

ESTIGMA E DISPOSITIVOS DE CONTROLE: A PRESENÇA CÊNICA DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Resumo

>

Desde nossa gestação, através do “chá revelação”, somos determinados a exercer um papel específico, a performar dentro de um “espaço” predeterminado, seja enquanto homem (azul) ou enquanto mulher (rosa). Esta construção restritiva, efeito do processo dos ideais reguladores sociais, impõe-se sobre as pessoas no transcorrer de toda a sua existência, assujeitando-as e limitando o que elas vão dizer, como elas vão se portar, como irão agir: de que maneira seus corpos irão performar. Diante deste cenário, a arte se apresenta como espaço de resistência, uma vez que ela possui um poder de desestabilizar os ideais reguladores, inaugurando “ficções” e dissensos, democratizando a “partilha do sensível”. O objetivo do presente artigo é lançar luz sobre projetos cênicos que dialogam com corpos dissidentes, sobretudo de pessoas com deficiências, a exemplo do coletivo “Grão”. Esses projetos cênicos apresentam-se como espaços de resistência contra os dispositivos de controle, que nos constituem como sujeitos passivos, que devem docilmente permanecer no interior do quinhão que nos foi determinado na “partilha do sensível”.

Palavras-chave: Dispositivos de controle. Partilha do sensível. Arte.

CÍNTIA ALVES
ELIVANDA DE OLIVEIRA SILVA
FÁBIO ABREU DOS PASSOS

ESTIGMA E DISPOSITIVOS DE CONTROLE: A PRESENÇA CÊNICA DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

CÍNTIA ALVES¹
ELIVANDA DE OLIVEIRA SILVA²
FÁBIO ABREU DOS PASSOS³

¹ Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes – USP, diretora, dramaturga e pedagoga. Pesquisadora de acessibilidade estética. Diretora do Coletivo GRÃO – Arte e Cidadania e do Museu Vozes Diversas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5558-4379>. E-mail: cintia@vozesdiversas.com.

² Doutora em Filosofia pela UFMG. Pós-doutoranda em Filosofia pela UFC/Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8688-9709>. E-mail: elivandaos@gmail.com.

³ Doutor em Filosofia, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí e Artista Visual. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7339-6689>. E-mail: fabiopassos@ufpi.edu.br.

Desde nossa gestação, através do “chá revelação”, somos determinados a exercer um papel específico, a performar dentro de um “espaço” predeterminado, seja enquanto homem (azul) ou enquanto mulher (rosa). Esta construção restritiva, efeito do processo dos ideais reguladores sociais, impõe-se sobre as pessoas no transcorrer de toda a sua existência, assujeitando-as e limitando o que elas vão dizer, como elas vão se portar, como irão agir: de que maneira seus corpos irão performar. Diante deste cenário, a arte se apresenta como espaço de resistência, uma vez que ela possui um poder de desestabilizar os ideais reguladores, inaugurando “ficções” e dissensos, democratizando a “partilha do sensível”. O objetivo do presente artigo é lançar luz sobre projetos cênicos que dialogam com corpos dissidentes, sobretudo de pessoas com deficiências, a exemplo do coletivo “Grão”. Esses projetos cênicos apresentam-se como espaços de resistência contra os dispositivos de controle, que nos constituem como sujeitos passivos, que devem docilmente permanecer no interior do quinhão que nos foi determinado na “partilha do sensível”.

Filósofos como Michel Foucault, Judith Butler e Jacques Rancière nos advertem que em toda sociedade incidem, sobre os indivíduos, dispositivos, maquinarias de controle que buscam desarticulá-los e rearranjá-los de acordo com seus interesses: constranger e subjugar, transformando-os em seres dóceis e úteis⁴. Seguindo esse trilha, na sociologia, Marcel Mauss, Erving Goffman, David Le Breton e outros problematizam que pelo intermédio de um rearranjo dos corpos, fomentado a partir dos dispositivos de controle, constroem-se as determinações de papéis que cada um irá desempenhar em uma sociedade específica.

