

DEFICIÊNCIA EM CENA: O CORPO DEFICIENTE ENTRE CRIAÇÕES E SUBVERSÕES

Ana Carolina Bezerra Teixeira¹

RESUMO: O presente trabalho tem como meta expor uma investigação acerca do corpo deficiente na cena artística brasileira com base na experiência construída junto a Roda Viva Cia. de Dança. O trabalho busca a reflexão sobre a questão destes corpos até então considerados incapazes para tal prática e que inauguram na cena artística um despertar para novas possibilidades estéticas de movimento, criação e produção artística. Destarte o papel do corpo deficiente na cena artística contemporânea passa a reivindicar um lugar além dos discursos do modelo institucional de inclusão e reivindica espaços de criação cênica e o acesso ao mercado de trabalho nas artes.

PALAVRAS CHAVE: Corpo, Cena Contemporânea, Deficiência.

Estudos sobre a deficiência vêm ocupando destaque nas últimas décadas, tanto no campo da saúde, bem como nas áreas da Educação Especial e nas políticas públicas de inclusão, lideradas em grande parte pelas associações e organizações não governamentais que lutam pelos direitos da pessoa com deficiência.

No que diz respeito às artes a discussão sobre deficiência ainda se faz incipiente, tornando-se necessário um maior aprofundamento sobre esta questão tão relevante para as recorrentes discussões sobre diversidade e inclusão social. O corpo deficiente só se reconhece nos espaços oportunizados por grupos que adotam o termo *inclusivo*, e tão pouco se percebem nos espaços midiático-culturais, a não ser quando se trata da veiculação panfletária aos atuais programas federais de inclusão social.

O discurso sobre a diferença se fez evocável nas artes cênicas do país nos últimos dez anos, todavia, privilegiou um acesso restrito no que diz respeito aos corpos deficientes no mercado artístico nacional. Assim sendo, estes corpos são subutilizados, servindo de modelo para criação de grupos tidos como inclusivos que reforçam a visão estereotipada de um corpo – deficiente- *sui generis*, exemplo de vida e de superação.

As discriminações sofridas pelo corpo deficiente e o estigma social que o

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. É bailarina e coreógrafa-pesquisadora, atua nas áreas de Dança, Teatro e Estudos sobre Deficiência.

acompanhou no decorrer dos tempos se refletem hoje em novas nomenclaturas sobre o corpo e o indivíduo deficiente como; aleijado, inválido, pessoa excepcional, especial, portadora de deficiência, portadora de necessidades especiais, e por fim pessoa com deficiência. É válido salientar que a adoção destes nomes não modificou o olhar social sobre este corpo que segue contentando-se com brechas na sociedade. Ainda prevalecem os modelos corporais de perfeição e produtividade física, a supremacia do corpo bípede, da visão bidimensional, da audição perfeita, do raciocínio rápido e lógico, onde o corpo se torna cada vez mais atrelado a correção, condicionamento e a diferentes tipos de manipulações estéticas.

Para além desta discussão, já tão debatida, está a visão dos corpos com deficiência e suas relações numa sociedade contemporânea em constante transformação político-social e econômica.

O discurso da inclusão ocupou as mais diferentes áreas humanas, e no que se refere às artes, ainda encontra dificuldades na proposição de conhecimentos menos superficiais que retratem de forma coerente a realidade destes corpos. Nessa linha de raciocínio, questiono se a adoção do termo *inclusivo* nas artes, não corrobora na própria história, reais vestígios da exclusão social escamoteada por um imaginável ideário de igualdade.

Não tratarei aqui de abranger o papel do corpo deficiente em todas as áreas artísticas, mas no que concerne a minha experiência como arte educadora, artista e deficiente, atuando a doze anos no mercado das artes cênicas e em específico na chamada *Dança Inclusiva*.

A adoção do termo *Dança Inclusiva* marca o surgimento de companhias que se consagraram por admitir em seu elenco portadores de deficiência, objetivando um produto artístico de qualidade que atendesse as necessidades da inserção dos bailarinos no mercado da dança. Albright(1997) refere-se à dança com portadores de deficiência física como um marco para uma visibilidade deste corpo na cena artística, onde bailarinos com e sem deficiência compartilham o poder de criações e intercâmbios de movimento.

Sempre me inquietou a idéia de que grupos de dança com deficientes fossem criados sem um propósito formativo que privilegiasse o processo investigativo do trabalho artístico-corporal desenvolvido pelos artistas com deficiência, bem como sua autonomia enquanto criadores cênicos. Vários grupos foram criados no Brasil e no mundo no início da década de noventa. Companhias como a *Candoco* na Inglaterra, a

AXIS Co. Dance nos Estados Unidos, e no Brasil a *Roda Viva Cia. de Dança* foram marcos para o surgimento de novos olhares sobre a dança e sobre o corpo deficiente.

