

EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS DE UM CORPO DIFERENCIADO

Felipe Henrique Monteiro Oliveira¹

Resumo:

O presente artigo pretende descrever e refletir sobre as experiências performáticas do autor, desde sua pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte até a sua atual pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em que vem tentando estabelecer aproximações entre o pensamento de Antonin Artaud e suas reverberações na performance, justamente porque percebe as seguintes proposições e ligações entre as duas formas de espetáculo: 1) ampliar as fronteiras da realidade na qual se faz o exercício da vida; 2) buscar fazer e estabelecer elos entre arte e vida, e não a separação de ambas; 3) desorganizar aparências, derrubar preconceitos e fazer emergir verdades secretas e não imaginadas, provocando no espectador uma recepção muito mais cognitivo-sensória do que racional; 4) produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que provoquem os sentidos e a alma do espectador; 5) provocar nos participantes um desejo de mudança; 6) produzir cenas ritualísticas, permeadas pela emoção e, principalmente centradas

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia

no corpo do atuante e a tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando desta forma a dogmatização do texto dramático, como sendo comparado ao regente supremo do fazer teatral.

Palavras-chave: Performances. Antonin Artaud. Corpos Diferenciados.

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo describir y reflexionar sobre las experiencias performativas del autor desde de la investigación de su maestría en el Programa de Postgrado en Artes Escénicas por la Universidade Federal do Rio Grande do Norte Programa hasta su investigación de doctorado en curso en el Programa de Postgrado en Artes Escénicas en la Universidade Federal de Bahía, que ha estado tratando de establecer similitudes entre el pensamiento de Antonin Artaud y sus repercusiones en la performance, precisamente porque se dá cuenta de las propuestas y los vínculos entre las dos formas espetaculares: 1) Aumentar la realidad de las fronteras de lo cual hace que el ejercicio de la vida; 2) Buscar y establecer vínculos entre el arte y la vida, y no la separación de ambos; 3) Desorganizar las apariencias, a ruina prejuicios y llevar a cabo las verdades secretas y no imaginado, haciendo que el espectador una recepción mucho más cognitivo-sensorial que racional; 4) Producir imágenes físicos violentos, basados en la idea de acciones extremas que provocan los sentidos y el alma del espectador; 5) Traer a los participantes un deseo de cambio; 6) Producir escenas rituales, bajo los efectos de emoción y se centró principalmente en el cuerpo activo y todo lo que apele a los sentidos del espectador, negando así el dogma del texto dramático en comparación con el gobernante supremo de hacer teatro.

Palabras-clave: Performances. Antonin Artaud. Cuerpos Diferenciados.

As minhas experiências performáticas têm início durante a minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na qual produzi a performance “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, sob a orientação da Profa. Dra. Nara Salles.

A princípio, ao pesquisar o Estado da Arte dos artistas com corpos diferenciados, no contexto brasileiro das artes cênicas, percebi que grande parcela das pesquisas acadêmicas são referentes a descrições desses em cena. Propus a minha orientadora, realizar uma investigação sobre o meu corpo diferenciado² em cena, numa proposta metodológica que tivesse como aportes teórico e prático a vida e a obra da artista mexicana Frida Kahlo.

Recomecei a estudar sistematicamente a vida e a obra de Kahlo, pois já tinha o objetivo de concretizar o diálogo cênico entre nossos corpos diferenciados. Nos procedimentos de criação das cenas, surgiram os seguintes questionamentos: como expor meu corpo diferenciado em cena? Como dialogar meu corpo diferenciado com o corpo, também diferenciado, de Kahlo, sem produzir clichês? Se não vou representar Kahlo, de que maneira posso me apropriar de sua biografia e suas obras e imbricá-las ao meu corpo em cena? Como posso penetrar em mim mesmo e descobrir os meus fantasmas psicológicos estigmatizantes, que tanto me impedem de expor meu corpo diferenciado em cena? De que forma minhas limitações psicofísicas são desbloqueadas, a partir do contato comigo mesmo diante do público, em cena, enquanto performer?

Diante desses questionamentos, percebi que grande parte do receio de estar em cena com meu corpo diferenciado advinha do processo de estigmatização que sofri durante uma disciplina de danças brasileiras na graduação do Curso de Artes Cênicas: Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas, na qual o docente na frente da turma disse: “Felipe, fique parado

² Tenho amiotrofia espinhal progressiva.

com a sua cadeira de rodas, pois você não dança”.