E como funcionam esses dispositivos de controle? Quais são as suas características estruturantes? Segundo Michel Foucault, os dispositivos de controle se caracterizam por ser

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Esse conjunto heterogêneo que abarca discursos, instituições, leis entre outros apar-

tos volta-se, fundamentalmente, para o corpo. O efeito do investimento sobre o corpo possibilitou que houvesse o domínio sobre ele. A exaltação do belo corpo, a nudez atlética do corpo dito sadio proporciona uma mentalidade de abstenção, criando um aparelho punitivo, um dispositivo de seleção onde se encontram, de um lado, os corpos “normais” e, do outro, os corpos “anormais”, aqueles que não se enquadram nas normalizações vigentes dentro do discurso hegemônico, a exemplo dos corpos das pessoas com deficiência⁵, os quais lhe são atribuídos incapacidade⁶ de executar de maneira “normal” atividades e funções. Os dispositivos de controle investem contra o corpo para, ao vigiá-lo, mitigar as possibilidades deste de se revoltar contra as maquinarias de controle. Como resposta às possíveis revoltas do corpo, manifestações de resistência contra as investidas do poder,⁷ fomentam-se novos e mais sutis investimentos. Não há mais um controle-repressão, mas um controle-estimulação, uma vez que cada movimento dos envolvidos nessa luta agonística estimula o movimento ou o contramovimento do outro. Se o corpo consegue se desvencilhar das amarras teológicas que lhe proibiam de se mostrar despido, os dispositivos de controle elaboram novas investidas: “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!” (FOUCAULT, 2016, p. 236).

⁴ A tecnologia política do corpo elabora um saber-poder que tem como mote controlar suas forças e capacidade para mitigá-las ou para envolvê-las como força de trabalho otimizada e útil. Para tanto, é necessário engendrar subjetividades dóceis e normalizadas. Portanto, fazem parte dessa tecnologia os mecanismos disciplinares e normalizadores, que buscam reduzir a potência política dos corpos para, inversamente, aumentar sua utilidade e docilidade. É a tecnologia política do corpo que fabrica as subjetividades, uma vez que Foucault pensa o sujeito como o produto, o resultado de uma multiplicidade de relações horizontais do saber-poder.

⁵ “Consequently, the meanings attributed to extraordinary bodies reside not in inherent physical flaws, but in social relationships in which one group is legitimated by possessing valued physical characteristics and maintains its ascendancy and its self-identity by systematically imposing the role of cultural or corporeal inferiority on others” (THOMSON, 2017, p. 7).

⁶ Preconceito contra a pessoa com deficiência, o capacitismo vem do inglês ableism e significa destratar ou ofender uma pessoa por ela ser deficiente. Os discursos capacitistas engendram ideias de que pessoas com deficiência são inferiores àquelas sem deficiências e que são incapazes de exercer determinadas tarefas e atividades. O capacitismo é um termo que se refere ao preconceito contra a pessoa com deficiência e se propagou nos anos de 1980, nos Estados Unidos da América, por ocasião dos movimentos pelos direitos das pessoas com deficiência. Para Itxi Guerra, o capacitismo “é uma palavra que agora começa a ser ouvida com mais frequência nos movimentos sociais, mas seu significado e o que ela implica não são muitas vezes explorados em profundidade. O capacitismo é a opressão que nós as pessoas deficientes enfrentamos, e surge do sistema capacitista, que é o sistema social, político e econômico que discrimina, violenta, marginaliza e assassina as pessoas deficientes pelo fato de o serem. É um sistema no qual corpos e mentes são valorados de acordo com o padrão de normalidade, inteligência, excelência, magreza, utilidade, beleza.... Este valor é determinado pelo capitalismo (e pelo Estado). Cria-se a ideia de uma pessoa ‘perfeita’, aquela que produz lucro para o sistema através de seu trabalho e de seu capital erótico” (GUERRA, 2021, p. 27).

Na esteira argumentativa de Judith Butler, que dialoga intimamente com as análises foucaultianas, podemos dizer que mesmo o controle-estimulação, “Fique nu...”, tem um objetivo bem nítido: a construção dos corpos a partir de restrições constitutivas, que não somente produzem o domínio dos corpos inteligíveis, pensáveis, materializáveis, que têm importância, mas também produzem “[...] um domínio de corpos impensáveis, abjetos⁸, inabitáveis [...]” (BUTLER, 2020, p. 12). Portanto, os dispositivos de controle não somente constroem o humano, mas também constroem o “menos humano”. O processo de materialização dos corpos, que edificará um binarismo entre os corpos que importam e aqueles que são desimportantes, caracteriza-se como uma dimensão do poder que é produtiva e formativa. No interior desse binarismo estão, de um lado, os héteros, os brancos, os homens, os belos, os saudáveis, os jovens, os normais... do outro, os LGB-TQIPN+, os negros, as mulheres, os feios, os doentes, os velhos, os anormais.

