

REPERTÓRIO
LIVRE

A PRESENÇA DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA DESESTABILIZANDO CONSTRUÇÕES SOCIAIS A RESPEITO DO CORPO

*THE PRESENCE OF THE DISABLED PEOPLE IN
CONTEMPORARY PERFORMANCE DESTABILIZING
SOCIAL CONSTRUCTIONS REGARDING THE BODY*

*LA PRESENCIA DE PERSONAS CON
DISCAPACIDAD EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA
DESESTABILIZANDO CONSTRUCCIONES
SOCIALES RESPECTO AS CUERPO*

MARCIA BERSELLI
MARTA ISAACSSON

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta.
A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea
desestabilizando construções sociais a respeito do corpo.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **365-387**, 2018.1

RESUMO

Em uma sociedade que valoriza padrões corporais relacionados à perfeição e virtuosismo, a partir dos quais a aparência se torna um capital, é possível observar uma contradição social entre a valorização de um corpo-produto e a busca da inclusão das pessoas com deficiência. Como os modos de percepção e significação do corpo interferem na construção social da deficiência? Quais as reverberações de tal construção nas artes da cena, artes que têm no corpo seu elemento principal? A discussão é amparada por abordagens sociológicas a partir dos estudos do sociólogo e antropólogo David Le Breton (2009, 2011). As perspectivas são apresentadas de modo a analisar como a presença de pessoas com deficiências na cena contemporânea pode desestabilizar as construções sociais a respeito do corpo.

PALAVRAS-CHAVE:

Cena Contemporânea.
Teatro. Dança. Corpo.
Deficiência.

ABSTRACT

In a society that values body patterns related to perfection and virtuosity, from which appearance becomes a capital, it is possible to observe a social contradiction between the valorization of the product-body and the search for inclusion of the disabled people. How do the modes of perception and signification of the body interfere with the social construction of disability? What reverberations of such construction in the arts of the scene, arts that have in the body its main element? The discussion is supported by sociological approaches from the studies of the sociologist and anthropologist David Le Breton (2009; 2011). The perspectives are presented to analyze how the presence of disabled people in contemporary performance can destabilize the social constructions of the body.

KEYWORDS:

*Contemporary Performance;
Theater; Dance; Body;
Disability.*

RESUMEN

En una sociedad que valora los patrones corporales relacionados con la perfección y el virtuosismo, desde los cuales el aspecto se convierte en capital, es posible observar una contradicción social entre la valorización de un cuerpo-producto y la búsqueda de la inclusión de las personas con discapacidad. ¿Cómo interfieren los modos de percepción y significación del cuerpo con la construcción social de la discapacidad? ¿Cuáles son las reverberaciones de tal construcción en las artes de la escena, artes que tienen en el cuerpo su elemento principal? La discusión es amparada por enfoques sociológicos a partir de los estudios del sociólogo y antropólogo David Le Breton (2009, 2011). Las perspectivas se presentan para analizar cómo la presencia de personas con discapacidades en la escena contemporánea puede desestabilizar las construcciones sociales a respecto del cuerpo.

PALABRAS-CLAVE:

*Escena contemporánea.
Teatro. Danza. Cuerpo.
Discapacidad.*

O CORPO, seu significado, é um elemento dependente do imaginário social. Quando tratamos do corpo na sociedade contemporânea, o discurso dominante aponta à máxima potência dos corpos. Corpos que têm uma alta performance em suas atividades, mas, mais do que isso, corpos que “aparentam” alcançar esse máximo rendimento. Assim, o discurso dominante atual reconhece que o corpo deve ser e estar malhado, magro, apresentar-se bonito. Para tanto, a indústria oferece vários produtos que tornam o aspecto do corpo próximo do desejado, do aceito, condizente com as expectativas da sociedade: academias para malhar o corpo e queimar gordura, suplementos alimentares e produtos farmacêuticos para o aspecto dos músculos e para que se alcance e mantenha-se o peso ideal, uma infinidade de cosméticos, e as intervenções cirúrgicas que transformam os corpos para que se alcance – de certa forma, em um tempo mínimo, mas não sem sofrimento – os formatos de corpos tidos como padrões. Estes padrões são propagados pela mídia, por meio de seus produtos culturais no cinema, na televisão e no meio publicitário. O padrão corporal determinado atinge, assim, *status* de pretensa naturalidade. Quando um modelo corporal é dado como normal, conseqüentemente seu oposto será classificado como anormal, fora das normas.

Contudo tal referência é específica de determinada sociedade e em determinado tempo, construída e somente colocada em operação a partir do engajamento dos sujeitos que constituem essa sociedade. Assim, historicamente observam-se transformações nos padrões corporais de acordo com épocas, contextos

e tradições.¹ O corpo, enquanto espelho do social, é investigado no campo das ciências sociais, área que nos auxilia na compreensão do que seja o corpo na sociedade contemporânea. Para Le Breton (2011), são múltiplas as significações culturalmente operantes quando fazemos referência ao corpo. Para o autor, o corpo é socialmente construído, “[...] as representações do corpo são representações da pessoa. [...] O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural”. (LE BRETON, 2009, p. 26) Na amplitude de representações e ambiguidades do referente “corpo”, Le Breton (2009, p. 29) conclui que “[...] em nossas sociedades, nenhuma das representações do corpo faz a unanimidade, nem mesmo o modelo anatomofisiológico”.

