

A dança contemporânea no corpo diferenciado e a poética de Antonin Artaud

Resumo

O artigo discute questões relacionadas aos corpos diferenciados nos processos de criação cênica, pontuando historicamente como este corpo foi visto nas artes cênicas ao longo dos séculos. Propõe uma articulação com o teatro artaudiano na perspectiva da alteridade do corpo colocada na cena tanto na dança quanto no teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Teatro contemporâneo; Corpo diferenciado; Teatro da crueldade.

Contemporary dance in the body differentiated and the antonin artaud poetic

Abstract

The article discusses questions related to the different bodies in the process of creation scenic, scoring historically as this body was seen in the performing arts through the centuries. Proposes a articulation with the theater artaudiano the perspective of otherness of the body placed in the scene in the dance and theater in contemporaneity.

Keywords: Contemporary dance; Contemporary theatre; Body differential; Theatre of cruelty.

Nara Salles

Professora Adjunto IV do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2004). Mestre em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (1999).

E-mail: narasalles@hotmail.com.

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas (2010).

E-mail: fhmoal@hotmail.com.

Este artigo discute questões relacionadas a alteridade corporal nos processos de criação artística, sobretudo nas proposições cênicas, pois observamos que na cena nomeada como contemporânea, diferentes esferas públicas e privadas discutem sobre quais são as formas mais adequadas para instaurar a reflexão e a prática acerca da existência da diversidade humana na vida em sociedade; no entanto o reconhecimento e aceitação da desigualdade esbarram constantemente no desejo de assegurar uma possível homogeneidade social, que geralmente é produzida a partir de uma aversão à diferença, como forma de lidar com a situação, visto que a semelhança não é possível, pois as diferenças sempre se farão presente na esfera humana, e este fato faz com que o ideal de inclusão social postulado, na maioria das vezes tenha dificuldade tanto de ser construído quanto de permanecer nas diversas instâncias sociais, políticas, educacionais e culturais.

As pesquisas, sobretudo antropológicas, apontam que a discussão em torno da inclusão muitas vezes desliza apenas para a afirmação da alteridade, visto que há diferenças e igualdades, e nem tudo deve ser igual e nem tudo deve ser diferente. É imprescindível que o ser humano tenha o direito de ser diferente quando a igualdade o descaracteriza e o direito de ser igual quando a diferença o inferioriza. No entanto, isto não acontece, visto que a lógica da exclusão ainda perdura firmemente neste mundo que marginaliza, rejeita a diferença e encara a questão dos corpos diferenciados como um problema em si.

No campo das artes inseridas nesta sociedade excludente, e ao compreender que um dos pressupostos para a possível instauração do processo inclusivo nas variadas esferas sociais é a utilização do discurso, e que a linguagem humana é mediada por dispositivos discursivos e no seu cerne estão circunscritos os valores vigentes de cada época, iniciamos uma busca por um termo que fosse politicamente correto e não estivesse carregado de qualquer espécie de discriminação, tarefa muito difícil nesta sociedade, especificamente em relação ao trabalho artístico de pessoas que comumente são designadas de “deficientes”, cunhamos o termo corpos diferenciados para designar pessoas com alguma chamada “deficiência” corpóreo/vocal, pois nos parece a princípio que diferenciado tem o significado de apenas ser diferente, posto que no dicionário on-line *Michaelis*,¹ diferente vem do latim *differentē* e designa aquilo que é diverso, alterado, mudado, modificado, variado; enquanto os outros termos utilizados sempre possuem um ranço de preconceito.

