

Estética do Impossível:

A deficiência como potência na criação cênica



Priscila Rosa

Orientadora: Dr^a. Marta Isaacsson

Co-Orientadora: Dr^a. Marcia Berselli

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PRISCILA SILVA DA ROSA

**ESTÉTICA DO (IM)POSSÍVEL: A DEFICIÊNCIA COMO POTÊNCIA
NA CRIAÇÃO CÊNICA**

Porto Alegre
2022

Priscila Silva da Rosa

Estética do (Im)Possível: A deficiência como Potência na Criação Cênica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientador (a): Dr^a. Marta Isaacsson Souza e Silva.

Co-orientador(a): Dr^a. Marcia Berselli

Linha de Pesquisa: Processos de criação cênica

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Priscila Silva da
Estética do (IM)Possível: a Deficiência como
Potência no Jogo Cênico. / Priscila Silva da Rosa
-- 2022.
148 f.
Orientadora: Marta Isaacsson de Souza Silva.

Coorientadora: Marcia Berselli.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Artistas com Deficiência. 2. Cena Acessível. 3.
Corpo-Político. 4. Dança. 5. Teatro. I. Silva, Marta
Isaacsson de Souza, orient. II. Berselli, Marcia,
coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

Folha de Aprovação

Priscila Silva da Rosa

**ESTÉTICA DO (IM)POSSÍVEL: A DEFICIÊNCIA COMO POTÊNCIA NA
CRIAÇÃO CÊNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Aprovada em 23, de março de 2022.

Dr^a. Marta Isaacsson Souza e Silva- Orientadora

Dr^a. Marcia Berselli- Co-Orientadora

Dr. Jefferson Fernandes Alves- UFRN

Dr^a. Silvia Susana Wolff- UFSM

Dr^a. Suzane Weber- UFRGS

Às minhas avós, ancestralidade que me fortalece.

Ao meu tio Ronaldo, pelo amor incondicional, insubordinada sou!

A ti meu mestre e amigo, que estejas bem aonde estiveres, P.M, o Vagabundo do
Infinito!

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas orientadoras, à Professora Marta Isaacsson e à Marcia Berselli, pelo acolhimento que recebi, pela escuta e aos olhares atentos para com o meu trabalho e história.

À banca avaliadora, composta pelos professores Jefferson Fernandes, Silvia Wolff e a Suzi Weber, por potencializar essa investigação e lembrar-me de minhas raízes profissionais, grata sou pelo tempo de vocês.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelas trocas e aos funcionários pelo apoio institucional.

À CAPES pelo amparo financeiro.

Ao Thainan, parceiro de mestrado e à minha colega de orientação Júlia Kieling pelas trocas na madrugada.

Aos meus amigos Julio Zaicoski e Sônia Marli pelo apoio e amizade.

À Claire Cunningham pela disponibilidade e generosidade com essa pesquisadora que mesmo tão longe, sentiu-se acolhida e respeitada. As suas produtoras Najda Dias e Vicky Wilson pelo retorno e pela disposição.

À Jéssica Teixeira por autorizar que seu espetáculo compusesse o estudo de caso dessa pesquisa.

Aos meus sogros, Danilo e Rosaura que me acolheram, proporcionando-me a moradia em Porto Alegre, de modo que eu pudesse dar prosseguimento aos meus estudos.

Aos meus pais e meu irmão pelo amor incondicional. Mãe és meu porto seguro!

Ao meu companheiro Rafael pela parceria, escuta e por trazer à tona o que há de melhor em mim.

Aos meus mentores e guardiões pelo zelo e força para seguir.

Meu corpo e meus afetos não são abstrações, nem conceitos. É existência viva, concreta e pulsante, que sonha e sangra. Não vim do futuro, nem estou "à frente do tempo": somos irmãs do mesmíssimo tempo, aqui, chama-se presente. Não sou "evoluída" (até porque eu quero mais é que se foda a temporalidade da evolução) existo quebrada - e se pareço feita de uma coragem diferente porque há muito tempo perdi a possibilidade de me esconder fui roubada do luxo de poder desperdiçar dias a fio mentindo para mim mesma.

Ana do Vale, 2021.

RESUMO

A presente pesquisa nasce da experiência pessoal da pesquisadora, em relação à deficiência. Essa interroga as artes da cena na perspectiva da participação artística de corpos com deficiência. A aparente (im)possibilidade torna-se plausível a partir do estudo a trajetória de resiliência da coreógrafa e bailarina escocesa Claire Cunningham e da atriz brasileira Jéssica Teixeira, tendo como corpus de análise os espetáculos *The Way You Look (at me) Tonight* (2016) e *E.L.A* (2018). A questão central do estudo é identificar de que maneira a deficiência aparece em cena e comporta-se como um elemento de potência do jogo cênico. Além da análise dos documentos videográficos, a pesquisa está ancorada em entrevistas realizadas pela autora da pesquisa. Para sustentar essa discussão, servem de apoio os conceitos *Escultura Social*, *Performatividade* e *Técnica do Estranhamento*. No que diz respeito aos referenciais teóricos, destacam-se estudos dos artistas e pesquisadores: Butler (2004, 2015), Breton (2009; 2011), Albright (1997), Koppers (2005; 2007) e Mello (2013; 2014). De forma a fugir de uma lógica secular ou de ressignificação do corpo a partir de intervenções, essa pesquisa busca evidenciar corpos ditos “despadronizados” através de abordagens poéticas das artes da cena, observando perspectivas relativas à recepção do público e, especialmente, à prática do fazer cênico.

Palavras-chave: Artista com deficiência; Cena Acessível; Corpo-político; Dança; Teatro.

ABSTRACT

This research is born from the researcher's personal experience in relation to disability. That questions the performing arts in regards of the artistic participation of disabled bodies. It brings as the core of the analysis the plays *The Way You Look (at me) Tonight* (2016), by Scottish dancer and choreographer Claire Cunningham and *E.L.A* (2018) by Brazilian actress Jessica Teixeira. The core aspect of this research is to identify the way disability appears in the scene and behaves like an element of power in the scenic play. Besides the analysis of the videographic documents, this research is also based on interviews realized by the author. To support this discussion, the author brings the concepts of body and disability. In regards to the theoretical references, it highlights the works of Butler (2004, 2015), Breton (2009; 2011), Albright (1997), Koppers (2005; 2007) and Mello (2013; 2014). In order to avoid an outdated logic or resignification of the body through interventions, this research aims to show bodies said to be "non-standard" through poetic approaches in the scenic arts, taking in consideration perception of the public and, mainly, the scenic practices.

Keywords: Disability artist; Accessible scene; Body-politics; Dance. Theater

Lista de imagens

Imagem 1. Foto de entrada do capítulo 1. Fonte: Beto Skeff.....	24
Imagem 2. Espetáculo “The Way You Look (at me) Tonight”, fonte de Robbie Sweeny....	44
Imagem 3. Foto de entrada da entrada do capítulo 2. Fonte: Rachel Cherry for Unlimited..	60
Imagem 4. <i>Espetáculo E.L.A.</i> Fonte: Raphael Maia.....	68
Imagem 5. Espetáculo E.L.A, imagem retirada do E-book, foto de Guilherme Silva.....	73
Imagem 6. Foto tirada do registro videográfico do espetáculo <i>E.L.A.</i>	78
Imagem 7. Fonte: Performance Spaces for the 21st Century-PS21.....	81
Imagem 8. Cartaz do áudio binaural Quanimancy (2019).....	82
Imagem 9. Palestra 4 Legs Good.....	87
Imagem 10. Palestra 4 Legs Good.....	87
Imagem 11. Palestra 4 Legs Good.....	88
Imagem 12 Palestra 4 Legs Good.....	89
Imagem 13. Palestra 4 Legs Good.....	89
Imagem 14. Palestra 4 Legs Good.....	90
Imagem 15. Palestra 4 Legs Good.....	91
Imagem 16. Palestra 4 Legs Good.....	91
Imagem 17. Palestra 4 Legs Good.....	91
Imagem 18. Palestra 4 Legs Good.....	93
Imagem 19. Palestra 4 Legs Good.....	94
Imagem 20. The Way You Look (at me) Tonight, Photo: Sven Hagolani.....	100
Imagem 21. <i>Espetáculo E.L.A.</i> Fonte: Raphael Maia.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA	25
1.1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA.	25
1.2 OS CONTEXTOS SÓCIO-POLÍTICO E CULTURAL DAS ARTISTAS	32
1.3. O FAZER ARTÍSTICO COMO UM “ATO DE REBELDIA”: A TRAJETÓRIA DE CLAIRE CUNNINGHAM.	40
1.3.1. A IMPORTÂNCIA DA PARCERIA COM JESS CURTIS NO TRABALHO DE CLAIRE	43
1.4. O RUÍDO, MEU CORPO ESTRANHO: A ATRIZ E PERFORMER JÉSSICA TEIXEIRA	45
1.5. A RELAÇÃO POÉTICA-POLÍTICA A PARTIR DO CORPO DA MULHER COM DEFICIÊNCIA NA CENA.	53
2. TRANSGREDINDO O OLHAR E MODOS DE RECEPÇÃO: O ESPETÁCULO DE DANÇA THE WAY YOU LOOK (AT ME) TONIGHT E O ESPETÁCULO TEATRAL E.L.A.	61
2.1. O CORPO EM MEIO A BLACKOUT, A TRANSFORMAÇÃO E A DESMONTAGEM DA FIGURA E.L.A.	67
2.1.2. O JOGO COM O BODY MAPPING	75
2.2. O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA CLAIRE CUNNINGHAM COM AS EXPECTATIVAS DO ESPECTADOR.	80
2.3. PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS ADOTADOS E A PROVOCAÇÃO DO OLHAR DO ESPECTADOR	104
3. O DISCURSO DO CORPO DEFICIENTE	110
3.1. CORPOS POLÍTICOS: O ESPETÁCULO COMO UMA ESCULTURA SOCIAL	110
3.2. A BUSCA PELO PROTAGONISMO SOCIAL NA CENA	120
CONCLUSÃO	124
REFERÊNCIAS	131
ANEXO	138
1.0. ENTREVISTA COM CLAIRE CUNNINGHAM	138
2.0. FOLDER E CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO NO ANO DE 2016 EM LONDRES E GLASGOW	144

INTRODUÇÃO

“O sangue¹ jorrava sobre o volume dos músculos da coxo-femoral direita, junto ao encontro da cabeça do fêmur e dos ossos da bacia. Ossos que estruturam o centro do corpo se veem expostos, a cabeça do fêmur lixada, o Labraum (espécie de cartilagem) colado e suturado. Foi preciso que as veias se reestruturassem mediante os derrames sofridos.” Pensei ter sonhado que sofria um acidente de trabalho no ano de minha formatura no Curso de Artes Cênicas e que, como consequência, desconheceria o corpo que por anos habitei.

Passados três anos do procedimento cirúrgico, vejo-me dentro de uma realidade distópica, em um corpo dito padrão (forte, jovem), mas que está preso às limitações que não podem ser vistas e que atravessam meus dias, e a dores que por vezes me colocam num lugar que ainda desconheço. É estranho ter um encaixe para sentar, poder correr só quando não há dor (o que não é possível prever), ações que considero básicas. Vivi durante anos sem de fato perceber o privilégio do corpo normativo. É preciso escuta e flexibilidade para negociar com essa “nova casa” e as consequências das sequelas, invisíveis a olho nu. Que corpo de atriz é esse? Mais do que ter um corpo, é preciso agenciá-lo.

O que aprendi, desaprendo e, no ato de desaprender, desapareço-me, vulnerabilizo-me. Afirmando que esta é uma pesquisa que nasce de uma experiência pessoal, de redescoberta de potências corporais, e o jogo com a palavra **(IM)Possível** dá-se como uma forma de transgressão. Nessa transgressão, questiono-me: Quais os corpos que têm o direito de estar em cena e o que pode o corpo que atua?

O que pode o corpo que atua? Essa é uma pergunta que, mesmo passados sete anos do acidente de trabalho e três anos do procedimento cirúrgico, ainda permeia parte da minha

¹ **Descrição da imagem:** a capa que introduz a dissertação é folha A4, cortada ao meio por uma linha que sai da diagonal direita. Na parte superior, há uma foto da coreógrafa Claire Cunningham; nela, a artista tem seus braços apoiados por um par de muletas, assim como a sua perna esquerda. Seu rosto está voltado para cima, seu corpo é banhado por uma luz âmbar, a performer usa um collant preto, com uma saia de tule preto. Sobre esse lado da imagem, alinhado a seu corpo, há o nome da dissertação, com letras maiúsculas brancas. Na parte inferior, há uma fotografia do espetáculo *E.L.A.* Nela, a atriz Jéssica Teixeira está com as mãos voltadas para cima; na imagem esquerda, a atriz usa uma luva de crochê branca e a imagem foca do seu tronco para cima. Na sua lateral direita, há parte do seu figurino pendurado, molde em gesso; seu rosto está voltado para cima, sua boca está semiaberta e seus olhos estão marcados por uma sombra preta. Sobre ela há um foco de luz e, no fundo, há um ciclorama branco. Sobre o seu cotovelo direito, estão o nome da autora (Priscila Rosa) e os das orientadoras (Dr^a. Marta Isaacsson e Dr^a. Marcia Berselli) em letras pretas e, no canto esquerdo inferior, há o ano da publicação. (Fim da Descrição)

prática. Vivemos em um contexto social que visa à economia de eficiência que sustenta “a ideologia de um corpo virtuoso” (TEIXEIRA, 2016, p. 81). Diante desse cenário virtuosístico, em especial no teatro, o que pode o corpo de um artista deficiente? Autointitulo-me como uma **artista def** por não me sentir contemplada pelas práticas vigentes de minha formação teatral, por viver em um entre-lugar, da dor e de privações, bem como do vazio e da liberdade criativa diante desse vazio.

Partindo do princípio de que esse corpo vive um “vazio físico” (TEXEIRA, 2016, p. 81) e que “a falta” é parte dele, o corpo do artista deficiente, tais quais outros corpos, quer, ao atuar, comunicar-se por meio de sua presença. Logo, é possível que haja um processo de desestabilização da percepção da audiência e dos seus fazedores. “O corpo aqui atua como vetor de poder” (BUTLER, 2018, p. 36) capaz de comunicar e de fazer de sua *vulnerabilidade mobilidade de resistência*. Acredito que as transformações corporais pelas quais passei me fazem perceber que existem formas variadas de expressão, bem como procedimentos de criação e composição, e que os parâmetros virtuosísticos (treinamentos de alta performance, com a presença de saltos e acrobacias, por exemplo) aos quais fui exposta e me expus durante a minha trajetória acadêmica não são um ponto de partida, e sim mais uma forma de trabalho.

As práticas somáticas reconhecem a noção do corpo como unidade, ou seja, não há separação do corpo e da mente. Segundo o pesquisador Marcílio Vieira, a Educação Somática compreende o corpo a partir da “observação objetiva e a interpretação subjetiva da experiência como métodos de construção do conhecimento” (2015, p. 128). Entendo a noção do corpo muito próxima das práticas da Educação Somática², embora haja variados momentos na escrita desta dissertação em que separo o corpo-mente. Como, por exemplo, é escrito **ter um corpo com deficiência, ao invés de ser um corpo com deficiência**. Por fim, esse foi o modo que encontrei de abordar a prática dessas artistas, embora possa parecer equivocada a linguagem.

Pensando em minha trajetória e, também, na experiência das mulheres que compõem a análise desta dissertação, entendo que a vivência da deficiência/limitação, ou do que a pesquisadora Petra Kupperts chama de “expressão da dor” (KUPPERS, 2007, p. 74), está cheia de potencial criativo. Pesquisadora também com deficiência, Kupperts trata a experiência da dor

² Segundo o pesquisador Vieira, a Educação Somática consiste em “um campo interdisciplinar, surgido no século XX, que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Sob essa denominação reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal, dentre os quais se destacam a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais, a Antiginástica, a Eutonia, a Ginástica Holística, os Bartenieff Fundamentals, a Ideokineses, o Body-Mind Centering, a Técnica Klauss Vianna, entre outros, que têm o corpo enquanto experiência como força motriz (Bolsanello, 2005)” (ibidem, p.128).

do corpo político, nesse contexto, direcionada para a produção do artista com deficiência, para aquilo que nos faz complementar o mundo, para criar novo material nele, criar de diferentes modos, “tendo em vista a recusa ao alinhamento do mesmo e do outro no discurso sentimentalista” (KUPPERS, 2007, p. 82).

Potencial criativo e de experiências transgressivas que apontam – penso eu, a partir do momento em que me reconheço nesse lugar ou atravessada por ele – para a transformação corporal, a conquista de espaço e de outras formas de fazer artístico. Em contraponto, minha vivência nas áreas das artes cênicas informa sobre uma formação que raramente dá conta da diversidade corporal, gerando uma desigualdade no que diz respeito à capacitação desses profissionais:

Sara Ahmed aponta que um repensar da ferida e da subalteridade precisa manter o local da lesão corporal e o investimento histórico e doloroso nos corpos, que por sua vez produzem desigualdades ao nível da representação e acesso. Eu concordo com sua afirmação, mas desejo apontar para a natureza geradora do encontro entre o corpo ferido e a identidade social, um encontro que desconforta e isso pode abrir potencial generativo precisamente porque a dor é comum e específica, normal e inarticulável. Eu imagino a ferida como cicatriz: como a união da vida e da ruptura, não apenas como um local espacial, mas também como uma jornada temporal que destaca a sobrevivência. (KUPPERS, 2007, p. 76).

A corporificação deficiente “vem com um ruído” ou, eu diria, com um encontro com aquilo que negamos ou que nos choca, a fim de rompermos com os “sentimentalismos” (KUPPERS, 2007, p. 78) e com os códigos sociais. Podemos romper o olhar da experiência da deficiência, enquanto algo passivo, a fim de criarmos novas experiências metodológicas e também no que diz respeito à recepção, inserindo quebras performativas nas estruturas discursivas (KUPPERS, 2007). Por fim, pensando na minha trajetória e nos muitos atravessamentos após o acidente de trabalho, resistir na cena foi o modo que encontrei de perceber meu corpo como possível.

No contexto brasileiro, a cena diversa, que diz respeito a artistas com deficiência na cena teatral, o cenário artístico, no que tange à cena teatral, é tímido e conservador. Principalmente, no que se refere à formação e à prática do ator, pois ainda são calcadas em práticas do século XX, como, por exemplo, os princípios da Antropologia Teatral (BARBA, 1985) e do Treinamento Técnico para o Ator (BURNIER, 1989), modelos que ainda atendem a um contexto cultural de eficiência corpórea e que não abraçam a “diferença”. Viver em meio à limitação motora me faz olhar para as problematizações éticas que emergem da própria formação, como falta de estrutura dos espaços e falta de preparo e de formação para receber esses sujeitos.

Em entrevista à autora desta dissertação, a artista Claire Cunningham afirma que, diferentemente do Brasil, onde o processo de inserção de corpos deficientes ainda é recente, na Inglaterra e na Escócia a abertura de corpos plurais na cena teve início nos campos da *performance art* e do teatro. Na realidade, mesmo já tendo ocorrido avanços didáticos, ainda nos deparamos com profissionais e formações técnicas – tanto em espaços formais quanto em não formais – calcados em rigidez de movimentos e em qualidades físicas específicas, com corpos virtuosos, beirando o padrão atlético (fortes, ágeis) com “aptidões” questionáveis. Reconheço que esses padrões contemplam apenas corpos próximos de um ideal construído de “normalidade”; assim, em meu ponto de vista, a diversidade na cena ainda se apresenta de maneira questionável. Nas artes da cena, segundo a pesquisadora Marcia Berselli, a dança “se destaca no quesito acessibilidade” (BERSELLI, 2019, p. 160).

Ainda nos deparamos com um modelo de *economia da eficiência* (TEIXEIRA, 2016, p. 117), ou seja, corpos que respondem de forma ágil e que se enquadram em um padrão normativo vinculado ao Modelo Médico de Deficiência; “às vezes as escolhas sociais e políticas de cada corpo por vezes são reduzidos a execução física” (TEIXEIRA, 2016, p. 117). O contexto, em especial da cena teatral, pede uma nova proposta de prática, que fuja dessa lógica engessada com base em padrões normatizadores.

Os estudos da deficiência configuram um campo vasto e mantêm o conceito em constante evolução. É reconhecida como pessoa com deficiência, segundo o Estatuto Mundial de Pessoa com Deficiência, junto à Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Lei nº 13.146 de 2015):

[...] aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. (*apud* BERSELLI, 2016, p. 25).

A importância da acessibilidade no contexto das Artes da Cena contrasta com a escassez de produção técnico-científica sobre o tema, o que torna a pesquisa muito desafiadora, inclusive no encontro de fortuna crítica. Por exemplo, no contexto do Programa de Pós-Graduação em que estou inserida, são três pesquisas em andamento – contando com esta –, sendo uma de mestrado, intitulada *Envelhecimento Ativo de Idosos com Deficiência Visual por meio do Rádio*

*Teatro*³, do pesquisador Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira, e a pesquisa de doutorado intitulada *Teatro Loucura e Criação*⁴, da pesquisadora Patrícia Souza de Almeida.

Compreender a maneira como as artistas com deficiência agenciam sua deficiência é de onde nasce a minha vivência, de um momento de desmonte “territorial”, desmonte daquilo que eu acreditava ser o corpo ideal para a prática de uma atriz de teatro. Nesse contexto, o conceito *Território* (BAUMAN, 2017) é como uma metáfora para o que passei, desde o reaprender a caminhar e conviver com limitações que já estavam arraigadas em minha estrutura musculoesquelética, mas que, percebi, eu não sabia. O termo *Desterritório* nasce do conceito filosófico contemporâneo de território, podendo ser aplicado a diversas áreas de conhecimento, como economia, política, jurídica e sociocultural. Segundo as pesquisadoras Enes e Bicalho (2014), o conceito de *território* perpassa a ideia de um espaço vivido e pode significar também o sentir-se em casa.

Como desdobre de território, surge o conceito *Desterritório*, permeando a ideia de quebra de vínculos, perda e afastamento, perda de acesso a territórios econômicos, simbólicos e do controle das territorialidades pessoais ou coletivas. A pesquisadora Ann Cooper Albright (1997, p. 72) afirma que “como um corpo na vitrine, o bailarino está sujeito ao olhar regulador do coreógrafo e do público, mas nenhum destes olhares é tão debilitador ou opressivo quanto o olhar que encontra sua própria imagem no espelho”. E o que vejo no espelho? Vivencio uma série de questionamentos, que pertencem (em parte) ao pensamento sociocultural que ressalta o estigma e o engessamento social; medo do que de fato é essa vulnerabilidade em meu corpo. Como transformá-la em potência poética? O convívio em sociedade apresenta padrões de comportamento e aparência socialmente instituídos e aceitos. A pesquisadora Marcia Berselli (2019) convida o leitor a buscar em suas lembranças os últimos espetáculos teatrais assistidos, verificando a existência de um padrão corporal de seus agentes criadores. A autora pontua que, ao pensar nos espaços de dança e teatro que você frequenta, é provável que encontre um mesmo padrão de corpos. Berselli conclui que esse poderá ser o mesmo perfil encontrado nas escolas das artes da cena, tanto as independentes quanto as instituições de cursos superiores.

Atualmente, percebo que meu corpo passa por um processo de desaprendizagem e desterritorialização, ou seja, aquilo que era zona de conforto passa por modificações. A palavra desaprendizagem adentrou em minha trajetória quando participei como ouvinte do *I Encontro*

³ Com orientação da professora Dr^a. Suzane Weber da Silva.

⁴ Com orientação da professora Dr^a. Silvia Balestreri Nunes.

*de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: Práticas e Desaprendizagens*⁵. O processo de desaprender e compreender outras práticas teatrais, assim como o processo de *Desterritorialização*, representa o que vivenciei e vivencio. A noção de *desaprendizagem*, proposta pelo professor pesquisador Jefferson Alves, no evento, advém da Poética da Desaprendizagem do poeta brasileiro Manoel de Barros. Segundo o pesquisador Humberto Moacir de Oliveira (2010, p. 7), o projeto poético de Barros tinha como propósito “equivocar os sentidos”, “errar a língua”, “desinventar objetos”, “desnomear as coisas”, “desaprender oito horas por dia”, tudo para, por meio das “vadias palavras”, ir “alargando seus limites”. É a partir da desaprendizagem, do descascar as palavras até chegar às sementes delas, que eu, enquanto atriz, revejo minha prática.

Ao perder o controle do que julgava conhecer de meu corpo, percebo que não pertencço mais ao padrão de “normalidade” estipulado pelo Padrão Biomédico e me reconheço como uma **mulher artista com deficiência**. Esse difícil reconhecimento é alimentado pela afirmação de Débora Diniz, que discorre acerca da ampliação do Modelo Social de Deficiência, baseando o conceito de deficiência também em elementos como doenças crônicas, dor, cuidados e interdependência (a modificação se deu em meados de 1990-2000):

[...]conceito de deficiência para condições como envelhecimento ou as doenças crônicas. Diferente dos teóricos do modelo social, muitas feministas não hesitaram em pôr lado a lado das lesões, considerando-as igualmente como deficiências. (DINIZ, 2010, p. 61).

A *Desterritorialização*, ou seja, o desapropriar cultural, dá-se no instante em que as práticas com que tive contato não contemplam mais meu corpo (como os treinamentos anteriormente mencionados), o que me leva a questioná-las. A vulnerabilidade tornou-se fomento de pesquisa e criação para mim. As artes cênicas abarcam um vasto campo de produção e, justamente por isso, saí em busca de “corpos atuantes” com os quais pudesse me reconhecer e nos quais pudesse perceber minha prática possível. Aproximei-me, assim, de duas mulheres artistas: são elas a artista multidisciplinar escocesa Claire Cunningham e a atriz brasileira Jessica Teixeira.

⁵ *I Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: Práticas e Desaprendizagens* foi um evento online que aconteceu nos dias 11, 18 e 25 de novembro de 2020. Teve como organizadores os professores Carlos Alberto (UFAC), Jefferson Fernandes (UFRN), Márcia Berselli (UFSM) e Mateus Gonçalves (IFF/RJ). O evento foi uma promoção da Universidade Federal do Acre/Pró-Reitoria de Extensão/Núcleo de Apoio à Inclusão, com apoio da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, da Universidade Federal de Santa Maria e do Instituto Federal Fluminense/RJ.

É importante ressaltar que foi feita uma entrevista em novembro de 2020, via Skype, com a coreógrafa escocesa e que o contato com sua produção foi mantido. Contato esse que facilitou o acesso e a construção de uma narrativa mais concisa. Já no caso de Jéssica Teixeira, considerando não ter tido oportunidade de entrevistá-la, por questões de doença e incompatibilidade de seus horários, cerco-me de uma série de informações que provêm de entrevistas, bem como de suas redes sociais (Instagram), e adequo a construção da narrativa de sua trajetória.

Diante do contexto ainda árido, percebo a invisibilidade no discurso de alguns colegas acerca de artistas deficientes na cena. Fugindo de uma lógica dita secular ou de ressignificação do corpo, escolho artistas que não se detiveram em sua deficiência pelo viés do modelo médico, embora esta seja parte do discurso e de sua composição. O “não poder” no contexto dessa pesquisa é poder criativo: “as anormalidades socialmente inaceitáveis passam a reivindicar e assumir gradativamente a própria estética de seus afazeres políticos” (TEXEIRA, 2016, p. 120). Atravessada pelo processo de desaprendizagem e reorganização corporal, busquei referência na grande maioria de artistas e pesquisadores com deficiência ou de artistas pesquisadores que tenham no cerne um trabalho ativo e compromisso ético com a temática dos corpos com deficiência. O meu processo de entendimento do contexto sociopolítico e da acessibilidade cultural, de modo que conseguisse visualizar o meu caminho como atriz, deu-se por essas pessoas. Justamente por, neste momento, ser a única pessoa com deficiência dentro do Programa de Pós-Graduação, entendo que, a partir dessas leituras, fujo do lugar do vitimismo e me realoco como uma atriz e pesquisadora que reivindica o seu potencial criativo e político.

A presente pesquisa, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), *Estética do (Im)Possível: A Deficiência como Potência na Criação Cênica*, tem como questão principal investigar: Como pode o artista transformar sua deficiência física em potência? Ademais, são destacadas outras questões em complemento a essa questão central, tais como: Qual a potência política da forma de agenciamento da deficiência em cena? Quais as estratégias encontradas pelas artistas em suas trajetórias na busca de visibilidade artística?

O trabalho tem como objetivos específicos: problematizar a presença de corpos deficientes nas artes da cena, reconhecer e localizar a deficiência como um elemento e

investigar os modos de interação entre o corpo da artista com deficiência e os demais elementos da composição cênica.

O estudo de caso desta pesquisa é a trajetória das artistas Claire Cunningham e Jéssica Teixeira, de modo a investigar as influências de suas trajetórias nas suas criações artísticas. Para tanto, analiso os espetáculos *The Way You Look (at me) Tonight* e *E.L.A.*, como uma forma de compreender, em cena, o agenciamento do corpo com deficiência.

Vale enfatizar que, no contexto desta investigação, a palavra impossível configura-se como “um lugar-conceito imposto ao deficiente pela sociedade” (TEIXEIRA, 2018, p. 5), comportando-se como força motora anterior ao processo de criação do *Artista Def.* Esse é um termo personificado pela Cia. de Dança Roda Viva, cunhado e defendido por uma de suas criadoras, a pesquisadora e artista Carolina Teixeira. Segundo a artista:

Esse empreende a primeira identificação com a experiência da deficiência no que concerne à apropriação real desta vivência corporal: não enquanto uma dimensão filosófica das diferenças, mas alicerçada no fenômeno em si e nas suas reverberações sociais. A partícula subtraída do termo deficiente propõe uma ruptura semântica que é a própria antítese e afirmação marginal da deficiência (TEIXEIRA, 2016, p. 68).

Esse é um termo que pode soar irônico, mas seu cerne é mais uma “inferência política e subversiva” (TEIXEIRA, 2016, p. 68), que trabalha a ideia de autorreconhecimento desse artista com deficiência. A impossibilidade é o lugar onde vive o artista deficiente, lugar esse passível do exercício das apropriações, do potencializar de suas ausências e (in)capacidades, bem como do direito e da reivindicação criativa.

No intuito de reconhecer o potencial político das técnico-poéticas construídas pelas artistas com deficiência, o estudo busca apoio em noções e conceitos, entre os quais se destacam *escultura social* (BEUYS, 1974), *performatividade* (BUTLER, 2018; FISCHER LISCHER, 2010) e *técnica do estranhamento* (BRECHT, 1967). As problemáticas do corpo encontram suporte, notadamente, nos teóricos Le Breton (2009, 2011), Albright (1997), Koppers (2005, 2007) e Mello (2012, 2013, 2014).

A dissertação é estruturada em três capítulos. O primeiro é dedicado à relação das artistas, com foco nas questões acerca do corpo/corporalidade, contexto sociopolítico, à apresentação de suas trajetórias na inserção no mundo das artes da cena, violências sofridas. O segundo capítulo introduz a análise dos espetáculos, deslocamento e problematizações das expectativas do espectador e os recursos em cena e as convenções criadas em cena. Finalmente, o terceiro capítulo, “O discurso do corpo deficiente”, trata das subjetividades e do corpo-

político. As artistas Claire Cunningham e Jéssica Teixeira foram escolhidas nesta pesquisa porque suas poéticas cênicas revelam um mesmo grito de luta pelo espaço do deficiente no palco, seja esse o da dança, seja o do teatro.

Busco compreender quais técnicas artísticas são utilizadas como um meio de sair do “estado” de (IM)possibilidade. O dicionário online Priberam traz a palavra **Técnica** como um *substantivo feminino* e a define como: 1. Parte material de uma arte. 2. Conjunto dos processos de uma arte. 3. Prática. No contexto do trabalho dessas artistas, a técnica é indissociável do seu processo de humanização e, principalmente, do seu público. Entendo-a como um elemento importante que dá vazão à criatividade na construção dos elementos que compõem as cenas e também como uma forma de provocação. Justamente por serem algo preciso e que deslocam o eixo tradicional de métodos de criação, seja por meio da dança com as muletas (Claire Cunningham), seja pela técnica do corpo estranho (Jessica Teixeira). Por fim, a técnica é um desdobramento da vivência dessas mulheres e é um modo de elas se colocarem no mundo.

Interessa-me investigar como ambas transformam as limitações que poderiam ser fator de exclusão em motor de criação, abrindo caminho para outros artistas que, vivenciando também limitações físicas, se identificam e ganham coragem de investir em seu corpo como um possível no fazer artístico. Cunningham, por exemplo, lança-se no desenvolvimento de uma técnica própria e, após anos de prática, faz da experiência adquirida um método intitulado *Técnica Claire Cunningham*. Em cena, Claire surpreende e desloca as expectativas ao transformar suas próteses do dia a dia, as muletas, em acessório importante do jogo cênico. Jéssica se apresenta como uma “habitante e dona de um corpo estranho” (TEIXEIRA, 2020) e, interrogando seu próprio corpo, intensifica o debate sobre a diferença dos corpos.

Do conjunto das criações realizadas pelas duas artistas, o presente estudo contemplará o espetáculo de dança *The Way You Look (at me) Tonight* (2016), de Cunningham, e o espetáculo teatral *E.L.A* (2018), de Jessica Teixeira. Ambas as criações têm pontos em comum, tais como as implicações de se viver em um corpo com deficiência, adquirida ou não. Destaca-se ainda que ambos os espetáculos têm características muito enraizadas no teatro performativo e nas narrativas não lineares.

Em *TWYLT*, a escocesa Claire traz à cena um dueto de um casal de meia idade que, ao mesmo tempo em que dança ao som de canções como *Singin' In in the Rain*, de Gene Kelly, cria pequenas convenções com o público, a fim de problematizar questões como etarismo na cena da dança, gênero e o corpo como um elemento político ante os olhares para uma artista

deficiente. Esse é um dos divisores da carreira da artista, pois marca a comemoração dos dez anos de carreira e do reencontro dela com o seu mestre Jess Curtis, também diretor desse projeto artístico. Esse é um espetáculo que comporta em sua estrutura uma tecnologia assistiva sofisticada. Sua idealizadora preocupa-se a todo momento em contemplar todos os que porventura participem da audiência do espetáculo, permitindo que o espectador (deficiente ou não) vivencie de forma sensorial essa experiência cênica imersiva – e, para isso, ela se utiliza de diferentes artifícios, visando aguçar os sentidos, tais como ruídos, música populares, inserção de intérpretes de língua de sinais e legendas dispostas no espaço.

Já no espetáculo solo *E.L.A* (2018), dirigido por Diego Landin, Jessica joga luz sobre suas inquietações, adentrando em questões singulares sobre sua vivência com a deficiência. Sua narrativa é singular, mas transversal, criando teias com seu espectador. O espetáculo assume uma estética minimalista, com uma cenografia que a todo momento nos remete a lugares esterilizados, como o hospital. A atriz cria uma teia narrativa que perpassa suas impressões acerca de seu corpo, bem como mostra e elucida como os movimentos nazifascistas e a eugenia contribuíram para a criação de um imaginário social impregnado de preconceitos e ações que acentuam o estigma de corpos ditos fora dos padrões. Em meio ao caos, com uma figura “diva pop”, a atriz se desnuda ao fazer questão de mostrar as vulnerabilidades de seu corpo, que ela intitula como um “corpo estranho”. A partir disso, ela busca problematizar os padrões de beleza impostos e como essa imposição invisibiliza e ressalta a exclusão. A artista busca, com seu trabalho, apresentar sua realidade e sensibilizar o olhar para a diversidade, encorajando também o processo de construção do ser político que há em cada um.

Diante do atual cenário político nacional austero, em que a diversidade como um todo (étnico-racial, LGTQI+, gordos e gordas, deficientes) está sendo atacada, por hoje me reconhecer nesse lugar da marginalização e, justamente, por não me sentir contemplada pela “cena teatral”, tenho como objetivo investigar de que forma as artistas Claire e Jéssica fazem de sua deficiência metodologia e suporte para o jogo cênico.

É válido ressaltar que, por conta das medidas de isolamento decorrentes da pandemia de Covid-19 e o consequente fechamento dos prédios do Instituto de Artes da UFRGS, esta pesquisa passou por modificações estruturais significativas, saindo de uma perspectiva teórico-prática inicial para um caráter estritamente analítico, contemplando dois estudos de caso.

IMAGEM 1. Imagem de divulgação do Espetáculo *E.L.A*



CAP. 1. TRAJETÓRIAS DE RESILIÊNCIA DE DUAS ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA.

Fonte: Beto Skeff

Descrição da imagem: Fotografia do rosto da atriz Jéssica Teixeira, anunciando o início do primeiro capítulo: Trajetórias de Resiliência de Duas Artistas com Deficiência. A atriz usa dreads no cabelo e tem o seu rosto pintado por um pancake branco e com os olhos marcados por um lápis preto. Traja um blusa branca de alças e a palma de suas mãos estão voltadas para cima, com os dedos dobrados na frente de seu rosto, em gesto de poder. (Fim da descrição).

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. TRAJETÓRIAS DE RESILIÊNCIA DE DUAS ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA

Quando pensamos em ambas as artistas que constituem os sujeitos desta pesquisa, falamos de mulheres cuja vivência da deficiência se fez de forma diferenciada, em parte em razão da inserção cultural distinta. Seus trabalhos se entrecruzam e faz-se interessante pensar como cada uma gerenciou suas deficiências e fez delas materialidade para o seu fazer cênico.

1.1. Breves considerações sobre o contexto sociopolítico da pessoa com deficiência.

É perceptível que a segunda metade do Século XX foi um terreno fértil para os movimentos sociais em defesa dos direitos das minorias e, nesse contexto, afloram as questões envolvendo pessoas com deficiência. Esses emergem como uma denúncia a uma série de olhares capacitistas, oriundos do conceito de eficiência criado no Século XIV.

A pesquisadora Carolina Teixeira ressalta que, no início dos Movimentos pelos Direitos das Pessoas com Deficiência, esse tinha teor terapêutico e de reabilitação. Isso se deu porque está muito vinculado à volta dos homens da guerra, como os soldados que lutaram na guerra do Vietnã. Segundo Teixeira (2016, p. 40), “O movimento pelos direitos das pessoas com deficiência era visto como parte de um regime cultural de reabilitação, não como um modo de auto expressão criativa e performativa”, essa cultura de reabilitação que a pesquisadora refere aplica-se a diferentes realidades socioculturais; nesse contexto, tanto à escocesa quanto à brasileira.

“A partir do século XX, inicia-se de forma mais enfática a luta de pessoas com deficiência para garantirem seus direitos à participação ativa na vida social, econômica e política” (CARMO, 2014, p. 45). Esses movimentos sociais organizados por pessoas com deficiência tiveram uma grande influência no *Disability Rights Movement* (1970), com a ramificação na América Latina, na América do Norte, na África e na Europa. Esses tiveram como resposta a criação do Modelo Social de Deficiência. Idealizado, num primeiro momento, pelo sociólogo com deficiência Paul Hunt, foi uma resposta ao debate biomédico. Para o sociólogo, que tem como base o conceito de estigma do antropólogo Erving Goffman (1982),

a “experiência da deficiência não era resultado de suas lesões, mas do ambiente social hostil à diversidade física” (DINIZ, 2007, p. 19).

O Século XX foi marcado pela segregação, pela integração e pelo processo de “inclusão” social, tendo como destaque, na Inglaterra, Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS), local onde estruturou -se uma grande rede política que questionava o modelo médico de deficiência da época, e o Independent Living Movement (ILM), nos Estados Unidos da América, também liderado por pessoas com deficiência. Esses deram espaço ao denominado Center of Independent Lives (CILs), em 1972, com o lema “Nada sobre nós, sem nós”, adotado pelo movimento das pessoas com deficiência. O lema mesmo ressalta a ideia de que nenhuma decisão que afete essas pessoas deveria ser tomada sem sua plena participação.

Cronologicamente, “mobilizações como as da década de 80, marcaram o momento em que as Nações Unidas oficializaram o embrião do conceito de sociedade inclusiva, em 1981” (CARMO, 2014, p. 46), instituindo o Ano Internacional da Pessoa Deficiente. Nesse momento, temos a deficiência como um fenômeno social, e problematizar a deficiência é colocar em pauta nas discussões elementos como “as barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais e atitudinais” (VENDRAMIN, 2014, p. 45). Emergentes nos anos de 1980, no contexto euro-americano, tendo como base a sociologia, nasceram os Estudos da Deficiência (Disability Studies).