Nossos repertórios e vivências marcam os significados que atribuímos ao corpo. As práticas a que tivemos acesso e as representações sobre o corpo com as quais nos deparamos diariamente em nossa formação moldam nossa opinião sobre o que seja o corpo, pautando, assim, nosso imaginário acerca do normal e do desejável. Não são concepções dadas, mas sim naturalizadas, construídas em nossa trajetória na sociedade.

Marcando os limites entre o sujeito e o mundo, em uma sociedade individualista e de consumo, o corpo passa a definir o sujeito. Dessa forma, as identidades são formadas a partir do que se aparenta ser ou ter. O corpo, primeira carta de apresentação, passa a ocupar um espaço importante no qual o indivíduo é reconhecido pela sua aparência, e com ela os significados implícitos como os de o que o corpo é capaz de fazer. Tal *status* do corpo na sociedade contemporânea faz Le Breton (2009, p. 78) identificar o sujeito enquanto portador de um valor através de sua aparência corporal: o “capital-aparência”. Em uma sociedade individualista, em que o corpo marca deliberadamente o limite do homem, a aparência corporal segue as normas do virtuosismo e do alto padrão em toda e qualquer performance diária aliadas à ideia do manter-se uma juventude inextinguível.

O corpo é objeto de constante preocupação. Trata-se de satisfazer a mínima característica social fundada na sedução, quer dizer, no olhar dos outros. O homem mantém com o corpo, visto como seu melhor trunfo, uma relação de terna proteção, extremamente maternal, do qual retira um benefício ao mesmo tempo narcíseo e

1 Vale destacar as representações da beleza nas Artes Plásticas. Em Rubens e Renoir, por exemplo, com a exaltação da beleza de formas corporais em que se destaca a presença de mulheres gordas. Ou ainda, casos observados na Índia em que, se por um lado, crianças com deficiência são abandonadas pelos pais, outras, com destaque às deficiências físicas, têm atribuídos a si poderes divinos.

social, pois sabe que, em certos meios, é a partir dele que são estabelecidos os julgamentos dos outros. (LE BRETON, 2009, p. 78)

Ampliando nossa reflexão a respeito dos padrões corporais, podemos reconhecer que o sentido de valor dado à aparência corporal do sujeito, elevando a nível não só de normalidade, como de desejo um corpo idealizado, corpo-produto vendido pelos meios de comunicação, correspondendo às exigências das altas performances e sem possibilidade de falhas, entra em atrito com uma pretensa sociedade que busca a inclusão das pessoas com deficiência. Quando vigora a ideia de um corpo que tudo pode, que tudo supera, que tudo executa em máxima potencialidade, o corpo que não atinge estas expectativas, ou, mais, que parece não poder atingir essa alta performance, não se enquadra nos padrões estipulados. É o corpo rotulado como incapaz, pouco produtivo. De acordo com essa situação, as propostas de igualdade apresentadas, por exemplo, no discurso da inclusão, parecem, de alguma forma, deslocadas. De um lado, o discurso do corpo enquanto máquina perfeita, de outro, o discurso que busca a acessibilidade, promovendo a participação da pessoa com deficiência no meio social. Mas qual o real espaço que nossas sociedades apresentam para os sujeitos que não alcançam os padrões de rendimento esperados? Basta lembrar o espaço dado não só às pessoas com deficiência, mas aos idosos e às pessoas que sofrem de determinadas doenças que causam algum tipo de impedimento. São os desencaiados, aqueles que não funcionam no modo exigido pela sociedade. Assim, nos deparamos com uma proposição do corpo que não concorda com uma vivência cultural. Como lidar com esse conflito a respeito do corpo?

Uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e infra-estruturas urbanas frequentemente mal adaptadas. (LE BRETON, 2009, p. 73)

Tradicionalmente reconhecido como corpo frágil, convocando o olhar para aquilo que lhe falta, o corpo da pessoa com deficiência é marcado como anormal. A norma parece operar a partir de determinados modos de controle que remetem aos padrões corporais. As referências sobre o corpo determinam o que é normal e o que é anormal classificando os sujeitos. Nesse sentido, também é visível a produção de estereótipos relacionados à diferença física. O estereótipo pode ser compreendido enquanto uma estratégia de representação potente, na medida em que, simplificando as complexas singularidades que tecem os sujeitos, o estereótipo representa em algumas características e enquadra em certos núcleos determinados indivíduos.

Na sociedade contemporânea, acompanhamos um momento histórico em que é politicamente correto conviver com a deficiência. No entanto, ainda que o discurso se direcione ao entendimento das diferenças, da alteridade e da singularidade dos sujeitos, a deficiência não é socialmente concebida enquanto simples diferença. Ainda prevalece a perspectiva da falta e, conseqüentemente, da dependência. Ao nos voltarmos ao contexto brasileiro, com uma sociedade estruturada em torno de grande desigualdade social, tal fator está relacionado às políticas sociais centradas em modelos assistencialistas em que se privilegia a caridade. (TEIXEIRA, 2015) Nesse sentido, a construção social da deficiência, no Brasil, está implicada no paternalismo, demarcando a incapacidade e a impossibilidade de agência da pessoa com deficiência.

