Setembro de 2017 e os ensaios começaram em Outubro de 2017, tendo sido a base do trabalho coletivo e individual. De modo a introduzir os atores na compreensão do texto e da temática foram realizados dois ensaios individuais por semana, nos quais compartilhei com a equipa a minha pesquisa e preocupações teóricas em torno da arte contemporânea e vice-versa. Pode ler-se na sinopse do espetáculo:

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

No Kahlo es canibalista. Comió la oreja derecha de Van Gogh.

No Kahlo es cleptomaniaca. Robó las rosas de Santa Isabel para adornar los cabellos de Frida.

No Kahlo es contra-hegemónica. Se arrancó el bigote de Dali para hacer la peluca de Barloff.

No Kahlo es inconforme. Abrió la zanja de Shakespeare para desenterrar la calavera de Yorick.

No Kahlo es amante. Sus creaciones son ejercicios espirituales.

No Kahlo es iconoclasta. Sustrae un clavo a la cruz y lo predicó en la guía telefónica.

No Kahlo es la acción de desdoblarse en infinitas mujeres.

No Kahlo está de esperanzas y quiere parir un tigre que devore Shakespeare, Brecht, Van Gogh, Artaud, Cicciolina, Rivera, Abu-lughod, Heiner Müller, Monet, Foucault, Fassbinder, Ed Wood, Gauguin, Pina, Stanislavski, Beckett, Frida, Cesariny, Beethoven, Fernando Pessoa y más los planetas desiertos, que también mandan cosas, para digerirlos y escupir en la caja negra.

A influência do «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 reconstrói o espectáculo *No Kahlo* 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 figuras (Oliveira, 2014).

É neste sentido que o espectáculo *No Kahlo* é habitado por criaturas grotescas que procuram evidenciar um "corpo paradoxal" (Gil, 2001, p. 69) – entre o real e a fantasia, o devir-matéria, devir-obra de arte ou devir-animal. São elas: *Frida*, uma representação da pintora Frida Kahlo que dialoga com a figura da Alice, de Carrol e

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

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; *Rabbit*, a figura do coelho em *Alice no País das Maravilhas* que chama a presença uma imagem de bigode que remete para a figura do pintor surrealista catalão Salvador Dalí; *Kahlo*, o alter-ego de Frida que dialoga com a figura do veado ferido, imagem recorrente nas pinturas de Frida Kahlo; o *Lobo Mau*, que dialoga com o imaginário infantil dos contos «O capuchinho vermelho» e «A história dos três porquinhos», mas que representa a contrarrevolução e o universo amoroso e extraconjugal de Frida Kahlo; *As parcas* (Nona, Décima e Morta), a figura do Oráculo ou 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; e o *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.



Figura 2. Cena do espectáculo *No Kahlo*.
Fotografia de Amélia Monteiro.

A criação do objecto cénico dialoga, assim, com a noção de «conto-sonho» (Monzani, 2011), ou seja, com o universo *non-sense* e o mundo onírico criados por

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Lewis Carrol em *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho*, mas que neste caso, em vez de uma fuga à fixidez da sociedade vitoriana e à sua moral rígida (Brito, 2008), ou seja, uma fuga da realidade, se traduz num confronto com a própria realidade traduzida num mundo mágico inserido no advento da pós-modernidade. As figuras traduzem-se por seres híbridos e procuram evocar, por um lado, “a neurose entediante da rotina dos normais”, e por outro, “o mundo incompreendido dos bizarros” (Muraca, 2010, p. 122). Em suma, o espectáculo procura trabalhar com uma nova interpretação do mundo que dialoga com elementos não racionais, tais como a loucura, aproximando-se daquilo a que Deleuze designou por «caos-cosmos» (Monzani, 2011).