Com o advento dos Disability Studies na década de 1990, os eventos e os circuitos internacionais ganharam espaço nas humanidades. Nessa década, os Estudos da Deficiência estavam mais pautados na natureza da individualidade do corpo deficiente (GAUVÉRIO, 2017). Segundo o sociólogo com deficiência Marcos Gouvêrio (2017, p. 96), até então o corpo deficiente era tratado pela lógica da lesão (*impairment*⁶), ou seja, por um olhar biológico. Segundo ele, nos “anos 1990 e 2000 nos disability studies foi a reapropriação crítica dessa dicotomia entre corpo e sociedade, discutindo que a própria lesão também não é uma natureza em si mesma” (GAUVÉRIO, 2017, p. 97).

⁶ “*Impairment* é um substantivo que também pode ser traduzido como lesão, impedimento, dano, prejuízo, diminuição e significa o fato ou o estado de estar lesado/lesionado; danificado; impedido (impaired). *Impaired* é relativo a uma condição corporal debilitada que causa impedimento/incapacidade/impossibilidade de exercer determinadas funções físicas, sensoriais e cognitivas de acordo com uma norma fisiológica e anatômica; disability, em contraponto, é aquilo que não está no corpo individual em si e traduz a desvantagem social de se viver em uma sociedade que não respeitaria a neutralidade da variabilidade corporal humana”(GAUDÉRIO, 2017, p. 9).

Segundo a pesquisadora Anahí Mello (2012, p.01), sob uma ótica de integração social, a partir de 1970, surgiram as principais associações de pessoas com deficiência no Brasil. Tinha à frente, na grande maioria mulheres com deficiência e cuidadoras, iniciando um movimento político como protagonistas, não mais como tuteladas pelo estado, familiares e especialistas das áreas de saúde e reabilitação. Já na década de 1990, o termo integração foi substituído pela chamada inclusão social. “Ou seja, no paradigma da integração social a pessoa com deficiência tem que se adaptar à sociedade; na inclusão social é a sociedade quem se adapta às pessoas com deficiência, provendo-lhes acessibilidade” (MELLO, 2012, p. 3). Nesse novo paradigma, a modificação vem ao encontro do Modelo Social ao defender a mudança da sociedade em relação às pessoas com deficiência.

O sociólogo Gauvério (2017, p. 97) ressalta que “abordar politicamente a deficiência, a partir das experiências do corpo em sociedade é a estratégia que fundamenta suas teorizações socioculturais”. Essas mudanças culturais do final do século XX, tal qual ressalta Teixeira, ajudaram a promover a causa da luta e a reivindicação dos direitos e o acesso à vida independente. Pensar num corpo de um artista com deficiência é deparar-se com um corpo fora da norma. No caso dos profissionais da arte, esses movimentos buscam romper com o intuito de neutralidade do corpo que está em cena. Reivindicações pelo direito à criatividade, pelo reconhecimento do seu fazer corporal e aperfeiçoamento técnico-corporal; um grande exemplo disso é o processo de sistematização da *Técnica Claire Cunningham*, haja vista que a prática desses profissionais com deficiência, em especial nos anos 2000, era vista como uma atividade terapêutica, e não profissional. Esses são os primeiros passos que a sociedade dá em direção ao que conhecemos como acessibilidade e seus recursos, em especial na área artística.

A acessibilidade é um conceito em constante revisão, tal qual o da deficiência. O conceito de acessibilidade surgiu no contexto brasileiro concomitante à criação das políticas culturais em 2008. O termo foi apresentado aos gestores do Ministério da Cultura na *Oficina Nacional de Políticas Públicas para Pessoas com Deficiência*; nela foi possível “pensar a questão da relação das políticas culturais e as pessoas com deficiência, para além das políticas de fomento, de patrimônio e de difusão das suas produções” (DORNELLES, 2018, p. 7). O termo acessibilidade é aplicável a diversos contextos e em imprescindíveis conjunturas. A acessibilidade é descrita no Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004, como:

[...] condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2004).

A acessibilidade tem sido definida, de forma geral, como a remoção de barreiras atitudinais, físicas, arquitetônicas, de comunicação e informação (SASSAKI, 2009). Se a acessibilidade for (ou tiver sido) projetada sob os princípios do desenho universal, ela beneficia todas as pessoas, tenham ou não qualquer tipo de deficiência (DORNELLES, 2009, p. 2). No entanto, a existência da legislação não implica uma materialização do direito à igualdade, à cidadania e à acessibilidade.

O verbo incluir significa ato de incluir e acrescentar pessoas em grupos e núcleos dos quais antes elas não faziam parte. A problemática com o termo inclusão se dá porque há alguém que dita quem pertence àquele grupo ou não, ou seja, essa terceira pessoa institui socialmente as regras e, ao trazer pontos como esse, parte de uma lógica de contrapor a própria exclusão social que impede a apropriação do capital cultural, historicamente construído, pela própria sociedade.

Entendo que o projeto inclusivo brasileiro criado pelo Estado com a Lei nº 13.146⁷, de 2016, foi um passo em direção aos direitos da pessoa com deficiência. Constituída como a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, compromete-se a “assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania” (BRASIL, 2016). Parte da lei se fez por aquilo que Carolina Teixeira chama de *Ótica de Concessões* (2016), que constitui brechas econômicas. Essas brechas encontradas nas leis tornam as pessoas atingidas como “reféns de uma política curatorial que desconhecem seus projetos artísticos, ou de editais que institucionalizam e assistencializam os fazeres criativos” (TEIXEIRA, 2016, p. 73).

Tal qual ressalta o pesquisador Carlos Skliar (2001, p. 4): “As fronteiras da exclusão aparecem, desaparecem e voltam a aparecer, se multiplicam, se disfarçam; seus limites se ampliam, mudam de cor, de corpo, de nome e de linguagem” e esse maquiagem se dá por meio de parte da lei que trata das questões inclusivistas.

Em seu manifesto denominado *Manifesto Anti-Inclusão*, a performer Estela Lapponi faz coro com Edu Ó. A videoartista Lapponi dá voz à *Ótica das Concessões*:

Manifesto Anti-Inclusão parte 1 [...]

⁷ Segmentado pela Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm.

A Inclusão **propõe hierarquia de capacidades.**

A Inclusão **é incapaz de ver e enxergar.**

A Inclusão **é incapaz de ouvir e escutar.**

A Inclusão é simplesmente incapaz.

A Inclusão pressupõe passividade.

A Inclusão não interage.

A inclusão causa pena.

A inclusão é unilateral

A inclusão exclui

A inclusão isola (...)

A inclusão quer te normatizar

A inclusão quer te excepcionalizar

A inclusão quer te paralisar

A inclusão quer te desconsiderar

A inclusão quer te desincorporar

A inclusão quer te ignorar

A inclusão quer te especificar

A inclusão quer te deixar só! (LAPPONI, 2015, grifo nosso).

Considero o *Manifesto Anti-Inclusão* de Stella uma denúncia, em pontos grifados como propõe: hierarquia de capacidades, é incapaz de ver e enxergar, é incapaz de ouvir e escutar. A artista traz a realidade de viver num corpo político, que se nega e se obriga a se manifestar a uma realidade que insiste em colocá-la em um lugar desenhado pelo outro. Numa sociedade que molda o imaginário social e exclui as identidades que fogem a um padrão.

Em entrevista para a tese de doutorado de Elizabetha Pinto, a artista Estela Lapponi afirma que a busca é pela acessibilidade, pois não dá conta de alguns aspectos da vivência dessas pessoas. E, sim, a inclusão é assistencialista, unilateral e hierárquica:

Ela não pressupõe que, aquelas pessoas, estão preparadas para enxergar o ser humano que tá na frente delas. Aquelas pessoas estão preparadas para ver o que ele consegue fazer daquilo que deve ser feito. E não o que ele consegue fazer do jeito que ele tem que fazer, do jeito que ele quer fazer, do jeito que ele pode fazer (2021, p. 184).

A mesma lei de 2016 que defende a ideia de inclusão revela um projeto de exclusão, sem a convicção necessária para desenvolver políticas reais em termos de educação, acessibilidade e autonomia. O importante é perceber até que ponto esses aspectos da lei estão de fato trabalhando a magnitude do problema, em prol da acessibilidade.

O termo acessibilidade cultural é o termo mais conciso para as reivindicações dos artistas *def*, por adentrar como um posicionamento político. Nele o artista com deficiência, a partir de seu corpo e de sua prática, questiona e convoca sua audiência para abrir seu repertório e perceber sua presença, para além do olhar, da admiração ou da ótica da superação. Quantas pessoas com deficiência poderiam estar nos palcos e não estão? Onde estão esses atores e atrizes com deficiência?

Certamente, tudo isso tem a ver diretamente com uma falta de informação que prenuncia um devir histórico e uma dimensão ética particulares: como se houvesse uma população, neste caso, a população com deficiência, que preocupa pouco e nada, tal preocupação é tão pouca, até o ponto de não saber quem são ou inclusive onde estão; não saber o que acontece com estas pessoas, do que necessitam; o que querem e como seria possível garantir-lhes os direitos mais básicos (SKLIAR, 2014, p. 15).

Por que a sociedade ainda se admira da dança⁸ de pessoas com deficiência? (TEIXEIRA, 2019, p. 76). Do ponto de vista artístico, não interessa aos artistas o processo de reconhecimento da diferença, e sim como as pessoas lidam com ela.

Nesse sentido, percebe-se que a falta de acessibilidade afeta muito além dos espaços físicos, afeta também os direitos adquiridos constitucionalmente, atingindo de forma negativa a cidadania da pessoa com deficiência. A legislação brasileira institui a completa garantia de direitos das pessoas com deficiência; no entanto, a realidade é hostil. A pesquisadora Marcia Berselli aponta que a presença de artistas *def* não é de todo consolidada. Há aspectos, como questões éticas, que precisam ser observados, tal qual a pesquisadora ressalta:

Nesse sentido, encontrar espaços relativos a atividades cênicas acessíveis para pessoas com deficiência, por exemplo, é tarefa árdua e nem sempre com resultados que condizem com as propostas de acessibilidade e inclusão disseminadas pelos discursos atuais. Contradição do espaço plural que as artes cênicas se propõem a ser. A ausência de tais espaços é um indicativo de uma dificuldade relativa ao reconhecimento de quais práticas podem ser desenvolvidas e como elas podem ser desenvolvidas (BERSELLI, 2016, p. 15).

A pesquisadora com deficiência Carolina Teixeira (2019, p. 60), ressalta que “viver como pessoa com deficiência no Brasil é reconhecer o quanto estamos implicados em uma estrutura social paradoxal”. Estrutura em que a lei sugere a possibilidade de inclusão na sociedade dos corpos com deficiência, mas que impede a reavaliação mais radical da deficiência enquanto força criativa em si.

⁸ Dança, teatro e outros.

Quando se fala de acessibilidade cultural, não se trata apenas de técnicas e de treinamentos/metodologias mais abrangentes e de adaptações dos espaços para o público, para os artistas.

Então, quando falamos sobre o que são culturas acessíveis, eu acredito que a gente deva pensar através de uma visão mais ampliada, da qual a acessibilidade cultural para pessoas com deficiência se faça presente, mas não seja reduzida apenas sobre o olhar deste público, ou grupo de pessoas. Desta maneira, gosto de pensar que culturas acessíveis são a democratização cultural. (DORNELLES, 2018, p. 6).

Entendo que esses artistas com deficiência, no geral, fazem um trabalho educacional com o espectador. Esse trabalho didático é estendido aos artistas sem deficiência, para que compreendam os recursos de acessibilidade como um elemento criativo. Trata-se de um alargamento do olhar e “da capacidade de ler o fazer artístico e apreciar a manipulação de corpos, no tempo e no espaço” (KUPPERS, 2014, p. 1).

A acessibilidade cultural compreende, como ressaltam os pesquisadores Emerson Silva e Verônica Mattoso (2016, p. 226), que as pessoas com algum tipo de deficiência devem poder vivenciar as situações as quais estão inseridas, como museus, centro de memória, entre outros. Segundo os pesquisadores, esses espaços “devem encontrar soluções para desenvolver a cultura da inclusão, mediante suas realidades financeiras e burocráticas, garantindo que a relação entre homem e objeto, num mesmo ambiente, respeite a diversidade” (Ibidem, 2016, p.226). Os espaços culturais devem promover ações como um conjunto de soluções, de modo a proporcionar esse ambiente diversidade, oportunizando um ambiente cultural que contemple a diferentes pessoas e que alcance a expressão de perceber/senso estético.

No entanto, mesmo a acessibilidade cultural sendo uma temática relativamente nova no Brasil e que vem ganhando um espaço nas pautas artísticas, é perceptível que essa discussão ainda é invisível ou incomuns. No contexto dessa pesquisa, prima-se por abordar os procedimentos estéticos e o impacto político da criação das artistas. Através da análise dos procedimentos, pode proporcionar uma ampliação da temática, de modo que as discussões sobre acessibilidade e *disability studies* não fiquem restritas apenas a pessoas com deficiência.

A pesquisadora Patrícia Dornelles aponta a necessidade da expansão da cultura da acessibilidade. Para ela, entram na pauta da acessibilidade outros públicos, além das pessoas com deficiência, tais como: “‘Pessoas em vulnerabilidade social, pessoas em sofrimento psíquico, pessoas em processo de desfiliação do Estado’. Enfim, todas as pessoas que estão em processo de exclusão cultural” (DORNELLES, 2018, p. 7). Quando se trata de acessibilidade:

Subjaz uma perspectiva daquilo que pode ser chamado de acessibilidade estética na medida em que a configuração de procedimentos e de estratégias de tornar acessível para o outro (e com o outro) os bens e as práticas artísticas e culturais enraíza-se na preocupação em torno da desnaturalização do olhar e de sua respectiva reinvenção, implicando um movimento de problematização e de rasura das formas como compreendemos os processos de fruição estética, as práticas artísticas e as formas de participação social das pessoas com deficiência em relação às políticas públicas na área da cultura. (ALVES, 2019, p. 39).

O sujeito com deficiência é um sujeito com direitos, propositor de política e pode ser também um artista criador. Portanto, a acessibilidade não deve ser eventual ou ditada por alguém em uma posição de direito, como sugere a inclusão. Falar de acessibilidade é necessário e urgente. Essa é uma temática que não é restrita a pessoas com deficiência, até porque é direito desse sujeito poder viver e ter acesso a variadas experiências.

1.2 Os Contextos sócio-político e cultural das artistas

Quando pensamos no contexto sociocultural no qual está inserida a coreógrafa escocesa Claire Cunningham, falamos da sexta maior economia do mundo, o Reino Unido, formado por Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte. Com renda per capita girando em torno de 42 USD, conforme os dados de 2020 coletados pelo CEIC DATA. “Atualmente a economia criativa no Reino Unido é responsável por 16% do produto interno bruto, representados por 76.9 bilhões de libras” (DCMS, 2016; Creative Industries Federation).

O Reino Unido criou uma política de integração de fundos sob o discurso da criatividade e da cultura para fomentar o desenvolvimento, que exigiu inicialmente de seu governo trabalhista um alinhamento dos critérios de algumas agências financiadoras para adequação aos princípios e aos objetivos do *Department for Digital, Culture, Media & Sport* (DCMS). As agências seriam: NESTA (agência que integra inovação, ciência, arte e tecnologia a partir de projetos de empreendedores), *Arts Council* (Agência de Fomento à Cultura), *The Regional Development Agencies* (Agência de Fomento ao Desenvolvimento Regional), *UK Intellectual Property Office* (Agência Reguladora da Propriedade Intelectual), *Arts and Humanities Research Council*, (AHRC, Agência de Fomento à Pesquisa de Artes e Humanidades).

O destaque entre as agências é para a agência independente UNLIMITED e o Conselho Britânico. A UNLIMITED tem como objetivo patrocinar o trabalho de artistas com deficiência no setor cultural do Reino Unido; o *The British Council* é um site que disponibiliza uma rede

de apoio a artistas deficientes, denominada *Disability International Arts*; nele são publicados anúncios e mesmo mostras de criações desses artistas, assim como acesso aos editais de fundos governamentais.

Segundo a artista escocesa (2020), em entrevista para esta pesquisa, o reconhecimento de artistas deficientes na cena se deu, inicialmente, nas artes visuais e no teatro. Diferentemente do contexto brasileiro, onde essa iniciativa deu-se na dança e ainda sofre resistência dos demais fazeres artísticos. Em conversa com a artista Claire Cunningham, comentei que as principais iniciativas brasileiras, como *Associação VSA do Brasil* e o *Programa Arte sem barreiras – 1990-2004*, será explicado no subitem abaixo –, em relação a pessoas com deficiência na cena foram extintas e as articulações entre projetos acadêmicos, como *Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural Práticas e Desaprendizagens*, que aconteceu em dezembro de 2021, são independentes e, aos poucos, vêm crescendo e ganhando espaço.

A artista acredita que, por serem vários países pequenos, próximos um do outro, a estrutura física tenha facilitado a construção de uma rede de pequenos festivais. No contexto da UK, por exemplo, as companhias de dança com bailarinos com e sem deficiência são conhecidas como companhia de dança integradas, e projetos voltados para pessoas com deficiência são reconhecidos no campo de dança comunitária. A pesquisadora Carla Vendramin (2009, p. 1) ressalta que o termo “inclusivo” era utilizado para

[...] “referir-se aos grupos que previamente fizeram parte de estruturas segregadas e que se transformaram em uma estrutura aberta, onde pessoas com e sem deficiência podem participar” A palavra “inclusivo” refere-se a algo que estava “fora” e precisa ser reajustado, neste caso, para passar de ser “excluído” para “incluído”. Para Benjamin⁹, o termo “integração”, no contexto artístico, também se refere ao processo de fazer dança e coreografia. Assim, integração significa a composição de diferentes partes ou elementos em uma combinação integral, que é completa e complexa, e não é linguisticamente ou intrinsecamente relacionada à deficiência.

Tendo em vista a falta de “escolas” que visem ao ensino de técnicas apropriadas a artistas com deficiência e seu aprimoramento, na UK, no ano de 2007 (VENDRAMIN, 2009), foram desenvolvidos em algumas universidades¹⁰ cursos de formação que visavam trabalhar o

⁹ Adam Benjamin é um bailarino e coreógrafo britânico com deficiência, Foi um dos fundadores da *Candoco Dance Company*, uma das primeiras companhias profissionais para dançarinos com e sem deficiência.

¹⁰ Escolas curriculares, como por exemplo, NewVic e a universidade de East London, funcionam com assistentes de aprendizado (leaning support assistants). Os centros de formação em dança em Londres, como The Place e o centro Laban, abrigam projetos de dança que são acessíveis a pessoas com deficiência (aulas para jovens com a companhia Candoco no The Place e Dance Ability no centro Laban, também para jovens) (VENDRAMIN, 2009). No intuito de dar suporte a bailarinos com deficiência em aulas abertas e profissionalizantes ou em cursos específicos, o papel do DSS (Dance Support Specialist), iniciado no Candoco Foundation Course, é uma discussão ainda a ser explorada (VENDRAMIN, 2009, p. 29).

treinamento de corpos com deficiência, iniciativas como: o encontro *Moving Matters: supporting disabled students in higher education, Foundation for Community Dance*¹¹.

O processo de inclusão de artistas com deficiência na cena do Reino Unido, segundo a pesquisadora e artista Kate Marsh (2016), teve início nos anos 1990, com o surgimento das leis contra a *Discriminação de Pessoas com Deficiência (DDAs)* e o *Special Education Needs and Disability Act 2001*, leis que entraram em vigor em 1996:

Disability Discrimination Act 1996’ e do ‘Special Education Needs and Disability Act 2001’, e a implementação do modelo social de deficiência começou a ser desenvolvida no currículo educacional escolar a partir de 1999. As ações políticas de defesa de direitos e o entendimento do modelo social sobre a deficiência precisam ser amplamente exercitados para que sejam vigentes. É o discurso sobre um determinado assunto que determina como o conhecimento é configurado e dá forma às práticas sociais e ordens sociais de períodos específicos. (VENDRAMIN, 2009, p. 2-3).

O DDA impôs uma meta de desempenho local para reparação da exclusão social e permissão de acesso de pessoas com deficiência em performances. A lei aprovada em 2010, “O Dever de Igualdade do Setor Público”, a Lei da Igualdade, que “introduziu medidas a fim de prevenir a discriminação contra pessoas com deficiência no emprego e na prestação de serviços” (WILLIAMS, 2014, p. 102). Essa contemplou artistas ao impor deveres para abranger não apenas a prevenção de discriminação ativa contra as pessoas com deficiência, mas também a promoção da igualdade de oportunidades entre pessoas com e sem deficiência.

No contexto brasileiro, Jéssica Teixeira vem enfrentando uma realidade bastante distinta daquela de Claire Cunningham, em busca da afirmação social de sua arte. Ambas as artistas trazem nas suas criações elementos que visam beneficiar e inserir pessoas com deficiência na sociedade. Segundo dados do IBGE, a renda per capita da população brasileira em 2020 ficou em torno de R\$ 11.000, o PIB apresentou queda de 5,1%. Os dados referentes a investimento em cultura são escassos.. Sabe-se que há um grande faturamento com a cultura, mas a verba que tem sido repassada aos artistas é pouca. As atividades culturais e criativas geram 2,64% do PIB brasileiro e são responsáveis por mais de um milhão de empregos formais diretos, segundo estudo da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN), com base em dados do IBGE.

¹¹ Site da fundação disponível em: <https://www.communitydance.org.uk/>.

O Brasil, assim como a UK, tem uma estrutura de incentivo cultural complexa. Pode-se dizer que a criação dos órgãos brasileiros de regulamentação da cultura é relativamente recente; faz apenas 36 anos que foi criado o Ministério da Cultura (MINC), em 1985, no governo José Sarney (1980-1990). Passadas três décadas, logo depois de tomar posse, Jair Messias Bolsonaro transformou o MINC em uma secretaria do Ministério do Turismo.

Num primeiro momento, a inserção de artistas deficientes na cena se deu por práticas que reforçaram o discurso de habilidades que comparava seu corpo ao corpo de um artista não deficiente (TEIXEIRA, 2016), principalmente, no que diz respeito ao contexto brasileiro.

O Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), implementado pela Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991), tinha como finalidade de estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico e promover a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional, entre outras funções. O PRONAC ainda comporta alguns mecanismos de incentivo: Lei de Incentivo à Cultura, Fundo Nacional de Cultura (FNC), Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICARTS) e Programa de Ação Cultural (ProAC).

Na esfera nacional, é possível dizer que houve avanços a partir de políticas públicas voltadas para pessoas com deficiência. A Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI, Lei nº 13.146), promulgada apenas no ano de 2015, também é conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência. Trata-se de um conjunto de normas destinadas a assegurar e a promover, em igualdade de condições, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoas com deficiência, visando a sua inclusão social e cidadania. Estima-se que cerca de 45 milhões de brasileiros possuem algum tipo de deficiência, de acordo com os dados do IBGE. Segundo a lei, as pessoas com deficiência têm direito à cultura, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas. A LBI cria mecanismos que asseguram às pessoas com deficiência o acesso a bens culturais em formatos acessíveis, incluindo os programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e esportivas; monumentos e locais de relevância cultural; além de espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.

As artes, em um primeiro momento, ao “olhar” para corpos desviantes, imbuí-se de uma lógica capacitista¹², caracterizada por “uma dificuldade social em interrogar-se pela diferença,

¹² “Qualquer diferenciação, exclusão ou restrição baseada em deficiência, com o propósito ou efeito de impedir ou impossibilitar o reconhecimento, o desfrute ou o exercício, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais nos âmbitos político, econômico, social, cultural,

e resulta em perceber pessoas com deficiência como seres menos humanos” (VENDRAMIN, 2019, p. 17).

Algumas metodologias – como o treinamento técnico para atores, ballet e a dança contemporânea – “selecionam” seus profissionais, e iniciativas como *Foundation for Community Dance*, *The Place* e *Dance Ability*, no centro Laban, por exemplo, restringem seus trabalhos técnicos e de qualificação a pessoas com deficiência, pois compreendem que essa estirpe não tem acesso – ou tem menos acesso – à qualificação profissional. Essas iniciativas foram criadas com o intuito de “dar acesso ao treinamento em dança aos bailarinos com deficiência e promover o acesso destes aos cursos universitários, o treinamento de professores de dança, e a popularização da prática de dança integrada/inclusiva”. (VENDRAMIN, 2009, p. 7). Esses projetos voltados para uma prática que vise à acessibilidade oportunizam que artistas possam desenvolver suas aptidões e descobrir qual o seu caminho metodológico, de forma a não ignorar suas particularidades corporais.

Segundo a pesquisadora Patrícia Dornelles (2018, p. 7), a demanda da sociedade civil em relação à pauta de uma política cultural para a produção estética e artística das pessoas com deficiência foi articulada a partir do MINC, vinculado ao movimento Artes sem Barreiras. O processo de inclusão na cena brasileira teve efetivamente início em 1988, graças ao Programa VSA-Arts do Brasil. Sensibilizada por esse programa, a funcionária de carreira e ativista Albertina Brasil inicia um trabalho no país e institui o Programa Arte sem Barreiras na FUNARTE/RJ em parceria com diferentes atores do campo da produção cultural e artística junto a pessoas com deficiência. Inspirado na versão norte-americana¹³, o VSA foi incorporado à FUNARTE e promoveu a integração sociocultural das pessoas com deficiência, “priorizando a inclusão pela arte” (TEIXEIRA, 2016, p. 48).

Esse projeto foi responsável pela realização de vários Festivais e Congresso Nacional e Internacional, tais como a extinta Mostra Nacional de Artes Sem Barreira. O programa foi uma grande parceria com o MEC, em parceria de Ana Mae Barbosa: “FUNARTE-RJ e os atores da

civil ou qualquer outro. Abrange todas as formas de discriminação, inclusive a recusa de adaptação razoável.” (CONVENÇÃO DA ONU, 2006, p. 10).

¹³ Fundado em 1974 pelo embaixador irlandês John Kennedy Smith, esse foi considerado o maior programa de incentivo às artes nos Estados Unidos. (TEIXEIRA, 2016, p. 46).

sociedade civil envolvidos na temática, constituem uma representação institucional, a organização de sociedade civil Arte sem Barreiras” (DORNELLES, 2018, p. 8). O programa durou até 2004, após o falecimento de Albertina em um acidente de carro. Anos se passaram até que algo de investimento ou promoção da causa de fato acontecesse no Brasil.

Segundo o artista e pesquisador Edu Ó, nome artístico de Carlos Eduardo O. do Carmo (2014), mudanças significativas aconteceram durante o primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2006), pois novas perspectivas foram criadas para os artistas com deficiência, dentro da área da cultura, principalmente em relação “à escuta das demandas e propostas específicas, mesmo que haja nesse processo contradições e retrocesso” (CARMO, 2014, p. 58). Em 2006, por exemplo, o governo incorporou no seu discurso a Convenção de Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO/2005. Essa convenção reafirmou o direito dos povos e estabeleceu condições necessárias para a manifestação de diferentes formas culturais e proteção da diversidade.

No mesmo ano, o Ministério da Cultura, em parceria com o Laboratório de Pesquisa em Saúde Mental da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) promoveu a *Oficina Loucos Pela Diversidade – da Diversidade da Loucura à Identidade da Cultura*. Essa tinha como objetivo construir políticas públicas culturais para pessoas em sofrimento mental e em situações de risco social; na oficina, foram discutidas ações que seriam propostas “para os eixos Patrimônio, Difusão e Fomento, debatidos em sua interface com o tema: a) Ponto de Cultura, b) Linhas de Pesquisa, c) Editais e Prêmios” (CARMO, 2014, p. 63).

Como resultado da oficina, em 2009, foi criado o *Prêmio Loucos pela Diversidade – Edição Autregésio Carrano*, com o intuito de construir políticas públicas culturais e junto de artistas com deficiência. Destinou-se a premiar iniciativas artísticas com o foco na visibilidade de trabalhos elaborados por grupos e pessoas com deficiência.

Também no ano 2008, aconteceu a oficina *Nada sobre Nós sem Nós: a Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoas com Deficiência*, com GT's organizados em eixos temáticos, que colocava em questão “Produção artística e cultural; políticas de apoio e financiamento e a Funarte; Programas, editais e prêmios, e Acesso às produções artísticas, espaços culturais e formações” (CARMO, 2014, p. 67). Por fim, a oficina buscou localizar, conservar, pesquisar, editar e difundir o patrimônio material, imaterial, intelectual e cultural de artistas e das pessoas com deficiência.

Com o resultado do Prêmio *Nada sobre Nós sem Nós* (2011), edital patrocinado pela Petrobrás, com organização da Sociedade Civil de Interesse Público Escola Brasil (OSCIP) e a realização do MINC. Esse prêmio apresentou em seus objetivos a deficiência como critério de participação, priorizando comprovações médicas em detrimento das produções artísticas apresentadas. Segundo o CONADE, essa já foi uma medida de proteção das pessoas com deficiência, uma vez que não há um modelo de valorização e classificação da deficiência. (CARMO, 2014, p. 75). Em ambos os editais apresentados anteriormente, há ênfase na deficiência, e não na potência criativa desses artistas, e o olhar paternalista com falsa sensação de inclusão. Olhares como esse para a produção de artistas com deficiência reforçam o que a socióloga Débora Diniz (2007) afirma, que no Brasil o olhar sobre a deficiência não se liberou da autoridade biomédica e segue sendo uma tragédia pessoal, e não uma problemática social, justamente, “devido à dificuldade de separar deficiência e doença” (MELLO, 2012, p. 10), deficiência e potencial artístico.

Sendo eu uma atriz que abriga no centro de seu corpo uma perda motora, percebo que nenhuma dessas iniciativas buscava, de fato, o desenvolvimento da práxis que contribuísse ou colocasse em evidência as características individuais do artista com deficiência.

O contexto dessas oficinas mostra um entre-lugar e uma busca pela acessibilidade que não dá conta de problemáticas atitudinais. A acessibilidade, no contexto das artes, é algo que caminha para uma cultura de igualdade. Igualdade técnica, estrutural e, principalmente, atitudinal. Segundo a pesquisadora da dança com deficiência Carolina Teixeira (2018, p. 10), a acessibilidade “confere à pessoa com algum tipo de deficiência a garantia de uma vida plena e independente de outras pessoas”. A acessibilidade significa mais do que o direito de ir e vir no exercício social, mas também a democratização e o acesso a bens culturais, onde se perpetua a história de segregação. Tais medidas são necessárias para uma possível inclusão, mas será que o artista com deficiência quer estar nesse lugar ou levantar essa bandeira política epistemológica? Será que, de fato, essas oficinas/projetos deram visibilidade a essa classe ou “acabam por transitar entre espetacularização do corpo hipervisibilizado por sua diferença ao mesmo tempo em que é vitimizado pela espetacularização de suas capacidades ou dificuldades” (TEIXEIRA, 2018, p. 8).

Na época presente, vivemos uma gestão governamental que trata a pessoa com deficiência como incapaz e como um problema para a sociedade. O governo de Jair Messias

Bolsonaro é contraditório; pois se diz comprometido com as pautas de inclusão e acessibilidade, mas dita um retrocesso na Educação Especial, ao intentar a segregação de crianças com deficiências das escolas regulares. Em 2020, foi publicado o Decreto nº 10.502, que tendia a incentivar a matrícula de pessoas com deficiência, com transtornos globais do desenvolvimento e com altas habilidades ou superdotação não em escolas regulares, mas em “escolas especiais”. O jornalista da BBC Rafael Barifouse, afirma que

[...] a medida do governo de Jair Bolsonaro (sem partido) entrou em vigor em outubro do ano passado, mas foi suspensa pela Corte em dezembro – em uma decisão individual do ministro Dias Toffoli, depois ratificada pelo plenário – após o Partido Socialista Brasileiro (PSB) entrar com uma ação alegando que a nova política é inconstitucional. (BARIFOUSE, 2020)¹⁴.

Esse compreenderia um retrocesso de no mínimo 60 anos de luta de pais e educadores. Embora esta dissertação não tenha como eixo educação inclusiva, entendo que seja necessário e urgente que esse ponto seja levantado. Segundo o ministro da educação, Milton Ribeiro, as crianças com deficiência atrapalham o desenvolvimento das demais. Repito, esse é um aspecto que diz respeito à área da educação, mas que se reflete em aspectos sociais.

O Ministério da Cultura foi um dos primeiros ministérios a serem extintos no governo de Jair Messias Bolsonaro. No atual (des)governo, foi transformado em uma Pasta intitulada *Ministério do Turismo Secretaria Especial da Cultura* (SECULT).

Com a extinção do MINC, em janeiro de 2019, e o desmonte da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), censura, alusões ao nazismo de um de seus secretários e constante troca de secretários responsáveis pelas pastas, arrisco dizer que esse é um dos governos mais instáveis e retrógrados no que diz respeito à cultura nacional. Diante desses fatos e do pensamento capacitista sobre a presença de crianças com deficiência na escola, entendo que os fazedores de cultura com deficiência são invisíveis para essa gestão governamental. Não houve avanços no que diz respeito à cultura e muito menos na pauta da acessibilidade.

¹⁴ BARIFOUSE, Rafael. Decreto de Bolsonaro para alunos com deficiência é retrocesso de 30 anos, diz pedagoga da Unicamp. Reportagem da BBC. 28 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58347504>. Acesso em: 10 jan. 2021.

As medidas adotadas por esse governo são direcionadas para capacitação em delegacias para o atendimento de pessoas com deficiência, a criação de um Cadastro Nacional de Pessoas com Deficiência, entre outros. Essas medidas são insalubres e insanas, porque não acompanham as vivências e acentuam o processo de marginalização desses corpos com deficiência. Então, questiono-me: como pensar em políticas públicas ou culturais para pessoas com deficiências em um governo que tem como princípio atacar professores e, principalmente, artistas?

1.3. O fazer artístico como um “ato de rebeldia”: a trajetória de Claire Cunningham.

Acredito¹⁵ que a arte pode ser um discurso contra o racismo, preconceito e colonialismo, acho que isso é verdade, mas a arte é um lugar onde criamos as nossas utopias e nós criamos algo que nós também queremos ver. E às vezes a gente não consegue escapar dessas coisas e essas coisas entram com o público, mas ainda assim é interessante que os espaços criem esses discursos, que a gente crie e dite as regras; não estamos indo pelas regras de outras pessoas, aí entra em consideração o que estávamos falando antes cada uma cria o seu próprio espaço.
 Claire Cunningham, 2018.

Claire Cunningham¹⁶ nasceu em 1977 em East Ayrshire, na Escócia. A experiência vivida com a deficiência pode ser vista gradualmente assumindo seu lugar como um papel importante em suas criações artísticas. Claire pode ser entendida como uma pessoa criativa, que principalmente no início de sua trajetória, buscava a sua forma de expressão.

A artista nasceu com Artrogrípse¹⁷ que causa rigidez nas articulações e atrofiamento nos músculos. “Quando ela tinha dois anos, os médicos adicionaram um diagnóstico de osteoporose¹⁸, uma condição cujo impacto em seu corpo foi acelerado quando ela atingiu a puberdade” (WILLIAMS, 2014, p. 220). Aos seus 14 anos, a coreógrafa passou a utilizar as muletas de forma definitiva. Esses atravessamentos clínicos fizeram e fazem parte da carreira artística dela e foram pontos determinantes.

Ainda muito jovem, a artista viu-se em meios a médicos, a fim de descobrir-se e se colocar dentro de uma sociedade que invisibiliza corpos fora de um padrão normativo (branco,

¹⁵ Resposta retirada da entrevista concedida por Claire Cunningham à pesquisadora.

¹⁶ As principais produções de Cunningham: *Mobile* (2007), *Evolution* (2008), *12* (2012), *Ménage á Trois* (2014), *Guide Gods* (2014), *The Way You look (at me) Tonight* (2016), *Beyond the Breakwater* (2017), *Thank Very Much* (2019), *Choreography of The Care* (2019).

¹⁷ Condição genética.

¹⁸ Osteoporose é uma condição metabólica que se caracteriza pela diminuição progressiva da densidade óssea e aumento do risco de fraturas.

forte, jovem e saudável). “Eu cresci com o tipo de programação da profissão médica para você no que diz respeito ao que seu corpo não faz. Você cresce condicionado com isso e é uma atmosfera bastante negativa a que se sujeitar.” (WILLIAMS, 2014, p. 220). Entendo que não há como a vivência da deficiência não ecoar em seu fazer artístico de forma político-social. Porque falar de Claire Cunningham é falar de uma mulher sagaz, que fez de seu corpo vulnerabilizado uma forma de problematização da presença de corpos de deficientes nas artes da cena contemporânea.

Em entrevista para esta pesquisa, a artista destaca que foi criada em um lar que fomentou a ideia de que persistência e determinação poderiam permitir que ela realizasse tudo o que escolheu fazer. Seus pais e sua avó sempre a encorajaram a ter uma vida, ao máximo, independente. No entanto, mesmo com todo acesso à educação e à saúde, ela nunca imaginou seu corpo como possível nas artes da cena, independentemente de quais fossem essas áreas. Desde muito jovem, ela sofreu uma das mais cruéis manifestações de preconceito, quando seu professor de canto afirmou que a música não comportava seu corpo. Nunca poderia cantar, conforme ela mesma relata:

Quando eu era jovem sabia que queria cantar, era como uma paixão para mim. Escolhi estudar música também por conta da atitude de um professor que disse “você deveria estudar arte e não música, porque lá você poderia ficar sentada”. (CUNNINGHAM, tradução nossa. Entrevista concedida à pesquisadora, 06 de novembro de 2020).

Cunningham teve a sua escolha alimentada por um “ato de rebeldia” (CUNNINGHAM; 2020) e, contrariando, esse *Imaginário Social* (LE BRETON, 2006) de um corpo, o “cenário” por ele ditado, ela decidiu lutar contra as expectativas da área musical. Aos 18 anos, Cunningham mudou-se para estudar música no *Trinity College Dublin*.

No espaço acadêmico, Claire Cunningham teve seu primeiro contato com outras pessoas com deficiência, por meio de Rosie, a primeira amiga com deficiência que Claire teve em sua vida, segundo o pesquisador Willian (2014, p. 223). A amizade com Rosie possibilitou a tomada de consciência de Claire sobre seu corpo, pois esse foi um fato que ela negou durante a sua infância; apesar do acolhimento da família, passou a odiar seu corpo quando começou a crescer. O processo de tomada de consciência e aceitação de sua materialidade e da deficiência se deu durante a formação acadêmica. Dessa etapa de sua trajetória, destaco seu primeiro encontro como espectadora com outros artistas deficientes: a companhia inglesa *Candoco Dance* (1995) e o coreógrafo norte-americano Bill Shannon (2000). Essa formação permitiu que Claire visse artistas que fugiam do padrão, e isso deu início ao seu processo de identificação. Paralelo a isso,

Claire estagiou em companhia da universidade, onde treinava técnica vocal direcionada a músicos deficientes.

Após o término da graduação, seu primeiro emprego foi como assistente administrativa/produção na Sons do Progresso (SOP). Ali Claire aprendeu acerca dos fundos de incentivo à cultura (captação e distribuição de verbas) de seu país e, junto dessa companhia, experimentou *workshops* com variadas práticas teatrais. Segundo a artista, foi onde, de fato, a sua curiosidade criativa foi despertada:

E nessa companhia, que também trabalhava com atores de teatro, aprendi habilidades básicas de teatro que não tinha tido contato antes, tive contato com performance solo, em música clássica, mas não com teatro. (CUNNINGHAM, 2020).

Durante o tempo na SOP, Claire desenvolveu uma rede de contatos, acumulando capital social. Cunningham mostrou ao seu chefe, Gordon Dougall o interesse em trabalhar como performer profissionalmente, e ele argumentou que ela precisaria de técnica corporal para fazê-lo. Foi então que a artista buscou uma série de parcerias com pessoas da indústria criativa necessárias para o desenvolvimento de sua carreira em performance. A extinta *Sounds of Progress* (Sons do Progresso) contribuiu para que Cunningham conseguisse contato social artístico com outros artistas deficientes.