No que tange à arte, observa-se que no decorrer da história das artes cênicas os artistas com corpos diferenciados pouco foram incluídos nos

¹ Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/>>.

processos criativos e encenações. De acordo com Rosemarie Thomson (1996) e José Tonezzi (2008), entre os séculos XVII e XIX, os criadores intérpretes com corpos diferenciados eram excluídos dos espetáculos ou esporadicamente participavam das montagens, e quando estavam em cena, a eles ficava delegado disfarçar suas diferenciações corporais. Enquanto isso, com base em registros históricos, é somente a partir do século XVIII, com o aparecimento e o desenvolvimento do *freak show*, que se inicia a apreciação e a utilização espetacular de seres humanos com corpos diferenciados. Considerado uma manifestação artística reprovável e eticamente dúbia, para os parâmetros contemporâneos, o *freak show* ganhava cada vez mais importância como modo de entretenimento para a população da época e se tornara um negócio de extremo lucro para seus produtores. Suas apresentações ocorriam em feiras e eventos populares, onde eram exibidas pessoas com diferentes graus de diferenciação corporal e, posteriormente, indivíduos capazes de realizar atividades incomuns como pirofagia, contorcionismo, deglutição de objetos, adestramento de animais selvagens. Com o passar do tempo, foram integradas nas apresentações pessoas cujos corpos tinham marcas e alterações decorrentes de costumes culturais ou produzidas de forma voluntária, as quais, sobretudo, a partir de 1960 viriam a ser consideradas como *body art*.

Posto à margem da cena cultural estabelecida pelo poder dominante e comumente associado a uma atividade desumana, o *freak show* foi considerado como uma manifestação artística inferior em comparação com outras. No entanto muito curiosa, pois era um local aonde era permitido olhar abertamente os corpos que no cotidiano eram olhados encobertamente. As razões que caracterizam este entendimento estavam relacionadas a questões éticas, morais, estéticas e principalmente ao estigma. Mas diferente do que se acredita, o *freak show* não maculava nem diminuía os artistas com corpos diferenciados exibidos; a questão era a exploração trabalhista em relação ao artista. Enquanto trabalhadores da cena, estes sujeitos que eram tidos como escaras da sociedade, podiam conviver e compartilhar com outros na mesma situação, e salvaguardado alguns casos, adquirir um status social e até mesmo podiam sobreviver financeiramente mediante o lucro obtido no comércio de excentricidades, muito embora na maioria das vezes fossem oprimidos e explorados por quem produzia o *show*.

Finalmente, com o advento da arte contemporânea, os criadores intérpretes com corpos diferenciados que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço, pois artistas de dife-

rentes linguagens cênicas passam a perceber que os corpos sendo diferenciados podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

Neste ínterim podemos citar como expoentes internacionais os diretores de teatro e dança norte-americanos, respectivamente, Robert Wilson e Alito Alessi e no nordeste do Brasil a Companhia Gira Dança. Segundo Luiz Roberto Galizia (2004), no período que iniciou sua carreira artística como diretor, Robert Wilson, passou a conviver com pessoas com corpos diferenciados. Ainda na universidade, sob a orientação da bailarina Byrd Hoffman, desenvolveu atividades artísticas com crianças com corpos diferenciados. No período de 1960 e 1970, conheceu e desenvolveu diversos trabalhos em colaboração com dois artistas também com corpos diferenciados: Christopher Knowles (autista) e Raymond Andrews (surdo). Já o bailarino Alito Alessi é diretor artístico da *Joint Forces Dance Co.* (JFDC) e fundador da *DanceAbility* ou habilidade para dançar. *DanceAbility* é um método de dança para pessoas com ou sem corpos diferenciados que desejam compartilhar, explorar e criar danças. Nos últimos 30 anos, Alessi tem participado no desenvolvimento da dança contemporânea e é conhecido internacionalmente como professor e coreógrafo pioneiro nas áreas de Contato Improvisação, dança e corpos diferenciado. Na região nordeste do Brasil, temos a Companhia Gira Dança, originada na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte; local aonde a autora deste artigo colaborou e dançou no ano de 2011. A Companhia Gira Dança tem em seu elenco bailarinos e bailarinas com e sem corpos diferenciados.

É possível atentar que o processo de estigmatização, a qual os criadores intérpretes com corpos diferenciados sofreram e ainda sofrem, está relacionado, sobretudo, a maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena. Ao apresentar seu corpo, o criador intérprete considerado fora do padrão, ainda que não seja de sua vontade, interfere e provoca reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais.