Deste modo, *No 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, marcada pela influência fílmica do «burtonesque» que revela a presença de elementos do *avant-garde* europeu do fim do século XIX e início do século XX, com especial enfoque para o expressionismo alemão da década de 1920 (Muraca, 2010). A temporalidade e espacialidade do espectáculo é mapeada sob a lógica das fábulas e dos contos de fadas e marcada pela época do «Era uma vez» cristalizada em ilustrações de livros e imagens fílmicas, que remetem para uma temporalidade longínqua e indefinida.

Compreender a pintura de Frida Kahlo implicou conhecer a sua biografia e o significado cultural do seu trabalho enquanto estratégia de aceder a este (Canclini, 2011) e implicou também empreender uma estratégia de *bricolage* artística e biográfica em torno das numerosas referências que construíram aquilo que na contemporaneidade se entende pela imagem e simbologia de Frida Kahlo. Como destaca Canclini, a biografia de Hayden Herrera não é um caminho menos verdadeiro do que as joias ou os ténis da Frida Kahlo Corporation (Canclini, 2011) e, neste caso, do que as obras cinematográficas que a reivindicaram enquanto referência. À semelhança da «Pop Art», o objecto *No Kahlo*, recuperou uma imagem de Frida Kahlo já pronta, processada pelo coletivo, presente no imaginário popular e refletida na propaganda *kitsch* associada à produção em massa, publicidade, meios de comunicação ou cinema.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Se o termo «Pop Art» foi utilizado pela primeira vez pelo crítico inglês Lawrence Alloway para designar “as pinturas que celebravam o consumismo do pós-guerra, desafiavam a psicologia do Expressionismo Abstracto e adoravam o materialismo” (Moutinho, 2000, p. 1), como compreender de que modo, numa estratégia de citação e canibalismo imagético e textual, a estética das latas de sopas Campbell’s, das garrafas de Coca-Cola ou das imagens de Marilyn Monroe, de Andy Warhol (Amorim e Silva, 2013), coabitam, neste objecto – *No Kahlo* –, com a Arte Lowbrow/Surrealismo Pop ou com as famosas animações da Disney?

Pensar o objecto enquanto um espectáculo biográfico, *burtonesco*, onírico ou fantástico seria um equívoco, uma vez que este não pretende transportar-nos para a biografia de Frida Kahlo, nem para o sedutoramente estranho universo de Tim Burton, Disney ou Carrol; não tem pretensões de nos transportar para lado nenhum a não ser para si próprio enquanto produto de uma arte contemporânea que, à semelhança do cinema, cria possibilidades de futuro. O objecto apresenta-se, deste modo, enquanto uma espécie de pós-Pollock teatral ou Frankenstein artístico que chama à presença imagens cinematográficas de forma a criar um diálogo canibalista com estas, não apenas mentais, mas também pictóricas. Aqui, o seu principal objetivo passa por responder à questão «o que querem as imagens?», procurando traduzir através do dispositivo cénico e imagético o célebre comentário de Mitchell:

Sempre respondo que elas querem ser beijadas. Mas então surge a questão: o que é um beijo? E a resposta é que ele é um gesto de incorporação, de vontade de engolir o outro sem matá-lo – de “comê-lo vivo”, como se diz (Rocha, 2009, p. 4).

A «estética Frankenstein» caracteriza-se por uma linguagem híbrida e de metamorfose, que tanto apela ao presentismo, como os excertos que a compõem são matérias fantasmagóricas. A «estética Frankenstein» surge como resposta à pós-modernidade e à pergunta de Mitchell, é o beijo que engole o outro sem o matar. E o beijo é uma imagem e um conteúdo, a imagem corresponde ao presentismo e o conteúdo corresponde ao *phásma*, enquanto reivindicador de

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

futuros. Não visa preencher um novo lugar na sucessão da fantasmagoria da novidade, mas ser um gesto de devoração de imagens que procura engolir a própria sociedade de consumo e a sua fantasmagoria numa espécie de ato canibal.