A noção de ausência relacionada à pessoa com deficiência é uma das características do modelo médico da deficiência, destacando o aspecto da falta e evidenciando que o problema estaria centrado na pessoa com deficiência. Em oposição ao modelo médico, a abordagem do modelo social da deficiência começou a ganhar impulso a partir da década de 1960, identificando a deficiência como um aspecto de interação entre a pessoa e o ambiente. (McDONNELL, 2016) Ressaltamos, assim, que a leitura habitualmente feita a respeito das deficiências deve ser continuamente ampliada. Nesse sentido, o modelo social da deficiência é uma possibilidade de tratarmos a deficiência não apenas vinculada à área médica, mas em busca de um entendimento global da deficiência enquanto questão social. Nesse entendimento, as barreiras às pessoas com deficiência são da ordem da arquitetura espacial não acessível, assim como da ordem das atitudes

discriminatórias cultivadas a partir da falta de conhecimento a respeito das pessoas com deficiências e suas experiências, além da escassez de investigações sobre metodologias que ampliariam o acesso aos mais diversos campos. Alia-se a isso a necessidade de questionamento sobre o que significa a inclusão de modo geral na sociedade e, especificamente para este estudo, nas artes da cena.

Ao tratar da cena, a hipervisibilidade do corpo é uma das características pulsantes que exigem atenção. Nas artes da cena o corpo não só está em evidência, como é o elemento promotor da empatia do espectador. O corpo diferente, no entanto, provoca um atrito nessa adesão.

Os elementos expostos na cena comunicam, detêm significados que são compartilhados com os espectadores no momento da recepção. Signos e símbolos são dados à leitura do espectador em estrita relação com seu contexto cultural e social, demandando espaços de conexão que se unem, ou seja, pontos de encontro, de inter-relação de modo a que um signo adquira significado. Assim, a presença da pessoa com deficiência em cena, enquanto elemento de comunicação, destaca significados que dependem diretamente das referências sociais dos espectadores.



O PALCO, ESPELHO DO SOCIAL?

Em um rápido panorama histórico é possível evidenciar a espetacularização sofrida pelas pessoas com deficiência em decorrência de suas diferenças corporais. Em fins do século XIX, há a presença dos corpos diferentes, dos anormais, em locais de exibição como modo de diversão popular.

É então, com efeito, que atinge o ponto máximo a exibição do anormal, elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da exposição das diferenças, estranhezas, deformidades, enfermidades, mutilações, monstrosidades do corpo humano

o suporte essencial de espetáculos onde se experimentam as primeiras formas da indústria moderna da diversão de massa. (COURTINE, 2011, p. 256)

A exposição do exótico, sob o olhar julgador dos espectadores, aponta limites definidos entre os normais que observam as monstruosidades no palco das festas de feiras. Nos *Entre-sort* nas ruas parisienses, nos parques de diversões de Londres e nos *freak shows* nas cidades norte-americanas, transformam-se em espetáculo as diferenças de sujeitos colocados em um limiar entre o que não é animal, mas também não pode ser aceito como humano.

No decorrer do século XIX, passa-se do interesse pelo excêntrico, objeto comercial enquanto atrativo de diversão popular, ao olhar que detecta a incapacidade, a enfermidade.² Courtine (2011, p. 300-301) aponta à polícia dos espetáculos, que passa, de 1860 a 1920, a restringir a “exibição de curiosidades humanas. Procura-se impedir, a partir de 1863, a apresentação das mutilações e das enfermidades, proibindo o acesso da profissão aos ‘cegos, aos sem pernas, manetas, estropiados e outras pessoas doentes’”. É também no final do século XIX que o olhar médico passa a determinar e dirigir o contato com os corpos tidos como anormais, os afastando do contexto das distrações populares.

Tendo surgido no final do sec. XVIII, no seio da medicina das Luzes consagrada aos surdos e aos cegos, este projeto vai estender-se no decorrer do século XIX à enfermidade física, multiplicar as instituições e as técnicas ortopédicas, favorecer a reinserção por meio do trabalho, secularizar e estatizar o dever de assistência aos que padecem infortúnios do corpo. (COURTINE, 2011, p. 304)

Com a Primeira Guerra Mundial e o retorno de um grande número de mutilados, desenvolve-se o discurso de assistência e as ações de reparação do corpo. “A deficiência corporal [handicap] entra então simultaneamente em um universo de culpa e de obrigações morais, e em uma cultura médica e social da reparação” (COURTINE, 2011, p. 305). Ainda para o autor, as tentativas de inserir a pessoa com deficiência na sociedade “[...] só conseguiram chegar a uma eliminação paradoxal do estigma corporal, simultaneamente percebido e apagado, lembrado e negado”.

2 Vale lembrar a história de Joseph Merrick (1862-1890), exibida em um circo de aberrações de Londres. A história é retratada no filme *O homem elefante* (1980), com direção de David Lynch. Trailer disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2RDW1ldM9zM>>. Acesso em 31 ago. 2017.

(COURTINE, 2011, p. 335) O saber da necessidade de tratamento igualitário se choca com a perturbação do olhar sobre a diferença.

Segundo o sociólogo Erving Goffman (1988), a sociedade estabelece meios de categorizar as pessoas, com atributos considerados comuns para os membros dessas categorias. Porém há determinados atributos que tornam o sujeito diferente dos demais, levando-o a um sentimento de inferioridade. Essa característica, para o autor, é um estigma. A deficiência, tornada estigma, é assim motivo de uma avaliação negativa do sujeito. O estigma da diferença física, detectada já no primeiro olhar, por exemplo, define o modo de tratamento dado a esse sujeito. Para Goffman, o estigma está relacionado à situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena.