Essa frase enunciada pelo docente, além de revelar sua incompetência, fez-me cunhar com a Profa. Dra. Nara Salles, o termo corpos diferenciados, para designar as pessoas com alguma chamada “deficiência” corpóreo/mental, pois nos parece a princípio que diferenciado tem o significado de apenas ser diferente, posto que etimologicamente diferente vem do latim *different* e designa aquilo que é diverso, alterado, mudado, modificado, variado.

E foi nesse exercício de resiliência que me deparei com estudos somáticos e a sua potência para a realização do trabalho cênico, porque pode ser um caminho a ser trilhado no processo artístico com corpos diferenciados, pois o fazer cênico permite coordenar atividade intelectual, destreza física, expressão de emoções, sentimentos e afetividade, em uma estética própria, na busca de inovações. Ao preparar o corpo para a cena, faz-se necessário estar consciente da estrutura do corpo e de seu funcionamento, pois existe a oportunidade de experimentar nos corpos: coordenação, flexibilidade, elasticidade, ritmo, agilidade, força, resistência, equilíbrio, ajuste de postura, desenvolvimento da conscientização do corpo, experiências de movimento em relação ao tempo, à dinâmica e ao espaço. Nos aspectos criativos corpóreo/vocais, pode-se descobrir a capacidade de cada um para criar novos meios de expressão e comunicação com os movimentos corporais, tendo a imaginação estimulada na inter-relação de criações corporais com o grupo, instigando o intelecto de cada participante no desenvolvimento de sua própria criatividade corpóreo/vocal.

Portanto, quando performei “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, assumi a função de performer e, além de abordar a influência da instauração do estigma dos corpos diferenciados no acontecimento cênico e seus desdobramentos nas relações interpessoais, na sociedade contemporânea, instituí em minha prática cênica a apropriação do universo biográfico-pictórico da artista Kahlo.

Entendendo por apropriação, uma palavra derivada do verbo apropriar, e que uma de suas significações é tomar para si, assim, na performance, degluti antropofagicamente Kahlo e, ao descobrir o martírio de seu corpo diferenciado, a regurgitei artisticamente e passei a utilizar os mais marcantes episódios de sua biografia pessoal e artística como aportes para o meu processo criativo. Nesse processo, propus um diálogo irreduzível entre as dores do corpo diferenciado da artista plástica mexicana em relação ao meu próprio corpo, mesmo tendo consciência de que nunca poderei vivenciar sua principal dor, a de não conseguir ser mãe; adentrei seu universo e busquei, na sua vida e nas suas obras, as incisivas dores oriundas de sua solidão, de suas paixões, da poliomielite e do seu corpo dilacerado pelas sucessivas e inúmeras cirurgias. E a opção pela via da apropriação ficou mais elucidada na escolha do título da performance: “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”.

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

Assim, ao dar meu corpo diferenciado aos espectadores, venho percebendo, desde “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, que cada sociedade seleciona, dentro de suas características sociais, históricas e culturais, uma determinada quantidade de atributos e valores que ajustam a maneira como cidadãos devem ser corporal, intelectual e moralmente. Esses atributos devem ser

iguais, mesmo havendo poucas diferenças, para todos os cidadãos, grupos e classes da sociedade, o que acaba resultando em expectativas normativas. Os sujeitos que não se encaixam nelas acabam sendo estigmatizados, como é o caso das pessoas com corpos diferenciados. Todas as barreiras atitudinais aplicadas nas pessoas com corpos diferenciados – preconceito, discriminação e estigma – são oriundas do entendimento e contribuem para o fato de que o corpo é uma construção social e cultural, ou seja:

As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. (LE BRETON, 2011, p. 18)

Portanto, a construção social e cultural do corpo está crivada por códigos que estabelecem estereótipos corporais (feio/bonito, deficiente/eficiente, improdutivo/produtivo, anormal/normal) que delineiam expectativas normativas, onde os parâmetros em relação aos diversos corpos cooperam para o estabelecimento de estigmas.