Sendo a contemporaneidade uma

[...] época em que prevalecem a economia de mercado e o valor simbólico das mercadorias, é preciso atentar para o fato da importância que o corpo adquire e alçá-lo a um patamar condizente com a sua condição e significação. (TONEZZI, 2007, p. 57)

Deste modo 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 se pensa e idealiza sobre 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 o ideário sobre corpo para cada época ou ao longo da história. A sociedade contemporânea, enraizada da ideologia capitalista neoliberal, transforma os imaginários sociais das pessoas, principalmente as 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, inclusive os corpos com diferenças não tão acentuadas, onde a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo-se das variadas funções que o corpo pode realizar seja este corpo como for. Ocorrendo a proliferação nas mídias de imagens com pessoas com corpos malhados, esculpido cirurgicamente e, por outro lado em contraste, os deteriorados, muitas vezes ocasionados pelo uso de drogas, a publicidade nos meios de comunicação em massa e a indústria cultural evocam, sob a égide da valorização corporal, no imaginário social as imagens de corpos, que na maioria das vezes os indivíduos não têm e nunca terão: saudáveis, jovens, sedutores, bonitos, magros. Neste sentido, os sujeitos com corpos diferenciados, incluindo os obesos, passam cotidianamente, nas trocas sociais, por atitudes preconceituosas e estigmatizantes, pois seu corpo impede que os outros se identifiquem fisicamente com ele.

Assim sendo, nas artes cênicas contemporâneas os criadores intérpretes com corpos diferenciados propõem um contato imediato, devido a sua fragilidade e vulnerabilidade, com o receptor. A proximidade entre os corpos resulta em um contágio cênico. (TONEZZI, 2008) Não se trata de uma cena democrática, que dá voz as pessoas que estão à margem da sociedade, nem de uma prática de piedade, mas de um movimento contrário que afirma que o que é socialmente considerado improdutivo e/ou incapaz pode se tornar matéria de criação e experiência estética. Deste modo, as

[...] possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas [...] desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa 'normalidade' [pré-estabelecida e vigente]. (LEHMANN, 2007, p. 157)

Na dança e no teatro, a partir de propostas transdisciplinares entre as linguagens artísticas, principalmente com o advento da *performance*,

houve mudanças à respeito do corpo na configuração cênica. A cena assume o reconhecimento e a apropriação das singulares características corpóreo/vocais dos criadores intérpretes com corpos diferenciados, não por uma questão assistencialista, como já mencionado, mas como elemento cênico, já que o criador intérprete através de seu corpo tem a oportunidade de participar de um processo criativo, inventar, executar e se transformar na própria obra de arte, tornando-se simultaneamente criador, criatura e criação, e não mais se impondo, apenas, como mero reproduzidor-ilustrador textual-coreográfico em cena.

O criador intérprete com corpo diferenciado não mais expõe seu corpo em função de seu virtuosismo corporal, mas a partir de uma confrontação com sua imperfeição, pois seu estado de incapacidade para realizar algumas ações se impõe na medida em que provoca o desequilíbrio do que acontece por meio da sua diferenciação, resultando na manifestação e no reconhecimento que o potencializa como matéria estética. O criador intérprete não oculta as limitações físicas do seu corpo diferenciado, pelo contrário, enfatiza-as, o que leva o espectador a ter um olhar mais *voyeurístico*² e especialmente curioso diante deste corpo diferenciado em cena. Este fato na concepção de Hans Ulrich Gumbrecht (1998 apud TONEZZI, 2008), possibilita o criador intérprete com corpo diferenciado se tornar um exemplo de “desregulação do signo”, pois se coloca como efeito ilegível da relação entre o ser humano e aquilo que persiste em se opor a percepção e a compreensão de seu olhar. Toda essa dinâmica está pautada no deslocamento do campo semântico para o sintático e, conseqüentemente, para o pragmático nas artes cênicas, onde “[...] o corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador - porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo do sentido/ideal.” (LEHMANN, 2007, p. 345)