Em entrevista a esta pesquisadora, Cunningham disse naquela época se “senti(r) presa dentro dessa vaga administrativa, sentia falta do palco; tive um daqueles momentos de necessidade de mudança, quando estava chegando perto dos trinta” (CUNNINGHAM, 2020). O processo de apropriação corporal da artista começa em meados de 2004, quando a coreógrafa Claire começa a vislumbrar-se no palco.

Após quatro anos de formação, mais uma vez, atravessada por sua vida clínica, no ano 2004, Claire retoma alguns exames de rotina e descobre que não conseguirá fortalecer mais seu corpo por conta do processo degenerativo da osteoporose. Mais uma vez, por persistência e como “ato de rebeldia”, a coreógrafa decidiu experimentar a acrobacia aérea, de forma a aproveitar a força da parte superior de seu corpo. Ao experimentar a performance aérea, Claire descobriu uma outra forma de expressão.

Claire integrou uma ação governamental dos Jogos Paraolímpicos de 2005, dirigida por Jess Curtis, quando eles procuravam bailarinos deficientes que trabalhassem com performances aéreas. Foi então que, mesmo sem ter uma aproximação com a dança, ela foi selecionada e,

após o término do trabalho, Curtis a convidou para integrar a *Blue Eyed Souk Dance Company*, na Inglaterra.

1.3.1. A importância da parceria com Jess Curtis no trabalho de Claire

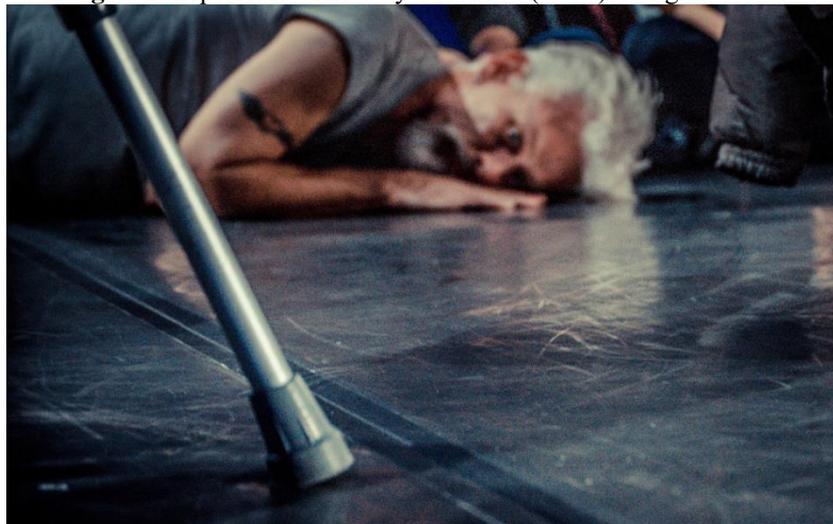
Por meio da mentoria do diretor norte-americano Curtis, Claire foi inserida no mundo da dança e teve seu “primeiro encontro” corporal com as possibilidades de movimento, a partir de sua deficiência, e, como consequência, o contato/jogo com outras pessoas, permitindo a si mesma um olhar empático e criativo.

A dança na vida de Cunningham foi um meio de conter o avanço do atrofiamento muscular, bem como de se expressar e guiar outros a encontrar seu caminho metodológico:

O coreógrafo Jess Curtis mudou tudo para mim, foi quem me deixou interessada em dança e como o corpo se move. E então, o Jess me convidou para entrar na companhia e depois comecei trabalhando com aéreo e aos poucos comecei a trabalhar no chão em relação com o outro. (CUNNINGHAM, 2020).

Há traços relevantes a serem explorados, porque são os primeiros passos para o desdobramento e estudo de sua técnica. Claire já se via como uma bailarina, já compunha junto aos outros e é perceptível na sua trajetória a sua necessidade de conhecimento/aprimoramento. A teimosia e a sagacidade são pontos que edificaram sua carreira.

Imagem 2. Espetáculo “The Way You Look (at me) Tonight”



Fonte de Robbie Sweeny

Descrição da imagem 2: Fotografia de Jess Curtis deitado no chão, e na sua frente aparece parte da muleta (ponteira) de Claire Cunningham. O performer está usando uma camiseta cinza e está deitado de bruços, com as mão direita próxima ao rosto e os olhos voltados para a câmera. (Fim da descrição).

O coreógrafo norte-americano Jess Curtis investiu nas habilidades aéreas de Claire e também no seu equilíbrio habitual e distinto e no uso das muletas. Segundo o pesquisador Gillian Williams, Curtis a encorajou a explorar movimentos tais como sentar-se sobre suas muletas e levantar as pernas do chão, como uma brincadeira usual (WILLIAMS, 2014, p. 232).

A partir da interação com Curtis, foi despertado na artista um interesse no uso de suas muletas de forma artística. Em entrevista, esse “encontro” de Jess com Claire, permitiu que ela investigasse e experimentasse outras técnicas, como a Técnica de Contato e Improvisação.

A Técnica Contato Improvisação é uma técnica de dança criada em 1972 por Steve Paxton, junto a colaboradores; “essa é uma prática aliada aos novos estudos do corpo e do espírito” (PAXTON, 1997). Um dos principais objetivos do Contato Improvisação é a interação entre os corpos e, principalmente, a participação igualitária entre eles (TORQUATO, BIZERRIL, 2009, p. 6). O foco do atuante é perceber e permanecer em toque físico, de forma receptiva e inovadora, bem como na interação dos corpos por meio da improvisação; seus movimentos são caracterizados por um relaxamento consciente e em fluxo. “Nesta dança os praticantes são levados a concentrar-se no próprio movimento e na percepção de como interagem no contato físico com o outro” (Ibidem p. 6)

Os principais princípios que guiam essa técnica são a consciência corporal, a expressão livre do movimento e alguns princípios da física, como peso, gravidade, condução, queda, rolamento e força centrífuga. Segundo o coreógrafo Steve Paxton, não nos movemos do nada e de maneira análoga à visão periférica.

Na época em que Claire Cunningham experimentou o Contato Improvisação, ela nunca havia tido experiência com qualquer estilo de dança, seu trabalho era todo voltado para a acrobacia aérea. Segundo a artista, ao chegar ao primeiro ensaio com Jess Curtis, após ser aceita na *Cia. Blue Eyes*, ela foi convidada a se juntar ao grupo e, no espaço de trabalho, havia outros bailarinos, na sua grande maioria sem deficiência. De forma rápida, Claire Cunningham precisou confiar nos outros participantes, pois, ao entrar no espaço cênico, suas muletas ficavam na beira da pista.

A coreógrafa afirma que teve muita dificuldade (WILLIAM, 2014, p. 14), pois, ao longo de sua trajetória, as pessoas sempre desviavam dela ou atravessavam a calçada, e seus colegas de aula não a cumprimentavam nos corredores. Fatores como a não definição do movimento e a possibilidade de poder confiar e se tornar “visível” aos olhos de seu mentor e futuro partner,

junto do equilíbrio dinâmico dos corpos contribuiu com seu processo de subjetivação, permitiram que ela percebesse maneiras de agenciar o seu movimento e elementos necessários para a negociação com a muleta. Por fim, esse movimento, junto com o objeto técnico que hoje compõe sua técnica, indiretamente tem um papel social.

Entendo como processo social, porque a artista ministra curso de formação para artistas com e sem deficiência. Essa atitude dá suporte técnico para outros artistas com deficiência aprofundarem sua técnica e permite que outros gestores/artistas percebam a alteridade desses corpos, refletindo diretamente na implementação da acessibilidade enquanto um elemento que permite a ruptura técnico-artística e outros processos artísticos.

Passados alguns anos de sua primeira experimentação e por elencar a dança como o seu fazer profissional, a curiosidade por novas formas de movimento, a partir de sua corporeidade, foi aguçada. Depois de seis anos de permanência na *Cia. Blue Eyes*, Claire teve a oportunidade de conhecer Bill Shannon, chamado de “O Mestre das Muletas”. O encontro ocorreu durante uma série de oficinas ministradas pelo artista em Rutherglen, cidade de South Lanarkshire, das quais Cunningham participou. Bill Shannon é também uma das pessoas que contribuíram com a busca da artista por repertório de movimentos.

1.4. O ruído, meu corpo estranho: A atriz e performer Jéssica Teixeira

No Lugar de Falta, quando vou falar sobre as pessoas “inteiras”, falo exatamente das pessoas que acham que são inteiras, que acham que têm tudo. Porque pessoas que têm tudo simplesmente nem existem. A hegemonia do belo, do padrão, do saudável é uma grande utopia, porque nunca será alcançada tal e qual idealizamos. Mas, infelizmente, ainda existem bilhões de pessoas buscando fazer parte dessa hegemonia do sucesso e precisando de corpos notoriamente não hegemônicos para depositar as suas próprias faltas, que se esforçam para esconder todos os dias. (TEIXEIRA, 2021).

Dona Vera Carvalho, no dia 1º de setembro de 1993, não teve um aborto –como tinha afirmado o Dr. FWC. Assim como não tinha varizes no útero ou um Coriocarcinoma¹⁹- que só poderia ser resolvido com quimioterapias, essas às quais já havia sido submetida, muito menos gases. É impossível abordar parte da trajetória da atriz Jéssica Teixeira sem retratar o início de

¹⁹ Coriocarcinoma é um tipo de câncer que se desenvolve durante ou após a gestação, denominado de doença trofoblástica gestacional maligna (DTG) que se desenvolve a partir da proliferação celular anormal de trofoblastos após a fertilização. A origem desse câncer normalmente é no trofoblasto, onde as células que deveriam formar a placenta se dividem de forma anormal e rapidamente.

sua vida. Durante a gestação, sua mãe e, conseqüentemente, ela foram expostas a uma série de procedimentos equivocados e invasivos. Em uma carta de sua mãe lida ao público, a atriz expõe a situação:

Desacreditando no conhecimento do Doutor sobre o meu caso e insegura quanto ao meu fim numa cirurgia totalmente insegura, hipotética, eu fiquei muito deprimida, mas também não disse que não queria me submeter. Achei até que era preciso passar por aquilo, era o jeito. Já estava até conformada. Falando ao telefonema com uma tia, sobre a cirurgia, ela ficou surpresa e falou para Ana Fátima (minha prima enfermeira e professora de enfermagem da Maternidade Escola sobre a cirurgia. Ela também ficou surpresa e preocupada comigo, pois depois de todo esse sofrimento ainda ia se submeter a uma cirurgia sem a médica saber ao certo onde ia mexer. A minha prima recorreu ao Dr. FCO, Diretor da Maternidade Escola. Este ao ouvir o relato sobre a cirurgia feita pelo Dr. CP ficou espantado com a irresponsabilidade do Dr. CP e da falta de humanidade da Dra. MLO que diante de um problema tão sério não procurou a equipe médica da Maternidade Escola para acompanhar o caso. Convicto dos procedimentos a serem tomados, o Dr. FCO examinou rapidamente todos os meus exames e me submeteu a outros exames e logo teve o diagnóstico correto que qualquer outro médico responsável poderia ter tido e resolvido na primeira cirurgia. (TEIXEIRA, 2021, p. 33).

O que a mãe da atriz Jéssica Teixeira tinha era uma gravidez ectópica. Esses sucessivos erros médicos cobraram seu preço, principalmente, para o bebê que estava a caminho.

O corpo da atriz Jéssica Teixeira está diretamente relacionado à associação que a pesquisadora Petra Kupperts fez com a cicatriz. Nesse exemplo, Kupperts se depara com uma fotografia intitulada a *Trachea Reconstruction*²⁰ (1998) de Ted Meyer:

Questões de tempo, nome e etiqueta lotaram a minha recepção da peça: porque é que esta era uma imagem de uma traqueia reconfortante em vez daquela imagem da pele de uma pessoa, marcada pelo tempo? Como está a pele dessa pessoa agora? Esta é uma mulher ou um homem? O que há de mais significativo, cultural e socialmente, sobre a pele? A reconstrução da traqueia é a reconstrução de uma traqueia de carne e sangue, escondida atrás da pele, ou a reconstrução de uma pele marcada com um leve golpe de guache amarelo? Será um objecto arqueológico, um marcador do tempo e das vidas vividas, trazido à ribalta pela cor de uma caneta que traça algo como uma flor, uma forma dessecada e fossilizada no padrão da pele? (KUPPERS, 2007, p. 6)²¹.

Mais adiante, a pesquisadora Kupperts associa a deficiência a uma grande cicatriz. Ela pontua: o que é uma cicatriz, se não uma marca na pele? Marca essa que guarda uma história, um sofrimento. O toque e o olhar podem fazer com que a pessoa reviva toda a sua história.

²⁰ Reconstrução da traqueia, tradução nossa.

²¹ Issues of time, name and label crowd my reception of the piece: why was this an image of a trachea reconstruction rather than an image of a person's skin, marked by time? what might that person's skin look like now? is this woman, a man? what else is significant, cultural, socially marking, about the skin? is the reconstruction the reconstruction of a flesh-and-blood trachea, hidden behind the skin, or the reconstruction of a skin mark a faint yellow gouache stroke? Is it an archaeological object, a marker of time and lives lived, brought to the fore by the color pencil that traces something like a flower, a desiccated, fossilized shape into the pattern of skin? (KUPPERS, 2007, p. 6).

Associo a cicatriz ao corpo de Jéssica Teixeira, por compreender que seu corpo é uma grande cicatriz. Cicatriz que estigmatiza, que exclui e determina muitos dos passos de um artista. Quando se pensa no conceito *Estigma*²² (GOFFMAN, 1988), refere-se “a um atributo depreciativo, classificando-se como uma linguagem de relações e não de atributos” (1988, p. 6).

O indivíduo estigmatizado é visto como fraco, defeituoso e em situação de desvantagem em vista dos demais; é caracterizado pelo defeito com base na construção social. Entendo que a corporificação deficiente “vem como um ruído” ou, eu diria, como um encontro com aquilo que negamos ou que nos choca, a fim de rompermos com os “sentimentalismos” e os códigos sociais. Nesse cenário, o corpo da atriz comporta-se como um marcador social onde ela tem seu corpo chancelado, julgado pelo olhar do outro. A artista coloca no documentário *Desmontagem*:

pudesse apenas ser um enigma” (2020)²³ que, em suas investigações criativas, seu questionamento é: será que essa é uma questão só minha ou de outros sujeitos? Será que sou só eu que sinto isso? Para além de sua deficiência, Jéssica nos traz uma visão de corpo enquanto materialidade e da deficiência como um lugar de vivência e de conhecimento.(TEIXEIRA, 2020)

“Dona e habitante de um corpo estranho” (TEIXEIRA, 2021), como ela mesma o diz. A atriz fez de seu corpo, atravessado por uma série de comorbidades e por incontáveis erros médicos durante a gestação ectópica cística²⁴ de sua mãe, a materialidade de seu trabalho. A artista faz de sua experiência com a vivência “aquilo que nos faz complementar o mundo: para criar um novo material nele” (PETRA, 2007, p. 77), sua comorbidade, um local de potência e, principalmente, o corpo é uma estrutura muito poderosa de tomada de consciência. Um modo de expressão “cheia de poder criativo”, um corpo que grita e clama por comunicar-se.

Segundo a artista em entrevista ao repórter Diego Barbosa, assim como a performer sublinha a potência da tomada de consciência do corpo, ela afirma:

Acho que não dá para se acostumar com o nosso corpo. Eu envelheço também. A minha performance, o meu desempenho, é muito diferente de quando eu tinha 16 anos e ia treinar para entrar em cena. Hoje, estou com 27 anos e esses dez anos entre uma

²² Para o autor há três tipos de estigmas sistematizados, são eles: as abominações do corpo, culpas de caráter individual e os estigmas tribais de raça, nação e religião.

²³ Esse documentário é uma parceria com o Projeto Desmontagem do SESC-SP. Documentário disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=2evBcuGYJ5A>. Acessado em 15/12/2020

²⁴ A implantação do saco gestacional se dá em outro local que não na cavidade uterina e sim, em lugares como as tubas uterinas, nos cornos uterinos, na cérvix, no ovário ou na cavidade pélvica ou abdominal, tendo alto índice de um aborto espontâneo.

idade e outra fazem muita diferença. Tem uma gordurinha ali, tem uma resistência física que não vai, tem o cansaço que vem....

Sendo essa uma construção de cuidados diários, a performer se questiona como é conviver com um corpo que fala por si, sendo você uma atriz – e uma atriz com uma deficiência visível. Mediante a esse cenário, interessa-me saber como lidar com o olhar de estranhamento na cena, pois corpos ditos desviantes quase não são vistos em cena, e de que forma ela transforma isso em um dispositivo de cênico que se volte para a acessibilidade. Será que a artista Jéssica Teixeira tem consciência desse papel que ela acaba exercendo?

Jéssica Teixeira veio de uma família de classe média e isso permitiu que sua criatividade fosse estimulada desde muito cedo. A atriz destaca que sempre fez teatro e que dançou ballet, jazz e street dance. No entanto, aos 12 anos as dores na costela intensificaram-se e ela precisou parar de dançar. Em entrevista para a jornalista Pollyana Diniz (2021) no site “Satisfeita Yolanda: Artes Cênicas e afins”, Jessica Teixeira aponta quando começou a visualizar o teatro como profissão:

Durante a minha infância e adolescência diziam que eu era hiperativa, mas eu e minha família nunca ligamos muito. O fato é que chegava na escola às 7h e, algumas vezes, saía às 19h, e outras, saía às 22h. Fazia dança, teatro, violão, teclado, futebol, vôlei. Eu tinha muita energia e precisava investir essa energia em algo para ter uma noite tranquila de sono. Sempre levei mais a sério o teatro e a dança. Buscava leituras, referências. Aos 12, parei de fazer aulas de jazz, balé e dança de rua, pois tive um momento muito difícil de dores fortes em uma costela. Parei de fazer aulas de dança, mas nunca deixei de dançar. Fui percebendo que a dança poderia ser dança no meu próprio ritmo e tempo. Comecei a sentir que a dança poderia também ser muito prazerosa, porque por um tempo, atrelava a dança a algo doloroso. Já no teatro, não parei de fazer aulas e, perto de fazer 15 anos, já sabia que encararia o teatro como profissão. (DINIZ, 2021)

Em meio a adolescência a artista relata que, na escola, já conseguia perceber as aberturas profissionais que o teatro tinha para além da cena. Nasce daí o seu anseio e curiosidade pelo processo de produção executiva e criativa da cena; Jéssica ressalta a importância dos bastidores na sua vida, e de como gostava de estar em vários lugares da cadeia produtiva do teatro, sendo ela uma produtora assídua e uma espectadora assídua.

Aos 16 anos, a performer começou a trabalhar profissionalmente no setor cultural. Em 2013, graduou-se na primeira turma do curso de Teatro – Licenciatura, da Universidade Federal do Ceará. Em paralelo a sua formação acadêmica, a atriz trabalhou com diversos grupos do estado do Ceará, entre eles: Pavilhão da Magnólia (2010-2013), Trupe Motim de Teatro de Quixeré (2015-2020), e foi uma das fundadoras do Grupo Terceiro Corpo (2014-2020) e Comedores de Abacaxi S/A (2014-2020).

O trabalho com variados grupos e coletivos em Fortaleza, é um ponto de destaque em sua trajetória. Segundo a atriz, essas parcerias foram “um trabalho muito intenso e de muito aprendizado”²⁵, mas que a colocou em um estado de incertezas, até porque o coletivo não deu conta de suas urgências artísticas:

A minha trajetória em grupos e coletivos foi intensa e de muito aprendizado. Mas chegou um momento em que eu não me sentia segura quanto aos posicionamentos, pois muita coisa era decidida coletivamente e eu era só uma no meio de tantos. Até que precisei abrir mão desses grupos e coletivos, pois o que acredito precisava ser dito e mostrado com urgência, de uma forma estética e política, e eu percebia que não cabiam essas minhas urgências quando o assunto era “coletivo” ou quando o assunto era “a maioria vota e decide”. As pessoas estranhas como eu são solitárias até nessas horas democráticas de votações e consensos, por incrível que pareça. (DINIZ, entrevista à concedida Revista Eletrônica Satisfeita Yolanda?2021)

Nesse momento, a sua escolha é por uma poética que se enquadre com os seus posicionamentos, compreendendo o seu corpo como o seu principal material de investigação. Esses são os seus primeiros direcionamentos, no que compreendo, como o seu trabalho tendo o estranhamento como um suporte técnico e político no espetáculo *E.L.A* (2018).

Concomitantemente, outro seguimento de sua trajetória que se destaca é o seu envolvimento com a produção cultural de Fortaleza. Nessa época, Jéssica Teixeira já era uma gestora cultural de seu município e em julho de 2021, a artista ressaltou que o contexto sociocultural, na qual estava inserida, era de extrema confusão, no que diz respeito à gestão cultural.

Em entrevista online à jornalista Yolanda Diniz, a precariedade na qual vive o artista em seu estado, principalmente, envolvendo cachês, orçamento, fomentos e tempos de execução dos projetos, e que não houve um momento em que ela não tenha pensado em desistir de sua profissão; com certeza esse é conflito da grande maioria dos artistas do país, pois os vemos presos a uma gestão que prefere atacar a seu sistema cultural e não fomenta os seus artista. Esse, com certeza, deve ser o motivo pela qual Jéssica Teixeira mudou-se para São Paulo e vai em busca de novas parcerias artísticas.

Recentemente, a atriz fez parcerias com artistas como Estela Lapponi, no Festival Carne de Ostra de 2021, e Edu Ó, em “Conversas Aleijadas: Lugar de Falta” de 2021. A performer ressalta que não há poucos artistas com deficiência nos palcos, entendendo que esses grupos

²⁵ Falas retiradas da entrevista para Pollyana Diniz em 2021, disponível no link: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/contra-a-colonizacao-da-cultura-dos-corpos-e-desejos-entrevista-jessica-teixeira/>

estão isolados e que vivemos encurralados por um imaginário social do que deve ser o artista.

Jéssica Teixeira destaca:

Acredito que não é que temos poucos artistas com deficiência nos palcos deste país, acho até que temos muitos. O problema está em nós mesmos, que não nos damos conta desses artistas, que estão espalhados por aí, construindo seus próprios espaços de atuação... A cultura brasileira é muito vasta e rica, mas parte dela ainda é patriarcal, elitista, clientelista, heteronormativa, bípede, simétrica e supostamente branca. A nossa cultura também é def, indígena, LGBTQIAP+, mas por que insistimos em reforçar e acompanhar essa cultura brasileira segregacionista e seletiva?

As parcerias artísticas tecidas em especial no ano de 2021, demonstram o seu processo de fortalecimento artístico-profissional. Recentemente, em projetos como o filme *Passa Poder* (2021) do diretor Victor Dimarco e Márcio Picoli há preponderância de artistas e técnicos com deficiência como uma forma de transgressão dos limites culturalmente impostos.

No documentário *Pudesse Ser Apenas um Enigma* (2020), a performer afirma que sempre se considerou e se constituiu como uma atriz, porque começou no meio desde muito criança. A atriz teve seu primeiro contato com a dança, embora não recorde a primeira vez que pisou em um palco para dançar, mas lembra que isso foi aos 7 anos. Segundo ela, em entrevista para Diego Barbosa:

Assim, comecei a captar reações da plateia muito cedo. Olhares, aplausos, as caras e bocas que a plateia faz. E assumi isso para mim numa técnica recente, de alguns anos pra cá: fazer um espetáculo olhando muito para o público, já que eu consigo ter esse termômetro que tive a vida inteira. O tempo do riso, do choro... Cada apresentação é muito única. Cada público responde de uma maneira diferente. Se **Elza Soares** diz que a carne mais barata do mercado é a carne negra, eu ousou dizer que a carne mais cobiçada é a carne defi (deficiente). É como se a gente tivesse um mistério, um tabu impregnado que faz as pessoas não saberem como lidar. Então, elas expressam nas suas faces e olhares aquilo que elas veem nelas. Já tive muita plateia que aplaudiu, mandou mensagem depois, as “gatas” se sentiram empoderadas; ao mesmo tempo, houve pessoas que me olharam com pena e aquelas que sequer conseguiram me olhar. Nisso tudo eu percebo um reflexo. Elas não estavam olhando para mim daquela maneira porque eu sou aquilo que elas olhavam; elas olhavam para mim daquela maneira porque elas são daquele jeito. Por isso que eu falo desse lugar da cobiça, desse reflexo. Estar em contato com essas reações da plateia desde criança me faz hoje ter um primeiro percurso de poder falar sobre uma técnica de olhar, de uma expressão que escapa de mim e vira a expressão de uma outra pessoa que não quer dizer que seja eu, mas que reflete muito o que essa pessoa tem de experiências dentro dela mesma. Nesse processo de observação, sempre percebo o quanto estamos mal resolvidos com nós mesmos. (BARBOSA, 2021, grifos do autor).

O contato com o fazer teatral permitiu que a performer compreendesse a potência do palco como presença e, conseqüentemente, a sua presença. A performer não é vítima das circunstâncias, e não é uma mulher que esperou que os ventos da acessibilidade soprassem para si. Ela, assim como alguns artistas *defs*, como Edu Ó ou Stella Lapponi, da contemporaneidade,

vão de encontro aos enfrentamos do olhar do outro, por acreditarem que o palco também deve ser o lugar de um artista com um corpo estranho.

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Ceará, defendeu a dissertação fruto de uma pesquisa intitulada *Reduzir ao zero para deslocar ao infinito: o imaginário do menor de três anos como potência propulsora para a prática de performer na arte contemporâneo*²⁶. Em 2018, deu seguimento às pesquisas teatrais a partir do seu próprio corpo estranho, principal matéria do seu primeiro solo, *E.L.A.*, que estreou em fevereiro de 2019 e somou 30 apresentações durante um ano em Fortaleza, São Paulo (SESC Pompeia) e Porto Alegre (26º Porto Alegre em Cena).

Paradoxalmente, mesmo com todo o empoderamento e conhecimento obtidos em sua formação acadêmica em licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará, assim como seu mestrado acadêmico, ela alega que sente muita dificuldade de falar de representatividade, justamente porque nunca viu um corpo minimamente igual ao dela (TEIXEIRA, 2020), especialmente em cena.

Muitas pessoas com deficiência não se veem como parte de um movimento ou um grupo de movimentos, como parte de uma formação minoritária, ou mesmo um grupo de direitos civis. E mesmo aqueles que o fazem, que aderem à identidade de grupo, muitas vezes lutam com a contradição que pertence a todos os grupos identificados: ser você mesmo, singular, e fazer parte de um grupo, por igual. (KUPPERS, 2011, p. 91).²⁷

Motivada por sua experiência com a vivência como “aquilo que nos faz complementar o mundo: para criar um novo material nele” (KUPPERS, 2007, p. 77), sua comorbidade, um local de potência e, principalmente, uma forma de expressão “cheia de poder criativo”, um corpo que grita e clama por comunicar-se.

As falas de Jéssica são permeadas por um grande viés político; no entanto, ela coloca que seu corpo “fala” ao entrar nos locais, e isso é mote de muitas de suas criações:

²⁶ A dissertação não foi disponibilizada pela autora.

²⁷ Many people with disabilities do not see themselves as part of a movement or a group of movements, as part of a minority background, or even a civil rights group. And even those who do, who adhere to the group, often struggle with equal groups of identity that belong to a group that belongs to everyone, singular, and to be a part of, by all groups.

Depois do nascimento dEle, a história muda o seu rumo e não segue tranquila. Houve muita violência. Violência na cirurgia. Violência nos erros de diagnósticos. Violência na descrença. Violência no silêncio, digo, negligência, quando viram Ele. Negligência. Não havia quem, minimamente, acreditasse que aqui (aponta para si com as duas mãos) poderia haver uma história banal e corriqueira, pela frente, como qualquer outra. Foram tantos erros médicos graves. Aplicados não só nEle, como também diagnosticados e aplicados em minha mãe. Peço licença, a cada um de vocês, para compartilhar uma carta escrita por ela em 1993. Uma gravidez ectópica encistada. (TEIXEIRA, 2021, p. 29).

Ao trazer sua história no palco, Jéssica permite que seu espectador, assim como ela, possa vê-la para além da deficiência; seu trabalho não é algo redentor e de redenção. Seu trabalho entende como uma arte de protesto é atravessada pela sua vivência, que é a da deficiência, mas questiona os padrões de beleza, a rigidez do regime *farmacopornográfico* (PRECIADO, 2018): é o contexto de uma crítica política do capitalismo e de um experimento subversivo do sexo-gênero, a liberdade sexual, coisas que nos são atribuídas, seja para a mulher, seja para o homem.

A atriz se pergunta como é conviver com um corpo que fala por si, sendo você uma atriz e uma atriz com uma deficiência visível. Mediante esse cenário, interessa-me saber: como é lidar com o olhar de estranhamento na cena, pois corpos ditos desviantes quase não são vistos em cena, e de que forma ela transforma isso em um dispositivo cênico que se volte para a acessibilidade? Será que a artista, Jéssica Teixeira, tem consciência desse papel que ela acaba exercendo?

Justamente por seu corpo ser atravessado por muitas intervenções médicas, Jéssica Teixeira decidiu fazer dele sua matéria-prima de trabalho. Jéssica tende sempre a se preocupar se todos os que estão na plateia são contemplados por sua narrativa, se a obra chega a todos. É visível a sua preocupação com políticas inclusivas e isso se reflete em sua dinâmica, por exemplo, em seus cartazes e fotos de divulgação, bem como no espaço cênico.

1.5. A relação poética-política a partir do corpo da mulher com deficiência na cena.

A vivência de pessoas com deficiência é atravessada por pequenas agressões diárias. Quando se fala em violência contra a mulher com deficiência, tratamos de uma temática abrangente, que traz entre si “diferentes categorias de articulações e interseccionalidades como gênero, deficiência, capacitismo, violência e cuidado” (MELLO, 2014, p. 13).

Não acredito que seja coincidência, que tanto Claire Cunningham, quanto Jéssica Teixeira, tragam em momentos pontuais, da mesma temática, as violências vividas e o corpo da mulher com deficiência. A pesquisadora Anahí Mello (2014, p. 27), ressalta que as mulheres com deficiência experimentam com maior intensidade situações de violência e de exclusão social do que os homens com deficiência. Pode-se dizer que a desvantagem da vivência da mulher com deficiência se dá por dois aspectos: discriminação baseada no gênero e a situação de vulnerabilidade.

A vivência da mulher com deficiência por muito tempo fora tratada com algo passivo e distante dos estudos feministas. Essa começa a ter mais ênfase na década de 1990, com a modificação feita no Modelo Social de Deficiência; tendo como destaque as feministas Jenny Morris (1993) e Margaret Lloyd (1992). Essa nova perspectiva sobre o recorte da mulher com deficiência, foi constituída por pessoas que viviam essa situação e que levaram em consideração, pela primeira vez, aspectos como o cuidado:

...a importância do cuidado, falaram sobre a experiência do corpo doente, exigiram uma discussão sobre a dor e trouxeram os gravemente deficientes para o centro das discussões – aqueles que jamais serão independentes, produtivos ou capacitados à vida social, não importando quais ajustes arquitetônicos ou de transporte sejam feitos. (DINIZ, 2007, p. 03-04).

A reviravolta feminista desse campo mostra que o modelo social da deficiência levou a implicações na forma de perceber diferentes aspectos da vida das pessoas com deficiência, dentre eles o da violência (MELLO, 2014, p. 29).

Os Estudos Feministas sobre as Mulheres com Deficiência (Feminist Disability Studies), foi constituída pela segunda geração de teóricas. Nesses estudos é possível encontrar pontos nodais e de convergência com os estudos sociais acerca da deficiência (Disability Studies), são eles:

As convergências dizem respeito à definição de deficiência como um fenômeno sociológico e ao fato da subalternidade dos deficientes não poder ser explicada somente pela presença de uma lesão, mas pelos obstáculos que enfrentam na vida social e política. As divergências referem-se às demandas e aos diferentes pontos de vista em relação à experiência da deficiência: os primeiros teóricos eram em sua maioria homens com deficiências motoras que lutavam pela independência e inserção no mundo do trabalho a partir da retirada das barreiras sociais que os impediam de exercer um papel produtivo. As teóricas feministas (em geral mulheres com deficiência) buscam revelar como o gênero opera no universo da deficiência e também passam a dar visibilidade ao trabalho das cuidadoras das pessoas com deficiência mais gravemente acometidas. (NICOLAU; SCHRAIBER; AYRES, 2021, p. 865).

A experiência da deficiência se dá de forma diferente para homens e mulheres; como afirmam os autores acima, a discussão de gênero, em especial tratando-se do gênero feminino é algo forte. Segundo a pesquisadora com deficiência Anahí Guedes Mello em entrevista ao Planalto, “não há como estudar deficiência dissociada do recorte de gênero nem de outros marcadores sociais, como a classe e a raça/etnia, por exemplo” (MELLO, 2016).

O gênero²⁸ é “sempre atravessado por relações sociais de poder, da mesma forma como ocorre com classe, raça/etnia, sexualidade, geração e deficiência”²⁹. De forma diversas, ambas as artistas, abordam as violências vividas ao longo de suas trajetórias, esses são pontos de encontro em ambos os espetáculo; baseado nisso, nesse subitem, busco investigar como Claire Cunningham e Jéssica Teixeira tecem suas criações a partir de seus corpos e como isso se reflete em suas narrativas.

Há um momento de TWYT³⁰, em que Claire Cunningham, aborda a questão da mulher com deficiência e a sua relação com seu corpo. A performer sai do canto esquerdo em direção a um nicho localizado na lateral direita, próximo ao centro desse espaço. Ela afirma: "Eu não me sinto confortável quando as pessoas se referem a mim como uma mulher. Não me sinto confortável com a palavra, e eu gostaria de me sentir confortável com isso;" (CUNNINGHAM, 2016). A coreógrafa coloca para o público uma informação que gera um desconforto, quase que como um tabu de forma muito tranquila, o contraponto é a sua movimentação, que se dá de forma fluída, sem grandes variações de movimentos com as muletas.

Elementos como a iluminação contribuem para a crueza e o impacto da cena, gerando distanciamento dela. A luz está com uma intensidade alta, “Os refletores de luz ficam à mostra, os atores realizam quebras em suas interpretações” (ARAÚJO, 2016, p. 38), para que o espectador possa ver os olhos e o enfatizar desse desconforto com a palavra Mulher.

Esse é um momento que ainda me impacta, pois Claire Cunningham afirma que gostaria de se sentir mais confortável com a palavra mulher. O desconforto é criado porque há um padrão que nos apresenta um ideal de mulher e no qual nenhuma das artistas que analiso se encaixam, inclusive eu. Enquanto atriz com deficiência, por vezes me pego pensando que o meu corpo não corresponde mais a esse padrão, pelas transformações sofridas. Por exemplo, o salto alto,

²⁸ Apesar da questão de gênero, no contexto dessa pesquisa, não ser o foco principal, aqui esse conceito é tratado como, “não é algo dado e pré-determinado pela natureza quando a pessoa nasce, embora se criem muitas expectativas sociais que relacionam o gênero ao sexo” (MELLO, 2018).

²⁹ Trecho da entrevista concedida ao governo federal.

³⁰ Minutagem da cena analisada: 15:49 até 17:08

que é símbolo dessa feminilidade, eu não consigo mais usar por conta da dor, exceto um calçado *comfort*. Então, que caminhos uma artista com deficiência cria/percorre para fugir/vencer a dupla vulnerabilidade/desvantagem (MELLO, 2015) em cena?

A título de curiosidade: em janeiro do ano 2021, a atriz Jéssica Teixeira, em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, afirmou que não se sente confortável de se assumir como corpo de mulher. A afirmação da atriz, assim como a da coreógrafa Claire, traz à tona essa discussão, ela afirma:

Eu sou uma mulher que sente mais dificuldade em me assumir enquanto um corpo de mulher do que com um corpo com deficiência. Confesso isso pra você aqui agora. Porque, desde muito adolescente, eu tinha muito contato com o ambiente masculino. Me vestia com roupas frouxas, usava cueca, sempre gostei de sapatos masculinos... Utilizo, então, essas roupas que foram ditas como masculinas – porque, para mim, elas são super estilosas. Tenho muita dificuldade desse certo binarismo, em assumir mulher dentro das minhas próprias descrições. Por outro lado, não tenho tanta dificuldade em me assumir uma pessoa com deficiência, apesar de que isso também me constitui. Quando eu era criança e me diziam que eu não podia fazer algo – jogar futebol, por exemplo, ou carimba, vôlei, já que sempre gostei muito de esportes radicais, violentos, de contato – ficava pensando por que eu não poderia jogar, por que as pessoas falavam aquilo. Era porque eu era mulher ou porque eu era uma criança com deficiência? (BARBOSA, 2021).

Entendo, que essa afirmação está vinculada ao seu processo de autoimagem, muito mais do que ao processo de gênero e sexualidade, pontualmente falando. Enfim, entendo que a problemática das artistas seja mais um reflexo do padrão de mulher que é imposto por um segmento social.

A construção da imagem da mulher está muito associada ao corpo socialmente construído pela sociedade e pela mídia. Diante dessa interferência, seja pela sociedade, seja pela mídia, que dita o ideal de padrão de beleza, a grande maioria das mulheres torna-se refém da indústria do consumo, na busca incessante do ideal de beleza. Por fim, essa indústria está ligada a uma série de fatores (calçado, maquiagem, vestimentas e outros), e a mulher que não corresponde ou que não se adequa. Seja por estilo, seja, no caso de estrutura física, ao falar dos padrões impostos às mulheres. Há ainda mais prejuízos para as mulheres com deficiência, que são tratadas como seres abjetos e assexuais.

O culto ao corpo perfeito, belo e saudável inibe as pessoas com deficiência e constringe os “normais”. Assim, “devido à promoção da beleza harmônica que herdamos dos gregos até nossos dias, a manifestação da deficiência lesiona o conceito e a idealização de corporeidade grega que eugenicamente temos tão enraizados dentro de nós” (MELLO; NUERNBERG, 2012, p. 644). MELLO, 2014, p. 05.

Desde esse ponto de vista, a mulher com deficiência foge das características corporais que, socialmente, em sociedades ocidentais contemporâneas, se espera de uma mulher, enquanto objeto sexual. (MELLO, 2014, p. 129). Entendo que abjeto é um conceito e que, nesse

sentido, segundo a filósofa Judith Butler, também se caracterizam como abjetos todos os corpos ininteligíveis dentro do processo discursivo de construção das identidades (PRINS; MEIJER, 2002).

A artista segue afirmando: “não é que eu me identifique como gay ou trans (sexual), não é isso, é um lugar comum, mas recentemente, percebi que na maior parte da minha vida, eu não fui objetificada como uma mulher, aliás é um verbo de abuso físico” (CUNNINGHAM, 2016). Entendo que parte da sua afirmação, está muito associada a *Teoria Queer*, justamente, por “questiona (r) as categorizações de sujeitos (MELLO, 2014, p. 49).

O que me interessa aqui não é tanto a *Teoria Queer*, mas sim a sua relação com a Teoria *Crip*. Nancy Mairs, em seu artigo *Being a Cripple*, deu início a esses estudos e, segundo Carolina Teixeira (2016, p. 58):

Cripple Theory seria responsável por questionar os padrões de sexualidade baseados nas habilidades corporais que causam processos de demarcação e estranhamento sobre os corpos que não mais se reconhecem sob estas categorizações da habilidade, inclusive no campo da sexualidade.

Segundo Anahí Mello (2014, p. 49), “poder-se-ia dizer que a Teoria *Crip* é a *Teoria Queer* da deficiência; *Crip* é a forma abreviada do inglês *cripple*, traduzido como aleijado na língua portuguesa”. Interessa-me porque a *Teoria Queer* postula que a sociedade contemporânea é regida pela heteronormatividade; na Teoria *Crip*, sua máxima se sustenta pelo postulado da corponormatividade de nossa estrutura social pouco sensível à diversidade corporal. (2014, p. 52).