Em nossa sociedade, a pessoa com deficiência ainda é estigmatizada, e a deficiência está fortemente marcada pela evidência da falta. Assim, a pessoa com deficiência é tomada como um sujeito improdutivo, incapaz de realizar atividades possíveis aos sujeitos enquadrados nos padrões de normalidade em múltiplas esferas: social, profissional, pessoal. A marca da ausência faz-se sentir na própria denominação do sujeito, que perde as demais características de sua identidade, resumida na deficiência. O encontro de pessoas com e sem deficiência, assim, coloca em atrito as normas sociais que regem os momentos de convívio na sociedade.

Para Ann Cooper Albright (1997, p. 59, tradução nossa), “em nossa cultura, corpos com deficiência marcam tão insistentemente a fragilidade da saúde, beleza e autonomia que muitas pessoas experimentam uma reação física distinta quando encontram alguém com uma deficiência”. No encontro de pessoas com e sem deficiência, podemos evidenciar o atrito que Goffman (1988, p. 14) reconhece quando dos “contatos mistos”, ambos os grupos não sabendo como agir na presença do outro.

Para Le Breton, as interações sociais implicam símbolos e códigos, determinando os modos de agir de acordo com cada contexto e situação, sendo que, diante da diferença, “o sistema de expectativas não é mais aceito, o corpo se apresenta de repente com uma evidência inevitável, ele se torna incômodo, não está mais

atenuado para o bom funcionamento do ritual”. (LE BRETON, 2009, p. 74) Assim como no cotidiano, a situação cênica também envolve uma expectativa por parte dos espectadores. Ainda que as expectativas frente a manifestações do teatro e da dança sejam distintas entre si, em ambos os casos a perspectiva de adesão é rompida pela deficiência. No primeiro caso, a possibilidade de abstração, e assim de teatralidade, é comprometida enquanto o real ganha evidência. Na dança, é a excelência do corpo que é abalada.

Ainda, de acordo com Le Breton, existem também outras convenções e rituais da vida social que demandam, em determinadas circunstâncias, um apagamento do corpo. O autor cita as situações desconfortáveis vivenciadas, por exemplo, em elevadores ou salas de espera quando os sujeitos buscam tornar-se “transparentes uns para os outros” (LE BRETON, 2009, p. 49). Le Breton (2009, p. 50) destaca o desconforto quando da ruptura dessas “convenções de apagamento”, o que ocorre, por exemplo, com as pessoas com deficiências físicas aparentes.³

Nesses atores o corpo não passa despercebido como manda a norma de discrição; e quando esses limites de identificação somáticos com o outro não mais ocorrem, o desconforto se instala. O corpo estranho se torna corpo estrangeiro e o estigma social funciona então com maior ou menor evidência conforme o grau de visibilidade da deficiência. (LE BRETON, 2009, p. 50)

É a imposição da norma corporal, que serve não somente para as circunstâncias sociais que exigem a hiperexposição do corpo, na contínua sedução intrínseca aos olhares dos demais que determina o grau de sucesso do sujeito, como para os momentos em que a similaridade e conformidade dos corpos permitem que eles sejam anulados quando as circunstâncias sociais assim o exigirem. No campo das artes cênicas, esses dois aspectos antagônicos estão na oposição teatro e dança em suas dimensões tradicionais: no teatro, a exigência do apagamento, e na dança, a hiperexposição. A imposição da norma corporal nas situações em que o corpo é convocado tanto à visibilidade como à invisibilidade torna explícita a complexidade inerente à presença da pessoa com deficiência na cena e no cotidiano.

3 Vale lembrar que o apagamento é um princípio do teatro dramático, quando o ator deve ser “apagado” em prol do personagem. Tal discussão será retomada no próximo tópico.

A impossibilidade de identificação com o outro está na origem de qualquer prejuízo que pode encontrar um ator social pelo caminho: porque é velho ou moribundo, enfermo, desfigurado, de pertencimento religioso ou cultural diferente, etc. A modificação desfavorável é socialmente transformada em estigma, a diferença gera contestação. O espelho do outro é incapaz de explicar o próprio espelho. Por outro lado, a aparência intolerável coloca em dúvida um momento peculiar de identidade chamando a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida. O homem portador de deficiência lembra, unicamente pelo poder da presença, o imaginário do corpo desmantelado que assombra muitos pesadelos. (LE BRETON, 2009, p. 75)



A CENA DESESTABILIZANDO CONSTRUÇÕES SOCIAIS

As artes da cena têm como característica intrínseca o contato entre a dimensão do acontecimento cênico (do espaço concreto, dos atores em sua corporeidade, ou seja, daquilo que faz o jogo cênico) e a dimensão ficcional (do jogo em si, existente tanto no que tem se denominado teatro dramático como no não dramático). Desse modo, em cena a presença da pessoa com deficiência pode estar conectada à espetacularização da deficiência, assim como pode ser potente para levantar questionamentos e fomentar a reflexão sobre a deficiência enquanto construção social. Buscaremos observar essas duas possibilidades, destacando a perspectiva do espectador frente à dança e ao teatro. Para Ann Cooper Albright (1997), abstrair a deficiência é uma dificuldade, como se ela insistisse em se colocar em primeiro plano ou como barreira à criação de outra realidade:

Eu suspeito que seja porque os corpos com deficiência insistentemente recusam-se a ser bem embalados como uma metáfora. É difícil abstrair a deficiência, a realidade de seu status “como ela é”

quebra o lustro teórico para confrontar quem quer que esteja escrevendo sobre ela. Apesar de o corpo “ausente” – o corpo como performativo e, portanto, temporário e transitório – ter seduzido frequentemente teóricos com sua efemeridade chique, poucos, se o fizeram, abordaram o corpo com deficiência. (ALBRIGHT, 1997, p. 60, tradução nossa)

Albright nos provoca a questionar a proposição da abstração da deficiência. Eticamente e politicamente, seria necessário questionar o quanto a abstração da deficiência interessaria aos artistas, porém, para além desse fato, dado que atribuímos significados a todo elemento com o qual tomamos contato, será possível para o espectador abstrair a deficiência?