Enquanto na cena tradicional, o corpo representa papéis, na arte contemporânea – centrada na presença do corpo – há a intenção em demonstrar publicamente o corpo e sua decadência e vulnerabilidade em um ato que vivifica muitas vezes arte e vida no sentido artaudiano da cena. Em virtude disto, na contemporaneidade quando o espectador é contagiado, ainda de acordo com os pressupostos de Antonin Artaud (2006), com a presença de criadores intérpretes com corpos diferenciados em cena, suas reações denotam algo de perturbador, pois a presença desses artistas gera alguma identificação por meio de sua diferenciada condição corporal, e isto consiste na lembrança de sua imperfeição e finitude, e, por conseqüência, a recordação da degeneração humana colocada em evidência.

2 Palavra da língua portuguesa relativa à *voyeur* ou a *voyeurismo* (*voyeurista*+*-ico*) que significa tendência para observar, às escondidas. Infopédia, <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-aa0/voyeur%C3%ADstico>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

Este fato vai ao encontro do pensamento artaudiano, visto que a comparação entre o teatro e a peste como convocações de forças que conduzem o espírito à origem de seus conflitos, fazem aflorar e revelar nos seres humanos o que há escondido em seus âmagos. Artaud afirma ser o teatro essencial como a peste porque ambos são revelação e exteriorização de um fundo de crueza humana, através dos quais se localizam no indivíduo as possibilidades perversas do espírito que são desveladas em ações. No teatro e na peste, existe uma espécie de iluminação extracotidiana, e sob essa luz, aquilo que é difícil e impossível de ser visto, é revelado, tornando-se um elemento presente. O teatro e a peste têm o poder de desenredar conflitos, liberar forças, acionar possibilidades. Ambos, peste e teatro, servem para fender coletivamente abscessos morais e sociais.

Artaud vê o teatro e a peste como crises que fazem com que os seres humanos se desvendem, e para este impasse apenas existe resolução por duas possibilidades: a cura ou a morte. O teatro faz a humanidade se ver como realmente é, faz cair a máscara, revela a mentira, a ilusão, expõe o social a uma força oculta fazendo com que as pessoas assumam, diante do destino, uma atitude heróica e superior, que não seria possível tomar sem a presença do teatro. A peste e o teatro refazem elos entre vida e arte, profano e sagrado e neste sentido Artaud (2006, p. 29) era incisivo em seu pensamento:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas [...].

Conforme Margareth Cryden (1974 apud AMARAL, 1991), o teatro proposto por Artaud pode transformar o espectador porque provoca uma desestruturação e mexe com as angústias internas elementares do ser humano. Além disso, a provocação possibilita perceber o que normalmente não é percebido, causa um certo incômodo, e isto pode fazer o teatro de Artaud funcionar como terapia, porque atitudes e situações externas

provocam reações internas semelhantes. Artaud ainda afirma que deveríamos voltar a um tipo de teatro grave que, desmobilize todas as nossas representações, nos insuffle ao magnetismo ardoroso das imagens e enfim atue sobre nós como uma terapêutica da alma.

O teatro seria um delírio provocado pela desarmonia criada entre forças físicas e espirituais contrárias, fazendo com que o verdadeiro eu ou o outro venha à tona, o duplo, que vem provocar transformações. Esta suposição cênica foi aquela que Artaud nomeou Teatro da Crueldade, que para ele tinha o significado de um rigor cego desencadeado pela vida, pela tensão que provoca no espírito das pessoas. A vida por si traz uma tortura diária e um constante espezinhar de tudo. Nessas bases, podemos encontrar, desde o nosso nascimento, uma estrutura cultural pronta a que devemos nos adaptar. Na maioria das vezes, esta adaptação é permeada por questionamentos sobre as estruturas encontradas durante o exercício da vida, causando muitas vezes um sofrimento físico ou espiritual. Como podemos ver, esta inquietação pode ser apaziguada também pelo teatro de acordo com teoria postulada por Artaud e entendido como eficácia mágica, próxima do ritual religioso ligado, portanto, ao sagrado e ao que as religiões são capazes de operar na vida das pessoas.