Apesar da qualidade artística destes trabalhos e de seu comprometimento na formação artística de seus integrantes, estes grupos ainda são identificados como *inclusivos*; o que a meu ver caracteriza uma subdivisão por vezes discriminatória em relação ao circuito das tradicionais companhias de dança.

No intuito de promover uma discussão crítica acerca da especulação teratológica e assistencialista destes corpos na cena artística, tenho como tema central de investigação o trabalho do artista deficiente, através da experiência junto a *Roda Viva Cia. de Dança* na cidade de Natal, Estado do Rio Grande do Norte.

Nesta companhia tive a oportunidade de atuar como bailarina, educadora, coreógrafa, diretora artística; e com base nas observações realizadas em meu percurso artístico, assim como, em diversos trabalhos realizados no circuito das companhias *inclusivas*², pude mensurar com mais precisão o processo em si. Ao observar e acompanhar o trabalho da *Roda Viva Cia. de Dança*, bem como outros grupos no Brasil e no exterior, pude constatar a delicada situação em que se encontram os artistas deficientes nas artes cênicas e em específico no mercado da dança.

Por conseguinte, enquanto artista e pesquisadora pude vivenciar os processos de criação e preparação da *Roda Viva Cia. de Dança*, onde foi possível atentar elementos de ordem física, intelectual e afetiva que incidiam sobre os corpos dos bailarinos, que reaprendiam e redescobriam através do fazer artístico, não apenas a oportunidade de dançar, mas, sobretudo, de atuar para além de suas limitações físicas. Contudo, mesmo com todas as potencialidades da dança enquanto instrumento de transformação individual e coletiva dos bailarinos, deparei-me diversas vezes com inquietações acerca de como esses processos se davam diretamente nos bailarinos e especificamente a participação destes nos processos de criação e pesquisa, bem como sua autonomia enquanto artistas, profissionais da dança.

A *Roda Viva Cia. de Dança* é um marco para a dança brasileira, no que se refere ao corpo deficiente enquanto criador. O trabalho desenvolvido por esta companhia repercutiu além dos espaços *inclusivos* e de grupos terapêuticos influenciando desta feita, o surgimento de inúmeros trabalhos semelhantes por todo o país. A trajetória desta e sua importância na formação de inúmeros bailarinos que por ela passaram e a troca de

² Companhias que admitem em seu elenco portadores e não portadores de deficiência, termo criado em 2002 pelo professor Henrique Amoedo.

experiências com coreógrafos renomados do Brasil e exterior, justificam a necessidade de refletirmos sobre o trabalho e a formação dos artistas deficientes na cena artística brasileira.

É pertinente pensar que a Dança Contemporânea adotou (aprimorou) o discurso da fragmentação e da autonomia corporal dos bailarinos, — já herdada dos pioneiros da dança moderna nas décadas de 50/60 — utilizando-se do grotesco e do deformado, bem como a utilização de temas políticos, existenciais, urbanos na concepção de coreografias. Assim torna-se incompreensível a não aceitação do corpo deficiente nos grupos tidos como tradicionais, já que este representa em todos os aspectos a incessante busca da dança contemporânea pela construção-investigação do movimento fora dos padrões idealizados para prática da dança.

Nos tempos atuais o bailarino portador de deficiência só encontra guetos artísticos para muitas vezes representar a própria deficiência. Esta representação é realizada muitas vezes de forma discreta, adaptável, terapêutica ou até mesmo como objeto da especulação investigativo-laboratorial de interesses alheios, midiáticos e políticos. Verifica-se aí uma espécie de cota artística que se confunde com as cotas sociais destinadas às políticas de inclusão adotadas, sobretudo nos países da América Latina.

Destaco aqui que nas últimas décadas vem sendo implantada uma verdadeira corrida civil pela reivindicação dos direitos do deficiente, muitas vezes de organismos ou grupos políticos que oportunamente se beneficiam destas questões. Assim o cidadão que tem algum tipo de deficiência torna-se objeto estratégico de discussões que estão fora de sua realidade, convívio, ou posicionamento político-social-cultural.

Este corpo torna-se cobaia da experimentação - especulação de sua patologia no sentido de obtenção de respostas motoras. Deixaram-se de lado as capacidades intelectuais e criativas de participação nos processos artísticos da cena. A deficiência, neste aspecto, abre caminho para a audiência e novamente assume a visão depreciativa de uma sociedade ainda convicta de sua aparente normalidade (superioridade).