É preciso destacar que, no âmbito das artes cênicas, o corpo do artista se coloca como diferenciado do cotidiano, um diferencial que diz respeito às competências poéticas do corpo em cena. Nossa compreensão de corpos aptos a determinadas tarefas advém de discursos sociais, construídos em torno de valores, conhecimentos e expectativas específicas. A cena, de certa forma, potencializa a ideia de um corpo de superação, de amplas capacidades. Por mais que a dança inicie um afastamento da presença de corpos específicos – principalmente com o movimento pós-modernista, que tem início na década de 1960, marcadamente no contexto norte-americano, provocando rupturas não só ao questionar os padrões corporais, como também os procedimentos e técnicas utilizadas – o campo do teatro não acompanhou tal movimento. No Brasil, as práticas que dão suporte ao campo do teatro a partir da década de 1980, por forte influência do pensamento da Antropologia Teatral de Eugênio Barba, se vinculam a projeções no sentido de um corpo extra cotidiano (BARBA; SAVARESE, 1995), cujas características estão no território do virtuosismo, da superação física e do controle corporal. Essas práticas marcam um modo de operar na formação e preparação de atores que segue presente até os dias atuais, apesar de as formas performáticas serem receptivas às mais diversas estruturas corporais. Ou seja, se estabelece um foco nas altas competências, na especialização de um corpo apto às mais diversas exigências em termos de ações e movimentos, portanto, a cena teatral se colocaria, desde já, enquanto um espaço contrário à deficiência.

Nesse ponto, é pertinente refletirmos, ainda que brevemente, sobre as expectativas implícitas na perspectiva do espectador no teatro e na dança, posto que estamos entrando já no campo da expectativa/recepção. Segundo Lyotard (2011), o teatro na sua forma tradicional é niilista por natureza, sendo que o ator que está em cena tem de desaparecer em prol de dar lugar a outro que não está lá: o personagem. Lyotard indica a presença de um corpo ausente, quando o próprio ator tem de desaparecer na representação de um personagem crível. A dança, por sua vez, apresenta o corpo em primeiro plano, o corpo é fundamental e a ele conecta-se um virtuosismo do movimento. Estamos nos referindo a um momento específico do teatro e da dança, áreas que contemporaneamente podem ser observadas pela perspectiva de terem suas fronteiras dissolvidas. Porém, de modo geral, os espectadores ainda trazem em si expectativas ligadas a uma concepção tradicional dessas duas áreas. No teatro, que privilegia a estrutura dramática, e mais próximo, assim, de uma concepção tradicionalmente reconhecida, o corpo é um meio para o ator que diz um texto e representa um personagem. A partir de Mallarmé, Badiou (2002, p. 86) destaca seis princípios da dança, todos, de acordo com o autor, “regidos por uma comparação inexplícita entre a dança e o teatro”. Destes seis, destaco o segundo citado pelo autor: o anonimato do corpo.

O corpo dançante, tal como ele advém no sítio, tal como se espaça na iminência, é um corpo-pensamento, jamais é alguém. Desses corpos, Mallarmé declara: ‘São sempre apenas símbolo, não alguém.’ Símbolo opõe-se, em primeiro lugar, a imitação. O corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. Nada representa. Já o corpo de teatro está sempre preso a uma imitação, é arrebatado pelo papel. O corpo dançante, nenhum papel o recruta, é o símbolo do surgimento puro. Mas ‘símbolo’ também se opõe a toda forma de expressão. O corpo dançante não exprime nenhuma interioridade; é ele, em aparência, intensidade visivelmente relida, que é a interioridade. Nem imitação, nem expressão, o corpo dançante é um símbolo de visitação na virgindade do sítio. [...] O corpo dançante é anônimo por nascer sob nossos olhos como corpo. (BADIOU, 2002, p. 87-88)

Dessa forma, é possível reconhecer o pressuposto de que diante de uma cena de teatro, o espectador deposita um significado, diferindo de uma cena de dança na qual o espectador não tem tendência a “semiotizar”, enxergando o corpo como lugar do movimento, do ritmo etc. As diferenças entre um corpo que é, em sua materialidade, e um corpo que se torna ausência devem ser observadas na reflexão sobre a presença de artistas com deficiência nas áreas da dança e do teatro e suas implicações na leitura dos espectadores.

Compreendemos, então, que a impossibilidade de abstração compromete a instauração da teatralidade enquanto um contexto diferenciado do acontecimento cênico. (FÉRAL, 2003) Sem a abstração a teatralidade não se faz possível, pois o significante não é apagado para dar lugar a um outro diferente dele.⁴ Assim, ainda que a pessoa com deficiência se coloque em cena em prol de um personagem, haverá o desafio de conformar a deficiência à teatralidade, de modo a que ela componha a teatralidade. Dessa forma, se uma atriz com deficiência física interpretasse a personagem Julieta, da célebre obra de William Shakespeare, a diferença específica traria a exigência de ser incorporada à cena, e o espectador estaria diante de uma Julieta com deficiência física, dado não ser possível o apagamento.