No caso dos criadores intérpretes com corpos diferenciados na cena, em uma perspectiva artaudiana, o processo receptivo não padronizado dos espectadores está relacionado ao estigma destes corpos. Segundo David Le Breton (2011) o que contribui para a propagação da estigmatização na coletividade é a associação do ser humano com corpo diferenciado estar diretamente ligado a única certeza existencial da humanidade: a finitude humana, a morte. Através de suas singulares características corporais, a simples presença dos seres humanos, no seio das variadas relações sociais, se torna um fator de perturbação entre os demais, uma vez que suscita neles a recordação de que por mais que se tente escapar da precariedade e da fragilidade da condição humana, por meio de procedimentos obstinados a prolongar suas vidas, seus corpos não conseguirão fugir da progressiva e fatal morte.

Ao colocar o espectador frente a um corpo diferenciado e a determinadas imagens e sensações provocadas por dissonâncias, imagens e sonoridades que tocam a paisagem interna do espectador, pode-se levá-lo a questionar a fragilidade da vida e o fazer perceber a estrutura social, com desigualdades que encontramos ao nascer, provocando, em alguns um sentimento de aflição, mortificação, suplício, atordoamento. É exatamente este fato que também pode levar as pessoas a questionamentos sobre

as formas e estilos de vidas adotadas, suas e dos outros, pensar e repensar sobre suas vidas, e o que estão fazendo com elas, sendo cruelmente despertados e convidados a perceber. A cena expondo os criadores intérpretes com corpos diferenciados pode potencializar a crueldade artaudiana e pode instalar uma proposta de instauração cênica capaz de provocar, e a partir do aparelho sensório-perceptivo do espectador, atingir a sua subjetividade e paisagens internas. Provação que pode ter o poder de proporcionar às pessoas questionamentos sobre a vida e a morte.

Percebe-se que esta dinâmica cênica reverbera e se relaciona diretamente ao princípio de que por meio da ênfase da expressão cênica no Teatro da Crueldade deve emergir a emoção e comoção. O criador intérprete com corpo diferenciado pode aparecer como um atleta da afetividade. (ARTAUD, 2006) Neste caso deve acontecer uma linguagem não verbal de luz e som, e, principalmente, deve estar centrado no corpo deste artista, e em tudo que apele aos sentidos do espectador. O criador intérprete com corpo diferenciado deve estar penetrado pela ideia de que a massa humana pensa primeiro com os sentidos e que é absurdo, como no teatro dramático tradicional, dirigir-se primeiro ao entendimento racional das pessoas. A cena apresentada dessa forma pode vir a tocar o espectador em seu âmago, passando a ser um instrumento revolucionário, possibilitando uma reorganização da existência humana. Artaud propõe uma linguagem teatral que utiliza como base os sentidos, resultando de uma pesquisa incessante realizada com o corpo do criador intérprete, que deve ser totalmente preparado para a cena, principalmente através da respiração. Deve-se exprimir o que de hábito não se revela, transgredindo os limites habituais da arte. A encenação deverá tornar-se, para o espectador, uma perigosa terapia da alma, oferecendo expressões diretas de seus sonhos e obsessões, liberando-lhe as forças inconscientes para que ele retorne mais puro à sua existência e sob este aspecto o corpo diferenciado na cena pode nos levar a esta intervenção na vida cotidiana.

O criador intérprete com corpo diferenciado sob a perspectiva da poética artaudiana pode passar a ser um atleta da afetividade, podendo desenvolver uma espécie de musculatura afetiva correspondente a localizações físicas dos sentimentos, pois o corpo é apoiado pela respiração, além de que no teatro da crueldade é do mundo afetivo que o ator e a atriz, o bailarino e a bailarina devem tomar consciência, como uma fisicalidade emocional. Assim, a importância da musculatura afetiva do criador intérprete, sobretudo com um corpo diferenciado, deve estar alicerçada na respiração e se estende ao fato de que quanto mais a representação é só-

bria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. Já se a representação é arrebatadora, volumosa e que se exterioriza, corresponde a uma respiração de ondas curtas e compridas. Cada sentimento, cada movimento do espírito, cada alteração da afetividade humana, corresponde uma respiração própria, que pode ser experimentada segundo os diagramas de respiração. (SALLES, 2004)