Embora Butler nos advirta que não há sujeito algum anterior às construções restritivas do corpo, esse mesmo sujeito não está determinado por tais construções. Há sempre espaços que abrem possibilidades de reformular, de recriar os termos pelos quais os corpos são criados e sujeitados. Portanto, a construção restritiva dos corpos não se caracteriza como uma sentença definitiva, pois o indivíduo assujeitado possui a potência de resistir e recriar a significação de seus corpos, o modo como eles irão performar.

As formulações de Michel Foucault e Judith Butler acerca do controle sobre os corpos

nos possibilitam compreender, de maneira mais acurada, as reflexões de Jacques Rancière acerca da “partilha do sensível”. A “partilha do sensível” dá forma à comunidade, pois é a partir dela que há uma participação em comum e, inversamente, a distribuição da parte desse sensível que cabe a cada um dos participantes, o seu “quinhão”, sua parte exclusiva. É pela “partilha do sensível” que há a repartição dos lugares, funções e atividades que cada sujeito possuirá e exercerá no interior do mundo comum. Para Rancière, “[...] ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Diante do exposto, podemos dizer que todo dispositivo de coerção é disparado sobre o corpo, buscando coibir não apenas movimentos, mas subjetividades, definindo papéis sociais. Isto se deve ao fato de que aquele que se chama ordinariamente corpo e que, na cultura ocidental, é tratado como invólucro, tem uma dimensão mais complexa e abrangente. David Le Breton propõe um conceito com base na sociologia e na antropologia do corpo, que nos servirá de azimute:

O corpo é aqui o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo (LE BRETON, 2012, p. 34).

Vamos atentar ao dimensionamento postulado por Le Breton (2012): o corpo, como significante e significado, no interior dessa concei-

⁷ Na perspectiva foucaultiana, o poder, ao contrário do que pensava a concepção jurídica clássica, não é uma coisa, uma substância ou essência, um direito que alguém possui e, dessa forma, poderia ser transferido ou alienado de maneira parcial ou total. As relações de poder são jogos estratégicos entre liberdades, ou seja, ações de conduta e resistência. O poder é algo que circula, que funciona em cadeia. O poder transita pelos indivíduos. Só é possível descrever a operacionalidade do poder, mas nunca definir sua natureza. O poder é da ordem do exercício, que se efetiva a partir de inúmeros pontos, através de relações sempre desiguais que se alteram. Se as relações do poder não fossem desiguais, haveria um equilíbrio constante e, portanto, as relações seriam estanques, engessadas, gerando somente uma única tipologia de realidades. Não haveria o jogo relacional no interior do qual uns buscam governar os outros, pois esse governo já seria dado previamente. É preciso que haja posições estratégicas que desequilibrem as relações de poder para que o governo de uns sobre os outros se efetive.

⁸ “Desse modo, essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados requer a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançaram o estatuto de sujeito [...]” (BUTLER, 2020, p. 18).

tuação. O corpo é uma construção da história e da cultura e o território de relação de cada um consigo e entre indivíduos. Não é uma casa, um invólucro. Nós não temos um corpo, nós somos um corpo, que podemos considerar como sendo a interface de partilha, mecanismo individual de constituição coletiva. E, uma vez nesse coletivo, o indivíduo/corpo adota gesticulações, técnicas a fim de constituir performatividades de ser (GOFFMAN, 2018).