O conflito em torno da abstração está vinculado ao fato de que a deficiência acaba imprimindo, pelo olhar social, uma identidade (o deficiente) a qual o sujeito não consegue se desvencilhar para ceder lugar a outro. E a teatralidade depende justamente do olhar do espectador para a constituição desse outro. Dessa forma, seria necessário encontrar um modo de operar diverso em relação ao reconhecimento da deficiência.

No entanto, para Lehmann (2011), a corporeidade, o corpo enquanto matéria, ganha espaço no teatro pós-dramático. Se no teatro dramático o corpo estaria sob o controle dos papéis representados pelos atores, o teatro pós-dramático permite sua exposição sem filtros, sua manifestação. Identificamos, desse modo, uma perspectiva que vai de encontro à proposição de abstração, anteriormente questionada, posto que “[...] no teatro pós-dramático, o corpo físico [...] é uma realidade autônoma: não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se *manifesta* com sua presença como um lugar em que se inscreve a história

4 Destacamos que a abstração não é a recusa da deficiência, posto que no teatro há a coexistência de significante e significado. Lembramos Féral (2003, p. 45): “decir que hay teatralidad, es identificar en el actor un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre simbólico y semiótico, entre caos y orden con los cuales el actor actúa. Son estos frotamientos, fricciones, alternancias de donde actores y espectadores encuentran el placer del teatro”.

coletiva”. (LEHMANN, 2011, p. 160, grifos do autor) Assim, segundo Lehmann, o corpo não apresenta outro sentido que não aquele intrínseco à sua própria presença. Na perspectiva do espectador ante a um artista com deficiência talvez seja pertinente reconhecer um terceiro modo de operar com os corpos em cena: não se trata mais de um corpo que se torna ausência tal como no teatro dramático, tampouco de um corpo que é em sua materialidade sem, contudo, ser alguém. Trata-se, então, de um modo de operar que está no estado liminar entre o corpo que representa em relação intrínseca a seu contexto social (referente à deficiência) e o corpo anônimo, transitando por esses polos sempre impregnado pela construção social da deficiência durante o tempo em que o espectador, ativo, age na observação atribuindo significados de acordo com suas referências.

Ao dançar, o artista traz consigo para o palco a cena que vive socialmente, pois é e sempre foi alvo do fetiche da especulação humana e da espetacularidade atribuída pelo olhar social. Ao deparar-se com o fazer-cênico propõe outro entendimento estético, artístico e político de seu corpo. Ele é ali um (re) criador de si mesmo, um intérprete da falta, que se transfigura em movimentos e dança. (TEIXEIRA, 2010, p. 64)

Considerando as perspectivas dos espectadores frente à dança e ao teatro, e sem esquecer a tensão provocada pela cena contemporânea na delimitação das áreas com os limites pré-estabelecidos sendo muitas vezes rompidos, é possível reconhecer que há uma diferença entre investir no real da deficiência, tal como faz o coreógrafo Jérôme Bel na obra *Disabled Theater*,⁵ e privilegiar as diferentes materialidades da cena dentre as quais a deficiência é apenas mais um elemento de investimento ao jogo, tal como fazem os artistas indisciplinados do Bureau de l'APA⁶ em *Les oiseaux mécaniques*.

5 Criação de Jérôme Bel em conjunto com o Theater Hora – um grupo de teatro suíço formado por pessoas com deficiência. Trechos do espetáculo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QPHwrtRu5q-Q&t=91s>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

6 Fundada por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em 2001, a companhia canadense apresenta criações bastante variadas, como intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens e demais formatos que possibilitem “réfléchir les choses différemment, de les approcher de manière plus complexe”. Disponível em: <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/handicapes-sans-barrieres/201007/05/01-4295780-laurence-brunelle-cote-au-royaume-des-arts-indisciplines.php>>. Acesso em: 19 ago. 2017.



FIGURA 1 - *DISABLED THEATER*. DIVULGAÇÃO FONTE: website Theater Hora (2017).

Destacando o espetáculo *Disabled Theater* como exemplo da presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea e a partir dos entendimentos sobre a construção social da deficiência, somos levados ao reconhecimento de uma leitura da pessoa com deficiência em cena que destaca certa recusa à empatia.

De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua 'presença' aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. Acrescenta-se a presença do *corpo desviante*, que por doença, deficiência ou deformação diverge da norma e provoca fascinação 'imoral', mal-estar ou medo. (LEHMANN, 2011, p. 157, grifos do autor)