Por seu caráter visual, os estigmas efetivados nos corpos diferenciados dos sujeitos provêm e se estabelecem nas relações interpessoais, a partir da hegemonia do olhar. Na vida cotidiana contemporânea, foi atribuído ao olhar a responsabilidade de regular as manifestações e as atividades do corpo; no seio das relações entre os sujeitos, o olhar dos normais submete aqueles com corpos fora dos padrões vigentes de beleza e normalidade, a possibilidade deles serem evitados a todo instante da sociabilidade, ora pelo contato físico ora pela distância traçada de seus corpos, engendrando nos outros um incômodo ou uma hesitação durante a interação. Esse poder coercitivo, estigmatizante e normalizador do olhar perante os indivíduos com corpos diferenciados se estriba na seguinte constatação:

[...] Foco da curiosidade universal, origem de toda estranheza corporal, unidade de medida de periculosidade social, o monstro concentra as angústias coletivas e conserva nas mentalidades muitos dos traços do lugar que ontem ainda lhes cabia. E ainda que tenha perdido, em um lento desencantamento, a radical alteridade que nele a sociedade tradicional temia ou venerava [...]. (COURTINE, 2009, p. 259-260)

Na perspectiva das pessoas com corpos diferenciados, o estigma não é apenas relacionado às referências atribuídas aos estereótipos difundidos socioculturalmente, mas também nas relações de linguagem estabelecidas entre o estigma e suas consequências sobre os indivíduos estigmatizados. Mesmo tendo consciência de que seu corpo é diferenciado dos demais, o indivíduo que está incessantemente sob os olhares preconceituosos pode aceitar o fato de ser este corpo diferenciado e se sentir normal como qualquer ser humano.

Desta forma,

O indivíduo estigmatizado [...] tende a ter as mesmas ideias que nós sobre a identidade [...] certamente, aquilo que experimenta no mais profundo dele mesmo talvez seja o sentimento de ser uma pessoa ‘normal’, um homem semelhante a todos os outros, uma pessoa, portanto, que merece sua chance e um pouco de descanso. (GOFFMAN apud LE BRETON, 2011, p. 217)

É válido lembrar que o estigma neste caso está ligado, principalmente, ao corpo. O ato de conscientização do corpo do indivíduo, no princípio somático de Moshe Feldenkrais (1977), só é totalmente adquirido quando percebe sua autoimagem, que é formada por sentimentos, sentidos, pensamento e movimento. E neste ponto delimita-se que a percepção corpóreo/vocal das pessoas com corpos diferenciados é incitada pelos conceitos e valores desiguais e preconceituosos da sociedade, influenciando, sobretudo, na maneira como pensam e idealizam seus corpos.

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

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

Ocorrendo a proliferação de imagens de pessoas com corpos malhados, esculpidos cirurgicamente e, por outro lado, em contraste, os deteriorados, muitas vezes ocasionados pelo uso de drogas, a publicidade nos meios de comunicação em massa evoca, sob a égide da valorização corporal, no imaginário social, as imagens de corpos que, na maioria das vezes, os indivíduos não têm: saudáveis, jovens, sedutores, bonitos, magros. Neste sentido, o sujeito com corpo diferenciado passa cotidianamente, nas trocas sociais, por atitudes preconceituosas e estigmatizantes, haja vista que seu corpo impede que os outros se identifiquem fisicamente com ele. No cerne de toda a dinâmica que contribui para a propagação de estigmas na coletividade está a associação do ser humano com corpo diferenciado com a única certeza existencial da humanidade: a finitude.

Esse entendimento reverbera a ideia de que desde o início da filosofia teológica cristã até o século XVI as pessoas com corpos diferenciados passam a ser compreendidas diferentemente, pois surgem algumas inovações epistemológicas que reorientam o olhar do âmbito supersticioso para o científico. Essas tinham como função analisar cientificamente o corpo e os comportamentos que não tinham sido explicados até então. Deste modo, a partir do interesse pelo corpo e sua anatomia, ocorre o

desenvolvimento da medicina.

Todas essas mudanças de pensamento atribuídas aos corpos diferenciados estão relacionadas ao novo paradigma do corpo surgido na Modernidade. As representações do corpo, na Antiguidade e até a Idade Média, estavam baseadas na noção de que o ser humano estava diretamente ligado ao universo, não havia a separação entre o corpo dele e o cosmo. Por este motivo, as pessoas com corpos diferenciados eram estigmatizadas como sendo produtos de ações demoníacas e/ou de castigos divinos. Conforme estas representações, David Le Breton aponta para a circunstância de que:

[...] Nas sociedades tradicionais, de composição holista, comunitária, nas quais o indivíduo é indiscernível, o corpo não é um objeto de uma cisão, e o homem está misturado ao cosmos, à natureza, à comunidade. Nessas sociedades, as representações do corpo são, de fato, representações do homem, da pessoa. A imagem do corpo é uma imagem de si, alimentada das matérias-primas que compõem a natureza, o cosmos, em uma espécie de indistinção. (2011, p. 31)