No teatro e na dança, é do mundo afetivo em relação ao seu aparato corpóreo, que o criador intérprete com corpo diferenciado deve tomar consciência. Podemos exemplificar com o que acontece nas manifestações espetaculares populares, a respiração dos atores-sociais está impregnada pela afetividade, pois a arte faz parte de suas vidas no sentido de que têm um envolvimento emocional/religioso/mágico/sagrado com as manifestações culturais das quais participam efetivamente. E isto pode ser obtido pelos criadores intérpretes segundo Artaud, reduzindo fisiologicamente a alma a uma meada de vibrações através da respiração. Toda emoção tem bases orgânicas. Logo, é possível deduzir que também, além de todo o treinamento com as técnicas corpóreo/vocais, é possível cultivar a emoção no corpo, especificamente através da respiração.

O criador intérprete com corpo diferenciado na contemporaneidade não mais ambiciona somente representar, mas se re-a-presentar. 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. É neste vértice que entendemos que ao criador intérprete com corpo diferenciado também é possibilitado produzir e desenvolver o “corpo sem órgãos” do qual fala Artaud: não um corpo anatômico, mas um corpo imagético gerado por estados singulares de percepções do próprio corpo. É um corpo extracotidiano, na expressão de Eugenio Barba (1995). Um corpo que não tem fome, nem sede, é um corpo xamânico, em êxtase, um corpo que é decorrente da crença no sagrado, na operação da magia, porém este “corpo sem órgãos” pode ser provocado por exercícios psicofísicos, e isto só pode ser totalmente compreendido em sua dimensão total vivenciando-se corporalmente. O “corpo sem órgãos” é proporcionado por alguma interferência interna e/ou externa provocativa e catalisadora. Para entender plenamente esta proposição de Artaud é fundamental vivenciar. O sentido real só será dado para aqueles

que se predisponham passar por uma experiência física, corporal, de imantação, psicofísica, pois de nenhuma outra forma é possível compreender o real significado do “corpo sem órgãos”, se faz necessário experimentar alguns exercícios que fazem parte do cotidiano dos criadores intérpretes em busca de um corpo para a cena. É preciso colocar no corpo, encarnar estes exercícios, pois eles podem e devem ser vivenciados plenamente pelos criadores intérpretes com corpos diferenciados. O “corpo sem órgãos” artaudiano tem um imenso “fundo falso”, um infinito estado de percepções, dado inicialmente pelo aparelho sensorio-perceptivo e ampliado pela sua sensibilização, pela intuição, pelas crenças. O corpo é o relicário de um espaço infinito, de revelação e desvendamentos. O corpo é atravessado por pensamentos, impulsos, desejos, sensações, paisagens internas. E pode vir a ser um corpo sagrado, pois todo e qualquer corpo pode ter o *status* de sagrado. 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. O “corpo sem órgãos” provém da quebra dos limites e de referências habituais, o que significa nos colocarmos no tempo e no lugar da ação simbólica, fora da psicologia, fora da representação de si, fora da imagem constituída do eu do mundo, trata-se de uma representação espacial. A criação de um “corpo sem órgãos” passa por uma reeducação dos órgãos, por uma nova sensibilidade, e é bastante semelhante ao dilaceramento mítico do deus Dionísio e aos sonhos iniciáticos dos Xamãs. O esquema tradicional da cerimônia iniciática de um Xamã inclui sofrimento, morte e ressurreição. O conteúdo dessas experiências iniciais admite quase sempre o esarteamento do corpo simbólico, seguido de uma renovação dos órgãos internos e das vísceras, da ascensão ao céu e diálogo com os deuses ou espíritos ou/e descida ao inferno. Para a construção de um “corpo sem órgãos” se faz necessário desconstruir a concepção de corpo organizado, formatado, funcional, com técnicas corporais estabelecidas para dar conta do exercício da vida cotidiana.