Imagina essa cobrança a um corpo despadronizado e com deficiência em cena? Essa crítica e a fuga dessa mulher pré-concebida socialmente, são vistas na sequência da cena de Claire Cunningham sobre a palavra mulher. Nela, a coreógrafa é interrompida por um assobio típico de uma cantada por seu partner, Jess Curtis, que está na sua diagonal, do outro lado do palco. Ela aponta para o colega do outro lado do palco e frisa: “Isso nunca é para mim!” – o público começa a rir. Claire Cunningham interrompe e olha ao seu redor: “Não, eu não quero! Para ser honesta, eu fui objetificada a minha vida toda, mas como uma pessoa deficiente esse é um olhar muito neutralizador” (2016).

Os elementos cênicos, como a iluminação, compõem junto com ela. A luz, mais uma vez, acentua o acontecimento cênico, ressaltando o que está acontecendo no espaço e as ações da performer. O espaço bem iluminado contribui no processo de desnude da artista. O silêncio constrangedor se coloca. A artista afirma a sua identidade em cena e, a partir do seu discurso e da composição cênica, quebra a linguagem de poder imposta socialmente.

A temática do corpo da mulher é presente também no espetáculo de Jéssica Teixeira. Entendo que Jéssica, assim como Claire Cunningham, traz à tona o corpo da mulher com deficiência.

No Fragmento 12³¹, Jéssica Teixeira pede licença aos espectadores e lê a carta de sua mãe, Vera Carvalho. Elementos como a iluminação contribuem para a crueza e o impacto da cena, gerando distanciamento dela. A luz está com uma intensidade alta, “Os refletores de luz ficam à mostra, os atores realizam quebras em suas interpretações” (ARAÚJO, 2016, p. 38), para que o espectador possa ver os olhos e o enfatizar desse desconforto com a palavra Mulher.

A título de curiosidade: em janeiro do ano 2021, a atriz Jéssica Teixeira, em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, afirmou que não se sente confortável de se assumir como corpo de mulher. A afirmação da atriz, assim como a da coreógrafa Claire, traz à tona essa discussão, ela afirma:

Eu sou uma mulher que sente mais dificuldade em me assumir enquanto um corpo de mulher do que com um corpo com deficiência. Confesso isso pra você aqui agora. Porque, desde muito adolescente, eu tinha muito contato com o ambiente masculino. Me vestia com roupas frouxas, usava cueca, sempre gostei de sapatos masculinos... Utilizo, então, essas roupas que foram ditas como masculinas – porque, para mim, elas são super estilosas. Tenho muita dificuldade desse certo binarismo, em assumir mulher dentro das minhas próprias descrições. Por outro lado, não tenho tanta dificuldade em me assumir uma pessoa com deficiência, apesar de que isso também me constitui. Quando eu era criança e me diziam que eu não podia fazer algo – jogar futebol, por exemplo, ou carimba, vôlei, já que sempre gostei muito de esportes radicais, violentos, de contato – ficava pensando por que eu não poderia jogar, por que as pessoas falavam aquilo. Era porque eu era mulher ou porque eu era uma criança com deficiência? (BARBOSA, 2021).

Entendo, que essa afirmação está vinculada ao seu processo de autoimagem, muito mais do que ao processo de gênero e sexualidade, pontualmente falando. Enfim, entendo que a problemática das artistas seja mais um reflexo do padrão de mulher que é imposto por um segmento social.

A construção da imagem da mulher está muito associada ao corpo socialmente construído pela sociedade e pela mídia. Diante dessa interferência, seja pela sociedade, seja pela mídia, que dita o ideal de padrão de beleza, a grande maioria das mulheres torna-se refém da indústria do consumo, na busca incessante do ideal de beleza. Por fim, essa indústria está ligada a uma série de fatores (calçado, maquiagem, vestimentas e outros), e a mulher que não corresponde ou que não se adequa. Seja por estilo, seja, no caso de estrutura física, ao falar dos

³¹ Análise da minutagem 42:17' até 52:24'.

padrões impostos às mulheres. Há ainda mais prejuízos para as mulheres com deficiência, que são tratadas como seres abjetos e assexuais.

O culto ao corpo perfeito, belo e saudável inibe as pessoas com deficiência e constrange os “normais”. Assim, “devido à promoção da beleza harmônica que herdamos dos gregos até nossos dias, a manifestação da deficiência lesiona o conceito e a idealização de corporeidade grega que eugenicamente temos tão enraizados dentro de nós” (MELLO; NUERNBERG, 2012, p. 644). MELLO, 2014, p. 05.

Desde esse ponto de vista, a mulher com deficiência foge das características corporais que, socialmente, em sociedades ocidentais contemporâneas, se espera de uma mulher, enquanto objeto sexual. (MELLO, 2014, p. 129). Entendo que abjeto é um conceito e que, nesse sentido, segundo a filósofa Judith Butler, também se caracterizam como abjetos todos os corpos ininteligíveis dentro do processo discursivo de construção das identidades (PRINS; MEIJER, 2002).

A artista segue afirmando: “não é que eu me identifique como gay ou trans (sexual), não é isso, é um lugar comum, mas recentemente, percebi que na maior parte da minha vida, eu não fui objetificada como uma mulher, aliás é um verbo de abuso físico” (CUNNINGHAM, 2016). Entendo que parte da sua afirmação, está muito associada a *Teoria Queer*, justamente, por “questiona (r) as categorizações de sujeitos (MELLO, 2014, p. 49).

O que me interessa aqui não é tanto a *Teoria Queer*, mas sim a sua relação com a Teoria Crip. Nancy Mairs, em seu artigo *Being a Cripple*, deu início a esses estudos e, segundo Carolina Teixeira (2016, p. 58):

Cripple Theory seria responsável por questionar os padrões de sexualidade baseados nas habilidades corporais que causam processos de demarcação e estranhamento sobre os corpos que não mais se reconhecem sob estas categorizações da habilidade, inclusive no campo da sexualidade.

Segundo Anahí Mello (2014, p. 49), “poder-se-ia dizer que a Teoria Crip é a *Teoria Queer* da deficiência; Crip é a forma abreviada do inglês cripple, traduzido como aleijado na língua portuguesa”. Interessa-me porque a *Teoria Queer* postula que a sociedade contemporânea é regida pela heteronormatividade; na Teoria Crip, sua máxima se sustenta pelo postulado da corponormatividade de nossa estrutura social pouco sensível à diversidade corporal. (2014, p. 52).

Imagina essa cobrança a um corpo despadronizado e com deficiência em cena? Essa crítica e a fuga dessa mulher pré-concebida socialmente, são vistas na sequência da cena de Claire Cunningham sobre a palavra mulher. Nela, a coreógrafa é interrompida por um assobio típico de uma cantada por seu partner, Jess Curtis, que está na sua diagonal, do outro lado do palco. Ela aponta para o colega do outro lado do palco e frisa: “Isso nunca é para mim!” – o

público começa a rir. Claire Cunningham interrompe e olha ao seu redor: “Não, eu não quero! Para ser honesta, eu fui objetificada a minha vida toda, mas como uma pessoa deficiente esse é um olhar muito neutralizador” (2016).

Os elementos cênicos, como a iluminação, compõem junto com ela. A luz, mais uma vez, acentua o acontecimento cênico, ressaltando o que está acontecendo no espaço e as ações da performer. O espaço bem iluminado contribui no processo de desnude da artista. O silêncio constrangedor se coloca. A artista afirma a sua identidade em cena e, a partir do seu discurso e da composição cênica, quebra a linguagem de poder imposta socialmente. A temática do corpo da mulher é presente também no espetáculo de Jéssica Teixeira. Entendo que Jéssica, assim como Claire Cunningham, traz à tona o corpo da mulher com deficiência.

Neste primeiro capítulo, realizamos um breve panorama dos movimentos sociais relacionados à deficiência, de modo a contextualizar a problemática da acessibilidade na cena contemporânea dentro do processo de reivindicação de condições de inserção social do deficiente. Foram igualmente apresentadas as trajetórias das artistas e os atravessamentos sócio-culturais, de modo a investigar a influência de tais acontecimentos no processo metodológico de ambas. Após esse primeiro momento de contextualização, avançaremos para o capítulo dois. Nele analisaremos a relação entre aspectos estéticos e os modos pelos quais o corpo deficiente encontra-se agenciado na composição cênica

CAP 2. DESLOCANDO AS EXPECTATIVAS DO ESPECTADOR.



SEGUNDO CAPÍTULO

2. TRANSGREDINDO O OLHAR E MODOS DE RECEPÇÃO: O ESPETÁCULO DE DANÇA *THE WAY YOU LOOK (AT ME) TONIGHT* E O ESPETÁCULO TEATRAL *E.L.A.*

No dueto de dança *TWYT* (2016), a coreógrafa *Claire Cunningham* aborda um pouco da sua vivência com deficiência e a progressão de sua pesquisa empírica com as muletas; já o espetáculo solo teatral *E.L.A.* (2019) é parte da pesquisa de mestrado acadêmico³² da atriz Jéssica Teixeira; o espetáculo surge a partir da investigação cênica do corpo inquieto, estranho e disforme.

A performance *TWYT* nasceu após uma década de experimentação com o Objeto Técnico, ou seja, as muletas. Esse marca o reencontro de *Claire Cunningham* com seu mentor *Jess Curtis*, após uma década do primeiro trabalho juntos.

Os performers trajam um figurino 'neutro', ou seja, calça jeans azul, uma camiseta preta lisa e no lugar de sapatilha encontramos os tênis. Sem a saia do tutu, o collant e as sapatilhas de ponta há uma ruptura da imagem da “porcelana do bailarino” (ALBRIGHT, 2013, p. 301). Nele a artista convida o público a conhecer um pouco de seu universo enquanto mulher deficiente, criadora da dança e nos apresenta uma criação diversa, estruturada em duas técnicas: *Contato Improvisação* (PAXTON, 1972), e a *Técnica Claire Cunningham*.

Ao apresentar uma bailarina dançando com muletas e com uma base técnica não estruturada no ballet, o dueto rompe com o que público está acostumado a ver em cena com a dança, corpos fortes e virtuosos.

Nos primeiros dez minutos do espetáculo *TWYT*, os bailarinos encontram-se no lado esquerdo, perto das telas de projeção secundárias³³. O público é recebido nesse espaço com aparência caótica e à medida que dão início ao trabalho, os performers se aproximam de uma das paredes onde estão projetadas imagens de gráficos semelhantes a um monitor de sinais vitais, encontrados em quartos de hospital. A aparelhagem técnica encontra-se à mostra, equipamentos como mesa de som e de filmagem, o urdimento, projetores, tripés com caixas de

³² Mestrado acadêmico em Artes Visuais na Universidade Federal do Ceará, da atriz Jéssica Teixeira.

³³ Nomeio-as como secundárias, porque nem todas as imagens são projetadas em todas as telas, a grande maioria das imagens projetadas são na tela frontal.

som e com câmera de vídeo; A fim, de trazer um distanciamento e reforçar o discurso de que o público está no teatro.

Os focos de iluminação estão com a intensidade alta. Esses focos, ao mesmo tempo em que criam uma atmosfera acolhedora, delimitam zonas de movimentação dos performers e o lugar do público caso este esteja na área das ações cênicas. O espaço cênico foi projetado para que houvesse uma interação direta com o público. O espectador pode ficar nas fileiras de cadeiras dispostas perto das paredes, ou sentado no chão no centro desse espaço ou optar por ficar na arquibancada localizada no que entendo ser o fundo desse quadrado.

Compõem parte do cenário esferas aéreas, de cores variadas, penduradas ao longo do teto desse espaço cênico. Curiosamente, estão relacionadas com a trajetória de Claire Cunningham, pois, no início de sua carreira, a artista trabalhou com acrobacia aérea como uma forma de fortalecimento muscular.

Nas paredes desse grande loft há projeções que remetem a um grande CAVE³⁴. Segundo a pesquisadora Carla Rocha (2013), a cave é um espaço cúbico com cerca de 3 metros de aresta onde as faces e o chão são telas de projeção. As caves utilizam multi projeções sincronizadas de uma mesma imagem dividida entre quatro a seis projetores (backprojection), no contexto desse espetáculo são três telas no espaço. No interior de uma cave o participante está rodeado de imagens e a imersão no ambiente remete à metáfora da representação da realidade através de sombras, sugerindo que a percepção está filtrada pelo véu da ilusão. As sensações vividas a partir de imagens e interfaces de conexão com o ambiente virtual se constituem em experiências de existir entre o real e o virtual.

Nas telas estão projetados gráficos animados, que oscilam entre imagens que remetem a um aparelho de controle cardíaco e que, quando aumentado o ritmo da animação do conteúdo da imagem, lembra uma constelação. Segundo Claire Cunningham, esses gráficos são parte do que ela denomina de acessibilidade comunicacional³⁵:

A ideia era criar algo que fosse sobre os sentidos (visão, audição...) ou ajudar a tua percepção a apreender coisas que não tinha percebido antes. A primeira coisa que nos preocupamos era da tecnologia ser inclusiva, tem uma parte que tem um pi-pi-pi, caso

³⁴ ROCHA. O que é uma Cave? Laboratório de Pesquisa em artes e Tecnologia, 2013. Disponível em: <<http://fga.unb.br/lart/o-que-e-uma-cave>>. Acesso em: 08 de agosto de 2021.

³⁵ O recurso comunicacional ou "dispositivos de tecnologia assistiva" (ADs) tem como significado "qualquer item, peça de equipamento ou sistema de produto, adquirido comercialmente, modificado ou personalizado, que é usado para aumentar, manter ou melhorar capacidades funcionais de indivíduos com deficiência "(TECNOLOGIA ASSISTIVA, 2021), nesse contexto o recurso se estende às pessoas sem deficiência, a fim de que outras maneiras de percepção sejam afloradas.

a pessoa seja surda, ela não vai ouvir, então colocamos no vídeo com uns pontinhos conforme o som aparece. (CUNNINGHAM, 2020).

A criação de atmosfera e a modificação do tempo para a execução de movimentos que parecem rápidos, é algo que o público só percebe no decorrer da cena. Os elementos como o som em formato de ‘PI’ e a imagem animada projetadas, marcam o ritmo dos acontecimentos espaciais. Nos primeiros dez minutos de espetáculo, a projeção desse gráfico na tela, se mantém a mesma e junto dela temos um soundscape, com a voz de Claire distorcida, com um poema “This body has not” recitado pela coreógrafa³⁶. Esse efeito busca realocar a perspectiva/percepção da audiência, a fim de inseri-los no aqui e agora desse acontecimento.

Ao longo do espetáculo, são criadas pequenas intervenções de movimento entre os performers, tais como: direções de movimento, espaço no palco e descrições de suas ações em cena. Em dados momentos, o espectador é convidado a experimentar algumas das convenções criadas pelos performers. Os espectadores, em especial os que estão no nicho no meio do espaço cênico, podem desfrutar da performance ativamente, experimentando pequenos movimentos no local onde estão sentados. Ressalto que alguns desses espectadores estão no centro desse grande loft, como fora visto estão inseridos no meio do acontecimento cênico.

Em um tom irônico, como, por exemplo, “vocês são livres para sair e não voltar, se não quiserem”, os performers introduzem, sendo uma delas a liberdade de saída, que Claire Cunningham denomina como um elemento inclusivo (CUNNINGHAM, 2019).

Essas medidas, tidas como inclusivas por Claire Cunningham, passam pelo lugar da necessidade do público. Até porque, para algumas pessoas, como autistas ou aquelas com dores crônicas, por exemplo, ficar muito tempo no teatro pode ser incômodo. Assim, a convenção da mobilidade em relação a sair/voltar/deslocar pode tornar a experiência cênica mais acessível, permitindo ao espectador a liberdade de sair sem haver constrangimento.

Ao nos apresentar uma narrativa por vezes “caótica, interativa e filosófica³⁷” (LONDON DANCE, 2016), Claire Cunningham e Jess Curtis estabelecem uma narrativa aberta e franca:

Com o público sentado ao seu redor, a dupla negocia caminhos, enquanto mapeia verdades corajosas sobre como a identidade, sexualidade e como a “presença” social

³⁶:CUNNINGHAM, Claire. This body has not. SOUNDCLOUD, 2017. Disponível em: <<https://soundcloud.com/ninearchespress/009-this-body-has-not>>. Acesso em: 10, maio e 2019.

³⁷ BRENAN, Mary. Linear performance, turn it inside out making it messy, interactive and philosophical. The Herald, 2016. Disponível em:<https://www.heraldscotland.com/life_style/arts_ents/14750197.review-unlimited-tramway-glasgow/>. Acesso em: 12/12/2020.

se alteram quando a deficiência se torna o fator aparentemente definidor (HERALD SCOTLAND, 2016).

Os performers convidam o espectador a explorar – junto deles – esse “universo” criativo que transita entre dança e performance, no qual algumas problemáticas, oriundas da experiência dos performers, surgem. Entre elas: identidade, invisibilidade, envelhecimento, sexualidade e “presença” social, que se alteram quando a deficiência se torna o fator aparentemente definidor.

Segundo a artista, o questionamento que moveu a criação dessa performance com Jess Curtis foi a maneira como as pessoas a olham. A coreógrafa, assim como a próxima artista a ser analisada, sinaliza a importância de o sujeito com deficiência ter, ele mesmo, um outro olhar sobre seu corpo.

O espetáculo *E.L.A* (2019) nasceu de um *happening*, ao pensar a construção da linguagem, a ideia inicial de Jéssica Teixeira era propor ações num espaço aberto, onde a atriz iria dançar e cantar. Fizeram parte desse primeiro experimento dois músicos (improvisaram a trilha a partir do corpo da atriz) e dois técnicos (um operando a câmera de vídeo e outro fotografando). Uma informação que direcionou parte da narrativa estética e dramática foi a distribuição de quatro cavaletes dispostos pelo espaço, para que o diretor Diego Landin³⁸ registrasse os movimentos do corpo da atriz nas telas, por meio de desenhos e pinturas a óleo.

Segundo Jéssica Teixeira, a percepção de seu corpo era outra. Ao olhar as telas, assim como as fotos e os vídeos, a artista percebeu nuances de sua estrutura corporal que ela não havia notado antes. Foi a partir desse material que o olhar sobre a sua materialidade foi composto e isso lhe permitiu compreender os seus limites corporais –com cronograma e físicos – as camadas criativas do espetáculo. Nele, o diretor explorou a ideia de fragmentação, que está presente nos moldes expostos e na estrutura da dramaturgia, pois o espetáculo é dividido por trechos.

Os elementos que serviram de inspiração para o espetáculo são variados. Por exemplo, o texto *Corpo Impossível* (2010), da pesquisadora Eliane Moraes, e a doença E.L.A. (Esclerose *Lateral Amiotrófica*) alimentaram estruturalmente o espetáculo. A escritora aborda a ideia de fragmentação da consciência, considerada um dos princípios fundadores do modernismo e que desencadeou a ideia de fragmentação do corpo. A partir do modernismo, o corpo humano aparece na linha de frente, não como unidade, mas como fragmento, corte, ruptura, pedaço,

³⁸ O diretor do espetáculo E.L.A, Diego Landin, é um artista cearense, ator, diretor, artista visual, escritor, segue de sua marca Errática, com suas principais produções: <https://www.behance.net/erraticadesign>.

decomposição, impossibilidade. No período entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens do corpo dilacerado, dispostos a subverter a tradição do antropomorfismo e inaugurar uma estética contemporânea aos dilemas de seu tempo.

A artista revela que a doença autoimune E.L.A. foi sua mola propulsora dramaturgicamente. A doença degenerativa afeta o sistema nervoso e pode acarretar paralisia motora irreversível. A escolha do nome do espetáculo se deu pela ideia de o corpo estar em constante transformação, independentemente de ser um corpo com deficiência ou não. Segundo a artista, a Esclerose Lateral Amiotrófica é:

A própria
degeneração
do sentido. (TEIXEIRA, 2021, p. 39).

Nesse contexto, a degeneração, disforme, está associada à maneira como a artista percebe seu corpo, tratando-o como um corpo estranho. Entendo que a atriz busca, a partir da investigação cênica do corpo, maneiras como este se desdobra e faz desestabilizar outros corpos e olhares. Temas relacionados ao corpo, como beleza, saúde, política, feminilidade e acessibilidade, são abordados a fim de fazer o público refletir sobre aceitação e sobre o nosso lugar no mundo.

O espetáculo *E.L.A.* tem início com um foco de luz branca, de um refletor posicionado na vara do proscênio, esse reflete no ciclorama branco posicionado no fundo do palco italiano. A luz que vaza no ciclorama remete ao formato da lua crescente. A Jéssica Teixeira pede que essa luz siga apagada e, assim, o espetáculo tem início, com um blackout de pelo menos 05:36', justamente porque quer se apresentar primeiro.

A atriz Jéssica Teixeira trata seu corpo em terceira pessoa, como quem cria uma figura, colocando-o em segundo plano. Essa é a primeira estratégia cênica de agenciamento. Nela, a artista ambienta seu espectador e gera uma expectativa de quem é essa artista e de que corpo é esse da qual ela fala. Entendo isso como uma forma de lidar com as muitas violências que a artista sofreu ao longo de sua trajetória.

Os espetáculos apresentam estruturas não aristotélicas; em ambos há uma estrutura dramaturgicamente fragmentada, que não opera num sistema unívoco. O pesquisador Paulo Araújo, por exemplo, nomeia algumas noções que permitem compreender a performatividade/performance na contemporaneidade. Segundo ele, “Podemos perceber até aqui que a arte da performance não opera dentro de um sistema unívoco, linear, mas sim pela discordância, pelos esgarçamentos e pela desestabilização dos sentidos” (2016, p. 77). As montagens apresentam

uma linguagem híbrida (com conjunto de diferentes áreas que compõem junto com a dança e o teatro, como o vídeo, a música, entre outros).

A partir desse hibridismo, interessa-me a maneira como as performers emergem a partir de suas narrativas, nas quais o discurso do artista e as articulações/estratégias cênicas se fundem ao corpo e às ações propostas; entendo que aqui há estranhamento. As artistas, a partir do discurso perpassado pelo corpo, buscam um diálogo franco com seu público.

2.1. O corpo em meio a blackout, a transformação e a desmontagem da figura E.L.A.

Como foi dito no subitem anterior, o espetáculo *E.L.A.* tem início com um foco de luz branca sobre o ciclorama branco. Nesse instante, o público aguarda a performer Jéssica Teixeira adentrar no palco. Uma voz em off pede: “Desliga as luzes, por favor. Blackout. Obrigada. No breu, é melhor assim. Sem contato. Sem contornos. Apenas pela imagem da minha voz rouca e do meu sotaque cearense. Eu me chamo Ela...” (TEIXEIRA, 2021, p. 7).

No Fragmento 4, conforme a intensidade da luz diminui, ao som da música *Spanish Keys*³⁹, de Miles Davis, a figura de uma mulher é revelada ao público. Durante 5 minutos e 36 segundos, a atriz apresenta o espetáculo com as luzes totalmente apagadas. Entendo essa como a primeira estratégia estética da atriz de condução do olhar do espectador, a fim de que este não fique impactado com o corpo dela. Essa estratégia se repetirá, só que em meio à penumbra, em outro Fragmento. Na cena, a atriz prepara o público para o encontro com seu corpo.

Com as luzes ainda apagadas, a atriz segue:

Bom... gosto de ir a lugares que nunca fui, conhecer estranhos, conversar com desconhecidos e falar sobre qualquer assunto: política, cinema, religião, futebol, Como no caso daquela garota – talvez vocês tenham ouvido falar – a filha do relojoeiro, dotada de uma perfeição intrigante e de uma exuberância indescritível. Ainda que eu pudesse falar de seu olhar com aquele brilho de olho de gente, sabe?! Cabelos impecáveis e uma voz de uma suavidade penetrante. Poderia falar de muitos outros atributos, mas esses eram suficientes para exercer sobre os homens de sua cidade um encanto que, inclusive, levou alguns à loucura. O que muitas pessoas não percebiam era que ela, a filha do relojoeiro, havia nascido uma boneca. Talvez fosse por isso que era dona de encaixes tão precisos e engrenagens biologicamente eficazes. A água, a carne e o sangue que bombeava em seu corpo eram metáfora. Essa confusão encantava, sim, mas não posso dizer que não amedrontava também. E me faz

³⁹ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibanLIREjTk>.

perguntar se tudo isso é verdade ou o que é verdade de tudo isso. Ou será que importa isso tudo ser verdade? (TEIXEIRA, 2021, p. 7).

A atriz usa um neologismo, con-fusão, e o desdobro em (Co) fusão. (Co) fusão de: beleza – boneca – perfeição. A partir da metáfora, ela questiona essa figura inquebrável, perfeita, biologicamente capaz.

A artista introduz uma história aparentemente inocente e começa a ambientar o seu público, para o desvelar de seu corpo:

Bom... mas antes de tudo, preciso dizer a vocês, já que estamos nos conhecendo um pouco melhor agora, que, ao longo da minha vida, eu fui perdendo um pouco a paciência. (TEIXEIRA, 2021, p. 7).

Entendo essa ambientação e preparação do público como uma defesa do olhar invasivo do outro. Defesa que, no momento a seguir, começa a se modificar:

Digo que perco a paciência, porque, muitas vezes, não tenho a oportunidade de falar primeiro, ou até de falar, porque Ele sempre chega antes de mim. E, geralmente, ele chega gritando ou grunhindo estranhamente feito um rinoceronte. Difícil ele falar baixinho ou tranquilamente.

Ele só chega causando sentimentos extremos: medo, surpresa, dor, paralisia, incômodo, dó, repulsa, espanto, pavor. Fico pensando em como calar Ele, por um momento, ou pelo menos pedir para que Ele fale mais baixo, porque eu também quero conversar.

Eu queria que os encontros, as trocas, as aproximações fossem mais simples e informais. Mas eu percebo que qualquer movimento fora da linha vira tabu. Ou cena! Eu percebo que vira tabu e faço questão de que vire cena mesmo, quando eu – digo Ela – é silenciada ou fica pra depois d’Ele. É foda! (Ibid., p.7, 8).

Digo que se modifica porque, nesse texto, a atriz não se mostra como vítima, mas coloca como o seu corpo é de fato e, principalmente, joga com a expectativa do espectador.

Nesse sentido, o corpo aparece como um lugar do ato performativo. Essa fala é uma ação performativa, a ação performativa é o fazer do dizer ou do agir. Assim, o corpo não é comparável à palavra. O gesto e o movimento podem ser comparados à palavra. E assim como ao enunciar uma palavra o sujeito faz um ato performativo, ao fazer um gesto e um movimento, também. Destaco o trecho “Ela- é silenciada ou fica pra depois d’Ele” (Ibid., p. 8) justamente porque, mesmo que o público não esteja vendo a atriz, essas palavras são preenchidas de ações simbólicas. Nesse contexto, por sua eficácia simbólica, impactam e mexem com o imaginário do espectador.

Ao abrir o foco na artista que se encontra no meio desse espaço cênico, com as mãos na cintura, deparamo-nos com uma mulher dotada de poder. As suas mãos na cintura são muito simbólicas, porque elas determinam poder e sensualidade. Segue abaixo a foto da artista:

Imagem 4. *Espetáculo E.L.A.*



Fonte: Raphael Maia

Descrição da imagem: Jéssica Teixeira está no centro do palco, sobre um banco de três andares, com a mão direita cintura. Ao fundo, há um ciclorama, com um foco de luz frontal sobre a atriz. A performer usa um corselet branco, com um capa de tule que está no ombro esquerdo, em suas pernas há uma cinta-liga de elásticos e joelheiras brancas. (Fim da descrição).

Entendo que a presença da artista com deficiência, por si só, seja política. Essa presença se configura como um mecanismo “de legitimação do corpo com deficiência na cena artística e na sociedade” (TEIXEIRA, 2016, p. 8). A presença de corpos com deficiência na cena, tal qual destaca a pesquisadora *def* Carolina Teixeira, pode reorganizar repertórios e as ações cênicas em percurso.

No início do processo desta pesquisa, perguntava-me como eu poderia retomar o meu trabalho como atriz ou até mesmo se isso era possível. Um dia, em aula, com uma de minhas orientadoras, Professora Marcia Berselli, ela me lançou uma resposta, que até hoje soa de forma muito provocativa. Ela respondeu: “a questão não é se tu podes estar em cena, mas sim como”, que estratégias se criam para que isso aconteça. Nesse cenário, a atriz cria estratégias para que a sua deficiência não invada a cena. Essa estratégia de mascarar-se e revelar-se responde a parte da questão central desta pesquisa: como pode a artista agenciar sua deficiência, que estratégias ela cria cenicamente? Porque entendo que essa apresentação em meio a um blackout é uma maneira de criar uma atmosfera, para que a deficiência em seu viés biomédico não roube a

atenção do espectador, num primeiro momento, e que de fato ela possa apresentar seu trabalho como atriz assumindo suas características corporais como potência.

Quando se revelou para o público, depois do término desse longo momento no escuro, deparei-me com uma figura que considerei estranha. A primeira vez que fiz a associação do corpo de Jéssica Teixeira à figura do monstro foi em meu estágio orientado do mestrado, quando lecionei para os alunos do Curso de Arte Dramática da UFRGS. Nele, eu e minha colega Julia Kieling trabalhamos com parte de nossa pesquisa; ela com o uso do terror e do horror na construção estética do teatro, eu com aspectos histórico-sociais da deficiência e a problematização dos *corpos def* na cena contemporânea.

Ao preparar aula que correspondia à questão da história dos artistas com deficiência, com foco nos Freak Shows e nos museus no início do Século XX, percebi que as leituras que fazia não pareciam tão distantes das proposições cênicas da atriz Jéssica Teixeira.

O monstro então é aquele que “mostra” uma revelação divina, as possibilidades da natureza, aquilo que o homem pode vir a ser. O monstro é reconhecido como um ser inteligível, que vive

[...] no limite do saber, no limite do humano, nos limites das terras conhecidas e socialmente reconhecidas (ilhas, fundo dos mares, países estranhos, regiões exóticas, “periferias” e “favelas”). Mas talvez o mais importante é que o monstro vive nos limites das categorias: humano, animal, vegetal, mineral, anjo, demônio, homem, mulher, homo, hétero, bissexual, conhecido, desconhecido. A monstrosidade é a infinita e possível mixagem, união e ou borramento entre as categorias socioculturais. E é por isso que o monstro não é o abjeto: “monstro” é uma categoria que opera no limite das categorias, no extremo entre as categorias, entre inclusive, talvez, a categorização e a não categorização. Mas, ainda assim, é uma categoria de reconhecimento social; ela é inteligível socialmente. (LEITE, 2012, p. 562).

Tal qual as pessoas com deficiência, a figura do monstro está sempre no limite. No limite do desconhecido, tal qual a morte, onde aquilo que não é passível de explicação e assusta deve ficar isolado. Segundo a pesquisadora Laís Souza (2013, p. 1), a figura do monstro “parece ganhar novos significados de acordo com o contexto e o momento em que é apresentado”. É, justamente, por ganhar outros significados, além da figura de desvio, aviso ou medo, que ele pode ser atribuído ao trabalho corporal de Jéssica Teixeira.

O termo monstro não tem uma origem clara. Segundo a pesquisadora Rosemarie Garland Thomson (2013), a palavra vem do latim *monstra* e significa “mostrar, apresentar”. Essa é uma categoria que se apresenta, desde a Grécia antiga, por meio de mitos como Tirésias. Em uma das versões desse mito, o profeta Tirésias ficou cego, por espiar sua mãe, a ninfa Cariclo, e uma amiga desta, a deusa da Atena, tomando banho no monte Hélicon. “A cegueira foi uma punição pelos seus atos. Mitos como esses retratam a maneira como muitas das pessoas

disformes e anormais eram tratadas socialmente: essas pessoas estão na categoria de ‘monstros’” (LEITE, 2012, p. 561).

As pessoas tidas como “monstros” foram apresentadas em feiras, museus e circos, especialmente no Século XIX e no início do XX. Há exemplos na literatura, como o romance *Frankenstein* (1881), da escritora britânica Mary Shelley, e no cinema, como *O Homem Elefante* (1980), do roteirista e diretor norte-americano David Lynch. Os monstros foram amplamente tratados como seres não pensantes e objetos de humilhação e entretenimento.

O filme *O homem Elefante*, baseado em uma história real, narra a história de John Merrick, um homem que passou parte de sua vida exibido como uma aberração em uma espécie de Freak Show. Merrick compartilhava o espaço com outras atrações, como a mulher barbada, o homem cobra, as gêmeas siamesas, e, nesse cenário de exploração, tornou-se a atração principal dos *Frutos do pecado original*. A ênfase era em seu rosto disforme, um ser humano quase uma besta.

Mantido em condições precárias e em ambiente hostil pelo seu sádico Moussier, o Senhor Bytes, John Merrick se viu acuado e tornou-se uma atração por sua aparência dita exótica e disforme.

O protagonista da história tinha um quadro de macrocefalia, crescimentos ósseos que conferiam um aspecto disforme ao rosto, o que levou a chamarem-no, depreciativamente, de “homem-elefante”. Um dos destaques do filme era o fato de Merrick precisar dormir sentado, devido ao peso de sua cabeça, sob o risco de morrer asfixiado. O seu corpo, como pode ser visto em uma de suas últimas apresentações do personagem, tinha uma hipertrofia no corpo, pés aumentados e as costas cobertas por papilomas.

O corpo por si só é um lugar de valor que abriga uma relação imaginária e aponta para a máxima potência dos corpos, é um elemento que depende do imaginário social, (BERSELLI, 2018). Inscrições previamente preconceituosas sobre o corpo do outro, como racismo e o olhar capacitista, pertencem à parte do imaginário coletivo acerca do corpo, e que “A história individual, a cultura, a diferença são neutralizadas, apagadas, em prol do imaginário coletivo” (LE BRETON, 2006, p. 72). Nesse caso, como afirma o teórico David Le Breton, há uma reificação⁴⁰ do corpo, na qual “a diversidade é transformada em estigma e o estrangeiro torna-se corpo estranho” (Idem, 2006, p. 72). A personagem John Merrick é o exemplo clássico de

⁴⁰ Algo abstrato como concreto; coisificar: reificar a musa em poema. [Filosofia] Operar a reificação (coisificação); transformar algo abstrato em algo real: reificar uma ideia ou pensamento.

que uma identidade tende a ser definida por um grupo e, a partir do momento em que nos deparamos com o “diferente”, isso tende a causar um estranhamento. A partir do momento em que o grupo confere o que é aceito enquanto aparência, definindo a identidade, esse parece ser o início do não reconhecimento da alteridade deficiente⁴¹.

O processo de construção e desconstrução, que veremos a seguir, está permeado da ideia que carrega a figura monstruosa. No contexto desta análise, o monstro comporta-se como um provocador e marcador social.

A atriz Jéssica Teixeira tem seu rosto maquiado com pancake branco e traça um figurino todo branco; usa um corselet branco feito em gesso, no seio há um bojo com “textura branca em relevo, detalhes em relevos de crochet que circundam o bojo” (TEIXEIRA, 2021, p. 8). Já na lateral, há uma capa “no ombro esquerdo em véu de tule, com tentáculos preenchidos em diferentes tamanhos e volumes”. Veste luvas de crochet em ambas as mãos e usa anéis de elásticos em todos os dedos.

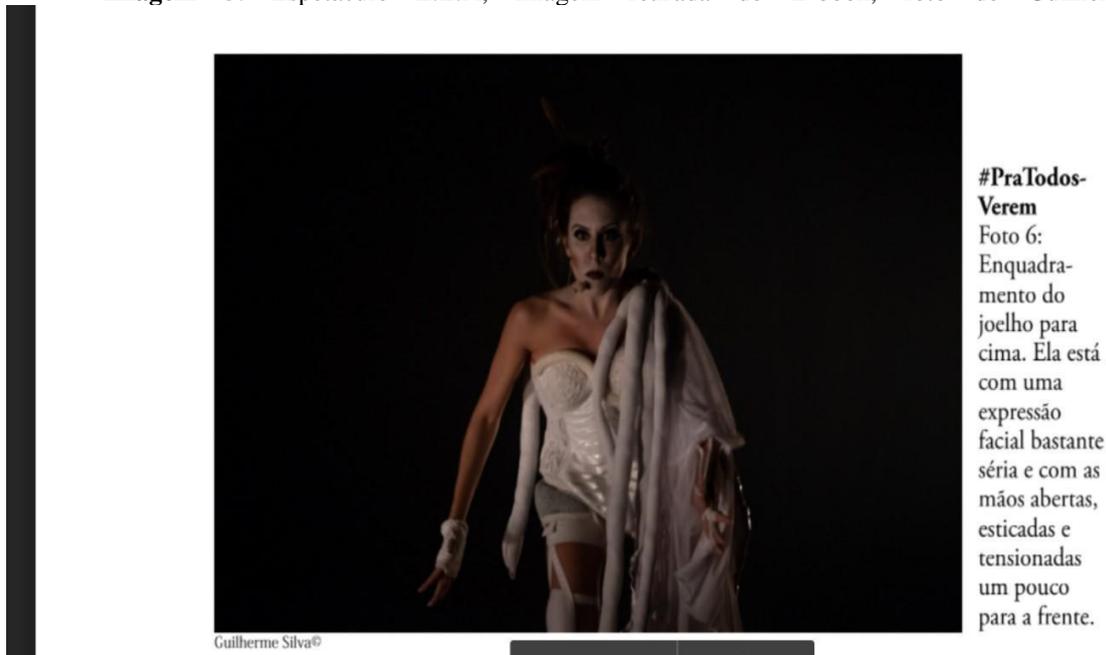
Nas nádegas, há uma sobreposição que cria volume e, na coxa esquerda, uma cinta-liga feita de elásticos. Conectados às nádegas, há fios de elástico que alongam seu corpo, ao mesmo tempo que achatam o seu tronco, e que chegam até o joelho direito, formando uma joelheira; os sapatos com “salto plataforma e com arcos laterais ligando o solado ao tornozelo, com texturas de tules recortados e nervurados” (TEIXEIRA, 2021, p. 8).

Embora a artista descreva, no e-book⁴² *E.L.A.*, que o que está cobrindo suas pernas sejam fios de elástico, eles me lembram esparadrapos e curativos, colocados sobre sua pele. Os esparadrapos e os volumes criados pela sobreposição nas nádegas da atriz me remetem ao curativo feito sobre a minha cirurgia do quadril; nele foi criada uma camada de gazes exacerbada, e o estranho era que o corte eram dois pequenos furos. Esse volume criado pelo meu curativo lembrou-me do corpo de Jéssica, que parece estar permeado desses curativos que criam volume, seja nos joelhos, seja nas nádegas, e modificam, temporariamente, a região afetada, como no meu caso, em que aquela região parecia estar muito maior do que o normal, por conta desse volume.

⁴¹ A *Ética da Alteridade* (1967) é um conceito elaborado pelo filósofo francês Emmanuel Levinas, que deriva do latim *alteritas*, cujo significado é “ser o outro”. Em oposição à alteridade, está, para Lévinas, o preconceito, pois a sociedade tende a estabelecer pré-julgamentos sobre o outro e, quando foge ao padrão fixado, a tendência é que o outro seja isolado.

⁴² O e-book *E.L.A.* é fruto das pesquisas e das dissidências provenientes de espetáculo teatral. Esse foi um projeto fomentado com recursos da Lei nº 14.017/2020 – Lei Aldir Blanc –, por meio da Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). E-book disponível em: <https://www.aliaseditora.com/product-page/e-l-a>

Imagem 5. Espetáculo E.L.A, imagem retirada do E-book, foto de Guilherme Silva



Descrição da imagem: Print do ebook *E.L.A* (2021), na fotografia a atriz está parada em cena, com o braço direito mais afastado do corpo e a mão para trás e o braço esquerdo junto ao corpo e a mão voltada para frente. Luz frontal e o fundo no escuro, rosto sisudo. (Fim da descrição).

A função do figurino é acentuar e criar volumes nesse corpo, como uma tentativa falsa de corresponder às expectativas sobre ele. Esse traje, permeado por moldes e tules que dão movimento a esse corpo desviante, ao mesmo tempo que choca, provoca curiosidade, porque o espectador tenta compreender que formas são criadas. Entendo que o figurino auxilia o espectador a emergir na construção desse monstro social, que vem questionar os padrões, se desnuda e arrisca. O figurino (corselet branco feito em gesso, cinta-liga feita de elásticos), em especial elementos como o corselet, é um signo de sedução, porque ressalta as curvas dessa mulher com o corpo diferenciado.