Entretanto, com a transformação ontológica ocorrida na Modernidade, o ser humano, que até então era inseparável da sua comunidade, da natureza e do cosmo, se encontra envolvido numa trama social, sobretudo nas sociedades ocidentais, na qual seu corpo acaba sendo separado do cosmo, dos outros e de si mesmo. Então a “[...] noção moderna de corpo é um efeito da estrutura individualista do campo social, uma consequência da ruptura da solidariedade que mescla a pessoa a um coletivo e ao cosmos por meio de um tecido de correspondências na qual tudo se entrelaça” (LE BRETON, 2011, p. 21).

Resultante do individualismo, que preconiza a distinção corpo (matéria) e pessoa (ser), o corpo concretiza-se como fronteira de um indivíduo e seu semelhante, e é nesse viés que a ciência

aproveita o abandono da visão teológica e a dessacralização da natureza pela individualização do ser humano para desenvolver pesquisas anatômicas no corpo humano, posto que o “estudo da alma devia ser entregue aos padres e aos metafísicos: a medicina devia estudar as causas segundas, não as causas primeiras, o como mas não o porquê nem o para quê (a finalidade)” (PORTER; VIGARELLO, 2010, p. 464)

A ideia dualista que agregava o corpo ao ter e não mais ao ser foi acentuada, em 1543, com a publicação de *De corporis humani fabrica* do anatomista André Vesalius. Interrogado cientificamente como realidade autônoma e podendo ser pesquisado por si mesmo, o corpo passou a ser virtualmente desagregado do indivíduo e foi colocado como suporte, objeto passível de ser dissecado e estudado em partes. René Descartes, influenciado pelas descobertas anatômicas, compartilha e continua o dualismo vesaliano, e em seu pensamento cartesiano, faz do corpo um análogo à máquina.³ Deste modo, sob a perspectiva da medicina,

[...] A mecanização do corpo admite vários graus de complexidade e metáforas variadas, mas, fora desta diversidade, ela progride inexoravelmente na literatura anatômica desde a segunda metade do século XVI, subtendida por alguns traços comuns fundamentais. É a ideia, de um lado, de que basta entender bem a organização das partes para compreender as funções vitais e explicá-las. E, de outro lado, que o princípio de fragmentação traz, pela segmentação do corpo, os elementos constitutivos da máquina: dissecação e composição das partes, desmontagem e montagem das peças. (MANDRESSI, 2010, p. 436)

³ A ideia cartesiana de corpo-máquina, pela qual se defendia a submissão do corpo biológico à mente, foi combatida por muitos pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Estes se basearam numa epistemologia chamada educação somática, que partilha o princípio de que o corpo é um organismo vivo indivisível e indissociável da consciência.

Com o avanço da racionalização e das pesquisas sistemáticas, no âmbito da medicina científica, as percepções e as práticas previsíveis acerca das curiosidades, dos tratamentos, das formas de comércio e de exposições das pessoas com corpos diferenciados adquirem apaziguamento diante dos discursos proferidos pela ciência da teratologia,⁴ entre a metade do século XVI e ao longo do século XVIII. Portanto, com o desenvolvimento da observação, dos anseios e do rigor do saber teratológicos, os indivíduos com corpos diferenciados aos poucos foram ultrapassando as resistências teológicas cristãs para se tornarem objetos desmistificados da observação da ciência moderna, uma vez que “uma canalização do olhar curioso expulsam aos poucos o sagrado e o oculto do território da ciência, submetem o acaso das coletas a interrogações e classificações mais rigorosas, e fazem entrar, não sem resistência, a exceção teratológica no espaço ordenado do laboratório de história natural” (COURTINE, 2010, p. 491)

No entanto, o reconhecimento e a aceitação da alteridade dos indivíduos com corpos diferenciados pela sociedade constituíram-se a partir das mutações das sensibilidades que deram a estes indivíduos o caráter de serem indubitavelmente humanos, que são soma, diferente do que acontecia em épocas precedentes.