«No Kahlo» e a ressurreição do Deus Nietzscheano

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" (Quaresma, 2011, p. 292):

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 (...). Esta tolerância e largeur do coração, que tudo «perdoa» porque tudo «compreende» (Nietzsche, 1997, p. 3).

Tal como a morte da Arte é um resultado da sua saturação, também a morte de Deus é para Nietzsche a sentença de "um movimento que levado ao seu limite chegou ao fim" (Grunewald, 2016, p. 282). 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 trata de um mero ateísmo, mas de suprimir uma forma de concepção da realidade que vise afirmar a vida e reivindicar o «ser primordial» sob a força simbólica de Dioniso, permitindo a segregação de um estado estético disponível novamente para formar uma unidade primordial geradora de tensão e devir (Quaresma, 2011).

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

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

meramente terrena (Nietzsche, 1957). O Eterno Retorno, de acordo com Grunewald, é a aceitação suprema da transitoriedade da vida com as suas dores e alegrias, do caos do devir (Grunewald, 2016). 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 metafísico (Nietzsche, 1997):

Eu anuncio-vos o Super-Homem! O Super-Homem é 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 (Nietzsche, 1957, p. 13).

A projeção da ideia de 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 aparecem para redirecionar a História? 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 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 mundo, ao "culto aos heróis e ao heroico nos assuntos humanos, a história universal, formada pelos feitos que os homens realizaram" (Muniz, 2015, p. 155).

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. (...) 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.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

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" (Nietzsche, 1957, p. 35).

O espírito quer agora desafiar o sagrado perante o dragão enquanto representação da convenção cristã e da proibição, à qual o camelo se submeteria, 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 começo (Nietzsche, 1957).

É precisamente neste ponto que volta a fazer sentido estabelecer uma ligação entre a teoria e o objecto artístico em análise – *No Kahlo* –, pois também neste se evoca numa aparente contradição uma ligação ao cristianismo a partir da reivindicação da imagem do 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.

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 «**No Kahlo**»).

A referência ao nascimento de Godot no final do texto dramático propõe a ambiguidade «criança» nietzschiana – "A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, (...) uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação" (Nietzsche, 1957, p. 37) – versos Deus criador – "Então disse Deus:

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

"Façamos o homem à nossa imagem" (Gênesis 1:26, Bíblia Cristã). Neste sentido, na criação artística o super-Homem e Deus são uma espécie de Apolo e Dioniso, um não existe sem outro, mantendo as suas espadas cruzadas. O artista pós-Moderno traz em si essas duas energias em conflito: a do Deus criador, que dá a vida e lhe atribui regras, e a do super-Homem que constrói mundos alternativos, micro-desvios, mais relevante ainda no advento da pós-modernidade, onde artista criador possui uma autoridade e liberdade supremas, não estando submisso a quaisquer leis artísticas ou de juízo, mantendo, no entanto, essa ligação de criação com o divino.



Figura 3. Cena do espectáculo *No Kahlo*.
Fotografia de Amélia Monteiro.

Ainda que, de acordo com Nietzsche, a religiosidade não funcione no Estado moderno, não estará ela sempre presente na arte pós-Moderna neste conflito Apolo/Dioniso? Não será o criador/artista pós-Moderno, no exercício da atividade artística, o super-Homem? Não será ele o leão que grita «Eu quero» perante o grande dragão que diz «tu deves»?

A primeira questão visa aproximar o criador/artista pós-Moderno da figura do super-Homem criado por Nietzsche, mas reivindicando um super-Homem envolto numa aura de «sacralização» (Kopytoff, 2008), de poder simbólico, no sentido em que este, por possibilitar uma renovação da personalidade social e inversão de

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

categorias, possui o «*numinosum*», a «sacralidade bravia» que o transforma num objecto temível, misterioso e sedutor (Godinho, 2014; Godinho, 2012).