Nessa mesma cena, vê-se a artista com as mãos na cintura e com os ombros abertos; essa figura começa a descer essa escada, em uma velocidade cotidiana em direção ao público, criando uma ação de poder e de sedução própria das descidas das divas de grandes musicais. Nesse contexto, diferentemente de algo que seria associado ao preconceito, esse figurino tem o poder de causar um choque e um estranhamento.

Na sequência, mantém as mãos na cintura e com os ombros abertos, como as divas da *Era Dourada* do cinema de Hollywood, atrizes como Marilyn Monroe (1926-1962), Rita

Hayworth (1918-1987) e Ginger Rogers (1911-1995). Com élan elevado, essa figura começa a descer a escada, em uma velocidade cotidiana em direção ao público.

Ao chegar ao final das escadas, abre seus braços como quem dá as boas-vindas e desfila até o centro do espaço cênico. A iluminação acompanha o corpo da atriz, à medida que ela avança em direção ao público; a luz tem a intensidade diminuída, até se formarem sombras no corpo e no rosto da artista.

Parada no meio do palco, a artista sorri e, como quem pesquisa, percorre o espaço onde está a plateia, ergue a mão direita e aponta para o público. A atriz tenta inverter o papel de quem observa e quem é observado a partir do momento que aponta diretamente para diferentes pessoas da plateia. Esse gesto alude aos comentários que recebeu ao longo de sua vida, por conta do seu corpo.

Ao mesmo tempo que aponta com ferocidade, desfaz e volta à posição vertical, como quem avalia o público, e coloca suas mãos na cintura, em sinal de poder. Há uma pulsação no seu corpo motivada pela trilha sonora no fundo; é possível perceber o ritmo perpassando-a. Tal pulsação se estende, e um gesto de mãos esticadas é feito no espaço; a artista começa a brincar com o ritmo da música até que uma mesinha branca – semelhante à de um hospital – desce lentamente do alto desse espaço, presa por cabos de aço.

É nesse momento, em meio à penumbra, que a atriz desmonta a sua figura monstruosa, criada já na sua primeira aparição em cena. Ela coloca as mãos por dentro do corselet, perto do osso do púbis, e desabotoa a peça de gesso enquanto olha fixamente para a plateia. Há uma dança da revelação, na qual esse corpo ao mesmo tempo se desnuda e se liberta do gesso que limita os movimentos da coluna. O gesso é uma metáfora do monstrengo catequizado, isolado. Libertar-se é simbólico, conforme afirma a pesquisadora Marta Cordeiro: a figura do monstro/ a mulher “está destinado(a) (ou fadado) a ser livre” (2021, p. 1).

É um dos momentos de ruptura do espetáculo. Nesse momento da cena, temos traços do teatro performativo, pois existem a presença e a manifestação da atriz de forma singular e real, limitada a um tempo e espaço como jogo. Nesse instante, “o corpo se recusa à “eternidade” da existência fictícia na representação” (LEHMANN, 1999, p. 338).

Após despir-se do figurino, Jéssica Teixeira para no meio do palco, estende seu braço e observa essa estrutura. Pendura seu figurino em uma estrutura na lateral direita e o mesmo se dá com o restante do figurino: parte de trás, cinta-liga, joelheiras e capa. Ela para, admira e faz o gancho que sai do teto girar, afasta-se e diz:

Eu me tornei um ser indiscernível.

Não pertenço a mim mesma.
 Desconfio de mim e de todos que aqui habitam.
 Não queremos ver coisa alguma
 Não queremos que as coisas nos vejam
 Como narciso que recusa o espelho
 Como Salomé que decepa a própria cabeça. (TEIXEIRA, 2021, p. 27).

Seu corpo, nesse contexto, “afeta o espectador menos como informação do que como comunicação. Essa comunicação corresponde sobretudo ao modelo de um ‘contágio’ pelo teatro” (LEHMANN, 1999, p. 338).

É possível observar que a atriz se despe do “monstro”, mas o estigma social que essa figura carrega segue incrustado na sua materialidade, e o interessante é como ela agencia esse estigma. Falas como “Não queremos ver coisa alguma/ Não queremos que as coisas nos vejam” (2021, p. 27), estão diretamente relacionadas com a figura do monstro, indivíduos vistos como disformes são denominados monstros. Nesse caso, não se trata de uma afirmação de estigmas, ainda que a imagem utilizada faça menção a um corpo inconveniente ou estranho (SOUZA, 2013, p. 5). A atriz Jéssica Teixeira, busca ressignificar estereótipos ou provocar novas relações com o público.

2.1.2. O jogo com o Body Mapping

A fim de destacar como o jogo com o *body mapping* de Jéssica Teixeira com a imagem composta pelo videomapping⁴³ dá relevo ao seu corpo na cena, trago aqui alguns elementos acerca do Fragmento Quatorze⁴⁴ do espetáculo *E.L.A.* Essa é uma cena que traz uma variabilidade de movimento no mapeamento corporal e, justamente por ter muitas variações em questão de segundos entre uma ação e outra, escolhi dois momentos em sequência desse longo

⁴³ Projeção mapeada ou vídeo mapping é o termo empregado para designar o campo de técnicas voltadas para o desenvolvimento de relações e dos agenciamentos específicos entre a forma e o conteúdo audiovisual projetado com o espaço (superfície de projeção) e seus contextos situacionais específicos. Liga-se ao campo das especificidades e das relações, sejam elas derivadas das formas de ocupação do espaço projetivo, sejam das possibilidades de interações entre participante e projeção. (MOTA, 2014, p. 52). Pode ter situações específicas: arquitetura, body mapping e instalação.

⁴⁴ Minutagem analisada 54:45 até 01:06’.

texto⁴⁵. Para tanto, analiso dois aspectos da cena: a duplicação da imagem da atriz e sua defasagem.

A cena tem início com Jéssica Teixeira abordando o que ela intitula como “Alguns códigos semiótico-técnicos da feminilidade heterossexual branca pertencentes à ecologia farmacopornográfica do pós-guerra” (TEIXEIRA, 2021, p. 35). Enquanto a atriz levanta sua mão esquerda em direção ao teto, lentamente, no fundo palco, aparece uma projeção. A imagem projetada consiste na silhueta da atriz. Esse *body mapping* está projetado no ciclorama branco no fundo; ele consiste em uma silhueta da atriz e foi elaborado em um vermelho intenso semelhante ao do vestido de voal que a atriz utilizava. A imagem projetada é mais rudimentar, a impressão que se tem é que seus criadores deram destaque ao formato do corpo da atriz e elementos com os dreads no cabelo de Jéssica Teixeira não foram captados.

O primeiro momento tem início com a atriz Jéssica Teixeira na ponta do palco, no lado esquerdo. O palco encontra-se com as luzes apagadas, com apenas um foco de luz azul, com intensidade média, que banha o molde de corpo inteiro pendurado do lado esquerdo da atriz.

A atriz anuncia essa sequência de movimentos partiturados, a partir da frase: “Alguns códigos semiótico-técnicos da feminilidade heterossexual branca pertencentes à ecologia farmacopornográfica do pós-guerra” (TEIXEIRA, 2021, p. 35).

No fundo, paralelo ao corselet pendurado, há um *body mapping* da silhueta da artista, preenchido com um vermelho vivo. A silhueta adentra a cena lentamente, como uma lousa mágica magnética⁴⁶. A impressão que passa, pelo vídeo do espetáculo, é que, conforme a atriz

⁴⁵ “Adoráveis mulheres, a coragem das mães, a Pílula, o coquetel hiper carregado de estrogênios e progesterona, a honra das virgens, A bela adormecida, a bulimia, o desejo, de um filho, a vergonha da defloração, A pequena sereia, o silêncio diante do estupro, A gata borralheira, a imoralidade última do aborto, os biscoitos e bolos, saber fazer um belo boquete, o bromazepam, a vergonha de ainda não ter feito, E o vento levou, dizer não quando você quer dizer sim, ficar em casa, ter as mãos pequenas, as sapatilhas de Audrey Hepburn, a codeína, o cuidado com os cabelos, a moda, dizer sim quando você quer dizer não, a anorexia, saber em segredo que sua melhor amiga é quem realmente te atrai, o medo de envelhecer, a necessidade constante de estar de dieta, o imperativo da beleza, a cleptomania, a compaixão, cozinhar, a sensualidade desesperada de Marilyn Moroe, a manicure, não fazer barulho ao andar, não fazer barulho ao comer, não fazer barulho, o algodão imaculado e cancerígeno do Tampax, a certeza da maternidade como laço natural, não saber chorar, não saber lutar, não saber matar, não saber tudo de quase nada ou saber muito de tudo mas não poder afirmá-lo, saber esperar, a elegância discreta de Lady Di, o Prozac, o medo de ser uma vadia safada, o Valium, a necessidade do biquíni e da calcinha fio dental, saber se conter, deixar-se dar o cu quando preciso, resignar-se, a depilação precisa do púbis, a depressão, a sede, os sachês de lavanda que cheiram bem, o sorriso, a mumificação em vida do rosto liso da juventude, o amor antes do sexo, o câncer de mama, ser sustentada financeiramente, ser deixada pelo seu marido por uma mulher mais jovem...” (TEIXEIRA, 2021, p. 35).

⁴⁶ Paul B. Preciado. “TESTO JUNKIE: Sexo, drogas, biopolítica na era farmacopornográfica”, p. 129-131, n-1, Edições, 2018.

vai expandindo seu corpo no espaço e intensificando o ritmo de movimento de suas ações, esse desenho vai surgindo. O mesmo acontece com essa imagem, que surge lentamente, como se alguém a desenhasse, o começo se dá com o movimento dos braços. À medida que a atriz executa a partitura de movimento, “codificada para cada significante do texto com qualidades de movimentos fluídos e stacattos”, o videomapping a acompanha. Para cada frase do texto baseado no texto *Junke*, de Paul B. Preciado⁴⁷: “Adoráveis mulheres, a coragem das mães, a Pílula” (TEIXEIRA, 2021, p. 35).

Nesse primeiro momento da cena, a imagem projetada forma uma duplicata com as partituras de ações que a performer executa. O *body mapping* projetado parece ser ao vivo, mas é pré-gravado, jogando com efeito de autenticidade (COELHO, 2016, p. 20). Ambas as imagens, a virtualizada e a presença da artista no palco, repetem uma a ação da outra. Ao analisar essa parte da cena, fiquei pensando: quem comanda os movimentos, o corpo da atriz ou as imagens sintetizadas? O que ou quem fica em primeiro plano? E, principalmente, como esse jogo entre corpo e imagem aporta sobre a questão da inserção do corpo deficiente em cena?

Imagem 6. Foto tirada pela pesquisadora do registro videográfico do espetáculo *E.L.A.*



Descrição da Imagem: Imagem panorâmica do palco. No espaço há um molde de gesso do lado esquerdo, do corpo inteiro da atriz, e também do lado esquerdo, no chão há uma mesa de ferro branca. A atriz está do lado esquerdo, trajando um vestido vermelho de voal, com os braços abertos na altura do rosto, olhando para a mão esquerda; No fundo do lado direito, sobre a tela de projeção há *body mapping* da silhueta do corpo (crua, sem roupas ou cabelos) em vermelho de Jéssica Teixeira, no mesmo lado no chão está pendurado o figurino branco da atriz. (Fim da descrição).

⁴⁷ Paul B. Preciado. “TESTO JUNKIE: Sexo, drogas, biopolítica na era farmacopornográfica”, p. 129-131, n-1, Edições, 2018.

Entendo que não há uma resposta certa para os dois primeiros questionamentos, embora quem dê início às ações seja a atriz. Entendo que o vídeo aqui tem um potencial performativo, esse não só duplica a cena. Enfim, “o ator joga com o potencial performativo das imagens, construindo nelas uma realidade e gerando nessa imagem uma forma de presença” (Ibidem, 2016, p. 116).

Segundo o pesquisador Márcio Mota, é possível explorar o mapeamento corporal por duas vias básicas. A primeira consiste na projeção sobre o corpo (body mapping) e a segunda o corpo é interpretado por um sistema de captura gestual e programação computacional para ter a possibilidade de interagir com um espaço imagético projetado (MOTA, 2014, p. 99). No caso de Jéssica Teixeira, o corpo é interpretado por um sistema de captura gestual⁴⁸. Para Márcio Mota, o corpo do performer é quem guia o ambiente projetivo. Me pergunto isso porque a imagem do mapeamento corporal, projetado no ciclorama, é maior que a de Jéssica. Há momentos, em que essa imagem, parece engolir e a atriz, por ser muito maior que o seu corpo.

Na sequência, é como se a atriz estivesse com seu corpo perpassado, por um ritmo inquieto e difícil de acompanhar. Ao presenciar esse ritmo corporal, como resultado, nessa urgência da figura é como se o jogo indireto com a figura se perdesse.

A imagem virtual, está em descompasso com as da atriz. Essa imagem-videográfica sofre uma afetação do ritmo exaltado das ações da performer, sinto um grande desconforto ao assistir. Esses descompassos, propositalmente ou não, se dão em um momento do texto em que Jéssica Teixeira aborda questões nodais que permeiam o universo feminino:

o desejo, de um filho, a vergonha da defloração, A pequena sereia, o silêncio diante do estupro, A gata borralheira, a imoralidade última do aborto, os biscoitos e bolos, saber fazer um belo boquete, o bromazepam, a vergonha de ainda não ter feito, E o vento levou, dizer não quando você quer dizer sim, ficar em casa, ter as mãos pequenas, as sapatilhas de Audrey Hepburn, (TEIXEIRA, 2021, p. 35).

Entendo que as questões de gênero apresentadas por Jéssica Teixeira, no texto acima, tais como a questão da: maternidade ou não, aborto e as imposições que nos levam a quadros clínicos de depressão, fazem parte de cobrança e de um “padrão enraizada na cultura e nas instituições” (TIBURI, 2018, p. 27). Associados à imagem dessa silhueta sem cabelos que corta o símbolo da vaidade feminina que são os cabelos, mais o corpo com curvas disformes e em um vermelho.

O que encontramos nesse Fragmento é uma composição cênica híbrida, composta pelo *body mapping* e o corpo da atriz. Entendo que o encontro desses dois elementos: Imagem-

⁴⁸ Não é possível saber qual, já que não fora possível fazer a entrevista com a artista.

videográfica e o corpo da atriz tecem uma narrativa dramaturgica, tendo como objetivo provocar o olhar do espectador acerca do que pode ser ou não um corpo. O quanto o corpo do outro pode suscitar “apreensões fugazes das imagens no momento de sua projeção, imagens descartáveis, consumidas sensorialmente” (COELHO, 2016, p. 50).

Tal qual ressalta a pesquisadora Gabriela Monteiro, “um corpo-imagem que nasce do encontro entre o virtual e o real” (2010, p. 97), o dispositivo ou aparato técnico, nesse contexto, faz parte do processo criativo da atriz. Ele não é um simples recurso técnico, assim como “ele não é autônomo e não pode ser analisado isoladamente, não se dissociando do que se cria” (Ibidem, p. 97). Nessa cena, o corpo da atriz com deficiência é também um dispositivo e as ações surgem dessa interação com as imagens projetadas.

No final dessa montagem, essa figura E.L.A, performada por Jéssica Teixeira, mais um vez joga com a sua imagem refletida/projetada no ciclorama, esse jogo não é direto, mas ele acontece no espaço cênico. Questiono-me o que a projeção do mesmo corpo em cena pode causar no trabalho da artista e no espectador? O uso da imagem ou o jogo a partir da imagem projetada, causa um rompimento do ideal de representação, tanto a presença-virtual, quanto a presença da atriz elas se contaminam e se entrelaçam com o objetivo de propor uma poética, política onde a atriz fala de si e espera que essa experiência seja transformadora, ativa para o público.

Ademais, a imagem-virtual, permite ao espectador experimentar duas realidades espaço temporais: o espaço-tempo da interação da atriz com a imagem virtual, e o espaço tempo das imagens audiovisuais que acenam para um encontro que existe a priori. Até porque as imagens nesse espetáculo foram pré-gravadas, ou seja, foram captadas em um local, tratadas (editadas) e por fim projetadas no espaço tempo do espetáculo.

2.2. O desenvolvimento da Técnica Claire Cunningham com as expectativas do espectador.

Nos anos 2000, a coreógrafa Claire Cunningham foi contemplada com o prêmio de uma bolsa na Creative Scotland. Isso permitiu a ela um ano de pesquisa e desenvolvimento sem exigências da produção de um espetáculo como produto final. Com esse financiamento federal, Claire fez um estágio durante seis semanas com Bill Shannon, nos EUA, a fim de investigar novas possibilidades de movimento.

A partir da residência com o bailarino norte-americano, Claire pôde experimentar o uso da muleta de maneira criativa, entendendo que com ela era possível que outros desdobramentos criativos se dessem. Os movimentos da técnica de Shannon influenciaram-na diretamente e, a partir desse experimento e da apropriação da dança como um fazer, Claire conseguiu sistematizar movimentos próprios, que são partes do cerne de sua técnica, tendo como princípio o respeito, à corporeidade e a individualidade do bailarino e movimentos que visam a uma repetição sem dor.

A Técnica Bill Shannon (SHANNON, 2004) integra o uso criativo e funcional de muletas, “que explora o trabalho centrado no corpo por meio de videoinstalações, esculturas, linguística, sociologia, coreografia, dança e política⁴⁹”. Bill Shannon ficou conhecido por seus vídeos nas ruas de Nova York, seguidos de suas palestras e aulas imersivas. Ele começou a se envolver com sua deficiência como parte de seu processo de criação na dança na década de 90. Shannon, também conhecido como “O Mestre das Muletas”, é um coreógrafo norte-americano, autodeclarado deficiente, que sofre de uma doença chamada Legg-Calve-Perthes⁵⁰.

A técnica de Bill inclui uma série de movimentos específicos, desenvolvidos a partir da afetação da deficiência em seus quadris. A imersão de Bill nas culturas do hip-hop e do skate contribuiu ainda mais para o seu processo criativo e o desenvolvimento de sua metodologia. O resultado é um método com estilo singular de mobilidade, arte performática e dança, que exigiu vários novos designs e fabricações de muletas modificadas para sustentar os avanços técnicos em suas práticas de movimento. Shannon é conhecido por desafiar a gravidade. Atualmente, segue dançando e dando residências imersivas no mundo todo para pessoas com e sem deficiência.

Imagem 7: Bill Shannon nas ruas de New York.

⁴⁹ Informações retiradas do site oficial do artista Bill Shannon Disponível em: <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.whatiswhat.com/&prev=search&pto=aue>

⁵⁰ É uma doença rara, que acomete crianças na grande maioria dos casos. Segundo o site Inter Fisio, essa é uma doença autolimitante, de causas desconhecidas, caracterizada pela necrose avascular da cabeça do fêmur, parcial ou total. Informações disponíveis em: <https://interfisio.com.br/doenca-de-legg-calve-perthes/>. Acesso em: 21 jul. 2021.



Fonte: Performance Spaces for the 21st Century-PS21

Descrição da Imagem: O performer na rua fazendo uma manobra sobre o skate, atrás de Bill Shannon há um poste de aço, com uma placa branca com um letreiro ilegível na foto. Ele está usando uma blusa de manga comprida preta e calças pretas, tem como apoio Muletas Axilar. O bailarino realiza a manobra próximo do final da calçada, na rampa. Seu corpo está no ar, apoiado sobre a muleta do lado direito. A parte superior do corpo mais ladeado para frente e os joelhos flexionados e as pernas levemente para trás o pé esquerdo apoia o skate e o pé esquerdo encosta apenas o calcanhar. (Fim da descrição).

Compreendo que o tempo de estudo com Shannon foi estrutural na Sistematização da *Técnica Claire Cunningham* ou *Técnica Quanimancy* (CUNNINGHAM, 2007) e de sua trajetória solo, permitindo mais autonomia à artista. Além de ser uma artista que saiu de sua zona de conforto, Claire se apropriou de si, da sua história e, principalmente, da bagagem de seu corpo transpassado pela deficiência.

No vídeo palestra *4 Legs Good* (2019), a artista Claire Cunningham relata que técnicas como o ballet ou jazz “pareciam inacessíveis para mim” (CUNNINGHAM, 2019). A artista assinala que, com o passar dos anos, em meio às experimentações, foi possível observar que “a sua criação seria impossível sem as muletas e que esses movimentos, especificamente, acolhem a sua fisionomia, suas propriedades e que a força era por causa da muleta, isso só foi possível por conhecê-las tão bem”. (Ibidem).

Em uma obra sonora binaural intitulada *Quanimancy* (2019), criada em parceria com a pesquisadora Julia Watts Belser, a artista reflete sua íntima relação com suas muletas, o “queering” de seus corpos e o conceito de *Queer Animancy*.

Imagem 8. Cartaz do áudio binaural *Quanimancy* (2019).



Descrição da Imagem: Fotografia promocional do projeto Quanimancy. Nele temos uma fotografia em preto e branco, com tons amarelados, em contra-plongée da artista, essa pega das orelhas, ao colo nú de Claire Cunningham. A artista está com o maxilar para cima em direção ao lado esquerdo. Ela usa um colar, que tem como pingente uma muleta canadense, simbolizando sua relação *queer* com a muleta e usa um brinco semelhante a uma argola. (Fim da descrição).⁵¹

O termo Quanimancy é um neologismo criado por Claire Cunningham a partir da *Teoria Queer Animancy* de Julia Watts Belser⁵². Essa teoria problematiza a relação do ser humano com o objeto. No artigo *Vital Wheels: Disability Relationality and Queer Animacy of Vibrant Things* (2016), a ativista Julia Belser aborda a vivência de artistas cadeirantes, como Donna Haraway, Jane Bennett, Stacy Alaimo e Mel Chen, e a relação deles com o seu objeto técnico, ou seja, cadeira de rodas, entre outros.

A obra apresenta a agilidade técnica e as capacidades daqueles cujas vidas são, frequentemente, consideradas lamentáveis e impotentes⁵³. A *híbrida fusão* do ser humano com a máquina, na teoria *cyborg* da artista Donna Haraway, ainda “desafia a suposição dominante de que os corpos são potência de capacidade perfeitamente delimitados” (BELSER, 2016, p.

⁵¹<https://www.theplace.org.uk/whats-on/claire-cunningham-quanimancy?fbclid=IwAR3OIG-Lh8d4tu7BukoF3PQsbg9ym2gVdqdcctdek6quP96OyFXF7X0j5GA>

⁵² Julia Watts Belser ativista deficiente, cadeirante. É professora de Estudos Judaicos na Universidade de Georgetown e do corpo docente principal em Georgetown, Programa de Estudos sobre Deficiência. Seus interesses são em assuntos como queer, deficiência e ética feminista. Seu livro acadêmico mais recente é o rabínico *Contos de destruição: gênero, sexo e deficiência nas ruínas de Jerusalém*.

⁵³ But where posthumanist philosophers have largely aimed to dethrone the sovereignty of the human, disability activists use alternative animacies to raise up a devalued and discounted portion of humanity: to emphasize the agency and capacity of those whose lives are often cast as pitiable and powerless (BELSER, 2016, p. 5).

16) e que o corpo dito sadio pode passar por transformações, por genética, velhice ou condições crônicas, pois somos mutáveis.

A *Teoria Queer* refere-se a corpos que “não se reconhecem mais nos modelos binários de representação social, homem/mulher, feminino/masculino” (TEIXEIRA, 2016, p. 57). Ao aproximarmos a *Teoria Queer* do corpo com deficiência, deparamo-nos com um caráter de estranheza materializada diante do padrão normativo social.

A performer não as trata como um objeto inanimado, mas sim como um objeto que ocupa espaço íntimo em sua vida. O experimento do áudio binaural *Quanimancy* (2019) detalha essa relação afetiva. Segue abaixo um trecho da transcrição dessa criação:

Você nem sempre está na minha direita
 Você nem sempre está na minha esquerda
 você é o espaço
 em que descanso nos dias em que minhas costas estão doloridas.
 Quadrúpede.
 Plural.
 Nosso corpo.
 3 de nós em quatro pontos.
 Carne e borracha.
 Pé e ponteira.
 Sempre no controle.
 Eu me lembro quando criança de ter absoluta certeza que vivi em um mundo que existiu.
 Muletas em garras macias.
 Algemas que envolvem os braços em pequenos abraços.
 Mas a proximidade traz precariedades.
 Não existe equilíbrio em uma linha de pernas.
 Este relacionamento precisa de espaço.
 É onde encontramos a estabilidade⁵⁴. (CUNNINGHAM, 2019, p. 2).

A artista foge do contexto de superação ou de como a audiência vê os artistas com deficiência. Ela busca não apagar a sua vivência e realidade com a deficiência⁵⁵ (BELSER, 2016), mas sim torna a sua relação com as muletas como um provedor de inesperados movimentos e diferentes olhares acerca da cena.

⁵⁴ You're not always on my right/ You're not always on my left/ You are the place/ on which I rest on the days when my back is sore/ Quadruped./ Plural./ Our body./ 3 of us on four points. /Meat and rubber. /Feet and ferrule./ And always in control./ Crutches in tender clutches./ Cuffs that wrap arms in tiny hugs./ But closeness/ brings precarity./ There's no balance in a line of legs./ This relationship needs space./ That is where we find stability (CUNNINGHAM; 2019).

⁵⁵ ...and is an embodiment of the meetings of many minds, bodies and knowledges shared over year off collaboration and attending...(VALERO, 2016, p. 209).

A sua relação com a muleta, “bem como suas ideias, “são um embodiment⁵⁶ do encontro de muitas mentes, corpos e saberes compartilhados ao longo de anos de colaboração e participação” (CUNNINGHAM, 2019). Ao longo do tempo, o seu contato com as muletas passou por uma grande modificação, pois, anteriormente, o objeto estabelecia a conexão com o seu corpo, diferente desse momento de sua carreira em que Claire Cunningham faz de sua muleta uma maneira de se conectar com o espectador. Tornando-se uma lente pela qual ela vê o mundo e o mundo a vê.

Eu identifico que os elementos que estruturam essa técnica são: o estudo do movimento e as muletas, enquanto um objeto técnico. Ao falarmos da técnica de Claire, falamos de muletas, um objeto técnico que desempenha um papel para além da extensão de seu corpo em cena. O Objeto Técnico foi o termo cunhado pelo filósofo Gilbert Simondon na década de 1956, ao tratar da relação do homem com a máquina e cujo sentido, a pesquisadora francesa Julie Valero esclarece:

Reduzido a uma combinação de materiais com uma ou diversas utilidades, o objeto técnico não tem uma existência própria e, nem mesmo, valor. No entanto, consideramos que ele é hostil ao homem e fazemos dele um ser mítico e imaginário, dotado de vontade própria e capaz de controlar seu criador: uma máquina. (VALERO, 2016, p. 209).

A pesquisadora, aponta ainda que em termos históricos o “objeto técnico” passou por modificações. Na contemporaneidade, a “máquina” referida por Gilbert Simondon (1968) cede lugar ao “aparelho”, compreendido como meio de substituir determinadas tarefas do homem.

O objeto técnico é, assim, o instrumento ou máquina, que pode substituir o homem, no entanto esse só funciona a partir da orquestração do ser humano. No caso da cena, esse não é um elemento cenográfico, porque ao ser manuseado pelo e estabelecer um contato direto com o objeto, ou seja, “o objeto técnico do qual tratamos é um objeto apreensível pelo ator, mais ou menos facilmente manipulável por ele” (VALERO, 2016, p. 211). No caso da cena, como é o caso de Claire Cunningham, há uma hibridação na função do objeto e outras funções que podem ser atribuídas.

⁵⁶ ...and is an embodiment of the meetings of many minds, bodies and knowledges shared over year off collaboration and attending... (CUNNINGHAM; 2019).

A artista ressalta que ao analisar o seu processo metodológico, pontos sobre esse objeto são assinalados pela artista na palestra “4 Legs Good”, tais como: o uso do mesmo modelo da muleta, composição do material e a importância desses no decorrer das investigações e, por fim, a sistematização dos movimentos.

As muletas utilizadas para a realização dessa técnica, são o modelo de muleta canadense articulada. Essas são feitas de alumínio, portanto são mais leves, possuem níveis de ajustes e são apoiadas no antebraço, local onde há uma **articulação fechada** para a inserção do braço. A performer Claire Cunningham ressalta que sem esse ‘fechamento articulado’, ela sofreria quedas por conta dos saltos realizados em cena.

Em sua vídeo palestra, a coreógrafa explica que as trocas de muletas são constantes, pelo menos duas vezes ao ano, por conta do alto impacto de suas manobras. No entanto, o interessante é que mesmo sabendo do nível de exigência por conta dos saltos, a artista tem uma resistência em trocar, por compreender que esse objeto não é descartável, que ele é parte da composição coreográfica e esse por partes está treinado:

Pessoas com outras deficiências tendem a desenvolver uma relação complexa com tecnologias materiais e usam objetos inanimados para efeitos políticos. Ainda existem algumas coisas particularmente surpreendentes sobre a relação entre humanos e certas formas materiais, uma particularidade que emerge mais claramente quando nós dirigimos nossa atenção para a uma expressão específica sobre a cultura da deficiência (BELSER,⁵⁷ 2016, p. 6).

A performer Claire Cunningham desenvolveu uma relação pessoal com sua muleta e para ela é como se dançasse com duas pessoas, onde o peso é transferido para uma e deslizado com a outra. Na palestra 4 Legs God, a artista afirma “Minhas muletas estão vivas para mim” (CUNNINGHAM, 2019) e essa vivacidade aumenta em contato com o solo, especialmente, ao dançar, segundo a artista ao serem retiradas do solo é como se estivessem inanimadas. Essa diferente atenção com o objeto fez com que ela tivesse mais cuidado, ao iniciar seu processo criativo com outra muleta, pois é como se ela tivesse que se reacostumar com esse objeto.

⁵⁷ People with other disabilities also develop complex relations with material technologies and use alternative animacies to political effect. Yet there is something strikingly particular about the relations between humans and certain material forms, a particularity that emerges most clearly when we direct our attention to a specific expression of disability culture (BELSER, Julia; p.6, 2016)

Claire Cunningham manteve seu modelo de muletas, ou seja, as muletas canadenses, por conta da sua familiaridade com o objeto e também porque a muleta utilizada por Bill Shannon é específica para o seu estilo de dança.

O movimento na técnica de Claire é uma combinação de peso, gravidade e alavanca, quase que como uma experimentação científica (CUNNINGHAM, 2019). O comportamento do objeto, no caso das muletas, molda o seu movimento (Ibidem), comportando-se como alavanca e pivô. A partir de suas investigações, a artista chegou à conclusão de que os movimentos executados pelas muletas se dão em linhas ou em círculos. Segundo a artista, ao realizar movimentos circulares, as ponteiros deslizam de forma mais fluida, permitindo um controle maior do movimento das muletas no que diz respeito à proteção dela e do público.

Os nomes atribuídos aos movimentos que compõem a *Técnica Claire Cunningham*, em parte, são da indústria médica e outros foram nomeados a partir do encorajamento de Bill Shannon. Esses são baseados em movimentos aéreos, de suspensão, descanso e giros. Compõem o nível aéreo. Os movimentos são os seguintes:

– *Air Movement* ou *Movimento Aéreo*: movimento em que o corpo fica suspenso e o peso do corpo recai sobre a muleta;

Imagem 9. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Claire está usando uma camiseta vermelha, uma calça jeans preta, tênis preto e um microfone auricular amarelado. Seu cabelo é curto, loiro e há uma franja. O fundo

não é possível visualizar e sobre ela há um um foco de luz. A bailarina está com o corpo suspenso sobre suas muletas. (Fim da descrição).

- *The Partridge* ou *A Perdiz*: baseado na imagem de um pássaro sobre um galho de árvore, esse é composto por um pequeno impulso, denominado por Claire Cunningham como um balanço em direção a uma das muletas. Parte do corpo fica sobre essas muletas, os pés agarram uma delas e a outra muleta apoia parte do peso do corpo;

Imagem 10. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da imagem: Imagem do mesmo vídeo. Fundo preto com um foco de luz sobre ela. Seu corpo está suspenso sobre a muleta esquerda, seus joelhos estão flexionados e os pés unidos a um mesmo na muleta direita, enquanto a muleta esquerda serve como apoio para o braço direito. (Fim da descrição).

- *Height* ou *Altura*: o corpo fica suspenso sobre o apoio para mão nas muletas e faz pequenos giros sobre o objeto;

- *Low* ou *Baixo*: o corpo fica abaixo da muleta, mas não necessariamente no chão, e fica parado;

Imagem 11. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Imagem do mesmo vídeo. Nela Claire Cunningham está sentada, mas apoiada na muleta pelas axilas, conseqüentemente, seu tronco está suspenso e os ísquios não encostam no chão, suas pernas estão na frente. A mão direita segura a muleta e a mão esquerda está com a palma aberta como quem explica algo. (Fim da descrição).

Compõem a técnica também movimentos estáticos ou de descanso como:

-*Bench* ou Banco: Claire Cunningham senta os ísquios, sobre o apoio das mãos na muleta;

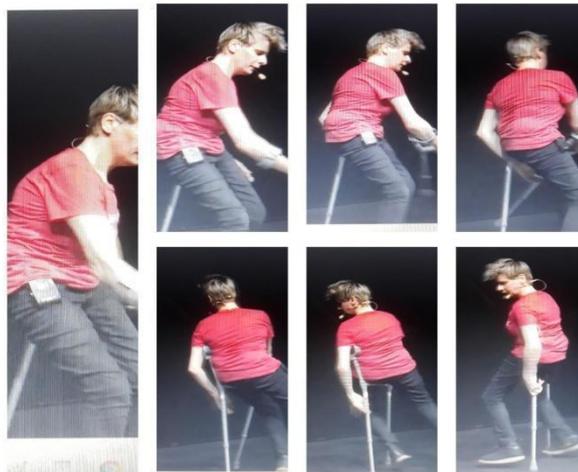
Imagem 12. Palestra 4 Legs Good



Descrição da Imagem: Imagens do mesmo vídeo. A imagem foi dividida, nela há uma imagem de frente (direito) e outra de costas da artista. Na primeira imagem, a coreógrafa está de frente, sentada sobre o apoio de mãos de sua muleta canadense, com as mãos cruzadas na altura do seio e as pernas afastadas na abertura do seus quadris; já na segunda foto, a artista está de costas, com as mãos na cintura, ainda sentada sobre o apoio das muletas, com as pernas afastadas. (Fim da descrição).

-*Stoll* ou banquinho: Performer executa um pequeno giro sentada, sobre uma das muletas, são combinados peso e impulso para a execução;

Imagem 13. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Imagem do mesmo vídeo. A imagem é sequência de seis imagens, essa revela o processo do giro sobre uma das muletas, nela Claire Cunningham está sentada sobre a muleta esquerda. Nesse momento, a artista faz uma leve torção do corpo para o lado direito, enquanto o braço direito com a ajuda da muleta auxiliar para o giro. (Fim da descrição).

***Travelling Moves* ou Movimento de deslocamento:**

-*Rodeo* ou Rodeio (consiste em montar na muleta e ao preparar para o giro, o performer faz um pequena pressão contra a coxa e assim executa o giro);

Imagem 14. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Imagens do mesmo vídeo. Nela Claire Cunningham está de pé, com a muleta direita no meio de suas pernas, pressionada pela coxa, enquanto o braço esquerdo se apoia na outra muleta. Na segunda imagem, ela inclina o tronco e abre a perna direita em direção à lateral direita. Na terceira imagem, a artista ampliou mais o movimento em direção à direita. (Fim da descrição).

-*Slow* do esqui (movimento reverso, com um deslizamento das pernas sobre a muleta);

Imagem 15. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Imagens do mesmo vídeo. Imagens sequenciais. Na primeira imagem a performer está com as muletas na frente do corpo, parada, levemente, apoiada sobre as mesmas. Na segunda sequência, Claire apoia-se sobre a esquerda, enquanto sua perna esquerda está flexionada e a perna direita começa a flexionar-se em um movimento redondo para fora da muleta direita. Na terceira sequência, já com os pés no chão e seu corpo está levemente ladeado pelo movimento. (Fim da descrição).

Imagem 16. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Imagens do mesmo vídeo. Imagens sequenciais. Na primeira sequência, Claire Cunningham está com as muletas atrás de seu corpo e com os pés no chão, na segunda imagem, a artista ladeia uma muleta direita e abre a muleta esquerda na lateral esquerda e suas pernas estão com os joelhos flexionados, e a perna esquerda prepara-se para abrir o movimento para a esquerda. Na terceira sequência, a perna esquerda abre em direção à sua esquerda em um movimento redondo e a perna direita segue o movimento. (Fim da descrição).

-*Passo pensado* (é feita uma flexão com a perna, em direção à muleta lateral e outra perna avança na frente, como em um pequeno balanço e a partir daí variações são executadas).

Imagem 17. Palestra 4 Legs Good.

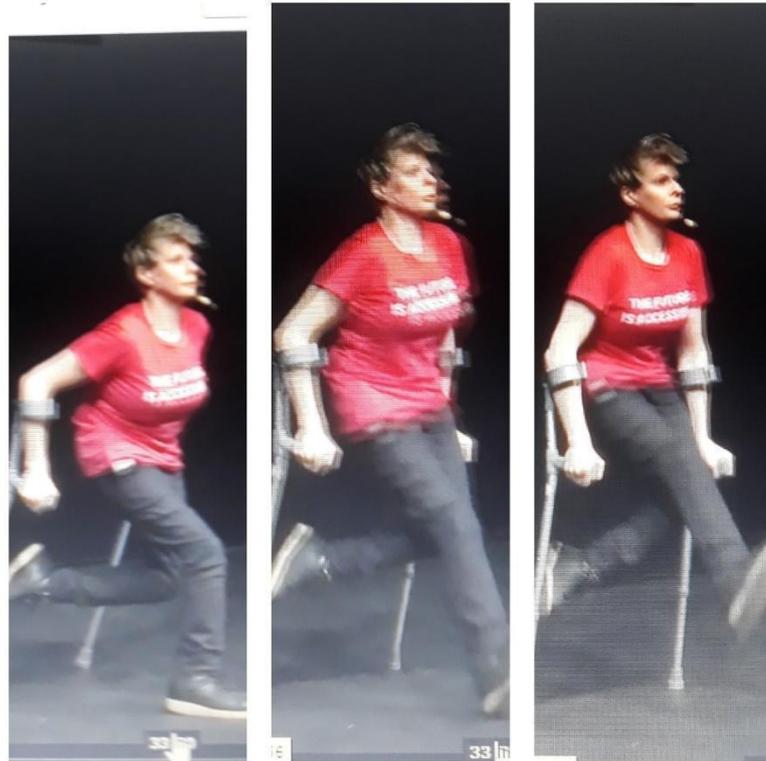


Descrição da Imagem: Imagem do mesmo vídeo. Imagens sequenciais. Na primeira Claire Cunningham está com as muletas apoiadas no chão, um pouco à frente de seu corpo. Com a perna esquerda dobrada e o seu pé apoiado na muleta oposta, enquanto sua outra perna está parada atrás. Na sequência, na segunda imagem, a performer prepara-se para dar um salto e flexiona o joelho da perna de trás para passar por cima da perna apoiada na muleta direita. (Fim da descrição).

Imagem 18. Palestra 4 Legs Good.



Descrição da Imagem: Imagens do mesmo vídeo. Sequência de movimento com três imagens. Na primeira sequência, Claire Cunningham está apoiada sobre as muletas e com um dos pés apoiado na muleta esquerda e a perna esquerda está com o joelho flexionado e os pés para trás. Na segunda sequência, a perna flexiona (direita) passa a frente da outra, que está apoiada na muleta; e por fim, na terceira sequência, a coreógrafa estende a perna direita efetuando o salto. (Fim da descrição).



Descrição da imagem: Imagens do mesmo vídeo. Imagem sequencial, essa compreende uma continuação da imagem 18. Na primeira imagem, Claire Cunningham com os braços levemente flexionados e toca o chão com a perna esquerda, enquanto a perna direita está flexionada, com a ponta do pé direito, ainda encostado na muleta esquerda. Na segunda imagem, a coreógrafa dá um impulso e repete o solta, ou seja, encosta o pé esquerdo na muleta, à esquerda, enquanto flexiona o joelho esquerdo para o salto. Terceira sequência, a coreógrafa realiza o salto, com a perna direita à frente, esticada; enquanto a perna direita está apoiada na muleta esquerda. (Fim da descrição).