De acordo com essa leitura e com a perspectiva apresentada por Lehmann, na cena, o corpo deficiente, desviante, procede à espetacularização da diferença, atingindo de modo negativo o espectador. Fascinação imoral, mal-estar e medo

evidenciam a ruptura de convenções que o corpo diferente provoca, no cotidiano e na cena. Desse modo, a leitura de Lehmann sobre a presença de tais corpos no teatro pós-dramático iria ao encontro da espetacularização da diferença, distinta daquela dos *freak shows* por questões éticas, políticas e morais próprias de nosso contexto social, no entanto ainda centrada na perspectiva da anormalidade. Se nos *freak shows* a ideia de divertir-se com a observação do excêntrico e da anormalidade era o imperativo, hoje não sabemos facilmente como devemos nos comportar, qual seria a reação socialmente aceita.⁷ Já no cotidiano, o mesmo mal-estar se faz presente não só pelo medo – a lembrança dos limites do corpo, da finitude, da morte, da tragédia que corroboram para a recusa à empatia –, mas pela ruptura das regras de relação que dispõem sobre os corpos. Quando se rompem as regras, com os corpos escapando às predeterminações, há uma ruptura nas relações, uma dificuldade sobre como agir perante o outro. A partir de Lehmann, identificamos que se não é possível abstrair a deficiência para compor a teatralidade, a alternativa seria sua espetacularização. No entanto, se há uma espetacularização no cotidiano, o que o teatro pós-dramático faz então de diferente da vida? A espetacularização da diferença seria a única possibilidade?

Observando uma perspectiva diversa, ainda no campo do pós-dramático, nos afastamos da abordagem anterior de Lehmann (2011) ao considerar o corpo desviante, para nos aproximarmos de uma perspectiva que não privilegia a hipervisibilidade da deficiência, ainda que também não procure abstraí-la. Reconhecemos que, à medida que a cena se afasta do campo do drama, amplia-se o espaço para o artista com deficiência, posto que a abstração não é mais necessária quando o corpo do artista não tem mais a necessidade de se tornar ausência em prol do surgimento de um outro. Porém, tal fato não justifica a exclusividade de cenas em que o artista com deficiência só poderá atuar pela hipervisibilidade de sua deficiência, provocando “fascinação ‘imoral’, mal-estar ou medo”. Ou seja, se, por um lado, a presença da pessoa com deficiência em cena pode trazer a evidência da falta, como um modo de provocar, por outro, ela pode constituir lugar privilegiado em que a deficiência não se abstrai nem se espetaculariza, mas existe sem comparação com uma suposta normalidade. Em algumas práticas cênicas contemporâneas é possível observar uma abordagem do pós-dramático ou do teatro performativo a partir do distanciamento do drama e da perspectiva da indisciplina, apresentando corpos que, mesmo ao recusarem o papel de significante,

7 Como é possível observar no relato de uma espectadora de *Disabled Theater*: “It was uncomfortable, to say the least. People started walking out of the theatre; the rest of us looked at each other wide-eyed, in awe. I was the only person taking photos — even that felt like too much. The rest hid in the darkness of the theatre, some glaring at their smart phones”. (SAYEJ, 2012 apud KUPPERS, 2014)

não se restringem à espetacularização da diferença.⁸ A questão que nos desafia, dessa forma, é como a cena pode promover que se ultrapasse a perspectiva da falta, tão implicada em nossa leitura da deficiência.



FIGURA 2 - *LES OISEAUX MÉCANIQUES*. DIVULGAÇÃO.

Foto: Christine Bourgier disponível no website La Press.

Albright (1997, p. 90-91), ao analisar um dueto de contato improvisação formado por um bailarino com deficiência e um bailarino sem deficiência, distingue as percepções na transferência do envolvimento com o que é possível fazer para o como fazer.

⁸ Neste contexto estão inseridos *Les oiseaux mécaniques* e *La jeune-fille et la mort*, do coletivo artístico canadense Bureau de l'APA. Trechos dos espetáculos disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OMkQuYz6Oz0>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

Colocando de maneira mais simples, a questão aqui não é *o que* os bailarinos podem fazer, mas *como* eles fazem. Assim concentrando-se no *tornar-se* de sua dança, o dueto de Blackwell e Alessi nega uma representação estática de *dis/ability* [de/eficiência], envolvendo o público como testemunha das negociações em andamento de suas experiências físicas. É importante se dar conta de que a dança de Alessi, ao ser responsiva sem ser preciosista, ajuda a fornecer o contexto para este tipo de engajamento testemunhal também. Em seu dueto, Alessi e Blackwell estão engajados em um diálogo de movimento improvisacional no qual os dois parceiros estão movendo e sendo movidos um pelo outro. Acho este dueto interessante porque demonstra o potencial extraordinário em juntar duas pessoas com condições físicas bem distintas para compartilhar no movimento um do outro. Neste espaço entre a dança de salão, a luta e a intimidade física, encontra-se uma forma de dança cuja estética aberta e a atenção à flexibilidade de identidades de movimento podem informar e ser informadas pelo movimento de qualquer corpo.

Destacando modos de fazer diversos, no contato improvisação não há a necessidade de enquadramento em uma estética tradicional. No dueto analisado por Albright, temos a presença de um bailarino com deficiência sem a intenção de copiar um modelo a partir da pessoa sem deficiência, fator que, perante uma audiência, poderia fazer a ideia de superação de limites sobrepor-se à autenticidade artística do bailarino. Nessa dança, a atenção é direcionada ao modo de fazer da pessoa com deficiência e não ao que para ela é (im)possível de ser feito. A experiência estética, assim, está vinculada ao modo de mover e ao entrelaçamento dos dois bailarinos, no jogo que nasce da relação entre os dois. Destaca-se que essa prática de dança não está baseada nas representações clássicas do corpo na dança tradicional, nem na forma do movimento, mas naquilo que Albright (1997, p. 90) chama de uma “estética aberta”. Assim, é justamente o como que tensiona os limites implícitos no olhar do espectador a partir das concepções de corpo construídas socialmente. Ao assistirmos duos ou grupos dançando contato improvisação, não são as determinações um/outro que prevalecem, as determinações binárias não encontram espaço na dança, visto que esta tem seu foco de

interesse no como os praticantes resolvem a dança a partir de movimentos que dependem das singularidades de cada corpo.