Concomitantemente, compreendemos que o corpo humano, incluindo obviamente os diferenciados, se caracteriza como uma matriz corpóreo/vocal (SALLES, 2004), onde o corpo é compreendido inicialmente dentro de uma matriz identitária de autorreconhecimento, relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem-se decodificar em extra-cotidianos para ter um Corpo Sem Órgãos; 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 os corpos, culturalmente estabelecidas.

Neste sentido o autor deste artigo criou **Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo, performance** que se configura como a parte prática de sua dissertação, na qual propõe um diálogo entre as dores do corpo da artista plástica mexicana em relação ao meu próprio corpo diferenciado.³ Em **Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo**, além de estarem inseridos aspectos relevantes da biografia e da arte de Kahlo, outra influência importante é o enfoque na instauração do estigma dos corpos diferenciados no acontecimento cênico e seus desdobramentos nas relações interpessoais na sociedade contemporânea.

No início da *performance* é solicitado aos espectadores que o tirem da cadeira de rodas e o coloquem deitado no tatame posto no espaço. Neste momento eles se assustam e fazem diversas perguntas: Como a gente faz para te pegar? Está doendo? Está machucando? Em qual parte do corpo deve pegar com mais cuidado? Estas reações estão baseadas no entendimento de que através das dificuldades que o outro tem de se relacionar com as pessoas com corpos diferenciados, surgem questionamentos sobre quando, como e em quais situações se deve utilizar os comportamentos mais adequados no momento em que o indivíduo considerado diferente estiver presente e necessitar de ajuda.

Provavelmente grande parte dos espectadores não teve relações cotidianas com pessoas com corpos diferenciados, daí o surgimento de suas reações adversas sobre a maneira ideal do deslocamento da cadeira de rodas para o tatame. De acordo com Erving Goffman (1975) fica evidente que quanto mais o indivíduo, considerado dentro das expectativas normativas, não saiba como se comportar diante daquele ser diferenciado e quanto mais suas características corporais não são semelhantes as do sujeito com corpo diferenciado, mais potencializada e difícil será a possibilidade de se começar e permanecer uma relação entre eles.

No tatame, o criador intérprete pede aos espectadores que retirem seu figurino. Em seguida, induz que escrevam, individualmente, e fotografem a palavra ou frase sobre o que pensaram no momento em que viram seu corpo diferenciado seminu. Apareceram as seguintes afirmações: Medo; ousado!; mente; fragilidade; coragem; fragilidade aparente; ajudar; cautela; vida; corajoso; diferente; somos um só corpo!; confiante; cuidado. Quase todas as palavras e frases fazem conotação à fragilidade do seu corpo diferenciado. É válido lembrar que o estigma neste caso está ligado, principalmente, ao corpo. E, sendo o corpo uma construção social e cultural, cóni-

3 Tem Amiotrofia Espinhal Progressiva.

gos culturais 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 estigma.

Todas essas questões acerca do criador intérprete com corpo diferenciado, que é corriqueiramente estigmatizado, relegado ao ostracismo social, porque provoca e desestabiliza a imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano “perfeito”, são intensificadas na cena contemporânea, pois estes artistas trazem registrados em seus corpos as inúmeras situações depreciativas que vivenciaram e vivenciam devido suas condições, e por fim podem e devem ter a oportunidade de questionar, denunciar e subverter junto aos espectadores todo o processo de estigmatização dos seres humanos com corpos diferenciados na arte contemporânea.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1991.

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

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de Arte Total para o Teatro Americano Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

INFOPÉDIA: enciclopédia e dicionário Porto Editora. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-aa0/voyeur%C3%ADstico>>. Acesso em: 8 fev. 2013.

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

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

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998-2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2013.

SALLES, Nara. *Sentidos: processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. 2004. f. 281. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

THOMSON, Rosemarie Garland. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York University Press, 1996.

TONEZZI, José. *Distúrbios de linguagem e teatro: o afásico em cena*. São Paulo: Plexus, 2007.

TONEZZI, José. *O teatro das disfunções, ou, a cena contaminada*. 2008, p. 200. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.