Os movimentos são oriundos de brincadeiras com a sua muleta, como inclinar ou fazer a prancha, oriundos da Yoga, neste caso, o peso fica sobre uma das muletas e o braço de apoio pode ficar esticado ou dobrado. Foi a partir de experimentações como essas que Claire desenvolveu força, equilíbrio e se acostumou com a presença da muleta; o mesmo se aplica aos movimentos executados pelas muletas, pois esse movimento é o que garante a segurança e a agilidade nos saltos em cena. A artista ressalta que, na sua trajetória até então, tempo, disponibilidade e comprometimento para jogar e se permitir foram a base de sua técnica.

Claire revela que a sua visão de tempo, justamente por fazer uso permanente das muletas, é diferente; isso a incomodou durante um bom tempo, porque ela compreendia que era necessário que, em algum momento da cena, houvesse alteração de velocidade, quiçá uma

corrida. Junto de seu mentor Bill Shannon, Claire Cunningham descobriu estratégias para tornar isso possível, utilizando-se de artifícios que colocam o espectador em um tempo mais ralentado, isso inclui seu movimento, movimento esse intitulado *Creepy Time*. No entanto, quase dez anos depois das primeiras sistematizações de sua técnica, Claire relata que percebeu que seu olhar estava imbuído de um corpo normativo, ágil, e que ela estabelecia uma relação diferente com o tempo, justamente, por conta de sua deficiência.

A artista atrai seu espectador para um universo permeado de sensações. À sua maneira, ela dança e esculpe seus movimentos diante da cena, trançando outras formas de expansão no espaço, transformando elementos até então banalizados, como luz, som e outros, em tecnologias de comunicação, a fim de introduzir novas formas de recepção. Os artifícios utilizados em cena são acompanhados de um profundo interesse pela experiência vivida da deficiência e suas implicações, não apenas como coreógrafa, mas também em termos de noções sociais de conhecimento, valor, conexão e interdependência.

Instiga-me pensar o que ela busca com o estudo do movimento por meio de muletas (caracterizado por movimentos que partem do centro corpo/região próxima à pélvis), tendo como objetivo o equilíbrio corporal e a fuga de padrões, repetições e de esforços desnecessários. Como desdobramento, Claire convida seu espectador a redirecionar o olhar, a perceber a singularidade e a interdependência dos corpos, através de seu corpo deficiente.

Nesse momento, a artista se denomina como uma artista multidisciplinar. Em suas performances, ela mistura teatro e dança audiovisual, ao mesmo tempo que compõe suas coreografias, as dirige, produz e também leciona. Cunningham fez do que para alguns é um lugar de precariedade/vulnerabilidade (BUTLER, 2015) seu disparador criativo, a partir de sua investigação técnica acerca do movimento *Técnica Claire Cunningham*.

Na performance *TWYT*, as muletas exercem mais do que a função de apoio e extensão do corpo da artista no espaço, segundo a artista, elas são co-autoras, pois compõem junto de sua dança. A investigação desse objeto, parte de movimentos do “mau uso das muletas”⁵⁸, e de seu flerte com o risco, elemento recorrente em seu trabalho. Na cena analisada em questão⁵⁹, as muletas são realocadas em diferentes partes do corpo da artista, ora apoiam seus braços, ora apoiam suas costas, em uma exploração de níveis. Por meio da atividade conduzida por contato com Jess Curtis e seu público, as muletas envolvem-na em uma delicada 'ménage à trois'.

⁵⁸ “Mau uso das muletas” termo utilizado por Claire Cunningham.

⁵⁹ Análise da minutagem 01:31:40’ até 01:46:07

A artista Claire Cunningham encontra-se no centro do espaço cênico, sentada sobre a muleta esquerda, em uma posição de descanso, o *bench*⁶⁰. A coreógrafa está cercada por alguns espectadores, que se encontram no meio desse espaço cênico, em frente da projeção principal. Do alto do urdimento, uma luz branca de forte intensidade incide sobre o corpo da artista.

A improvisação solo tem início, após um breve relato da artista sobre como é viver com a muleta e como ela estabelece uma relação *queer*⁶¹ com esse objeto. Podemos ver essa relação pela maneira como a artista movimenta-se com ela; há um processo de exploração do objeto e, nesse explorar, percebe-se que o toque é uma maneira de experimentar as possibilidades de movimentos e espaço. A relação *queer* de Claire Cunningham com as muletas pode ser compreendida como transgressiva e perturbadora (MELLO, 2014). Nesse contexto, para pessoas que não fazem uso de um objeto como a muleta, eles são apenas objetos. A artista afirma que suas muletas compõem a sua dança e não são apenas objetos inanimados, elas carregam e são objetos vivos (CUNNINGHAM, 2019).

A relação estabelecida pela artista com as muletas é de atenção e afeto; a sua movimentação não quer ser “assimilada ou tolerada” (LOURO, 2001, p. 546). Isso porque a artista atribui outros significados a um objeto com uma forte marca social e com fim ortopédico. O interessante é que, para Claire Cunningham, esse objeto é o que estrutura a sua criação artística; esse objeto, até então inanimado, ganha vida.

A capacidade transgressiva dessa relação com o objeto está nas possibilidades metodológicas oriundas dessa experimentação e a perturbação está no momento da recepção. Durante muito tempo, o corpo deficiente esteve associado à falta de habilidade e a uma experiência passiva. Nesse contexto, Claire Cunningham apresenta ao seu espectador uma hipereficiência (TEIXEIRA, 2016), questionando a categorização dos corpos em cena e suas “capacidades”.

Essa tentativa da hiper eficiência será vista na sequência da cena, em uma variação da posição aérea *Low*⁶² (com o corpo parado e apoiado sobre as axilas). Ao retirar a muleta dos

⁶⁰ Posição de descanso: a artista senta o ísquios sobre os apoios das mãos.

⁶¹ A palavra *Queer*, quando utilizada como um adjetivo, significa esquisito, estranho. A *Teoria Queer* diz respeito a sujeitos “que não se reconhecem mais nos modelos binários de representação social, homem/mulher, feminino/masculino...” (TEIXEIRA, 2016, p. 57).

⁶² Posição aérea na qual o corpo fica abaixo das muletas, tendo como apoio as axilas, no local de apoio das mãos.

ísquios para fazer a transição para o solo, Claire Cunningham tenta colocar a muleta, com os apoios virados para trás, nas axilas. No entanto, a coreógrafa deixa a muleta cair no chão e cai, desmantelando essa ideia da hiper eficiência.

O barulho do alumínio tocando o chão, do corpo batendo no solo (em especial o braço esquerdo) e o susto da artista furam o silêncio do espaço. Claire Cunningham não tenta mascarar sua queda. Em conversa com a artista, foi confirmado que a queda não fazia parte da estrutura do espetáculo, até porque sua técnica tem como pilar a precisão dos movimentos como um meio de evitar justamente quedas como aquela.

Nesse caso, tal qual o teatro performativo, a falta de estabilidade implica um alto grau de imprevisibilidade, levando a um acontecimento emergente (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 298, 299). Acontecimento esse que pode levar ao desconforto no espectador, como no meu caso. Pessoalmente, ao assistir, acredito que essa inquietação minha se dê por estar imersa na ação da artista. O real e o risco se apresentam de forma voraz.

Esse acontecimento cênico remeteu-me ao momento em que realizei o procedimento cirúrgico no quadril e que fiz uso desse objeto. Caminhar com a muleta é um conhecimento específico, porque exige precisão; no entanto, a sensação de vulnerabilidade, para mim, sempre foi grande, principalmente pela precariedade e pelo fato de ser ignorada na rua, a todo momento.

O silêncio compõe junto com a artista, criando uma atmosfera de choque. Choque por ver aquele corpo entregar-se ao chão e não ser socorrido! Nesse instante, temos a presença do imediato e do real (FÉRAL, 2012) em cena, a partir do momento que não há uma representação de sua queda. Esse acontecimento acaba trazendo a atenção do espectador e a presença da artista para o presente, concretizando o que a pesquisadora Josette Féral intitula como uma performatividade violenta, que “parecem encenar novas relações com o espectador. Um modo que abala as regras de conduta, abole censuras e agride o público” (FÉRAL, 2012, p. 79) e torna visível o tipo de vivência que transpassa essa corporalidade.

Sentada no chão, a artista chacoalha o braço esquerdo, a fim de soltá-lo. E permanece sentada no chão, como quem se reorganiza corporalmente, e apoia-se na muleta esquerda.

O espaço encontra-se iluminado com uma luz de intensidade baixa na cor branca e, aos poucos, ganha pinos de cor azul na parte da frente da projeção central. As telas das laterais encontram-se apagadas; somente a projeção principal está acesa.

A artista se dirige, pela primeira vez, a uma escada que se encontra na lateral esquerda e a empurra com suas costas. Nesse momento, por exemplo, é projetado um poema, com um

fundo preto e letras brancas; temos a movimentação de Claire Cunningham no espaço. O poema projetado relata a vivência com a deficiência e a maneira como o olhar do outro a encontra. Nele, a artista ressalta a frustração ao perceber como o olhar do outro nunca alcança o seu, porque está sempre direcionado para suas muletas e não para os seus olhos. É nesse momento que Claire Cunningham faz força com as pontas dos pés e, com o apoio das muletas e com a distribuição do peso, faz força e empurra essa escada com as costas.

O contraste dessa grande escada de alumínio, empurrada por um corpo vulnerável, gera uma tensão no público. Essa tensão beira o desconforto e a agressão e está atrelada aos signos sociais inseridos sobre o que pode ou não um corpo com deficiência; este está diretamente relacionado com o que dita o espelho social (LE BRETON, 2006), seja pelo controle político, seja pelo controle da potência de corporeidades que fogem do padrão identitário. Ao utilizar-se, propositalmente, do risco, a artista desafia o seu público e o convida a repensar as suas expectativas diante do corpo dela.

A coreógrafa carrega a escada até parte do centro da tela de projeção principal, enquanto o poema projetado diz: “tudo está desfocado e o foco muda/ sobre quem eu sou para você (quem eu sou para você)⁶³”. O interessante é que, mesmo imersa no risco, Claire Cunningham se desafia a todo momento na cena, e esse autodesafio é imbuído de uma *autocapacidade operativa* (FISCHER-LICHTE, 2011). Mesmo diante de uma atrofia muscular, a artista, com seu trabalho técnico, agenciou suas resistências/ medos, de modo a desconstruir, com o espectador, o capacitismo atribuído ao seu corpo. A performer cria seus meios de infringir o que socialmente é atribuído às capacidades físicas de uma mulher que usa muletas.

Suavemente, ela se desloca para o meio dessa escada de alumínio, que tem como ponto de tensão e firmeza uma corrente prateada. Olha para o topo da escada e, como quem se desafia, percorre a corrente com a ponta dos dedos. Ao mesmo tempo, fala: “Eu estou na postura, suavemente/ antes de você⁶⁴”.

Claire Cunningham segue suas experimentações com a escalada. Ela faz um pequeno movimento de agachamento e deixa suas muletas do lado externo esquerdo e no pé da escada, enquanto o poema na voz da artista pergunta ao espectador:

antes de você olhar para mim
onde você pensou que estariam os meus olhos?
acima de
Sua expectativa era mais alta?

⁶³ “Everything is blurred and focus shifts/ on who I am to you”. (CUNNINGHAM 2016).

⁶⁴ “I stand/ softly/ before you”. (CUNNINGHAM 2016).

Olhando para baixo?⁶⁵. (CUNNINGHAM, 2016).

Aos poucos, e escala o objeto pela parte interna, enquanto o poema projetado provoca o público ao dizer:

me ignore
deixe de me ouvir
que seja o que for⁶⁶. (CUNNINGHAM, 2016).

Claire Cunningham sobe pela parte interna da escada até o topo, como quem chama a atenção de seu espectador. Nessa composição, a artista adiciona outro elemento à cena, o risco. Ao arriscar-se, a impressão que tenho é que ela está só, isso me causa um grande desconforto, pois não há quem faça uma mediação ou estipule regras na sua ação. Ao chegar perto dos três últimos degraus, ela vai em direção ao meio dessa escada e pendura-se na corrente localizada na parte interna.

Claire mais uma vez desce a escada e sobe pela parte externa; enquanto a paisagem da projeção se modifica ao inserir um corte seco e um vídeo pré-gravado do close no olho esquerdo da artista.

A câmera explora diferentes ângulos dos olhos de Claire como se fossem multiplicados e, concomitantemente, o poema segue sendo projetado, contando as

Imagem 20. *The Way You Look (at me) Tonight*, Photo: Sven Hagolani

⁶⁵ “Before you look down on me/did you look for where you thought my eyes would be?/ above/Is your expectation higher?/ lower your eyes to me”. (CUNNINGHAM, 2016).

⁶⁶ “Overlook me/overhear me/ whatever”. (CUNNINGHAM, 2016).



Descrição da Imagem: Fotografia do espetáculo TWYT, nela Claire Cunningham está sentada no alto de uma escada de alumínio, que se encontra no lado esquerdo, com os braços para trás como quem abraça a escada. No fundo, à sua direita, há a imagem de seu olho projetado com sobrancelhas grossas, com um fundo azul. (Fim da descrição).

Por um breve instante, como uma voyeur de si mesma, a coreógrafa assiste a essa projeção, até o momento em que se senta sob a escada e tem seus olhos fortemente iluminados por um feixe de luz na sua diagonal esquerda. Entendo que a artista rompe com a ilusão cênica e, para mim, é como se ela mergulhasse no poema escrito por ela, ao mesmo tempo que força o público a se deparar com uma realidade que é dela, a da deficiência e das práticas que seu corpo nunca fará por um motivo orgânico.

Com um corte seco, o mesmo olhar projetado some de cena e volta-se à “projeção inicial”, ou seja, tela preta com as letras brancas. A direção de Claire Cunningham e do norte-americano Jess Curtis investiu em colocar a artista do lado dessa grande tela e em cima da escada, de forma a criar um contraste, provocar o espectador e acentuar o risco imposto ao corpo da artista.

Na sequência da queda, a mesma sensação se repete; a performer gera tensão no olhar do espectador com esse improvisado com o objeto técnico. Este é composto por um movimento de tatear a ponteira da muleta direita no chão em linhas retas na diagonal e, em seguida, em linhas circulares, como quem busca um apoio para levantar-se.

No momento seguinte, ao levantar-se, a artista apoia a muleta na axila direita, o corpo coloca-se na prancha na diagonal esquerda e logo vai para a posição *Low*. Ao levantar-se, Claire utiliza uma alavanca e coloca o peso sobre a muleta direita, ficando apoiada pela axila, enquanto seu corpo está na lateral.

Um pino de luz incide com uma intensidade mais baixa, a noventa graus da artista. Nesse instante, ela explora, a partir de experimentações práticas, a sua relação com a muleta, enquanto se levanta do chão. Em meio a silêncios e com os olhos fechados, a artista recita trechos de um poema seu, acerca de sua relação com as muletas. Nele, a artista ressalta:

é uma droga como me sinto em relação às muletas
 É assim que me sinto em relação às muletas,
 elas não são um objeto,
 Elas são vivas para mim,
 elas sempre estarão, é como nunca estar só. (CUNNINGHAM, 2016).

A pesquisadora com deficiência Julia Belser ressalta que os artistas com deficiência estabelecem um outro tipo de relação com suas órteses (cadeiras, muletas, próteses e outros), que alguém que não faça uso de objetos como uma muleta talvez não compreenda. Ao referir a relação que possui com sua cadeira de rodas, a pesquisadora ressalta:

Nós os controlamos; sabemos explorar sua arquitetura para construir lindas linhas, extraordinários instantâneos; sabemos como direcionar sua atenção como um membro da audiência, para que você veja a cadeira como uma cadeira e como parte de nossos corpos. (BELSER, 2014, p. 14).

A artista reivindica, a partir de sua criação, diferentes modos de perceber os diferentes corpos de artistas e que o objeto (muleta) é também o que estrutura a sua criação.

Ainda em *TWYT*, há uma cena que tem início ⁶⁷com as luzes do espaço cênico com a intensidade alta. Jess Curtis senta-se com os joelhos dobrados no meio desse espaço junto ao público, enquanto Claire Cunningham começa uma caminhada no espaço.

Abruptamente, a projeção inicia-se. Essa constitui o conteúdo da imagem uma fusão de um gráfico animado, semelhante a estrelas que riscam o céu, essas ganham espaço na tela. A imagem não tem trilha sonora e começa nas telas da projeção principal, das laterais direita e esquerda, todas ao mesmo tempo. A paisagem sonora é constituída de um som de “pi” – semelhante a um medidor de batimentos cardíacos hospitalar – e, após uns 10 segundos da entrada desse “pi”, a paisagem ganha o som de uma guitarra ao fundo.

⁶⁷ A seguinte cena encontra-se no meio da estrutura do espetáculo, com minutagem de 53:42’ à 01:09:42’.

Essa imagem-videográfica, acrescida da paisagem sonora, pois o som não faz parte do vídeo, constitui uma composição com o corpo da artista. A “fusão” do corpo e das tecnologias, que Claire Cunningham intitula como tecnologias de percepção, dá-se por meio da improvisação, com uma caminhada lenta da artista.

Ao analisar a rota de movimentos de Claire Cunningham, percebo que há dois momentos: o processo de estabelecimento da atmosfera cênica e a inserção do público no espaço. Começamos pela criação de atmosfera/ inserção do público, entendida como um acostumar o olhar do público, do Tempo Creepy e ao corpo dessa artista. Assim como o blackout em *E.L.A.*, da atriz Jéssica Teixeira, essa inserção do público e criação de atmosfera é uma estratégia que Claire Cunningham encontrou para administrar a sua deficiência em cena e chegar a lugares que ela, enquanto performer, julga pertinentes, nesse caso: de dar a impressão de que acelera seus passos dançados em cena.

O espectador é “imerso num outro lugar e num outro tempo” (FÉRAL, 2010, p. 83), pois a própria artista afirma que, para ela, os tempos dos acontecimentos são diferentes por conta do uso da muleta (CUNNINGHAM, 2019). A tentativa da artista é inserir o espectador na sua temporalidade, para criar outras camadas de criação e recepção do espetáculo.

No momento inicial, a coreógrafa caminha lentamente e tem seu ritmo transformado à medida que surge o som com “pi”, acrescido da trilha sonora. Seu deslocamento no espaço se dá de forma improvisada; o movimento empregado pela artista é o *Movement air* (o corpo fica suspenso e o peso é distribuído sobre a muleta) e, aos poucos, ganha um acréscimo de pequenos movimentos circulares.

No segundo momento dessa cena improvisada, Claire Cunningham inicia uma investigação dos movimentos da muleta com deslocamento e começa a explorar como seus movimentos ganham ritmo no espaço. A artista se utiliza de parte do movimento *Slow* (movimento do esqui – movimento reverso, com um deslizamento das pernas sobre a muleta). Aqui, sua movimentação tem início nas áreas mais afastadas do centro do espaço cênico e, à medida que os giros são executados com o apoio da muleta (são rápidos e ágeis), ela se aproxima de Jess, que responde ao seu movimento a partir de rolamentos no chão.

Quando, por fim, a coreógrafa chega até o meio desse loft, onde ela e seu partner encontram-se, a improvisação ganha outras qualidades de movimento no trabalho da artista. Um jogo de pequenos saltos com as muletas e deslizos são instaurados no espaço. A coreógrafa apoia seus pés em partes do corpo de Jess Curtis; o corpo do performer serve como impulso para os saltos da artista, que se afasta como quem ganha fôlego e se aproxima novamente. Esses

passos, aos poucos, são estendidos para o público, passando a ser o ponto de contato para o movimento de Claire Cunningham; a performer faz uma variação de movimentos, oscilando em círculos, o *Air Movement* e uma variação *Low* (o corpo fica abaixo das muletas e não encosta no chão).

No contexto desse espetáculo, o Contato Improvisação⁶⁸ (C.I.) permite à artista Claire Cunningham a interação entre os corpos (TORQUATO, BIZERRIL, 2009, p. 6). O C.I. é mais um acréscimo à *Técnica Claire Cunningham*, até porque ele teve uma influência na criação da técnica. A muleta no contexto da cena é parte fundamental do trabalho técnico-artístico.

Segundo Julie Valero, “objeto é este signo autêntico que inscreve o ator em um ambiente que introduz o corpo na cena” (VALERO, 2016, p. 207). Claire Cunningham, introduz “no palco o objeto usado, que já serviu e que carrega outra história em si” (BRECHT, 2016, p. 207). Nesse caso, o objeto com fim ortopédico é deslocado de seu uso cotidiano, exigindo esforços técnicos imprevisíveis e, dependendo, do ponto de vista, estranhos.

A muleta, quando aliada ao *Contato Improvisação*, permite um investimento diferenciado na relação com a gravidade. O interessante é que o risco implícito nessa relação pode mobilizar a percepção do público sobre a deficiência.

Nas cenas em que a artista faz pequenos giros e saltos com as muletas, ainda que o risco seja mínimo e que haja um domínio daqueles movimentos, acrescidos do desafio da gravidade, o que chega até mim é o quanto a deficiência, nessas cenas, torna-se o aspecto central. Embora o C.I. não tenha como princípio o virtuosismo, compreendo que, conforme o jogo se intensifica na cena, aparecem alguns movimentos que podem ser tratados como virtuosísticos. Ao adotar esses movimentos em cena, a artista gera um desconforto no espectador, porque o contexto social delega o que os corpos podem ou não fazer, e o flerte com a gravidade, quando se tem um corpo que foge da normatividade, pode despertar um profundo desconforto e uma ótica protecionista de quem o vê.

A partir disso, é possível afirmar que Claire Cunningham colocou-se como uma provocadora. Ao situar o espectador fora da sua zona de conforto e ao apresentar-lhe uma perspectiva estética diversa sobre o corpo da artista.

Entendo que o C.I. confere ao corpo dessa artista um movimento mais livre e, a partir dele, criam-se, interstícios corporais que desarticulam estruturas invisíveis que envolvem esse fazer-dança. A artista incorpora a sua deficiência à ação criadora, subvertendo o senso comum

⁶⁸ Técnica de Contato e Improvisação (PAXTON, 1972).

atribuído ao corpo de uma artista deficiente. Nesse contexto, o *Efeito de Estranhamento* se aplica ao trabalho dela; a “tomada de distância(mento) é uma forma de criar um tom crítico do espectador...” (PAVIS, 2011, p. 105). Aqui a artista cria uma visão acerca de seu corpo, junto do público, mas ela não prima pelo reconhecimento da ação.

O movimento de Claire Cunningham, durante essa improvisação, é síncrono aos da projeção da imagem das estrelas, assim como ao tempo de movimentação interna das estrelas na imagem e também ao da paisagem sonora.

Nas três telas, estão projetados gráficos animados semelhantes a várias estrelas cadentes, que deixam seu rastro à medida que o ritmo aumenta. Esses pontos variam de velocidade e direção. Concomitante a isso, temos a paisagem sonora ditando o ritmo dos acontecimentos cênicos. Assim como o gráfico, a artista varia as direções, os níveis (dentro de sua corporeidade) e os saltos.

A coreógrafa encontra-se no canto inferior esquerdo e percorre todos os cantos do espaço cênico. Inicialmente, tanto a artista quanto os deslocamentos das estrelas que figuram na imagem videográfica que se fazem de forma mais lenta; aos poucos, conforme o desdobramento da cena, esse ritmo aumenta. Essas constelações são denominadas por Claire Cunningham (2020) como gráficos e fazem parte do que ela chama de acessibilidade comunicacional:

A ideia era criar algo que fosse sobre os sentidos (visão, audição...) ou ajudar a tua percepção a apreender coisas que não tinha percebido antes. A primeira coisa que nos preocupamos era de a tecnologia ser inclusiva, tem uma parte que tem um pi-pi-pi, mas se você for surda não vai ouvir, então colocamos no vídeo com uns pontinhos conforme o som aparece. (CUNNINGHAM, 2020, entrevista dada a pesquisadora)

A pretensão da artista é tentar conduzir o espectador a partir do seu Tempo Cripply; tempo esse atravessado pela experiência com a deficiência e o uso permanente de muletas. Concomitante a suas aparições, temos um som no fundo, marcando o ritmo do que acontece no espaço e auxilia na ambientação dos espectadores com e sem deficiência. A partir da tecnologia, busca-se esse ambiente de imersão, bem como as sensações vividas através da imagem e também as experiências da presença real e virtual.

2.3. Procedimentos estéticos adotados e a provocação do olhar do espectador

O teatro é a arte do encontro. O pesquisador Flávio Desgrange, ao falar da importância de estratégias para os agentes culturais na formação de público, é incisivo em afirmar: “não existe teatro sem plateia e a presença do espectador no teatro precisa ser vista não somente por

uma razão econômica de sustentação financeira das produções” (DESGRANGES, 2013, p. 27). Entendo que as estratégias adotadas no processo criativo só se concretizam com a presença do espectador, ou seja, o que funciona cenicamente ou não. Foi pensando nisso que este subitem 2.3 foi estruturado. Porque se entende que cada uma das estratégias cênicas tem efeito sobre o artista, mas também sobre o espectador.

Os espetáculos foram criados por motivações diferentes. *TWYT* foi patrocinado e encomendado pela Agência UNLIMITED no ano de 2016 e tem também tem como ponto de partida uma década de laboratórios práticos de Claire Cunningham com a muleta. O espetáculo *E.L.A.* nasceu de uma pesquisa empírica do mestrado acadêmico de Jéssica Teixeira acerca da criação a partir do conceito elaborado pela performer de *corpo estranho*.

Se avaliarmos em termos estéticos, os espetáculos *TWYT* e *E.L.A.*, não seguem o padrão clássico da dança e do teatro. Justamente por apresentarem um padrão de composição mais contemporâneo, o espectador pode experimentar momentos em que precise fazer um esforço para acompanhar, até porque a narrativa não está organizada de forma aristotélica, e ambos contam com a temática da deficiência, ainda vista como um tabu. Não raro em ambos os espetáculos, o público se deparou com temáticas que as pessoas que não convivem com deficientes podem julgar como delicadas, como, por exemplo, na cena em que Cunningham fala da experiência de a sexualidade da mulher com deficiência ser tratada como inexistente.

Em *TWYT*, o público se depara com um espaço semelhante a um grande loft. A aparelhagem técnica (áudio, vídeo e luz) fica à mostra, lembrando ao espectador que ele está no teatro e onde a performer, o lembra disso e diz primar que esse espectador se sinta confortável, inclusive para se retirar. Como ponto inicial, a artista cria uma atmosfera acolhedora, em que os performers mesmos recebem seu público, com aperto de mãos, e o direciona para um lugar no espaço. Nesse cenário, Claire Cunningham busca a ruptura do olhar do espectador sob a égide de sua criação em dança, apresentando uma visão privilegiada de suas ações em cena.

Diametralmente oposta, está a montagem do espetáculo *E.L.A.*, construída em palco italiano, com a aparelhagem técnica oculta. A atriz cria uma atmosfera para apresentar ao público o seu corpo; corajosamente, fica seus cinco minutos apresentando-se em meio a um blackout. Ao ser revelada essa figura, diferentemente da obra de Claire Cunningham, não há uma busca por uma atmosfera acolhedora; pelo contrário, quando assisti ao espetáculo,

incomodei-me com a escuridão, mas por curiosidade me mantive assistindo ao vídeo e quando, por fim, fui apresentada a Jéssica Teixeira, deparei-me com essa figura envolta em corselet de gesso rente ao seu corpo. Fico pensando no que pode ter incomodado e mexido mais com o público, a expectativa de vislumbrar essa atriz ou um corpo em um gesso.

Partindo do meu histórico com lesões, entendo que o que mais me incomodou foi o figurino de gesso. Até porque o gesso, se utilizado para fins ortopédicos, seria como algo “correcional”/tratamento, eu não o concebo como um figurino. O espetáculo *E.L.A.* causa um impacto grande no seu espectador; primeiro por começar em blackout e segundo por nos depararmos com uma figura pomposa, com o corpo pintado de branco e trajando uma roupa branca de gesso.

A impressão é que a artista cria essa estratégia cênica não apenas como uma forma de se apresentar ao público, mas também de se defender do olhar capacitista. No caso de Jéssica Teixeira, essa defesa se apresenta de forma tão eloquente, porque não é possível identificar o que a atriz tem, enquanto deficiência, e o seu corpo ocupa o lugar do indefinível. Embora o estranho nasça do familiar, a conotação por vezes negativa dada ao diferente ou àquilo que não se consegue denominar pode fazer com que a artista tenha essa necessidade de se proteger.

No entanto, ao se defender, ela se desprotege ainda mais do espectador. Ao vê-la pela primeira vez, este ainda não está acostumado a sua forma e é aí que está a importância do trabalho de ambas as artistas, principalmente no trabalho de Jéssica, o da instrumentalização desse público. Por que é por meio da instrumentalização, no sentido de fornecer recursos para o espectador se relacionar com os corpos diferentes em cena, como afirma o pesquisador Desgrange (2003, p. 30), que o ator, nesse caso Jéssica Teixeira, conseguirá travar um diálogo com o público.

A busca da atriz é por se utilizar desse corpo estranho como um mote de criação. Entendo que momentos como a cena em que Jéssica lê para o espectador a carta de sua mãe, revelando o processo de gestação, as agressões vividas e o seu acesso a um tratamento digno, aproximam-na desse espectador e contam a construção da trajetória desse corpo estranho. E sim, o ser humano nasce do estranho; o estranho, nesse contexto, acaba se tornando familiar, a ponto de que esse espectador consegue, por meio da construção feita pela artista, chegar ao lugar comum que a pesquisadora Carolina Teixeira chama de corpos passíveis da cena. Assim ela destaca:

Com efeito, é preciso o aprofundamento dos processos de composição, preparação que envolvem corpos em algum tipo de deficiência e o reconhecimento de suas experiências cognitivas, visuais, físicas e auditivas para além de uma ideia de tradução cênica. Deste modo, as justificações do discurso inclusivo passam a dar lugar ao entendimento das abordagens, dificuldades e efemeridades corporais passíveis de ocorrer em cena. (TEIXEIRA, 2018, p. 11).

A partir do momento em que a atriz aprofunda a sua história, desmitifica o termo corpo estranho, aproxima o espectador e consegue criar camadas de aprofundamento no seu trabalho. Nesse cenário, o que ocorre é a simbiose e a identificação: o prazer de assistir e o distanciamento crítico.

A figura no subitem 2.1 foi associada à figura de um monstro contemporâneo. Para a pesquisadora Martha Cordeiro, “A modernidade dispensa a figura do monstro mesmo quando, no entanto, ela resiste enquanto forma de pensar os limites da própria humanidade” (CORDEIRO, 2021, p. 06), e é justamente por isso que associo o corpo da artista a essa teoria do monstro enquanto uma construção social. Por essa figura monstruosa que é banida, segregada ou tida como estranha, em cena, como é o caso de Jéssica Teixeira, é capaz de transformar o olhar do outro.

A pesquisadora Martha Cordeiro, na introdução de seu artigo *Figuras de Alteridade. Do monstro ao anormal*, tem como proposta relacionar a figura do animal à figura de alteridade. A seguir, ela questiona: “como definir o humano, o que é especificamente humano, se não a partir do que lhe é estranho?” (CORDEIRO, 2021, p. 01). Trago essa citação porque é da estranheza e de aspectos de dor que nasce o conceito que a artista intitula como corpo estranho. Entendo que essa conceituação nos permite compreender que, ao abordar temáticas como a gestação de sua mãe, as violências vividas, é como se Jéssica Teixeira buscasse uma aproximação com seu espectador e, assim, conseguisse adentrar com um discurso político que conduzisse esse espectador. Então, é uma estratégia que funciona e traz à tona o conceito de estranho de Bertolt Brecht, porque a presença e o olhar do público não são passivos.

O processo de estranhamento também acontece no trabalho artístico de Claire Cunningham e se dá principalmente pela muleta. Nesse contexto, é parte estruturante de muito da composição do espetáculo e, entendo, a muleta é um dos principais elementos provocativos no trabalho da artista. Assim como Jéssica Teixeira, Cunningham se insere no que ela intitula como *Tempo Cryppi* e isso implica alguns efeitos sobre o espectador.

A artista adota estratégias como diálogo direto com o espectador e convenções. Por exemplo, o jogo em que Claire Cunningham pede ao público que experimente o alcance do seu

olhar periférico. Para tanto, é solicitado para que cada pessoa estenda o dedo polegar na altura dos olhos; no momento em que a audiência experimenta, a performer elucida que esse é o mesmo olhar que recebe dos outros na rua. O pesquisador Desgrange, ao falar da aproximação com o espectador, realça que o processo de familiarização com os códigos aproxima o espectador do performer. O código aqui são as convenções, e entendo que aproximar o espectador de sua realidade seja o primeiro passo para o processo de conhecimento do que é viver com deficiência.

Entendo que a prática teatral pode ser uma aliada na formação e na transformação do espectador. A experiência teatral, bem como a condução de Claire Cunningham e de Jéssica Teixeira, que tão bravamente expuseram seus medos e sua potência artística, pode, sim, levar o indivíduo ao patamar de espectador ativo e, por meio do processo de apreensão do que vê, a um espectador emancipado (RANCIÈRE, 2012). O pesquisador Jacques Rancière, salienta:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p.17).

Entendo que, para o autor, olhar é agir, uma vez que o espectador, ao assistir algo, seleciona, compara e interpreta o que assiste e reconfigura o seu mundo (RANCIÈRE, 2012). Os espetáculos levam esse espectador a uma experiência ativa, a partir do momento em que explanam a realidade de um corpo distópico. A transformação dos indivíduos que se encontram no espaço cênico, para mim, está no momento em que o espectador se permite, por meio da condução do performer ou não, abrir o seu repertório perceptivo para diferentes realidades e, assim, perceber que a cena pode comportar diferentes corpos em diferentes fazeres.

O mesmo processo ocorre em ambas as montagens: a instrumentalização que conduz o olhar do público ao diverso. A pesquisadora Carolina Teixeira ressalta que essa experiência estética pode proporcionar “ao espectador a experiência de ver-se através de outras sensibilidades e percepções antes desconhecidas” (TEIXEIRA, 2018, p. 9).

Este capítulo examinou os aspectos estéticos das cenas. Com intuito de compreender como os elementos cênicos proporcionam um alargamento do olhar e dos modos de recepção

do espectador. No terceiro capítulo, busco seguir examinando os atravessamentos do discurso político imbricado à cena.

Imagem 21. Espetáculo E.L.A.

CAP.3. DISCURSO DO CORPO DEFICIENTE



Fonte: Raphael Maia

Descrição da Imagem: Fotografia da entrada do Capítulo 3 “Discurso do Corpo Deficiente”. Foto do corpo inteiro, desfocada, a maneira como as realçando traços de Jéssica Teixeira parada no centro do palco, no fundo um ciclorama branco. (Fim da descrição).

TERCEIRO CAPÍTULO

3. O DISCURSO DO CORPO DEFICIENTE

3.1. Corpos Políticos: o espetáculo como uma *Escultura Social*

A presença de artistas com deficiência em cena pode causar ruptura e abrir espaço para outras abordagens na cena. No entanto, sabe-se que “tal presença não está de todo consolidada” (BERSELLI, 2019, p. 15). A presença desses corpos ainda causa desconforto. Por vezes, esse desconforto, se apresenta pelo silêncio, pela piada capacitista ou pelo olhar enviesado; com base nisso, que julgo a proposta artística dessas mulheres, a escocesa Claire Cunningham e a brasileira Jéssica Teixeira, urgente na cena contemporânea.

Por intermédio de suas narrativas, ambas desafiam seus colegas e espectadores ao tratar de uma temática que ainda é um tabu para alguns: corpos deficientes em cena. As artistas Claire Cunningham e Jéssica Teixeira, mais do que reivindicar “um lugar além dos discursos do modelo institucional de inclusão” (TEIXEIRA, 2016, p. 6), reivindicam espaço na criação cênica e práticas mais abrangentes, assim como acesso ao mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, dialogam com a proposta contemporânea de “apontar outras possibilidades de comunicação em cena e de pensar o lugar da cena⁶⁹” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 9).

O espetáculo *TWYT*, segundo o site de *Reviews Exeunt*, foi uma encomenda do Festival da Agência Inglesa Unlimited. Esse é um espetáculo que rompe com a narrativa da dança clássica, com uma quantidade extensa de temáticas (etarismo, questões de gênero – o corpo da mulher – e a sexualidade de um gay); todavia, a principal discussão é sobre a questão da pessoa com deficiência, no que diz respeito a como ela se percebe e, principalmente, como é percebida. Não é casual que as frases que nortearam e comportam os créditos de divulgação do espetáculo são:

Como olhamos uns para os outros? Como nos permitimos ser vistos? Como nossos corpos moldam a maneira como percebemos o mundo ao nosso redor?⁷⁰

⁶⁹ “otras posibilidad de plantear la comunicacion escénica e pensar lo lugar de lo escénic” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 9).

⁷⁰How do we look at each other? How do we allow ourselves to be seen? How do our bodies shape the way we perceive the world around us? (CUNNINGHAM, 2016).

Ao jornal escocês *The Herald*, a crítica de dança Mary Brennan afirmou que esse espetáculo tem um forte caráter performativo e, por vezes, caótico na sua construção, comportando-se como uma escultura social.

Ao longo da narrativa, as mudanças de uma cena para outra são muito rápidas. No entanto, há uma organização no “caos”. Nele, os performers criam pequenas convenções com seu público, as quais guardam elementos do discurso do corpo-político. Ao mesmo tempo que dançam, dialogam e desmitificam a abordagem do espetáculo de dança, assim como o lugar/movimentos que seriam as ideias para aquele corpo dançante – no caso, o de Claire Cunningham – se partirmos de uma ótica capacitista.

Tal qual *TWYT*, o espetáculo *E.L.A* tem uma narrativa caótica, mas potente e complexa. Nele, assim como no espetáculo anterior, encontramos diferentes temáticas, como: gênero (domesticação das mulheres e uma ironia do padrão masculino), *Aktion T4* em 1934 (medida pertencente à Solução Final), constituído como o primeiro programa de extermínio da Alemanha na II Grande Guerra, medida que exterminou milhões de deficientes.

Diferentemente de Claire Cunningham, a atriz Jéssica Teixeira coloca o discurso de seu corpo de forma mais abrupta. É possível perceber pontos que, para mim, se articulam como um manifesto artístico da atriz. O espectador que vai à procura dessa criação já se depara com a questão do discurso na sinopse do espetáculo:

Pudesse ser apenas um enigma. Mas não. **O corpo faz problema. O corpo dá trabalho. Pode ser muitos. Pode ser, inclusive, o que não queremos.** O corpo será sempre o que ele quiser? É social. É político. É tecnológico. É inconsciente. Pensamento. Desejo. Invisível. Invasor. O corpo se despedaça. **É estrutura. É movimento. Mas, sobretudo, é estranho. Eu sou o outro e a outra. Teimo e re-existo.** Ele se degenera e E.L.A se faz impossível (TEIXEIRA, 2018, grifos nossos).

Nos grifos acima, é possível observar a dualidade da convivência da atriz com a sua corporalidade. Mas, ao mesmo tempo que seu corpo se faz estranho e, talvez, incompreensível para uns, a atriz levanta aspectos que não dizem respeito apenas a ele.

Compreendo que, ao levantar aspectos que são de certa forma comuns, a performer insere o espectador em dois lugares: o do enfrentamento e do *domínio prático, social* (BRECHT, 1978). No instante em que Jessica Teixeira narra o que pode ser o corpo, como, por exemplo, no trecho acima, entendo que haja um enfrentamento pessoal daquilo que possa incomodá-la e do público com uma temática ainda pouco falada.

A partir do momento em que a atriz narra seu corpo e experiência de pertencer a um corpo estranho. Entendo que alguns espectadores são confrontados com realidades sobre as quais pouco refletem. Com o enfrentamento gerado pela experiência do corpo, a atriz vai em direção ao diálogo com o seu público, de modo a alcançar o que o dramaturgo Bertolt Brecht compreendia como o *domínio prático e social*, e assim propor algo novo estético e metodologicamente.