Contudo, a ocupação que cada um irá ter, que definirá que tipo de performance no sensível comum ele desempenhará, é preestabelecida pelos dispositivos de controle, os ideais reguladores sociais, que restringem o que um corpo pode fazer, onde ele pode atuar, se pode aparecer ou se deve permanecer nas zonas invisíveis, inabitadas, destinadas aos corpos abjetos, aqueles que são desimportantes, como os corpos estigmatizados (GOFFMAN, 1988): mulheres, negros, idosos, obesos, povos originários, comunidade LGBTQIPN+, pessoas com deficiência. Ao definir a parte de cada um no interior do sensível compartilhado e, assim, determinar o que um corpo pode ou não fazer, fomenta-se uma restrição constitutiva, que impede que os sujeitos possam performar para além “da parte que lhe cabe”: as pessoas negras servem aos brancos; a comunidade LGBTQIPN+ é anormal; as pessoas idosas não têm mais utilidade e devem ser internadas em asilos; as pessoas obesas devem forçosamente estar em clínicas de emagrecimento; as mulheres devem estar disponíveis, o tempo todo, para o deleite dos homens; e as pessoas com deficiência devem estar reclusas em seus lares e não expor seus corpos

que causam repulsa⁹.

Essa restrição constitutiva é garantida pela “polícia”: um aparato institucional que governa condutas, que define a parte ou a ausência de parte das “partes”, isto é, define qual o lugar que cada pessoa deve ou não ocupar no interior do sensível. Ao tencionar a “polícia” enquanto uma técnica do Estado, uma maquinaria de controle das liberdades, Foucault está explicitando o que ele compreende enquanto liberalismo, ou seja, uma nova arte de governar formada no século XVIII, que envolve “[...] uma relação de produção/destruição [com a] liberdade [...]”. Ou seja, para o filósofo francês, no interior do liberalismo há uma necessidade “[...] de um lado, produzir a liberdade, mas esse gesto mesmo implica que, de outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças etc.” (FOUCAULT, 2008, p. 87). Em outras palavras, o liberalismo produz um certo número de liberdades (do mercado, do vendedor e do comprador, de discussão, de expressão, da estética corporal), ao mesmo tempo em que as organiza, as consome. Há, portanto, uma gestão e organização das condições graças às quais experimentamos a ilusória sensação de sermos livres.

Erving Goffman (2018) esclarece que, diante da realidade constitutiva de nossas relações/corpos, comportamo-nos como atores em perene estado performativo. Cada qual, cumprindo o papel social que lhe foi destinado com um objetivo final bastante evidente: manter o “bom” funcionamento do sistema hegemônico. Um sistema que estabelece a antítese entre o bom e o ruim, os héteros e os homossexuais,

⁹ Para corroborar essa assertiva, tomemos como exemplo um fato ocorrido na cidade de João Pessoa, na Paraíba, divulgado pelo veículo de comunicação “Paraíba Rádio Blog”. “Uma vereadora de João Pessoa [Helena Holanda] foi surpreendida nesta quarta-feira, 21 [21 de agosto de 2019], pela visita de cinco senhoras, moradoras do bairro do Cabo Branco, na zona leste da capital da Paraíba, que apresentaram à parlamentar um pedido: transferir da orla daquele bairro o projeto Praia Acessível, que leva aproximadamente 100 pessoas com deficiência ao local. A iniciativa, uma parceria entre a Prefeitura Municipal de João Pessoa, Fundação Casa José Américo, ONG Assessoria e Consultoria para Inclusão Social e a Fundação Centro Integrado de Apoio ao Portador de Deficiência, funciona desde 2012. Todo sábado, das 7h às 12h, em frente à Fundação Casa José Américo, pessoas com deficiência usam cadeiras adaptadas para tomar banho de mar e passear pela areia, além de jogar vôlei sentado e praticar esportes aquáticos. Segundo a vereadora Helena Holanda (PP), as cinco moradoras que fizeram o pedido são idosas, com idade média de 80 anos. ‘Elas disseram que o Cabo Branco é um local ilustre, que foi criado por pessoas de renome, gente de alta relevância, e que a presença das pessoas com deficiência deixa a área feia, não contribui para a beleza’, explicou. As mulheres pediram também a instalação de um portão no local para separar as residências, destaca publicação do Blog Vencer Limites, do Estadão” (PARAÍBA RÁDIO BLOG, “Pessoas com deficiência deixam a praia feia”: Imprensa nacional repercute polêmica ocorrida em JP, 22 de agosto de 2019).

os brancos e os negros (e demais racializados), os homens e as mulheres, os belos e os feios, os ricos e os pobres, os sadios e os deficientes entre tantas outras. Impondo um comportamento conformado e submisso aos que ocupam a porção menos privilegiada da antítese.