Neste sentido, chamo atenção aqui para a necessidade de uma reflexão acerca dos processos de formação de grupos que admitam pessoas deficientes no campo das artes cênicas e em específico, a dança. A grande incidência de companhias no Brasil provocou uma espécie de vale-tudo artístico, o que compromete o trabalho e a participação deste artista que sedento por espaços de aceitação, muitas vezes deixa-se levar pelo desejo da aparição cênica, ou da fama.

Trata-se de referendar o trabalho deste artista e enfatizar uma formação de qualidade, que não vitime cenicamente o corpo já vitimado e subestimado socialmente e que reconheça a participação efetiva deste profissional nos processos de trabalho-criação. As dificuldades visíveis ou não, ecoam nos corpos (em todos os corpos) e quando desafiadas assumem uma ação única.

A espetacularização de corpos com algum tipo de deficiência é antiga, desde o surgimento das primeiras civilizações ocidentais encontram-se relatos de temores, extermínios, afastamentos e repúdio aos corpos com algum tipo de deformidade. No final do século XIX e início do século XX, corpos considerados monstruosos eram exibidos em praça pública, vistos como produto de força maligna ou aberrações da natureza. Os *freak*³ *shows* no final do século XIX e início do século XX na Europa e Estados Unidos, foram exemplos desta *cultura voyerística*, muito bem observada por Jean Jacques Courtine quando afirma que “a teratologia constituiu avanço crucial no conhecimento do ser vivo, pelo fato de ter mostrado pertencerem à espécie humana certas formas de vida que pareciam manifestar diante dela a mais irreduzível alteridade” (2007, p. 296).

Hoje nos deparamos com a midiaticização excessiva do discurso inclusivo através de propagandas, eventos esportivos, telenovelas, que se utilizam do slogan da visibilidade e da igualdade. No entanto representam a necessidade da sociedade pela obtenção de exemplos sobre-humanos de superação. Essa visão depreciativa ou espetacular do corpo deficiente extirpa sua autonomia, seu direito constituído da cidadania e pode encontrar no território artístico a mesma reprodução dos discursos dominantes de normalidade.

Esta relação de poder de corpos “normais x corpo anormais” é reflexo de um passado histórico ainda bastante atual, encoberto apenas pelo discurso da oportunização e da acessibilidade. Foucault já nos chama atenção em sua obra *Os Anormais* de como essas relações podem desdobrar-se em locais de poder a favor da hegemonia da norma. Pensar que a cena artística da dança dita *inclusiva* pode estar assumindo tal lugar é um aspecto coerente com a realidade enfrentada pelo corpo deficiente.

³ Em meados do século XIX até os primeiros anos do século XX, as pessoas que sofriam algum tipo de deformidade física ou de ordem congênita eram exibidas como atrações de circos nas principais cidades da Europa, sendo chamadas de *Freaks* (Aberrações), o exemplo mais conhecido é o de Jonh Merrick o famoso *Homem Elefante* que acometido de uma doença degenerativa foi vítima da especulação dos circos, viveu na Inglaterra entre 1862-1890.

Este status quo espetacular imbuído aos corpos considerados anormais, fragmentados, perpetuou-se em todos os setores da sociedade, inclusive nas artes. Para a pintura, o teatro, as danças dos séculos XVIII E XIX as deformidades e a feiúra humanas eram motivos para criações que abordavam o medo, a maldade, a imperfeição do negativo, a punição, a morte, a feiúra, tudo aquilo que uma sociedade deveria excluir de sua organização. A cultura teratológica dos séculos XVIII E XIX chancelou a sentença e os papéis sociais dos corpos considerados anormais, estigmatizados como deficientes, gordos, negros ou doentes.

A política assistencialista do pós-guerra na recuperação de corpos deficientes mantém-se cristalizada em muitas das ações destinadas a este público, não seria diferente pensar que as artes cênicas também seriam influenciadas no mesmo sentido. Desde os *Freaks*, até chegarmos às apresentações grotescas de corpos deformados, hostilizados em programas de auditório (SODRÉ, 2000) e via internet, o que vemos é o mesmo olhar especulativo modificado apenas pelo lugar-tempo.

O corpo deficiente “não se reconhece enquanto vítima da loteria da vida, mas se esbarra nas imposições sociológicas impostas pela sociedade”, nos diz Diniz (2007, p.43). Com efeito, ao mesmo tempo em que o discurso da inclusão se nutre da participação do grupo social para a integração-aceitação do excluído, este renova o ciclo excludente em ações paliativas de oportunização. A crise que se encontra a deficiência hoje nos traz a discussão sobre o desejo e a repulsa social à diferença. A existência do corpo deficiente na sociedade fortalece a estrutura social da normalidade, este corpo restringe-se em sua definição social e é percebido como indivíduo *meio - termo* (Breton 2007, p.75), incompleto em sua anatomia, excluído de sua cidadania, e refém das interferências públicas.