A crença metafísica poderá também ser considerada a base da arte, no sentido em que as personagens fantásticas/fictícias e o mundo da fantasia – ligado ao «*phásma*», como se verá abaixo – é uma criação do homem na sua relação, não só com o mundo terreno, mas também com o metafísico. Neste sentido matar Deus é matar a fantasia (do grego *Phantasía*, significa aparição). 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. Neste sentido, não poderá o criador/artista pós-moderno se converter num super-Homem que não se afasta do sagrado que vem criar mundos alternativos, ou seja, futuros?

Procuro argumentar que a cena é composta por imagens, ou seja, há um processo de objetificação da ação em cena que a fixa numa imagem que é tanto mental quanto pictórica e, neste sentido, é possível questionar a mesma enquanto objetificação de *phásmas*/fantasias cinematográficas. 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 sonho (Miller, 2009). A imagem em teatro relaciona-se diretamente 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” (Gordon, 1997, p. xvi), aludindo a uma confluência temporal característica do ser contemporâneo.

Se a imagem em teatro evoca o «*phásma*» e a «*phantasía*», 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” (Vernant, 1975, p. 4), esta não se trata meramente de uma imagem mental ou tampouco de uma *pictura*, mas deverá ser

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

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” (Vernant, 1975, p. 10). Trata-se do *Eídolon*, duplo fantasmático, que 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 Crátilos no lugar de um só” que reproduz não apenas a forma e cor, mas o próprio interior de Crátilo. É deste modo que se exprime o *eídolon* arcaico nas três formas pelas quais se apresenta: “imagem do sonho (*ónar*), aparição suscitada por um Deus (*phásma*) e fantasma de um defunto (*psyché*).” (Vernant, 1975, p. 9).

Procura-se, com isto, uma compreensão da performance artística enquanto forma de preservação de «phásmas», de “memórias cripto-artísticas”³ ao resgatar o testemunho das memórias ausentes, aludindo às “obras mortas” “corpus” de bens que já não existem na sua materialidade enquanto testemunho de identidades (Serrão, 2017, p. 15). Ao recuperar o “phásma”, reverte a “versão fraca” em “versão forte” (Traverso, 2012), 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” (Gordon, 1997, pp. 134-135). Contudo,

Para apaziguar este espectro (...), não basta dar-lhe sepultura. (...) Há que repará-lo” (...), é preciso coroar o edifício fúnebre com uma imagem (Vernant, 1991 [1993], p. 34).

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 contemporâneo enquanto um super-Homem em constante ligação com o divino, uma vez que a ideia de Deus se encontra para além das regras e estruturas criadas pelo homem, para lá da forma apolínea, podendo ser entendido, a um nível mais íntimo, como «*phásma*»

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

(Vernant, 1991 [1993]). Ao entendermos o «*phásma*» (o sagrado, o fantasma e Deus enquanto entidade fantasmática) 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.

Considerações finais

O nascimento da pós-Modernidade levou a história da arte para caminhos melindrosos como os que postularam o «fim da história» ou «fim da arte» ou de uma determinada ideia de arte ou história. Neste sentido, através de um diálogo com o objecto artístico *No Kahlo*, procurámos questionar e refletir em torno de uma série de conceitos, tais como «*phásma*» (Vernant, 1991 [1993]), «super-Homem», «morte de Deus» (*Nietzsche, 1957*), «*fim da história*» (Vattimo, 1996) ou «fim da arte» (Danto, 1984) de forma a demonstrar de que forma o hibridismo artístico poderá estar na frente de uma reorientação histórica da vanguarda.