O corpo humano, sendo diferenciado ou não, tanto na sociedade como na cena, caracteriza-se como uma matriz corpóreo/vocal, conceito defendido por Nara Salles (2004), com o qual coaduno, onde o corpo é compreendido inicialmente em uma matriz identitária de auto-reconhecimento, relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem se decodificar em extracotidianos, para ter um corpo significante;

⁴ Ramo da medicina que estuda os fatores genéticos e ambientais que interferem na normalidade pré-natal.

como se move este corpo, nos vários ambientes vivenciados, e o que traz, na memória e percepção corpórea, o imaginário deste corpo e as formas de lidar com o corpo culturalmente estabelecidas.

Ressalto que esse conceito resvala também no entendimento de corpo em seus aspectos somáticos, ou seja, um corpo permeado pela sua incompletude, que passa a ser compreendido a partir das experiências vividas originárias das percepções experimentadas no mundo que o cerca e do qual faz parte. Um corpo que se opõe ao dualismo cartesiano, que o configura como uma entidade imutável, pois está disponível para se caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transforma e se adapta ao meio.

Nesse contexto, em minha pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em especial na atividade Laboratório de Performance (TEA 794), ministrada pela Profa. Dra. Ciane Fernandes, venho tentando estabelecer aproximações entre o pensamento de Antonin Artaud e suas reverberações na performance, justamente porque percebo as seguintes proposições e ligações entre as duas formas de espetáculo: 1) ampliar as fronteiras da realidade na qual se faz o exercício da vida; 2) buscar fazer e estabelecer elos entre arte e vida, e não a separação de ambas; 3) desorganizar aparências, derrubar preconceitos e fazer emergir verdades secretas e não imaginadas, provocando no espectador uma recepção muito mais cognitivo-sensória do que racional; 4) produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que provoquem os sentidos e a alma do espectador; 5) provocar nos participantes um desejo de mudança; 6) produzir cenas ritualísticas, permeadas pela emoção e, principalmente centradas no corpo do atuante e a tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando desta forma a dogmatização do texto dramático, como sendo comparado ao regente supremo do fazer teatral.

Artaud faz-me compreender que o corpo não ambiciona mais representar, mas se re-apresentar. Ele passa a ocupar “o ponto central não como um portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (LEHMANN, 2007, p. 157) e, rejeitando o papel de significante, se apresenta como uma corporeidade autossuficiente, na qual a presença de qualquer tipo de corpo é utilizável. É considerado como uma realidade autônoma: não narra mais uma história, mas se manifesta através de sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva. O corpo então passa a ser considerado como:

Corpo morada dos outros, reserva de histórias que foram sendo armazenadas em pontos tão resguardados, tudo o que de nós mesmos nos protegemos, nossos fantasmas, todos os nossos medos, culpas, repressões, fantasias, desejos mais ocultos, falta de carinho e aconchego, pedidos mudo de ajuda. [...] O corpo que protege e abriga a morte, destino de todos, fabrica sumos, suores, salivas, sons, relacionamentos de proximidade e distância, desenhos de gestos e suas trajetórias nos diversos espaços que o contém. E lança em tudo os vestígios tênues ou densos de sua própria presença. Esse corpo que aprendeu a esconder o desejo de ser único [...] tem, nos espaços pós-dramáticos, uma presença que se revela diferente de todas as outras presenças que o teatro, até então, apresentara. (AZEVEDO, 2008, p. 128-129)

Neste viés, Artaud (apud SALLES, 2004, p. 6) afirma que:

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

Assim, realizei, em minha pesquisa de doutoramento, até a presente data, as seguintes performances: (DES)VITRUVIANO, *Sanguis* e *Reliquarium experientiis*. Em (DES)VITRUVIANO tive a intenção de afirmar que o processo de estigmatização, que os artistas com corpos diferenciados sofrem, está relacionado, sobretudo, à maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena, sobretudo porque sendo considerados fora de padrões de corpo e de beleza estabelecidos, baseados principalmente no ideário renascentista do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, ainda que não seja de sua vontade, interferem e provocam reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais. Em *Reliquarium experientiis* elenquei, como um dos princípios, realizar uma arte ao vivo, no aqui e agora, e que também se configurasse como uma arte viva, que oportunizasse uma aproximação direta com a vida, em que se preconizam as vivências espontâneas, em detrimento do que é/será ensaiado. A *performance* *Reliquarium experientiis* fez-se a partir de um movimento de ruptura que objetivou dessacralizar a arte, tirando-a de sua função elitista, especialmente na vontade de fazer arte fora dos muros da instituição de ensino superior supracitada. No que concerne ao processo criativo da *performance* *Reliquarium experientiis*, parti de imagens de diferentes momentos da minha vida, principalmente as ligadas à religião (educação em colégio de freiras, contemplação das estátuas religiosas, desejo de seguir o sacerdócio, interesse pelas histórias de santo, luta pela aprovação da lei que permitiu as pesquisas com células tronco embrionárias e a consequente reprovação na disciplina de ensino religioso no colégio etc.). Desta forma, durante a *performance* *Reliquarium experientiis*, imediatamente intensifiquei e disponibilizei minha imaginação a serviço de suas infinitas formas e formatos, pois, ao pensar e fazer sua arte, explorei imagens em ação de infinitas situações que possibilitaram a existência de múltiplas constru-