“O corpo dá trabalho”, sim. E o corpo de todos nós, seres humanos, precisa de cuidados diários, uns mais, outros menos; “Pode ser muitos. Pode ser, inclusive, o que não queremos”, não querer estar em si ou não se pertencer não é uma questão vinculada aos corpos com deficiência, essa é uma temática que abarca muitos. Entendo que, por meio dessas pequenas falas, Jéssica Teixeira aproxima-se de seu espectador, dando vazão às questões que lhe interessam, e isso pode configurar-se como uma “experiência sensorial, que ocorre no espaço quando um corpo atua frente ao outro” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 16).

Em entrevista ao *Diário Nordeste*, a atriz revela que decidiu trazer questões tratadas no divã porque:

A arte precisa escapar o meu corpo, escapar de mim. O mim, o “eu comigo mesma”, eu trago no divã, na psicanálise – inclusive, a dramaturgia parte de algumas coisas que fui analisando, fruto de divã, e fazendo com que essas coisas chegassem em outras pessoas. A arte tem muito isso. Quando a gente se manifesta artisticamente, é exatamente para que outras pessoas reflitam, estranhem, inquietem, sobre aquele determinado assunto (TEIXEIRA, 2021).

A busca da atriz é pelo estranhamento crítico, conceito desenvolvido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Segundo Brecht, o objetivo desse estilo de interpretação “consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça” (1978, p. 55), de modo que “devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente” (Ibidem, p. 55). Entendo esse interesse enquanto processo de desfamiliarização daquilo que é familiarizado e, por consequência, guarda a potência de transformar os olhares e as ações sociais, de modo que o espectador mantenha o distanciamento necessário para examinar a situação de forma crítica e quiçá imaginar outras formas de perceber-se no mundo (idem, 1967, p. 138). Por fim, o olhar do espectador é um olhar ativo e crítico.

A artista Claire Cunningham está no meio do espaço cênico, em frente à projeção principal. Ela senta sobre suas muletas (movimento *bench*), despretensiosamente, até que se direciona direto ao público e afirma:

Como uma pessoa com deficiência, e alguém que parece visivelmente diferente, eu estou ciente de que as pessoas me olham. E que me olham diretamente. Ao voltar o olhar, as pessoas tendem a mudar o seu foco, mas na periferia de minha própria visão, estou ciente de que existe toda essa atenção vindo para mim (CUNNINGHAM, 2016).

A coreógrafa começa a experimentar o olhar periférico, ainda sem explicar o que está fazendo ao público. Jess Curtis propõe que o espectador experimente também as possibilidades do olhar periférico:

Então, estamos brincando com essa partitura de tentar manter sua atenção na periferia. Como uma forma de sentir até onde vai o olhar. Para isso, olhe para seus polegares, coloque-os na sua frente e mova lentamente seus polegares para o lado, mas mantenha sua atenção neles e perceba que sua visão periférica não está apenas lado a lado (CURTIS, 2016).

Aos poucos, o coreógrafo começa a experimentar os movimentos, como quem ilustra e incentiva o espectador. Pelo vídeo, é possível perceber que alguns espectadores que aparecem no campo da lente da câmera experimentam esses movimentos do seu assento enquanto Claire está sentada ainda sobre as suas muletas e experimenta, de forma improvisada, diferentes direções desse polegar apontado para a sua frente (CUNNINGHAM, 2016).

Momentos depois que Jess Curtis faz a sua primeira provocação ao público, os performers começam a dançar no espaço, de forma separada. No entanto, há um jogo de percepção um do outro, indireto, no qual eles não se olham, a fim de que o público observe até onde chega o olhar periférico. Nisso eles propõem ao espectador que experimente a proposição no seu lugar. No momento em que o espectador vivencia a ação proposta no jogo por Jess Curtis, acontece o diálogo direto de Claire Cunningham com o público. Nesse diálogo, a performer esclarece que esses são os olhares que sempre recebeu; nesse momento, entendo que se inicie o processo crítico do espectador, em que a experiência passa pelo seu corpo.

A artista Claire Cunningham fala que, ao caminhar em vias públicas, se depara com o olhar curioso, para logo olhar para trás e surpreender esse “voyeur”, que sempre a recebe com um olhar baixo. A partir disso, ela se volta para o público e pergunta: como você me vê? Entendo que, nesse contexto, o corpo aparece como um lugar do ato performativo. A dimensão performativa consegue dar conta de trazer à cena discussões, por exemplo, étnico-raciais, e mostrar outros padrões de criação, dando voz à diversidade, sem que isso seja representado: o corpo por si só é voz. Segundo Patrice Pavis (2017, p. 233-234), o que se reflete na vida social e psíquica vale também para as ações performativas no teatro. Ele destaca que o performer/ator realiza ações simbólicas, reais ou não, que representam e significam e, justamente, por essa eficácia simbólica, impactam o espectador, desenhando novas formas do fazer cênico.

Vale destacar outro ponto interessante dessa mesma cena, em que a coreógrafa retoma o questionamento: “Como você me vê?” (CUNNINGHAM, 2016). A ação conjunta de Claire Cunningham e Jess Curtis, ao experimentar no espaço movimentos que trabalham o olhar periférico com o público, gera distanciamento. Segundo Brecht, a partir do momento em que o artista se auto-observa, “É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante” (1978, p. 58). Neste caso, o artista é como uma lente para o seu espectador, não renuncia à empatia, mas busca o olhar distanciado do público, diante do questionamento feito.

Arrisco dizer que esse passar pelo corpo do espectador por meio da experimentação prática pode fazer com que tenha consciência de que algo que é só curiosidade, nesse sentido, pode ser perpassado pelo capacitismo. Esse momento é o equivalente da escultura social, ou seja, o conceito de escultura social coloca-se aqui como um “resgatar o sentido artístico que nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção” (QUILICI, 2021, p. 13). A ideia é que a “escultura social” mobilizaria, em cada indivíduo, sua criatividade latente e terminaria moldando uma sociedade aberta à diversidade. O mesmo acontece na cena a seguir, em que a figura *E.L.A.* (criada pela artista Jéssica Teixeira) afirma que há momentos em que ela não pertence a si mesma.

Destaco uma cena do espetáculo de Jéssica Teixeira. Como não pertencer a si mesmo e colocar o próprio corpo na terceira pessoa? Isso pode soar no mínimo estranho. A atriz ressalta em cena:

Ele é invólucro. Ela prefere estar por detrás dessa pele. Ele se põe à prova e se tornará dejetos humanos. Ela tem muito possivelmente memória e história pra contar. Ele reivindica suas parcelas de direitos humanos. Ela não se contenta apenas com isso. Ela faz implodir a noção de sujeito e objeto. Ele se faz ser, sempre (TEIXEIRA, 2021, p. 38).

Ele, também conhecido como o corpo de Jéssica Teixeira. Esse mesmo corpo que, nesse contexto, é associado ao poema do escritor José Saramago. O corpo que se faz ser, mas que está no não lugar, no não pertencimento de Saramago:

Arranca metade do meu corpo, do meu coração, dos meus sonhos. Tira um pedaço de mim, qualquer coisa que me desfaça. Me recria, porque eu não suporto mais pertencer a tudo, mas não caber em lugar algum (2019, p. 71).

Jéssica Teixeira, parece-me, vive o não lugar e carrega consigo essa sensação de deslocamento. A cena analisada a seguir traz um pouco desse desconforto, a partir da figura *E.L.A.*

A cena tem início com as luzes do palco apagadas e, ao fundo, há o que a atriz chama de *partitura vocal de respiração*⁷¹ (TEIXEIRA, 2021, p. 28). São três minutos dessa partitura em *blackout*; estratégia já adotada em outro momento da cena. Em meio ao escuro, começa a tocar as castanholas do *Concierto de Aranjuez*⁷²: *Adagio*, de Miles Davis e Gil Evans. O trompete marca o andamento da cena e o molde do corpo da atriz, pendurado do lado esquerdo, começa a ser revelado. Esse molde está preso às varas do teatro.

Percebo que os elementos que compõem o cenário da montagem não são distribuídos de forma arbitrária. Para o dramaturgo Bertolt Brecht, o Teatro Épico renuncia a elementos cênicos que “simulem a vida” (1978, p. 32) e na montagem de *E.L.A* é possível reconhecer tais traços. No espetáculo, o cenário e a iluminação comportam-se como elementos de distanciamento e exprimem o sentido dos acontecimentos cênicos. Por exemplo, nas varas sobre o teto, é possível ver um molde de gesso de corpo inteiro da artista, pendurado no lado esquerdo; e no lado direito temos um corselet de gesso também pendurado no teto, mas próximo ao chão. Nesses moldes, é desvelado um corpo disforme, com o tronco levemente arqueado em formato de S. Feita a localização da ambientação, digo que o que analiso nessa cena são os seus últimos momentos.

Vê-se um foco frontal âmbar que ilumina uma figura trajando um vestido de voal vermelho, deitada no alto de uma escada branca em frente ao ciclorama. A intensidade é baixa e é quase impossível distinguir a figura que se encontra em frente ao público nesse espaço. Jéssica Teixeira encontra-se em posição esfíngica, deitada de lado, apoiada sobre o antebraço direito e com a mão esquerda sobre o chão, em frente à barriga” (TEIXEIRA, 2021, p. 28). À medida que a luz âmbar ganha maior intensidade sobre o corpo da atriz, o espaço revela parte do cenário.

Jéssica Teixeira executa uma partitura de ação. Em cena, ela faz um gesto apontando para parte do figurino que fora tirado, o corselet de gesso branco, e começa uma partitura que vem ao encontro de alguns conceitos bases desta pesquisa, como a Escultura Social.

Essa partitura faz parte da construção do discurso político do espetáculo. Sua principal ação é apontar o dedo indicador direito para o próprio corpo e para o espaço, sempre referindo-se ao seu corpo como Ele. A artista ressalta:

⁷¹ Essa partitura faz parte de uma pesquisa vocal dos verbos respirar, bocejar, vomitar, engasgar, parir, gozar, ninar; essa é composta por um vocal fry#, de gutural, voz de cabeça, gritos, drives, voz suave, voz de peito

⁷² Concerto disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=2cscpJisU6k>.

Foi na psicanálise que descobri como me referir ao meu corpo – Enquanto aponta para o figurino de gesso, pendurado no seu lado direito: Ele aponta para o corpo; Ele quem? aponta para fora; Como eu poderia achar que isso era? Olha para o público; O que é um corpo para você? Aponta para si; Tanta, tanta coisa, apenas um pouco de carne – aponta para fora; Depois do nascimento dele – aponta para si; A história segue seu curso, mas não segue tranquila – usa as duas mãos e aponta para si; Houve muita violência, houve muita cirurgia, violência na descrença, negligência, quando virão, ele não havia quem minimamente acreditasse, que ali poderia haver uma história banal, corriqueira – gestos param (TEIXEIRA, 2021, p. 29).

Esses elementos (objeto técnico, figurino), acrescidos da iluminação de intensidade vermelha, causam um estranhamento no público, porque revelam os diferentes modos de ver seu corpo como um meio de troca e diálogo com o público. Um dos pontos sensíveis do espetáculo é como, esteticamente, a atriz retrata a relação com seu corpo, como mostrado no texto a seguir:

Digo que perco a paciência, porque, muitas vezes, não tenho a oportunidade de falar primeiro, ou até de falar, porque Ele sempre chega antes de mim. E, geralmente, ele chega gritando ou grunhindo estranhamente feito um rinoceronte. Difícil ele falar baixinho ou tranquilamente (TEIXEIRA, 2021, p. 7).

Ao se tratar em terceira pessoa, é como se ela não se reconhecesse. Esse olhar de estranhamento se dá também para a atriz quando ela se surpreende com a sua imagem corporal, ao analisar os materiais produzidos (fotos, vídeos e telas) no happening. Embora a artista já tenha nascido com uma série de confirmações diferenciadas dos padrões corporais das transformações corporais, acho que as relações que ela tece a partir da descoberta de sua autoimagem são muito potentes.

O filósofo Zygmunt Bauman, ao analisar o diferente em meio à sociedade pós-moderna, destaca que havia duas estratégias para tratar o tema: a antropofágica e a antropeômica. Nesse contexto, interessa-nos a antropeômica. O autor afirma:

[...] vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro. Era essa a estratégia da exclusão – “confinar os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis, proibições da comensalidade, do conúbio e do comércio;” “purificar” – expulsar os estranhos para além das fronteiras do território administrado ou administrável; ou, quando nenhuma das duas medidas fosse factível, destruir fisicamente os estranhos (BAUMAN, 2017, p. 27).

Nessa citação, ainda temos reverberações do contexto do pós-guerra, e o autor traz o choque da “sociedade liberal e racista-nacionalista” (Ibidem, p. 27). Segundo Bauman, a reconstrução cultural tem limites que nenhum esforço poderia transcender essa sociedade racista-nacionalista. “Certas pessoas nunca serão convertidas em alguma coisa mais do que são.

Estão, por assim dizer, fora do alcance do reparo. Não se pode livrá-las de seus defeitos: só se pode deixá-las livres delas próprias” (Ibidem, p. 27). Se não podemos “livrá-las delas próprias”, que solução ou que espaço é destinado para o corpo estranho na sociedade?

O corpo deficiente está “salvo-guardado” pelo olhar do outro sob a égide do sentimento de pena. Entendo que esse sentimento foi construído sobre a culpa judaico-cristã, que por séculos tratou as pessoas com deficiência como uma punição do pecado original. O corpo com deficiência, em especial o do artista com deficiência, está em estado espetacular por ser desviante e, como consequência, por décadas se viu diante de um olhar fetichista. Então, que lugar ou o que o olhar do outro dissemina sobre esse corpo que não está categorizado? E qual é o lugar do corpo estranho? Será que há um lugar para ele?

Historicamente, esse corpo foi colocado em circos de horrores (Freak Shows), mas será mesmo esse o seu lugar? O ator por si só busca um estilo de transformação corporal, e pessoas como Jéssica já os têm. Meu olhar, não sei se pelas leituras que faço, compreende que o lugar do corpo dessa atriz pode ser, sim, o palco, diferente ou não, disforme ou não. Esse artista, como é o caso de Jéssica Teixeira, deveria poder transitar onde quisesse, e não nos lugares que o permitissem. Essa é uma resposta que não tenho quando me deparo com o corpo de Jéssica Teixeira. No entanto, traçando um paralelo com a criação de Claire Cunningham, acredito que o questionamento que moveu *TWYT* caiba na questão corporal de Jéssica. O ponto é: “Como nos olhamos? Como nos permitimos ser vistos?”⁷³ (CUNNINGHAM, 2016).

O interessante é que Jéssica Teixeira – mesmo que em dados momentos, como fora dito na sua apresentação – se questiona se isso é só algo dela. Entendo que tanto Jéssica Teixeira quanto Claire Cunningham têm pelo menos alguns pontos que queiram trabalhar em suas narrativas, como afirma a atriz brasileira:

Fico pensando muito numa questão. Eu, como **mulher, dona e habitante de um corpo estranho, nordestina**, estou aqui fazendo o E.L.A. Aí, sei lá, um homem norte-americano, branco, cis, hétero e normativo, lê esse texto que carrega experiências totalmente diferentes das dele e pode adaptá-lo a essas vivências ou até mesmo fazer tal e qual a mim. Afinal, o que esse texto desperta em quem assiste ao espetáculo – por exemplo, num homem negro, numa mulher trans? É uma questão que sempre me faço. E na montagem há questões, de fato de todo mundo. (TEIXEIRA *apud* BARBOSA, 2021, grifos do autor).

⁷³ Texto de divulgação do espetáculo: How do we look at each other? How do we allow ourselves to be seen? How do our bodies shape the ways we perceive the world around us? Can we change how we see others?, crítica disponível em: <http://londondance.com/articles/reviews/claire-cunningham-and-jess-curtis-the-way-you-look/>, link acessado em 12/ 12/2020.

De forma direta, como nos dois espetáculos, é possível, criar, formar e aproximar o espectador de modo a refletir sobre esses mecanismos de dominação corporal aguçados pelo ideal do corpo eficiente e sua supremacia em relação a um corpo que infringe e subverte o *status quo* pelo simples fato de existir (TEIXEIRA, 2016, p. 71).

O corpo de Jéssica Teixeira, materialidade, é a potência e a ponte relacional com o espectador. Pode então ser considerado uma escultura social, ou seja, algo que comunica e modifica o olhar do outro; até porque, quando se pensa no conceito de escultura social, segundo o pesquisador Cassiano Quilici, esse está atrelado muito mais a uma atitude política do que a uma questão artística (2021, p. 50). Por fim, a partir da materialidade da atriz e de tratar o seu corpo em terceira pessoa, ela começa um processo de reconexão e visibilidade, mas esse não se dá por um olhar empático, mas sim por um viés de transformação nas relações sociais.

Pelo modo como a artista dispôs os moldes no espaço, um pendurado no nível baixo e outro no nível alto, esses objetos contribuem com a narrativa de desnude. Ao criar essas camadas com os elementos como figurino, objetos técnicos, iluminação, a atriz busca mostrar o seu corpo dito estranho. As camadas técnicas fazem parte da estratégia estética da atriz de provocar uma ruptura na empatia, o que ela busca é alteridade sobre seu corpo.

Ao perguntar-se “o que é um corpo?”, e eu acrescento, “o que pode um corpo?”, a artista desafia, ao mostrar que é criativa e que seu corpo pode tudo. Ela desafia a invisibilidade e enfrenta a dificuldade de perceber-se em outros corpos. A deficiência e a estranheza não deixam de existir, mas ela sugere novos caminhos. A artista “desenvolve(r) sua prática buscando produzir a reflexão na plateia de maneira estética... uma atitude crítica” (BRECHT 2005, p. 135). Tal qual o conceito de escultura social, a atriz Jéssica Teixeira busca poder atingir o que Joseph Beuys determinava como organismo social, a fim de que o outro alcance a emancipação de seu pensamento.

Entendo que os dois espetáculos *TWYT*, de Cunningham, e *E.L.A.*, de Teixeira, contêm, cada um a seu modo, esses elementos de estranhamento, visto que levam a problematizar a temática da deficiência. Temática esta que lhes foi cara e que diz respeito ao seu trabalho enquanto artistas, suas dificuldades e o quanto essas comorbidades não representam impedimentos; muito pelo contrário, a deficiência no seu trabalho é mote de criação. Com ironia em relação às situações vividas, por exemplo, essas autoras conseguem se colocar de um modo que o espectador não está acostumado a ver em cena. Esses elementos, aplicados à estética dessas artistas, promovem na audiência uma atitude crítica reflexiva na qual o teatro suscita pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modalidade (ANATOL, 1965, p.

182). Tal qual o que Brecht propunha, o artista deficiente procura que seu espectador tenha uma atitude distanciada/analítica dos fatos representados, como uma troca de papéis, na qual o outro possa experienciar e se deparar com uma realidade totalmente desconhecida.

Essa linguagem causa um estranhamento, justamente, por dar voz ao diferente/destoante. “Tanto no corpo do performer, como no do espectador que, mesmo que não esteja participando fisicamente da ação, é afetado por esse acontecimento estrangeiro...” (ARAUJO, 2016, p. 24). A filósofa Judith Butler traz suas discussões em relação à fala e à expressão do corpo, sempre relacionando os discursos de poder e as estruturas sociais ali implicados. A autora propõe uma teoria da ação, na qual o próprio sujeito é objeto de seu fazer:

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia (BUTLER, 2003, p. 129).

Para Butler, o corpo é vulnerável à linguagem, o corpo é “feito e efeito da linguagem” e, por vezes, sustentado e ameaçado pela linguagem. É nesse contexto que nos deparamos com as falas de ódio. Os atos de fala na obra de Butler se colocam como uma forma de combate; por meio deles, é possível criar um corpo político, capaz de fugir de um determinismo cultural. Por meio da performatividade, é possível criar espaços de legitimação frente à violência.

Os espetáculos geram identidade ao colocarem corpos *def* em cena e permitem que outras pessoas possam se reconhecer nas narrativas. Ao gerar identidade, é reforçado, para o espectador, o discurso de representatividade de corpos diversos na cena contemporânea, agindo, assim, como um ato social, onde o performer representa a vivência ou discurso de alguém que está na plateia.

3.2. A busca pelo protagonismo social na cena

A busca pelo protagonismo social é um elemento estruturalmente básico, que permite ao indivíduo a participação em processos decisórios. Segundo as pesquisadoras Maria Farias e Aida Varela, o conceito de protagonismo tem significado “relacional, na medida em que pode ser compreendido em relação aos diferentes sujeitos em um acontecimento” (FARIAS; VARELA, 2017, p. 01). As pesquisadoras afirmam ser esse um processo de empoderamento que permite ao indivíduo compreender o quanto suas ações podem ou não reverberar na sociedade.

No cenário contemporâneo, a busca pelo protagonismo em diferentes segmentos (etno-racial, gênero e outros) nas artes da cena é um movimento recorrente. Compreendo que as

artistas aqui investigadas, cada uma a seu modo, buscam esse protagonismo, mas de forma a criar espaço para outros artistas com deficiência; uma das formas para que isso aconteça é o fato de estar só em cena.

Essa é uma escolha dramaturgica a ser destacada nos espetáculos, é a escolha por uma cena com apenas um performer, como é o caso de *E.L.A.*, de Jéssica Teixeira, ou com apenas um partner e com muitas cenas individuais, como se vê em *TWYT*. Destaco essa temática neste capítulo por compreender que ela se comporta como uma escolha estética e, principalmente, política.

Entendo essa escolha como uma forma de protagonismo social de um corpo dissidente que busca confrontar os espaços a ele destinados. As pesquisadoras Maria Faria e Ana Varela destacam que entendem como corpos dissidentes aqueles “que se situam fora de uma norma esperada de ocupação destes espaços, questionando (ou enunciando essa possibilidade de questionar) diversos aspectos dela, sem serem percebidos como marginais ou subordinados” (p. 34).

A pesquisadora Djamila Ribeiro, ao referir-se aos corpos das mulheres negras, afirma: “A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2017, p. 26). Aproprio-me de suas palavras e arrisco-me a dizer que a mulher com deficiência, assim como a mulher negra, busca reivindicar a sua voz e também o direito de ter acesso aos bens culturais, à vida e à cena.

Em *TWYT*, Claire Cunningham divide a cena com Jess Curtis; no entanto, há muitos momentos em que as cenas são realizadas apenas por ela. Há uma série de elementos que contribuem para o seu solo, tais como: a luz em intensidade de média a alta (de forma que a visualização do público fica mais clara), o partner que utiliza seu corpo como um suporte e impulso para os saltos da coreógrafa e os gráficos projetados nas telas, que auxiliam no aumento do ritmo da cena.

Ao investigar a trajetória da artista, é possível perceber que a maioria de seus projetos é de solos e que *TWYT* é a exceção, apesar de em sua estrutura haver muitos momentos solo. Em entrevista com a artista, falamos da fuga das expectativas, ou seja, o que o público espera enquanto ideal de um corpo cênico. Cunningham, em resposta, afirma:

Acho que, em parte, é porque faço o meu trabalho, por isso que não trabalho para outras pessoas, trabalho para mim, esse é o motivo de eu estar sozinha em cena. Essa imagem fica removida. Por isso que criei minha própria técnica e não sigo a técnica de dança contemporânea, porque não existe o mandato estético, a perna deve estar

reta. Posso criar o mundo que eu quiser criar (CUNNINGHAM, 2019, entrevista à pesquisadora).

Esse é o motivo, tal qual afirma a artista, de não haver comparação entre seu corpo e outro. Seu público irá se deparar com a sua construção, podendo ou não se reconhecer em tal criação (inclusive, a maioria delas é autobiográfica) e, a partir daí, deparar-se com uma outra realidade de criação e vivência corporal, de uma artista que dança com suas muletas.

Corpos como os de Claire Cunningham e Jéssica Teixeira desassossegam a cena artística. A pesquisadora Érika Fischer-Lichte ressalta que “o futuro das artes cênicas é também o estudo das artes cênicas como um projeto de investigação, criação e conhecimento dentro da paisagem em movimento que formam as diferentes disciplinas acadêmicas⁷⁴” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 14). Abordo esse trecho da Estética do Performativo por compreender que as criações aqui investigadas perpassam diferentes áreas de conhecimento (filosofia, dança, teatro, audiovisual) e criam novas narrativas. Ao criarem novas narrativas, por se aproximarem de seu público, tanto Claire Cunningham quanto Jéssica Teixeira criam camadas subjacentes que vão desde os gestores e os espaços culturais a seus trabalhadores e, por fim, ao público, que entendo como social.

As pesquisadoras Farias e Valera destacam a urgência da visibilidade transexual e da necessidade de colocar o “pé na porta”. Entendo que o mesmo se aplica à visibilidade da deficiência enquanto vivência e conhecimento. Nesse cenário, essa é uma realidade que também aparece nos corpos dos artistas *def*.

As pesquisadoras Farias e Valera destacam a urgência da visibilidade transexual e da necessidade de colocar o “pé na porta”. Entendo que o mesmo se aplica à visibilidade da deficiência enquanto vivência e conhecimento. Nesse cenário, essa é uma realidade que também aparece nos corpos dos artistas *def*.

O interessante é que, lentos ou não, esses processos de protagonismo, nesse caso, de mulheres artistas *def*, são necessários. Acredito que a expressão popular “precisamos dar o pontapé inicial” na busca por um protagonismo mais plural na cena vem ao encontro do trabalho da performer. Compreendo que o espetáculo solo *E.L.A.* não teria o mesmo impacto se houvesse uma segunda pessoa em cena, por dois motivos: primeiro, estético e, segundo, pela narrativa

⁷⁴ Las artes escénicas que el futuro de las artes escénicas es también el estudio de las artes escénicas como proyecto de investigación, creación y conocimiento dentro del paisaje en el movimiento que forman las distintas disciplinas académicas. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 14).

peçoal da artista. Quando digo estético, é por conta do corpo da atriz, porque o que dá o choque é a história dela e a maneira como ela aborda essa narrativa.

A performer, diferentemente de Claire Cunningham em *TWYT*, não tem restrição a dividir a cena com outros artistas. No entanto, nesse projeto, o fato de estar só em cena permite muitas leituras acerca de sua história e seu corpo, bem como provocações, a partir desses fatos, da artista para com seu público.

As artistas aqui ocupam o lugar de *outsider within* ou de forasteiras da cena. Esse é um conceito levantado pela pesquisadora Djamilia Ribeiro, que o associa às mulheres negras. Segundo ela:

O conceito *outsider within*, o qual numa tradução seria o mais próximo a “forasteira de dentro”, é muito importante para posteriormente entendermos lugares de fala. Para Collins, a mulher negra dentro do movimento feminista ocupa esse lugar de “forasteira de dentro”, por ser feminista e pleitear o lugar da mulher negra como sujeito político, mas ao mesmo tempo ser “uma de fora” pela maneira como é vista e tratada dentro do seio do próprio movimento, a começar pelo modo pelo qual as reivindicações do movimento feminista foram feitas, críticas que também se estendem quando falamos de teoria feminista (RIBEIRO, 2017, p. 27).

Interessa-me nesse contexto o termo ser “uma de fora” ou até mesmo o forasteiro. As artistas cujas trajetória e práticas pesquiso, justamente por não pertencerem a um padrão normativo, por viverem em meio ao vazio no que diz respeito à produção técnica voltada para um corpo disforme – salvo o caso de Claire, que desenvolveu uma técnica própria por não se sentir contemplada pelas técnicas vigentes. Por fim, essas artistas são forasteiras e estranhas no fazer cênico ao trazerem uma realidade que não pertence à grande maioria das pessoas. Ao adentrar no capítulo *A co-presença física de atores e espectadores*, a *Estética do Performativo*, a pesquisadora Fischer-Lichte aponta que é possível criar um *ciclo de retroalimentação*⁷⁵ (2011, p. 105) na cena. Retroalimentação que “muitas vezes busca um propósito e tem a ver com um fenômeno em que o estético encontra um vínculo imediato com o social e o político⁷⁶” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 105). Entendo que, para alguns, a presença dessas artistas é muito impactante no palco, incômoda e, conseqüentemente, política.

A presença solo dessas mulheres em cena coloca em processo de desestruturação o discurso de que algumas vidas devem sobreviver em detrimento de outras (BUTLER, 2019).

⁷⁵ Bucle de retroalimentación (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 105).

⁷⁶ “[...] muchas veces busca un fin y tiene que ver con un fenómeno en el que lo estético encuentra un vínculo inmediato con lo social y lo político” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 105).

De forma poética, as artistas reivindicam e pontuam seu corpo dissidente no espaço, conferindo-lhe um patamar de presença política. Entendo esses trabalhos como uma resposta à demanda social; a representação e o lugar de fala de corpos de mulheres deficientes ocupando o protagonismo da cena.

CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou compreender qual a potência política da forma de agenciamento da deficiência em cena. Como modo de contextualização, apresentei um breve histórico dos Movimentos Sociais acerca da Deficiência e seu reflexo na contemporaneidade; procurei fazer uma investigação acerca da trajetória artística e do contexto sociocultural nos quais estão inseridas as artistas Claire Cunningham e Jéssica Teixeira.

Ao longo da pesquisa, percebi o quanto a presença de artistas com deficiência falando de seus processos criativos, em especial no teatro, é escassa. Compreendo que trabalhos como os da coreógrafa Claire Cunningham e da atriz Jéssica Teixeira podem suprir a carência de representação de pessoa com deficiência na cena, de modo a mobilizar e gerar o que a pesquisadora Carolina Teixeira intitula como “novas coreografias culturais” (TEIXEIRA, 2016, p. 118). Nesse contexto, as *novas coreografias culturais* (Ibidem, 2016) vêm ao encontro da “política de modificação do olhar sobre o corpo e o papel do artista” (Ibidem, 2016, p. 183) e como uma forma constante de reivindicação do direito à criatividade.

A principal questão desta pesquisa foi a seguinte: Como pode o artista transformar sua deficiência física em potência? Em complemento a essa questão central, indaguei-me ainda: Qual a potência política da forma de agenciamento da deficiência em cena? Quais as estratégias encontradas pelas artistas em suas trajetórias na busca de visibilidade artística? A ideia do corpo nas artes ainda está imbuída nesse *Imaginário Social*. Tal qual ressalta a pesquisadora Marcia Berselli, “O corpo humano, 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” (2019, p. 40). O discurso está permeado pela ideia de potência e atrelado à agilidade. Entendo a presença de ambas as artistas em cena como política.

As estratégias encontradas por elas como forma de agenciamento da deficiência se dão a partir de suas escolhas relativas aos elementos estéticos e do discurso político na cena. Quando Claire Cunningham, por exemplo, realiza um movimento com suas muletas e como isso se reflete na sua dança; e o mesmo se dá com a atriz Jéssica Teixeira quando ela apresenta seu corpo em meio ao *blackout* e, junto do seu espectador, é criada uma imagem de seu corpo. As artistas rompem com padrões normativos técnicos, o que ocasiona um alargamento do repertório do espectador e, indiretamente, interrogam ao seu público sobre qual corpo de fato é (Im)possível.

O corpo (Im)possível é na verdade o corpo padronizado, aquele que não se transforma. Pensando em pesquisa e metodologias corporais, o corpo (Im)possível, não é um lugar concebível para o artista e para qualquer outro sujeito, porque somos passíveis de transformações corporais no curso da vida, seja pelo envelhecimento, seja por situações que fogem ao nosso controle, como um acidente, uma doença. O corpo possível é o corpo que se transforma, que envelhece, que adoce e abre caminhos para a identificação de outros corpos.

Esta pesquisa tinha como objetivos específicos: problematizar a presença de corpos deficientes nas artes da cena; localizar a deficiência como um elemento de potência criativa e política; e investigar os modos de interação entre o corpo da artista com deficiência e os demais elementos da composição cênica. Para tal, foram feitas duas análises: uma visando a aspectos técnicos da cena e outra com o propósito de analisar a dimensão política dos espetáculos. A dissertação foi organizada em três capítulos.

O primeiro capítulo, dividido em cinco subitens, tem como objetivo compreender como cada uma das artistas gerenciou suas deficiências e fez delas materialidade para o seu fazer cênico. Para tanto, busquei tecer breves considerações do contexto sociopolítico da pessoa com deficiência, os principais movimentos sociais de defesa de seus direitos e seu desdobramento na contemporaneidade, principalmente, a partir do conceito acessibilidade, em especial nas artes da cena. Atenho-me ao contexto das artes. Após a breve explanação, acredito que andamos a passos lentos rumo à acessibilidade; o discurso da diversidade cênica, principalmente quando dito por outros, é restrito. A discussão acerca da cena acessível é uma temática escassa, embora haja pesquisadores comprometidos com o assunto; no entanto, é perceptível a não presença dos artistas com deficiência falando de suas práticas e que as falas ficam restritas a artistas que já têm uma projeção.

Na sequência, foi elaborada uma análise do contexto sociopolítico e cultural das artistas, a fim de reconhecer suas realidades e a influência destas na criação artística. A seguir, nos subitens 1.3 e 1.4, foi feita uma breve biografia, também de forma a destacar os principais acontecimentos nas trajetórias artísticas. Esse capítulo foi necessário porque há uma repercussão histórica no trabalho de ambas, principalmente porque são mulheres que lutam pela acessibilidade de outros artistas na cena.

É interessante destacar que Claire Cunningham e Jéssica Teixeira pertencem a contextos socioeconômicos muito distintos, principalmente no que diz respeito a políticas culturais voltadas para artistas com deficiência. A coreógrafa escocesa é uma artista privilegiada, porque

por meio de planos de incentivo cultural conseguiu desenvolver seu trabalho técnico de forma remunerada e se inserir no mercado de trabalho europeu. Nesse cenário, é perceptível a disparidade econômica em que vive o artista com deficiência brasileiro. Vive-se um momento dúbio, há algumas pesquisas importantes sendo desenvolvidas no âmbito acadêmico, assim como novos nomes ganham a cena; porém, em alguns casos, sem respaldo governamental.

Na sequência, no último subitem do primeiro capítulo, abordei algumas das violências vividas pelas artistas e como isso foi exibido em cena. Repito as palavras da entrada do subitem, quando afirmei que a vivência de pessoas com deficiência é atravessada por pequenas agressões diárias, principalmente quando se trata de mulheres. Há pontos de suas trajetórias que se entrecruzam, principalmente no que diz respeito às violências vividas. Entendo que todas elas se deem por vivermos em uma sociedade capacitista que dita quais corpos são contemplados pelo padrão de normalidade. Mais do que serem vítimas de suas histórias, entendo que as performers optaram por tornar essas histórias públicas, cada uma a seu modo, de modo a contestar os espaços que lhes são impostos.

O segundo capítulo comporta a análise operativa da cena e é composto por três subitens. A proposta é compreender que proposições estéticas são utilizadas na composição desses espetáculos e que efeitos as escolhas estéticas têm sobre o espectador, de modo a compreender como as artistas agenciam a sua deficiência em cena. O capítulo teve início com uma breve contextualização acerca do universo das montagens; na sequência, adentrei no universo da figura *E.L.A.*, criada pela atriz Jéssica Teixeira. Nesse momento, procurei identificar quais as estratégias adotadas pela artista para apresentar o seu corpo, definido por ela como estranho.

A atriz cria uma narrativa que se “despe”; no entanto, questiono-me se elementos como *blackout*, no primeiro momento do espetáculo, na cena em que está tudo um breu, se essa estratégia funcionou de forma a reter o impacto do olhar do espectador. Todavia, entendo ser impossível anular ou fugir do olhar capacitista; o que se pode fazer é criar estratégias ao longo de espetáculo, de aproximação com o espectador e, assim, conduzi-lo ao universo desse artista com deficiência. No intuito de despir-se, acredito que os elementos que são escolhidos como estratégia funcionam, porque entendo que camadas de significados são criadas com as estratégias, de modo a inserir e conectar o espectador à ideia do conceito por ela criado, corpo estranho.

Ao avançar na análise, procurei colocar em destaque a *Técnica Claire Cunningham* (2010), sua relação criativa com a muleta e a análise de duas cenas. Esse é um subitem que traz

os aspectos da técnica e a presença da artista em cena. Entendo os elementos técnicos aqui analisados (a luz, o som com o “pi”, entre outros) como artifícios que estão à disposição da artista para a construção do diálogo com o público. Entendo que, por exemplo, a criação de atmosfera e a modificação do ritmo do espaço não seriam as mesmas sem o recurso do som e que elas são formas de chegar a objetivos cênicos de maneira variada. Ao finalizar a análise, é perceptível que há uma preocupação da coreógrafa escocesa com o conteúdo poético-político e de limpeza do material que chega até seu público no que diz respeito à temática da deficiência e à exposição de corpos dissidentes na cena.

O terceiro capítulo é composto por uma análise política dos espetáculos. O subitem 3.1 tinha como objetivo perceber como cada uma das artistas coloca o seu discurso em cena. Nele, procurei trabalhar os conceitos de escultura social, estranhamento e performatividade. Entendo que a presença dessas mulheres, por si, já é política, porque desafiam o padrão normativo; no entanto, há diferenças na condução do discurso político.

É perceptível que a escocesa opta por uma abordagem mais sutil e que o maior impacto de suas cenas se dá através do seu corpo. É possível observar isso quando a artista se arrisca, quando salta e ignora os movimentos que seriam delegados a um corpo com muletas. Diferentemente da abordagem da atriz Jessica Teixeira, que adota um diálogo mais agressivo. A atriz brasileira não é vítima de sua história e sim protagonista, que se expõe e se defende do olhar capacitista que recebe.

No último subitem do capítulo 3, foi abordada a questão do protagonismo. Entendo como um ponto relevante, trazido da pesquisa da coreógrafa Claire Cunningham, mas que se reflete na montagem *E.L.A.*, da atriz Jéssica Teixeira. As mulheres que compuseram essa análise, por mais que tenham visibilidade, sempre terão em sua trajetória seu corpo chancelado pelo olhar do outro; então, abordar o protagonismo social é essencial.

Compreendo que esse foi um processo difícil, enquanto artista e pesquisadora. Por perceber que antes do meu acidente de trabalho eu ocupava um lugar privilegiado e que pautas como acessibilidade e práticas diversas não faziam parte do meu repertório teórico-prático. Observo que essa é uma área que está em crescimento, principalmente no Brasil. Espero de alguma forma contribuir para que outros pesquisadores voltem o seu olhar para o discurso da cena acessível e do discurso político. Um dos desafios foi buscar materiais em áreas que não eram as das artes da cena, como ciências sociais, filosofia, de modo que fossem

contextualizadas para esta pesquisa analítica, que tem como objeto de estudo a prática cênica das performers Claire Cunningham e Jéssica Teixeira. E, sim, o artista com deficiência também tem trabalhos criativos e técnicos, talvez não os difundidos, mas que podem ser tão potentes e complexos quanto os demais.

Esse processo de pesquisa e escrita da dissertação foi de constante desaprendizagem e de (re)descoberta do que pode vir a ser o trabalho de um artista com deficiência, bem como o meu, de maneira a reconhecer e localizar a deficiência como uma forma de conhecimento específico e a sua relação com os demais elementos da composição cênica.

A pesquisa concentrou-se no estudo de caso, principalmente, devido à pandemia de Covid-19. Entendo que esse foi o primeiro processo desestabilizador. Foi então que rumei em busca de artistas que dialogassem com a proposta de estudo. Em meio às pesquisas, conheci o trabalho da artista escocesa Claire Cunningham e, assim, dei início a uma série de buscas sobre a sua trajetória artística e escolhi de seu repertório o espetáculo *The Way You Look (at me) Tonight* (2016).

O espetáculo foi escolhido naquele primeiro momento porque meu intuito era resgatar os aspectos tecnológicos que seriam trabalhados na prática. Todavia, ao ter acesso ao registro, deparei-me com questões acerca do corpo da performer, de sua prática, que não estavam mais relacionadas às questões tecnológicas, mas mais próximas de minha realidade. Enfim, a própria análise tomou rumos diferentes do meu propósito inicial.

O processo de pesquisa/investigação e o acesso às informações acerca da artista foram fluidos. Mantive e mantenho contato com a sua produção e, no terceiro mês de conversas, fui surpreendida por um convite, que partiu de Claire Cunningham, para uma entrevista. Naquele momento, deparei-me com uma mulher generosa, inteligente e consciente de seu papel social como uma artista com deficiência inserida em uma sociedade capacitista.