A oposição entre «*pictura*» e «*imago*» permitiu-nos pensar a problemática da investigação em artes a partir de um enquadramento teórico-prático que se manifestou enquanto uma excelente ferramenta no auxílio de uma investigação em antropologia e performance, permitindo-me questionar de que forma a experimentação de processos criativos de intervenção performativa possibilita derrubar muros ao nível das ferramentas antropológicas e da transdisciplinaridade na linguagem antropológica. Propôs-se a criação de uma nova estética – «Estética Frankenstein» -, assente num revivalismo imagético-textual e na *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico que evoca o conceito de «contemporaneidade» no lugar de «pós-modernidade», enquanto estratégia performativa para a criação de novas formas de contrapoder, soberania e micropolíticas, mas também enquanto instrumento para repensar o conhecimento antropológico e a própria História da Arte, de forma a renovar as abordagens etnográficas.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2009). "O que é o contemporâneo?". Em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora do Unochapecó, 52-73.
- Amorim e Silva, Cristianne; Marcella (2013). "Hibridizações: Andy Warhol e os discursos publicitários". Em *VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação – UERJ/ PUC-RIO*, Fiocruz - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 23 a 25 de outubro.
- Andrews, Christina (2003). "Jürgen Habermas sobre revolução e fim da história". Em *Margem*, São Paulo, (17), Junho, 129-146.
- Anderson, Perry (1999). *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Atkinson, Paul (2010). "Making Opera Work: Bricolage and the Management of Dramaturgy". Em *Music and Arts in Action*, (3)1, 3-19.
- Baudrillard, Jean (1991). "Sobre o niilismo". Em *Simulacros e simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 195-201.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Burke, Peter (2003). *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, Coleção Aldus 18, 1-73; 112-115.
- Brito, Aline (2008). "Análise interpretativa do romance Alice no País das Maravilhas". Em *Crátulo. Revista de Estudos Lingüísticos e Literários*. Patos de Minas: UNIPAM, (1) 1, 49-56.
- Canclini, Néstor Garcia (2003 [1997]). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4ª ed. (Ensaio latino-americanos, 1) [Tradução de Heloísa Cintrão e Ana Lessa], 18-83;
- Canclini, Néstor García (2011). "Frida e a industrialização da cultura". Em *Comunicação & Cultura*, (12), 23-28.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

Cardeira da Silva, Maria (2001). "A cultura como pretexto". Em *Cadernos do Noroeste*, (15) 2, 551-553, (Série História 1).

Debord, Guy (2003). *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Coletivo Periferia.

Dias, Fernando Rosa (2011). "Vanguarda e pós-Modernidade: do tempo de ruptura à ruptura dos tempos". Em QUARESMA e DIAS, José; Rosa (Coord), *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, 162-252.

Dias, Fernando Rosa (2010). "Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte". Em *Investigação em arte*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 59-91.

Gil, José (2001). "O corpo paradoxal". Em *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água Editores.

Ginzburg, Carlo (1991 [1989]). *A Micro História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1-34.

Godinho, Paula (coord.) (2012). *Máscaras, mistérios e segredos*, Lisboa: Colibri, 13-18; 53-68.

Godinho, Paula (2013). "Anti-sepulcro. Desprivatização de memórias, memória pública e contra-hegemonias". Em Pereira, Dionísio (coord.) (2013), *Emigrantes, exilados e perseguidos: a comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940)*, Santiago de Compostela: Através Editora, 203-213.

Godinho, Paula (2014). "Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução" e "A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social". Em Godinho, Paula (coord.), *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, 9-24; 193-213.

Godinho, Paula (2017). *O futuro é para sempre*. Lisboa: Letra Livre, 1ª edição.

Gordon, Avery (1997). *Ghostly matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