ções da realidade, segundo os meus pontos de vista, enquanto produtor e fruidor da *performance*. Finalmente, em *Reliquiarium experientiis*, enquanto *performer*, não separei as imagens em ação de minha vida física instaurada no espaço-tempo do humano, isto é, minha arte fica como um modo de ação que não se dissocia da objetividade da sociedade e, sobretudo, de sua subjetividade. Em *Reliquiarium experientiis*, quero ser compreendido a partir das experiências vividas, originárias das percepções experimentadas no mundo que me cerca e do qual faço parte, pois estive disponível para me caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transformou e se adaptou ao meio. A *performance Sanguis* foi apresentada na frente da fonte da Escola de Teatro, e integrou a parte prática da disciplina Formas do Espetáculo, no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Em *Sanguis*, escolhi elaborar uma dramaturgia composta pelo som dos meus batimentos cardíacos, pelos diálogos que tive com os espectadores e meus pedidos para que vestissem as luvas, pegassem a agulha, furassem meus dedos, fizessem qualquer desenho com meu sangue no pano branco e acendessem dois incensos e os colocassem em qualquer lugar do espaço, com o objetivo de provocar sinestésias.⁵ O ato de pedir para furar meus dedos e fazer um desenho qualquer com meu sangue no pano branco são ações de ressignificar momentos da minha vida, em que era constantemente internado e nos quais via meu sangue nas agulhas, bem como da rejeição a qualquer tipo de vestimenta dos profissionais de saúde, principalmente se esta veste for branca.

⁵ Por sinestesia se compreende a ideia de perceber o mundo por meio da relação subjetiva provocada espontaneamente pelos sentidos, por exemplo, na *performance Sanguis* os incensos possibilitam evocar nos espectadores memórias relacionadas à imagens, paladares, sensações e/ou sons, fazendo com que o indivíduo seja atravessado por emoções provenientes da produções de sentidos difundidos em cena.

O efeito catalítico assumido a partir do encontro dos participantes comigo, durante a performance *Sanguis*, estabelece em cada espectador um ato de autorevelação consigo mesmo, na plenitude de seu ser, onde o encontro entre os seres humanos provoca uma espécie de transcendência dos costumes convencionais e das máscaras cotidianas.

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

Neste contexto, pude compreender a realidade que está à minha volta e compreender que temos que instaurar o tão sonhado pensamento artaudiano de não separar a arte da vida, mas sim buscar um elo entre ambas, pois, em minha opinião, desta maneira será possível pensar os corpos diferenciados como trajetórias de vida que são capazes de promover e estimular o senso crítico dos espectadores, principalmente no que diz respeito aos estigmas. Assim, sendo envolvidos no acontecimento artístico, os espectadores e os próprios artistas com corpos diferenciados têm a oportunidade de perceber, questionar, subverter e transgredir o mundo estigmatizador que os rodeia, pois as artes cênicas, na contemporaneidade, não impõem juízos de valor sobre quais são os corpos que devem ou não participar e estar presentes em cena, pois agora se objetiva discutir, reconhecer e se apropriar da diversidade e da alteridade dos artistas com corpos diferenciados.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos*. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. (Orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – Um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORBIN, Alain. *A influência da religião*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques. *O corpo inumano*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- _____. *O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Editora Summus, 1977.
- FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das

partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 5, p. 9-38, 2015.

_____. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

GÉLIS, JACQUES. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

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

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

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

MANDRESSI, Rafael. Dissecções e anatomia. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010.

PORTER, Roy; VIGARELLO, Georges. Corpo, saúde e doenças. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGA-

RELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010.

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

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

SALLES, Nara. *Sentidos: uma instauração cênica – Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. 2004. 200 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies an introduction*. New York; London: Routledge, 2006.