O contato-improvisação não se preocupa se uma pessoa é forte e outra é fraca. A técnica está interessada na solução da equação da fraqueza versus necessidade de força e da deficiência do conjunto em geral. Não é sobre quão rápido, alto, forte, flexível o indivíduo é, esses não são os pontos. O ponto é sobre a qualidade de uma parceria, não a quantidade. (PAXTON, 2006)

O enfoque na equação a partir do encontro dos corpos destaca uma característica do contato improvisação que pode estimular nossa reflexão sobre a presença da pessoa com deficiência em cena, promovendo o espaço de jogo a partir das materialidades. Isso porque a prática reconhece um atrito que ocorre no campo do corporal, do físico, do acontecimento. No entanto a prática não se restringe aos corpos em suas estruturas diferentes, mas na relação entre. A resolução da equação entre os corpos na dança pressupõe que se estabeleça uma atmosfera de jogo. Se interpretarmos acontecimentos e situações a partir de discursos e construções sociais, cenas que privilegiam conflitos e atritos no campo da dimensão do acontecimento cênico (das materialidades), mas instaurando um jogo entre os elementos que compõem esse campo (promovendo então um espaço ficcional), podem ser potentes para o reconhecimento de nossos modos de leitura, revelando as dependências entre o como se lê e o que se lê.

Quando tratamos da dimensão ficcional da cena, não estamos restritos ao que tradicionalmente tem se denominado teatro dramático, mas na compreensão do espaço de atuação enquanto espaço que comporta o jogo, a atmosfera instaurada em cena pela relação entre criadores, elementos e espaço. “A verdade que o espectador persegue não é mais a verdade do papel, mas a verdade do jogo”. (GUÉNOUN, 2004, p. 143) Acreditamos que o jogo envolve uma esfera particular, por meio do cruzamento e do atrito dos elementos que constituem o campo do acontecimento cênico (o ator que se apresenta ao jogo, por exemplo) e do ficcional (o próprio jogo quando acontece, criando um espaço de alteridade). Cabe destacar que, nessa experiência estética, as duas dimensões não mais se

opõem tal como ocorre no teatro dramático configurado enquanto “construção de ilusão”. (LEHMANN, 2011, p. 26)

Promovendo que o atrito ocorra no campo liminar entre a dimensão do acontecimento cênico e a dimensão ficcional, convoca-se o espectador a agenciar os tensionamentos que ocorrem a partir do reconhecimento de sua construção social da deficiência em relação à ação inserida no contexto cênico. A significação resultará, assim, de tal tensionamento, possibilitando ao espectador questionar as concepções corporais socialmente instituídas e reconhecer as contradições que marcam nossos discursos acerca do corpo. Compreende-se, portanto, que a cena parece ser um espaço potente de problematizações acerca da construção social do corpo deficiente, tanto para a teatralidade, quanto para a performatividade, através dos tensionamentos entre corpos expostos e as construções sociais que fazem parte do universo do espectador e o influenciam na leitura do evento cênico.

A cena contemporânea impulsiona a reflexão sobre as relações entre arte e realidade, entre ficção e contexto social, impossibilitando a passividade dos espectadores, dos quais se exige um posicionamento de modo à compreensão. Se nossos padrões de leitura de corpos, influenciados pelo nosso contexto e meio cultural, são pautados pelos pressupostos de eficiência, beleza e virtuosismo, os corpos das pessoas com deficiência provocarão leituras de estranheza, de desencaixe. Porém, ultrapassando tal leitura, o espectador pode ser confrontado com os padrões rígidos que fixam nossas noções de capacidade, habilidade e eficiência.



REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 1997.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, J. Jaque; VINGARELLO, Gedges. *História do Corpo, 3: as mutações do olhar. O século XX*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 253-340.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KUPPERS, Petra. Outsider Histories, Insider Artists, Cross-Cultural Ensembles: Visiting with Disability Presences in Contemporary Art Environments. *TDR: The Drama Review*, v. 58, n. 2, p. 33-50, Summer, 2014.
- LA PRESS. Disponível em: <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201312/13/01-4720793-les-oiseaux-mecaniques-detournement-majeur.php>>. Acesso em: 17 maio 2017.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 3. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós dramático*. 2. ed. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. O dente, a palma. [Tradução de Humberto Issao Sueyoshi e Tatiana Toledo]. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, p. 139-146, 2011.
- MCDONNELL, Patrick. Deficiência, surdez e ideologia no final do século XX e início do século XXI. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 777-788, jul./set. 2016.
- PAXTON, Steve. Corpos em liberdade (depoimento). *Revista E*, n. 108, maio 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/3145_DEPOIMENTOS#/tagcloud=lista>. Acesso em: 12 ago. 2017.
- THEATER HORA. Disponível em: <<http://www.hora.ch>>. Acesso em: 28 ago. 2017.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *Deficiência em cena: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes*. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Impossible dances: Staging disability in Brazil. *Choreographic Practices*, v. 6, n. 1, p. 9-23, 2015.

MARCIA BERSELLI: é Professora Assistente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

MARTA ISAACSSON: é Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuando no ensino de graduação e pós-graduação de Artes Cênicas. Bolsista produtividade de pesquisa CNPq – PQ 1B.