- Grunewald, Aline (2016). "A morte de Deus em *Assim Falou Zaratustra*". Em *Revista Último Andar*, (28), 275-287.
- Kopytoff, Igor, 2008 [1986]. "A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo". Em *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Lepecki, André (2013). "Planos de composição: Dança, política e movimento". Em Raposo, P., et al. (Eds.), *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 109-120.
- Madeira, Cláudia (2008). "Cap. I – Entre a palavra e a coisa", "Cap. III - Híbrido: do conceito ao paradigma invasor", "Cap. IV – O hibridismo nas artes". Em Madeira, Cláudia (2008), *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (Tese de Doutoramento em Ciências Sociais – Sociologia Geral), Instituto de Ciências Sociais, Repositório da Universidade de Lisboa, 673f., 13-195.
- Madeira, Cláudia (2011). "A (in)visibilidade da arte social". Em *Revista Arte & Sociedade*, Vol. 2, Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto sob coordenação de João Valente Aguiar, Set., 33-44.
- Monzani, Luiz (2011). "Deleuze e Lewis Carroll: aproximações entre filosofia e literatura". Em *Kínesis*, (3) 6, Dezembro 2011, 123-136. DOI: <https://doi.org/10.5555/k.v3i06.4428>
- Moutinho, Ana Viale (2000). "Andy Warhol e a Era da Reprodutibilidade Técnica". Em *Revista da UFP*, (5), Setembro, 187-195.
- Muniz, Heitor (2015). "O super-Homem de Nietzsche". Em *Cadernos de Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, (36) 2, 149-156. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422015v3602hm>
- Muraca, Márcio (2010). "Tim Burton e o Burtonesque: A Inversão do Conto de Fadas". Em *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, (01) 7, Agosto de 2010, 118-126.

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

- Nietzsche, Friedrich (1997). *O Anti-Cristo*. Covilhã: LusoSofia Press [Tradução de Artur Morão].
- Nietzsche, Friedrich (1957). *Assim falava Zarathustra: livro para todos e para ninguém*, 4ª Edição. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S. A. [Tradução de José Mendes de Souza].
- Nietzsche, Friedrich (2008 [1882]). *A Gaia Ciência*, Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal. São Paulo: Editora Escala [Tradução de António Carlos Braga].
- Oliveira, Patrícia (2011). *Política e arte: desvios, leituras e emergências*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 122 f.
- Oliveira, Lia Fernanda Ramos de (2014). *Parábolas e fabulações: uma investigação em arte*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1-58.
- Pasolini, Pier Paolo (1982). "O cinema de poesia". Em *Empirismo Herege*, Lisboa: Assírio Alvim, 137- 152.
- Quaresma, José (2011). "Nietzsche e o desmascaramento da modernidade". Em Quaresma e Dias, José; Rosa (Coord), *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, 292-307.
- Rocha et al, Rose (2009). "Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell". Em *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, E-compós, Brasília, (12) 1, jan./abr. <https://doi.org/10.30962/ec.376>
- Schechner, Richard (1986). "Victor Turner's Last Adventure". Em Turner, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, NY: PAJ Publications.
- Serrão, Victor (2017). "Iconoclastia e cripto-história da arte: casos de estudo e

Sílvia Raposo, *No Kahlo: entre a «Estética de Frankenstein» e a morte de Deus*,
Perifèria 24(1), Junio 2019

revistes.uab.cat/periferia

acertos teórico-metodológicos no património artístico português”. Em *ARTis ON* (Revista do ARTIS - Instituto de História da Arte), (5), 8-24.

Serrão, Vítor (2017). “Arte no feminino - casos de estudo na arte portuguesa”. Em *Ciclo Arte no feminino*, Instituto Adriano Moreira / Academia das Ciências de Lisboa, 12 de Dezembro, 17h/18h.

Traverso, E. (Ed.) (2012). O tempo e a força. *O passado, modos de usar: História, memória e política*. Lisboa: Edições Unipop, 55-71.

Vernant, Jean-Pierre (1975). “Image et aparence dans la théorie platonicienne de la Mímesis”. Em *Journal de psychologie*, (2), abril-Junho. [Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães], 4-37.

Vernant, Jean-Pierre (1991 [1993]). *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Translated by Telma Costa. [1991]. Lisboa: Editorial Teorema.

Vidal, Carlos (2014). “Poéticas de Fim de Século: Vanguarda e Academismo, da Demarcação à Hibridação”. Em *And painting?*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA, 22-29.