Desta feita, a crise instalada da diferença assume o discurso vivo mantido pelas instituições reguladoras, que se digladiam entre as constantes reformulações politicamente corretas, ignorando as condições reais de exclusão destes corpos e de convivência entre corpos deficientes. A inclusão que se materializa de forma midiática não inclui o corpo deficiente, que por sua vez, não se reconhece no meio social, econômico e político, perpetuando desta maneira a segregação constituída pela sociedade perfeita.

As artes da cena correm o risco de privilegiar a manutenção destes mecanismos de inclusão disfarçada, reforçando a criação de guetos artísticos que se restringem apenas a oportunização de espaços.

Há, sobretudo, uma regulação e um controle do olhar que define quem são e como são os outros. Visibilidade e invisibilidade constituem nesta época, mecanismos de constituição da alteridade e atuam simultaneamente com o nomear e/ou deixar de nomear. (SKLIAR, 2001, p. 123).

A sociedade contempla a diferença e parece não acreditar na possibilidade de visibilizar-se também nas suas incapacidades. O território artístico favorece o acesso destes corpos, mas afasta-se do entendimento estético que estes propõem para a emergência de outros olhares sobre o corpo considerado fora dos padrões.

Ao entrar em cena o artista deficiente traz consigo para o palco a cena que vive socialmente, pois é e sempre foi alvo do fetiche da especulação humana, e da espetacularidade atribuída pelo olhar social. Ao deparar-se com o fazer cênico propõe um outro entendimento estético, artístico, político de seu corpo. Ele é ali um re-criador de si mesmo um intérprete da falta, que se transfigura em movimentos, dança. No entanto, este corre o risco de torna-se um meio de exibição gratuito, coadjuvante em obras artísticas que privilegiam apenas a sua inserção na cena.

A investigação acerca do trabalho do bailarino deficiente vai além dos aspectos metodológicos de procedimentos e técnicas, ela assume o diálogo entre a impossibilidade e o fazer - cênico deste corpo que reflete o *não-poder* de todos os corpos, mas mesmo assim transfigura o lugar da dança e do humano.

Maffesoli (2001) assinala que “é por ser múltiplo em si mesmo que o indivíduo não se reconhece na rigidez social”, o autor com esta frase sintetiza a necessidade do rompimento e da subversão ao formatado social, o que pode ser entendido – no caso do artista com deficiência – como criador de uma cena múltipla, *em devir*. Esta cena em constante transformação funde-se com o massacrante cotidiano social, político e histórico da deficiência compreendendo-a assim como criação de uma ideologia corporal perpetuada no decorrer dos tempos, e remodelada na atualidade através do travestido discurso da inclusão. A meu ver estamos diante de uma nova “*Experiência de Opressão*” (DINIZ, 2007, p.22).

A deficiência compreendida na sociedade pelo seu signo se re-configura enquanto enfrentamento político-corporal através das artes da cena, se mostra e se

repete, transcende o universo da criação artística e ecoa nos corpos imersos na impossibilidade. Esta autonomia transcende o universo da criação artística e ecoa nos corpos imersos na impossibilidade, emergentes sim; na espetacularidade de suas experiências sociais, políticas e subjetivas.

Este corpo def⁴ subverte o projeto político do binarismo social normal versus anormal e assume o local da diferença além de seu signo, mas, sobretudo da diferença que retorna na forma artística e na percepção das alteridades espectadoras. O corpo deficiente assume o lugar do qual a humanidade fugira no decorrer da história ele alicerça sua autonomia nos contrários e nas segregações impostas pela sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOEDO BARRAL, José. **Dança Inclusiva em Contexto Artístico**. Análise de Duas Companhias. Dissertação não publicada. Lisboa, 2002.
- BRETON, David Le Breton. *A Sociologia do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007..
- COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (Org). **A História do Corpo: V. III**. As mutações do olhar: O século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- DINIZ, Débora. **O que é Deficiência?**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ECO, Humberto. *A História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GOFFMAN, Irving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- SKLIAR, Carlos. **O Nome dos Outros**. Narrando a alteridade na Cultura e na Educação. In: LARROSA, Jorge & Carlos Skliar (Org.). **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **Da parte do Diabo: Resumo da Subversão Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NARUYAMA, AKIMITSU. **Freaks**. Aberrações Humanas. Lisboa: Centra Livros, 2000.

⁴ Def abreviatura da palavra deficiência, forma de tratamento muito utilizada entre pessoas com algum tipo de deficiência.

SODRÉ, Muniz. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.