Paralelamente àquele momento, fui em busca de outro artista para compor o estudo de caso. Foi então que conheci, no *I Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: Práticas e Desaprendizagens*, realizado em 2020, pela Universidade Federal do Acre, a atriz brasileira Jéssica Teixeira. Encantou-me a maneira como a performer se colocava e falava de seu corpo, tratando-o como um *corpo estranho*, inquieto e repleto de contribuições para a cena contemporânea.

No processo de pesquisa e investigação do trabalho de Jéssica Teixeira, não consegui ter acesso a dados pessoais ou acadêmicos, nem mesmo entrevistá-la. Encontrei bastante dificuldade, porque não tive acesso a materiais que falassem diretamente de sua trajetória e tampouco de seus trabalhos. Os desencontros me frustraram, até porque existiam curiosidades de minha parte sobre o processo criativo da artista e não havia mais tempo hábil para a troca de estudo de caso. Presumo que haja uma grande disparidade no que diz respeito à escrita do legado de cada uma das artistas. As informações às quais tive acesso foram retiradas de entrevistas e, principalmente, do documentário *Pudesse Ser Apenas um Enigma* (2020), obra que adentra e resgata o processo de criação e pesquisa contidos no universo de *E.L.A.*

Encontro nas artistas que compõem os dois estudos de caso um entre-lugar; nele habita o meu processo de identificação como atriz-pesquisadora. Acredito que seja importante destacar o aspecto formativo durante o desenvolvimento da pesquisa. Um movimento de reconhecimento identitário. Entendo que o aspecto da representatividade me estimulou a reconhecer as minhas potencialidades, assumindo as transformações corporais pelas quais passei, de modo a validar o meu fazer como atriz com deficiência. Assim, afirmo o carácter formativo, no sentido de construção identitária.

Entendo que o conhecimento que o corpo com deficiência pode proporcionar é o de resignificar as formas de produção de conhecimento para a cena. Por fim, as artistas que compõem o quadro de análise desta pesquisa me ensinam que as Artes Cênicas podem ser um lugar democrático e de direito de todos, apesar do contexto ainda de invisibilidade e de exceção dos artistas *defs*.

Como desdobramento desta pesquisa de mestrado, pretendo aprofundar os meus estudos acerca do corpo com deficiência, bem como seus agenciamentos a partir de alguns aspectos da *Estética da Dor* (KUPPERS, 2004). Sigo me questionando como pode o artista agenciar a sua deficiência em cena, de modo a transmitir novas estratégias de autoconhecimento e, tal qual ressalta a pesquisadora Carolina Teixeira:

[...] processos de preparação corporal que devem considerar as temporalidades corporais de cada indivíduo, suas impermanências neuro-motoras, suas situações de crise ou mesmo sintomas como a desorientação devido à ingestão de medicamentos. Essas impermanências estéticas são apropriadas pelo trabalho de grupo, onde todos assumem funções para além da ideia de “cuidadores”, ao invés disso incorporam novos saberes ao processo criativo que aprofunda as especificidades corporais de cada integrante (TEIXEIRA, 2018, p. 10).

No documentário *Pudesse Ser Apenas um Enigma*, a atriz Jéssica Teixeira argumenta que “mais do que ter um corpo, é preciso cuidá-lo, seja ele qual for” (TEIXEIRA, 2021). A partir dessa fala da atriz, começam a aparecer pontos nodais de pessoas que são artistas, mas que veem a sua trajetória permeada pela intervenção médica e, embora essa não seja uma pesquisa prática, esse também é o meu lugar de fala. Pontos nodais, como o tempo do corpo de cada um, a dor, a adaptação e a escuta, fazem parte do discurso das artistas e são cruciais, levados em consideração na grande maioria das discussões sobre a cena.

Falar do corpo e de suas modificações corporais não é meramente uma reabilitação. Carolina Teixeira ressalta que é preciso que aprofundemos os “processos de composição, preparação que envolvem corpos com algum tipo de deficiência e o reconhecimento de suas experiências cognitivas, visuais, físicas e auditivas para além de uma ideia de tradução cênica” (TEIXEIRA, 2018, p. 10). Porque os corpos são passíveis de mudança, de envelhecimento, e essas *impermanências estéticas* (TEIXEIRA, 2018) podem ser mais um modo de processo de criação e especificidade corporal.

Os corpos ditos despadronizados, grotescos e estranhos deveriam ter o direito à criatividade, aos espaços e às técnicas de criação. Então, sigo interessada em como os artistas *defs* usam suas práticas criativas para ressignificar os discursos da diferença e como esses performers com deficiência mudam e trabalham com estereótipos atuais a partir de seu trabalho.

REFERÊNCIAS

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

_____. **Engaging bodies: The politics and poetics of corporeality**. Wesleyan University Press, 2013.

ALVES, Jefferson. **Acessibilidade cultural: atravessando fronteiras** [recurso eletrônico] / org. Desirée Nobre Salazar, Francisca Ferreira Michelin– Pelotas : Ed. da UFPel, 2020. p- 38, 64. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/6550/1/Acessibilidade_Cultural.pdf> Acessado em: 01 de janeiro de 2019.

ARAÚJO, Paulo Ricardo Maffei. **Performatividade como elemento desterritorializado na encenação contemporânea**. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Departamento de Artes Cênicas, 2016.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARIFOUSE, Rafael. **Decreto de Bolsonaro para alunos com deficiência é retrocesso de 30 anos, diz pedagoga da Unicamp**. Reportagem da BBC. 28 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58347504>>. Acessado em: 10/01/2021.

BARBOSA, Diego. **"Todo mundo se olha no espelho e se sente estranho"**; Jéssica Teixeira lança livro sobre o corpo. Diário do Nordeste. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/todo-mundo-se-olha-no-espelho-e-se-sente-estranho-jessica-teixeira-lanca-livro-sobre-o-corpo-1.3036455>>. Acessado em: 29/12/2021.

BAPTISTA, Cláudio R.; SKLIAR, Carlos. Inclusão ou exclusão. **A educação em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: DP&A, p. 31-40, 2001.

BAULMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.

BELSER, Julia Watts. **Vital Wheels: Disability, Relationality, and the Queer Animacy of Vibrant Things**. Revista Hypatia. v. 31, p. 5-21, 2015.

BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível**. Tese (doutorado). 298 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2019.

_____; ISAACSSON, Marta. **A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea desestabilizando construções sociais a respeito do corpo**. Revista Repertório, n. 30, p. 365-387, 2018.

BONFITO, Matteo. **Entrevista com Érika Fischer-Lichte**. In: Conceição| Concept., Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013.

BRASIL. Decreto nº 5.296 de 02 de dezembro de 2004. Decreto de promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Subchefia para Assuntos Jurídicos [da] Presidência da República. Brasília, DF, 02 de dez. 2004.

_____. Lei nº 13.146 de 06 de Julho de 2015. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Subchefia para Assuntos Jurídicos [da] Presidência da República. Brasília, DF, 06 jul. 2015.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Editora Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético**. Editora Civilização brasileira, 1967.

BRENNAN, Mary. **Unlimited at Tramway, Glasgow**. The Herald Scotland. 18 de Setembro de 2016. Disponível em: https://www.heraldsotland.com/life_style/arts_ents/14750197.review-unlimited-tramway-glasgow/ ‘Acessado em: 12/12/2020’.

BELSER, Julia Watts. **Vital wheels: Disability, relationality, and the queer animacy of vibrant things**. Hypatia, v. 31, n. 1, p. 5-21, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARMO, Carlos Eduardo O. **Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança**. 2014. 131f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

COELHO, Maíra Castilhos. **As múltiplas presenças do ator: novas relações e inovações em territórios cênicos**. 2017.

CORDEIRO, Marta. **Figuras de alteridade: do monstro ao anormal**. Revista Dobra–Literatura Artes Design, n. 7, 2021.

CUNNINGHAM, Claire. **Entrevista com Claire Cunningham**. Entrevista concedida à pesquisadora, 2020.

DE SOUZA, Virgínia Laís. **Monstros: do freak show às leituras artísticas**. DO CORPO: ciências e artes, v. 1, n. 3, 2013.

DEFICIÊNCIA, Viver sem Limite – Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com / Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR) / Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNPD). VIVER SEM LIMITE – Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência: SDH-PR/ SNPD, 2014

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. Editora Hucitec, 2013.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência**. Brasiliense, 2017.

DINIZ, Debora; BARBOSA, Livia; DOS SANTOS, Wederson Rufino. **Deficiência, direitos humanos e justiça**. Sur. Revista Internacional de Direitos Humanos 6.11 (2009): 64-77.

DINIZ, Pollyanna. **Contra a colonização da cultura, dos corpos e desejos**. Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/contra-a-colonizacao-da-cultura-dos-corpos-e-desejos-entrevista-jessica-teixeira/>> Acesado em: 06/04/2022.

Entrevista || Jéssica Teixeira. Revista Satisfeita Yolanda? Artes Cênicas e afins.

DORNELLES, Patricia. CARVALHO, Claudia Reinoso Araújo de; MEFANO, Vânia. **Breve histórico da acessibilidade nas políticas culturais no Brasil**. In: XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. Anais do XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2019. v. 1.

_____. **Acessibilidade Cultural**. Expressa Extensão. v. 23, n. 3, p. 146-160, 2018.

Economia criativa estanca queda de oferta de vagas no terceiro trimestre de 2020. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/notas/economia-criativa-estanca-queda-de-oferta-de-vagas-no-terceiro-trimestre-de-2020>> Acesso em: 15 de março.

ENES, Eliene Nery Santana; BICALHO, Maria Gabriela Parenti. **Desterritorialização/reterritorialização**: processos vivenciados por professoras de uma escola de Educação Especial no contexto da educação inclusiva. Educ. rev. vol.30 no.1 Belo Horizonte Jan./Mar. 2014.

FISCHER- LICHTÉ, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FARIAS, Maria Giovanna Guedes; VARELA VARELA, Aida. **A mediação da informação e o protagonismo social**: experimentando a construção de um modelo em uma comunidade brasileira. Ciudad de México, v. 31, n. 73, p. 91-110, dic. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2017000300091&lng=es&nrm=iso>. Acessado em janeiro de 2020.

FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia**-Entrevista com Josette Féral. Sala Preta, v. 9, p. 255-267, 2009

_____. **O real na arte**: a estética do choque. Arte e ciência: Abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, p. 77-94, 2012.

GAUVÉRIO, Marco Antônio. **Nada sobre nós, sem nossos corpos!** O local do corpo deficiente nos disability studies. Revista Argumentos, v.14, n.1, 95–117, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/argumentos/article/view/1158>.

_____. Medo de um Planeta de Aleijado?–Notas para possíveis aleijamentos da Sexualidade. Áskesis, v. 4, n. 1, p. 103, 2015.

KUPPERS, Petra. **Disability and Contemporary Performance**: bodies on edge. New York: Routledge, 2005.

_____. **The scar of visibility**: medical performances and contemporary art. London: University of Minnesota Press, 2007.

_____. Educação acessível: estética, corpos e deficiência. In: Revista Cena, nº 15, PPGAC/UFRGS, Porto Alegre, 2014. Porto Alegre, UFRGS, 2014a.

LAPPONI, Estela. **Manifesto anti-inclusão**. Estela Laponi Blogspot, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://zuleikabrit.blogspot.com/2015/06/manifesto-anti-inclusao.html>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Rio de Janeiro: Editoras Vozes, 2006.

_____. **Antropologia do corpo e modernidade**. [Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes] Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEASK, Josephine. **Claire Cunningham & Jess Curtis- The Way You Look (at me) Tonight-Royal Festival Hall** Disponível em: <<http://londondance.com/articles/reviews/claire-cunningham-and-jess-curtis-the-way-you-look/>> ‘Acessado em: 12/ 12/2020’.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Cosac Naify, 1999.

LEITE JUNIOR, Jorge. Transitar para onde?: monstruosidade,(des) patologização,(in) segurança social e identidades transgêneras. Revista Estudos Feministas, v. 20, p. 559-568, 2012.

MARSH, Kate. Taking Charge – **Dance, disability and leadership**: exploring the shifting role of the disabled dance artist. Tese (doutorado). Coventry University, Coventry, 2016.

MELLO, A. G., NUERNBERG, A.H., & BLOCK, P. **Estudos sobre Deficiência no Brasil**: passado, presente e futuro. Annual International Disability Studies Symposium, São Paulo, Brazil, June 20, 2012.

_____. **Gênero, Deficiência, Cuidado e Capacitismo**: Uma Análise Antropológica de Experiências, Narrativas e Observações sobre Violências contra Mulheres com Deficiência. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2014.

MELLO, Anahi Guedes de; NUERNBERG, Adriano Henrique. **Gênero e deficiência**: interseções e perspectivas. Revista Estudos Feministas, v. 20, p. 635-655, 2012.

_____. Políticas públicas de educação inclusiva: oferta de tecnologia assistiva para estudantes com deficiência. **Revista Habitus**, v. 8, n. 1, 2015.

_____. **Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade**: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 21, n. 10, p. 3265-3276, 2016.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Poéticas cênicas em espetáculos intermediais**: imagem e presença. O Percevejo Online, v. 5, n. 2, 2013.

MOTA, Márcio Hofmann. **Video mapping/projeção mapeada**: espaços e imaginários deslocáveis. 2014.

NICOLAU, Stella Maris; SCHRAIBER, Lilia Blima; AYRES, José Ricardo de Carvalho Mesquita. **Mulheres com deficiência e sua dupla vulnerabilidade**: contribuições para a

construção da integralidade em saúde. *Ciência & Saúde Coletiva* [online]. 2013, v. 18, n. 3. Acessado em 29 Janeiro de 2022, pp. 863-872. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/x4Ct7sJ4krY7wzGH5XX57nR/abstract/?lang=pt#>

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos Diferenciados na Cena: do Freak Show ao Teatro Contemporâneo**. *Cena em Movimento*, n. 3, 2013.

_____. **Corpos Diferenciados e o Processo de Criação da Performance “Kahlo em Mim Eu E(M) Kahlo”**. 2013. Dissertação. Centro de Ciências Humanas Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013.

OLIVEIRA, Humberto Moacir de. Por uma desaprendizagem: o que a poesia de Manoel de Barros pode nos ensinar. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Psicologia, Belo Horizonte, 2010.

QUILICI, Cassiano. **O campo expandido: arte como ato filosófico**. *Revista Sala Preta*, São Paulo, V.14, n.2, p. 12-21, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Editora Perspectiva, 1999.

_____. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema**. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Dicionário da Performance e do teatro Contemporâneo**. Editora Perspectiva, 2017.

PRIBERAM. "Técnica", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2021, Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/T%C3%A9cnica>>. Consultado em 09-05-2022.

PINTO, Elizabeth Medeiros. **O que nós queremos? Acessibilidade! temas geradores de Paulo Freire como vetores da pedagogia do teatro**. Tese (doutorado). 216 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O QUE É LUGAR DE FALA?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Editora Perspectiva, 2016.

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys: o elemento material como agente social**. *ARS (São Paulo)* [online]. 2011, vol.9, n.18, pp.110-133.

SARAMAGO, José. **Poemas possíveis**. Lisboa: Porto Editora, 2019.

SILVA, Emerson de Paula; MATTOSO, Verônica de Andrade. In: **Artes/Educação e Acessibilidade Cultural: uma Encruzilhada Epistemológica**. OLIVEIRA, F.N.G; HOLANDA, G.S; DORNELLES, P.S; MELO, J.V. **Acessibilidade Cultural no Brasil: narrativas e vivências em ambientes sociais**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2016.

SKLIAR, Carlos Bernardo. **A educação e a pergunta pelos Outros:** diferença, alteridade, diversidade e os outros “outros”. Ponto de Vista: Revista de educação e processos inclusivos, n. 5, p. 37-49, 2003.

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.

_____. **A Estética da Experiência:** Trajetórias do Corpo Deficiente na Cena da Dança Contemporânea do Brasil .2016. 239 f. Tese (doutorado)- Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

_____. **Em cena, Deficiência:** tecituras protéticas entre discursos e ausências. Revista Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 8, n. 2 [15], p. 3-14, jul./dez.. 2018.

TEIXEIRA, Jéssica. E-book *E.L.A.* Editora Aliás. Ceará, 2020. Disponível em: <<https://www.aliaseditora.com/product-page/e-l-a>>. Acesso em : agosto de 2021.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum:** para todas, todes e todos. Editora Record, 2018.

TORQUATO, Camila Neri; BIZERRIL; José. Revista Saúde e Sociedade. Buenos Aires, v.1, n.1, p. 06- 018, 2010.

VALERO, Julie. **A Utilização de Objetos Técnicos.** Revista Brasileira dos Estudos da Presença v.6, n.2, p. 206-225, 2016..

VENDRAMIN, Carla. **Diversas danças-diversos corpos:** discursos e práticas da dança no singular e plural. In: **Conceição/ Conception.** Campinas, SP, v.5, n.2, p.3-25, 2016.

_____. **Discurso e prática da dança inclusiva/ integrada:** uma análise com referência a companhias e ao ambiente de dança no Reino Unido. FACED, Salvador, n.16, 2009, p.25-38

_____. **Repensando Mitos Contemporâneos:** O Capacitismo. In: **III Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneo - SOFIA:** entre o saber e o não saber nos processos artísticos. Campinas, SP, v.3, 2019. p. 16-25.

VIEIRA, Marcilio Souza. **Abordagens Somáticas do Corpo na Dança** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, jan./abr. 2015, p. 128.

WILLIAMS, Gillians. **Disability, the dancer and the dance with specific reference to three choreographers:** Caroline Bowditch, Marc Brew and Claire Cunningham. Tese (doutorado)- Universidade de Coventry, Coventry, 2014.

Referências audiovisuais

E.L.A.- teaser. Direção: Jéssica Teixeira. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OAom6YyB6xk>. Acesso em: Agosto de 2019. Tempo de duração: 38 segundos.

Espectáculo *E.L.A.* Direção: Jéssica Teixeira. Youtube, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OCmSB5bfC98&t=1580s>>. Acesso em: Agosto de 2019. Tempo de duração: 66 minutos.

Pudesse Ser Apenas Um Enigma- Documentário. Direção: Jéssica Teixeira e Pedro Henrique. Youtube, 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2evBcuGYJ5A>>. Acesso em: março de 2021. Tempo de duração: 53:52 minutos.

The Way You Look At Me Tonight Teaser. Direção: Claire Cunningham. Youtube, 2016. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=CiRIqPU6arc>>. Acesso em: janeiro de 2019. Tempo de duração: 04:23 minutos.

_____. Direção: Claire Cunningham. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jo6MiVZpv7c&t=37s>>. Acesso em: janeiro de 2019. Tempo de duração: 37 segundos.

ANEXO

1.0. ENTREVISTA COM CLAIRE CUNNINGHAM

Entrevista feita no dia 06 de novembro, feita virtualmente, pela plataforma do Skype com a coreógrafa Claire Cunningham. 11:00 min-12:57 min

Sabe-se que a sua formação é em canto lírico, e eu te pergunto: como você chegou até a dança?

Quando eu era jovem sabia que queria cantar, era como uma paixão para mim. Escolhi estudar música também parte por conta da atitude de um professor que disse que eu deveria estudar arte e não música, porque poderia ficar sentada.

Fui para universidade, estudei música e lá comecei a trabalhar com uma companhia que treinava músicos com deficiência, mais no gênero rock e pop. Acabei parando lá, porque tinha interesse em ser capaz de treinar outros músicos para performance. Antes disso, eu não tinha muita conexão com pessoas com deficiência na minha volta e eu não queria ter nada a haver.

Isso é exatamente o que acontece no Brasil com os atores, é como um apagamento dos corpos não sabe disso e então não falo disso.

Eu cresci com essa ideia de preconceito contra a deficiência, depois que me formei comecei a me envolver mais com essa ideia da arte, não como terapia. E nessa companhia, que também trabalhava com atores de teatro, aprendi habilidades básicas de teatro que não tinha tido contato antes, tive contato com performance solo, em música clássica, mas não com teatro. E eles me contrataram para trabalhar numa vaga de escritório. Eu era uma assistente de administração e foi importante, porque aprendi coisas de administração, como por exemplo, angariar fundos. Mas, com o tempo, me senti presa dentro dessa vaga administrativa e sentia falta do palco. Tive um daqueles momentos quando estava chegando perto dos trinta (*risos*).

Foi então que percebi, eu queria me apresentar, estar no palco e não ficar atrás de uma mesa. Pensei: como eu vou angariar fundos? Eu queria aprender mais habilidades e ser uma performer versátil. Eu sabia que não conseguiria viver só como cantora, então comecei a aprender outras coisas como atuação; uma das coisas que me atraiu foi o tambor Japonês Taiko, e esses foram os inícios da interação com o meu próprio corpo. Aos poucos, comecei a me interessar por performances áreas e como eu tinha mais força nos membros superiores, pensei: como poderia usar isso nas minhas performances?

Comecei a ir a médicos, coisa que não faz há quinze anos, então que ele me disse “esse é o mais forte que você vai ficar” e eu não me sentia forte naquele momento. Sabia que se não me fortalecesse, eu iria definhar, isso fez com que me interessasse a lidar com o movimento, porque era uma maneira de manter a minha corpo forte. Essa novidade do meu corpo me fez pensar acerca dele, sabia que não tinha a mentalidade para ir a uma academia (*risos*), então a melhor forma de lidar com isso seria através da performance, então foi uma maneira de enganar meu corpo.

É esse momento que vivo agora, de enganar meu corpo, porque não me sinto apta a ir numa academia, as pessoas ficam me olhando, é muito constrangedor.

Eu acredito que parte do problema são os lugares e/ou as pessoas que fazem a gente se sentir como não pertence a esse lugar. E a performance não. Essa foi uma porta de entrada para me fortalecer e eu era mais ligada a dança.

É por isso que no espetáculo “The Way You Look (at me) Tonight” tem os aéreos?

Não entendi...

O que são aquelas formas arredondadas no teto do espaço cênico?

Sim são aéreos.

Em 2005 tinha um anúncio para contratar um dançarino com e outro sem deficiência, não tinha me envolvido com dança, não trabalhava com dança, mas trabalhava com aéreos e talvez não tivesse outras pessoas deficientes que trabalhassem com eles. As minhas primeiras performances foram nessa companhia em grupo ou em duetos. E o coreógrafo Jess Curtis mudou tudo para mim foi quem me deixou interessada em dança e como o corpo se move. E então, o Jess me convidou para entrar na companhia e depois comecei trabalhando com aéreo e aos poucos comecei a trabalhar no chão em relação com o outro, depois disso comecei a desenvolver meu próprio trabalho, só tem uma performance aérea que é de 2007. Foi depois dessa peça de 2007 que comecei a usar (apropriar-me) das muletas em cena, porque o trabalho com os aéreos existe muita disciplina e eu não as tenho (*risos*).

Eu quero te fazer uma pergunta, pode soar meio grosseiro, mas gostaria de saber como foi o processo de se pensar no palco, como bailarina, sendo uma artista com deficiência?

(Silêncio...)

Interessante porque as coisas mudam bastante com o tempo, a forma como fui apresentada pelo Jess Curtis ao trabalho com o movimento foi de uma maneira mais sensorial, como o sinto e não como ele aparece. Tive muita sorte com essa tutela, diferente do início, claro que vi muita dança ao longo de vinte anos, mas nunca imaginava que era algo que eu pudesse fazer,

porque nunca vi um artista deficiente dançando, tive sorte de assistir de dois ou três artistas, da companhia Candoco Dance em 1995 e em 2000 o Bill Shannon. Eu queria ser uma cantora, mas consegui ver que isso existe inclusive o Bill dança com muletas e é incrível.

É algo que eu venho observando, no contexto brasileiro, mas é algo que vou trazer abaixo, enquanto atriz no teatro não tem corpos com as quais possam me reconhecer, basicamente, perceber isso no teatro, não na dança, e é muito solitário.

Os artistas com deficiência têm festivais, onde eles compartilham o trabalho uns dos outros e em um lugar maior é mais isolado, é mais distante. Além do mais para um grupo pequeno, no caso de artistas com deficiência.

Aqui teve o 1º Seminário de Pesquisa e extensão. Eram professores trabalhavam com teatro, com o ensino do teatro, no teatro não vi artistas, vi na dança aqui no Brasil, não sei no teu contexto, mas pioneiro foi a dança.

Você conhece o Edu Oliveira?

Conheço, também o Marcos Abranche, a Carolina Teixeira esses são todos da dança.

Desculpe, eu me esqueço que você é uma atriz. No Reino Unido essa ideia de colocar a deficiência na frente começou com as artes visuais, através da performance, em segundo o teatro e a dança recém está começando, porque tem um estigma muito grande.

Interessante!

A gente tem muita companhia de teatro com atores e diretores com deficiência, provavelmente a mais famosa é “Graeae”, você conhece?

Não, conheço.

Na Escócia é “Bird of Paradise” e o Nick Wilden é uma pessoa que você poderia conversar, ele era um ator, que virou diretor e está envolvido com o teatro nacional. Jenney Sealey é a diretora do Graeae, é mais difícil de falar, ela dirigiu a cerimônia paraolímpica, mas existem outras companhias que provavelmente tenham outras informações. Essas companhias podem ser bem interessantes de falar, pode ser interessante porque, eles falam de atuação, direção e a teatro.

(Risos, pelo espanto da pesquisadora.)

Fiquei surpresa com tanta informação, te agradeço!

Ok.

Na palestra “The importance of mentoring - Women of the world Festival” em Londres no ano de 2013, você afirmou que se considera uma artista de sucesso, e eu te pergunto em que aspecto e por quê?

É um termo de difícil aplicação nas artes. Ser bem-sucedida, para mim, é ir além e ser capaz de fazer o trabalho que quero ir além do que sou capaz de fazer. Sei que sou vista como alguém que tem certa disponibilidade e que tenho acesso a uma boa quantidade de fundos.

Perguntei por que na época você disse que ser uma artista bem-sucedida também era conseguir e mesmo em meio a deficiência se colocar.

Parte do ser bem-sucedida, é trabalhar sobre seus termos. Eu não trabalho para outras pessoas, é trabalhar para si, que a ideia de independência é como uma habilidade; embora, hoje, eu entenda que mais importante que a independência seja a interdependência. É mais importante, pois o meu sucesso também depende de outras pessoas.

Perguntas acerca do espetáculo “The Way You Look (at me) Tonight:

Eu gostaria de me centrar sobre o espetáculo “The Way You Look (at me) Tonight” em razão de minha pesquisa, pois nela investigo o corpo mediante a imagem videográfica e como essa se comporta/transforma numa metodologia no meu processo. Você poderia me relatar o processo de criação, os procedimentos técnicos empregados nesse espetáculo?

Entendo que o processo é para conectar as pessoas, é algo que eu e o Jess sentimos, é importante juntar o time para trabalhar, no projeto, para se ter um projeto incrível, importa ter uma boa experiência, que se importam umas com as outras e não tem um ego enorme no meio. E mesmo para quem não se identifica com deficiente e ser flexível a necessidade de todos, não necessariamente a gente vai estar lá todos os dias às nove da manhã, pode mudar se você tem filhos para cuidar, esse tipo de coisas.

Exato.

Então esse sentimento de se importar com as pessoas faz parte do meu trabalho, antes do trabalho. Eu e o Jess gostamos de brincar entre nós. De escrever coisas, depois compartilhamos, e às vezes, isso se transforma em texto para apresentação e, às vezes, em ação física. Comunicação é vital, e os espaços que eles tentam criar, não existem muita hierarquia. Toda manhã eles tentam checar como todos estão e isso se estende a todos na sala, mas como todos se comportam como ser humano, e não só trabalho.

Qual tipo de improvisação no processo de criação e, mesmo, no curso da apresentação?

Então, eu aprendi com o Jess e eu fiquei seis semanas nos EUA com o Bill Shaden... *(Risos)*

O uso que você faz das muletas é muito potente cenicamente. Como surgiu a exploração desse apoio, como você trata essa questão em termos técnicos e também em termos de construção de significado? Quais retornos do público face ao seu jogo cênico?

Tu quer dizer, com a técnica ou de dançar?

Sim tecnicamente.

Eu estive com o Bill por seis semanas e ele tem uma técnica que ele desenvolveu, “Técnica Shaden”, com ele tem a técnica do skate e do hip-hop, todos os movimentos são característicos, eles têm nomes. Ele me ensinou a estudar o objeto, como um artista de circo, qual peso, como ele se equilibra e como eu me equilibro nele, como eu interajo com o objeto e como ele interage. Depois, com o Jess, tive essa mesma aproximação, mas com pessoas. Como essa pessoa interage comigo, como eu interajo com outra pessoa, essa combinação com a gente interagindo um com o outro, se estamos prestando atenção um no outro. Essas interações dos dois foram muito importantes para mim.

Nessa criação você explora o uso de projeções. Como surgiu a necessidade do recurso audiovisual? E de que forma o uso da imagem agregou a seu jogo corporal?

Quando trouxemos Mathias, não dissemos a ele o que fazer, deixamos ele observar como nós interagíamos, com fazíamos as coisas, o vídeo (projeções) foi algo que ele criou.

Pergunto por que parte da minha pesquisa prática é que descobri que tinha várias possibilidades a partir da tecnologia e da imagem (videográfica), se comportando como método.

A ideia era criar algo que fosse sobre os sentidos (visão, audição...) ou ajudar a tua percepção a apreender coisas que não tinha percebido antes. A primeira coisa que nos preocupamos era da tecnologia ser inclusiva, tem uma parte que tem um pi-pi-pi, mas se você for surda, você não vai ouvir, então colocamos no vídeo com uns pontinhos conforme o som aparece.

(Risos.)

Assim como usamos no espetáculo, uma referência a um casal dos anos de 1920, a dupla Freddy Aster e Ginger Rogers. As pessoas olham e veem filmes e as pessoas conhecem esse casal, e assim vamos os inserido e criando atmosfera. Nós criamos conversões globais como: glamour, cigarros e vestidos falsos, músicas famosas, para que todos possam reconhecer. Afim de que, a música e a imagem se completem.

(Risos.)

Quando falamos da fuga das expectativas, ou seja, o que o público espera enquanto ideal de um corpo cênico, qual é a importância desse afastamento, das quebras de padrões, para você?

Acho que, em parte, é porque faço o meu trabalho, por isso que não trabalho para outras pessoas, trabalho para mim, esse é o motivo de eu estar sozinha em cena. Essa imagem fica removida. Por isso que criei minha própria técnica e não sigo a técnica de dança contemporânea, porque não existe o mandato estético, a perna deve estar reta. Posso criar o mundo que eu quiser criar.

Quando trabalhei com o Bill, eu ainda me comparava com bailarinos não deficientes. Eu tinha essa ideia, preciso ir mais rápido, e um dia, ele me perguntou: “Por quê?”

E aí ele me falou que se eu me movesse mais devagar em alguns momentos, em outros momentos vai parecer que você está indo mais rápido. Essa foi uma das coisas que nós trabalhamos por muito tempo, a ideia desse movimento muito devagar, criar, isso criou uma referência muito diferente para o público, pois o eles percebe normalmente o mais lento, e o mais rápido torna-se mais rápido pelas referências que criei junto ao meu público.

Claire é possível afirmar que você é uma artista?

Sim, com certeza.

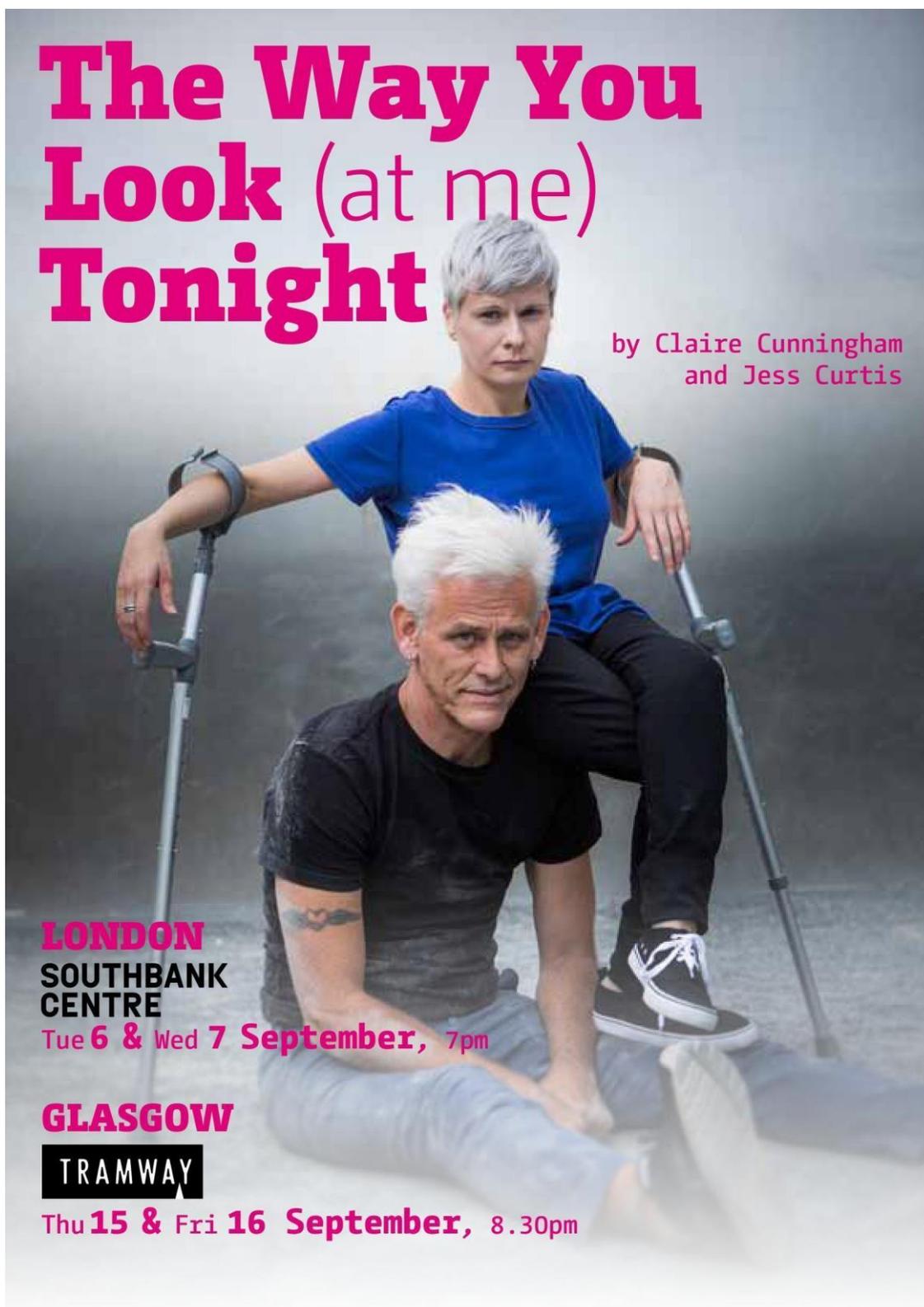
As artes são conhecidas por serem um espaço de acolhimento e de variação social. Como você vê hoje a questão da acessibilidade e a inclusão no âmbito do teatro e na dança?

Eu acho interessante, porque, ontem li um trabalho de um artista sobre racismo e colonialismo. Acredito que a arte pode ser um discurso contra o racismo, preconceito e colonialismo, acho que isso é verdade, mas a arte é um lugar onde criamos as nossas utopias e nós criamos algo que nós também queremos ver. E às vezes a gente não consegue escapar dessas coisas e essas coisas entram com o público, mas ainda assim é interessante que os espaços criem esses discursos, que a gente crie e dite as regras; não estamos indo pelas regras de outras pessoas, aí entra em consideração o que estávamos falando antes cada uma cria o seu próprio espaço.

Autonomia e liderança, não?

Sim, uma coisa que eu penso é que é importante que nesse lugar seguro a gente não converse só com “gente conhecida”. No início, eu comecei trabalhando nesse lugar seguro, com trabalhos autobiográficos, e depois me senti segura para falar do lugar de outras pessoas.

**2.0. FOLDER E CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO NO ANO DE
2016 EM LONDRES E GLASGOW**



The Way You Look (at me) Tonight

by Claire Cunningham
and Jess Curtis

LONDON
**SOUTHBANK
CENTRE**

Tue **6** & Wed **7** **September**, 7pm

GLASGOW

TRAMWAY

Thu **15** & Fri **16** **September**, 8.30pm

The Way You Look (at me) Tonight is a social sculpture – a sensory journey, for two performers and audience.

Dancing, singing, telling stories and asking questions, leading UK disabled artist Claire Cunningham and international choreographer and performer Jess Curtis, combine performance, music, and video to wrestle (sometimes literally) with important questions about our habits and practices of perceiving each other and the world.

In collaboration with noted author and philosopher of perception **Dr. Alva Noë**, video artist **Yoann Trelu**, composer **Matthias Herrmann**, dramaturge **Luke Pell**, and lighting designer **Chris Copland**, they perform an evening-length duet that excavates their own ways of seeing each other – as a man and a woman of different ages, bodies and backgrounds.





How do we look at each other?

How do we allow ourselves to be seen?

How do our bodies shape the ways we perceive the world around us?

»It's an eclectic, provocative and often fascinating view of the capabilities of the human form, of social perceptions and of how far the art of dance can be pushed.«

*- Mary Ellen Hunt,
San Francisco Chronicle*



LONDON

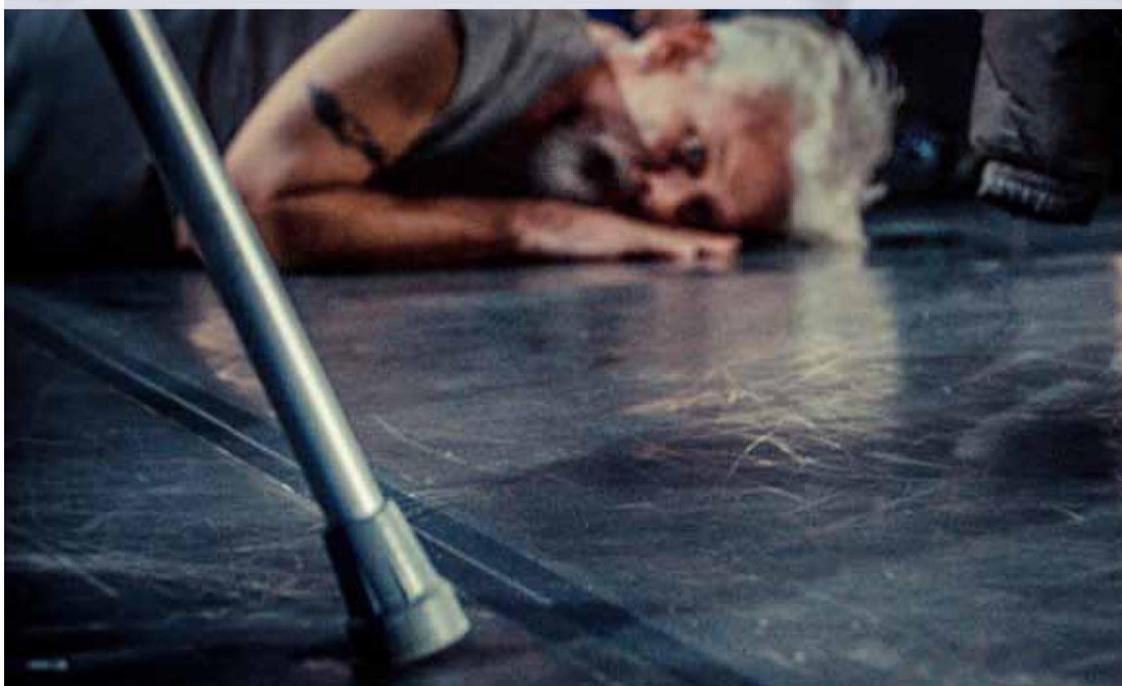
SOUTHBANK CENTRE

Tue 6 & Wed 7 September, 7pm

Bookings: 020 7960 4200 / southbankcentre.co.uk/unlimited

 BSL Interpretation (incl. post show talk)
on Tue 6 Sep

  Audio Description and Touch Tour on Wed 7 Sep



GLASGOW

TRAMWAY

Thu 15 & Fri 16 September, 8.30pm

Bookings: 0845 330 3501 / www.tramway.org

 Audio Description on Thu 15 Sep

 BSL Interpretation on Fri 16 Sep

www.clairecunningham.co.uk

www.jesscurtisgravity.org

Photos: www.hagolani.com; Robbie Sweeny

Co-commissioned by Tramway

Design: Björn Andresen