Mas, se nossas relações sociais estão estabelecidas de acordo com uma personagem, com gestual e tecnologias corporais pré-estabelecidos, como se estivéssemos constantemente em cena em um palco, como o teatro – a arte cujo corpo é o suporte –, como se relacionar com essa realidade? Podemos enumerar, pelo menos, três práticas prevaletentes:

1. Coadunar com os dispositivos reforçando os estigmas;
2. Amplificar os estigmas de modo a, de certa forma, evidenciar dispositivos e organizar contranarrativas;
3. Compreender as deficiências dentro da perspectiva cultural e promover um processo criativo de interculturalidade dentro do qual há a fricção entre o normativo e o estigmatizado.

Veremos, a seguir, um breve panorama para explicitar essas diferentes práticas.

Coadunar com os dispositivos

O artista e pesquisador José Tonezzi, em sua obra *A cena contaminada – o teatro das disfunções*, profere a seguinte sentença em um capítulo intitulado “Uma estética do estigma?”:

De forma curiosa, porém, percebe-se que a estigmatização se instala num domínio de ordem predominantemente estético, pois que diz respeito, sobretudo, à marca inserida no corpo como registro ou qualidade do que deve ser diferenciado e tido como infame. Assim, ao flertar com a cena, as singularidades corporais e/ou comportamentais portam já uma referência de ordem socioestética que contrasta com os padrões tradicionalmente vigentes na cena (TONEZZI, 2011, p. 19).

As deformidades do corpo, nesse caso, produzem um efeito estético singular, um efeito monstrificador, que regozija a audiência por re-

pulsa, ojeriza, comiseração ou simples sensação de superioridade. Estão alocados nessa categoria os espetáculos privados de exibição de criaturas hediondas nas cortes e nas feiras, desde a idade média até as práticas circenses do século XX, como mulheres barbadas, pessoas com microcefalia, pessoas com nanismo etc., até os afamados *Freak shows* do século XIX.

O inglês Joseph Merrick (1862-1890) é um dos notórios personagens dessa categoria, conhecido como “Homem Elefante”. Ele foi “visitado” por nobres, como a rainha Alexandra, quando ainda era a princesa de Gales, e eternizado na obra dramática *The Elephant Man* (1977), de Bernard Pomerance, e no filme de David Lynch (1980). Merrick nasceu com uma rara patologia não diagnosticada. Na qualidade de aberração, teve sua imagem exposta e a vida controlada por agentes. A perspectiva de quem o observava era de animalização: não tinha inteligência, sentimentos, desejos. Uma criatura sem identidade e sem vontade (MOURA, 2016).

Outra personagem que foi explorada comercialmente em shows por sua aparência foi a sul-africana Sarah Baatman, denominada “Vênus Hotentonte”, natural do povo khoi-san, da cidade do Cabo. Era uma mulher negra de pequena estatura (1,35m). A nomenclatura *hotentonte* vinha de uma característica física natural das mulheres do seu povo: “um avental frontal ou hotentonte, que significava uma hipertrofia dos lábios vaginais” e “a esteatopigia, uma espécie de acúmulo de gordura nas nádegas” (ANDRADE, 2020, p. 220). Em 1810, aos 21 anos, Sarah¹⁰ teve o destino de muitas mulheres e homens que habitavam o continente africano no mesmo período: foi sequestrada e posta a serviço de famílias na Europa. Nos primeiros dez anos, serviu a uma família holandesa que vivia próxima ao Cabo para depois ser vendida para o cirurgião inglês Wilian Dulong com a finalidade de apresentação em *Freak shows*. Eram espetáculos nos quais a exibiam desnuda, fumando charuto e realizando danças “africanas” estereotipadas. Espectadores abastados teriam acesso a um ambiente privado no qual tinham

¹⁰ A escolha pelo primeiro nome deve-se ao fato dessa ser uma referência a ela, enquanto o sobrenome tem origem no primeiro grupo humano que a escravizou.

a oportunidade de tocá-la. Foi presença estelar de shows em Londres e Paris até ser vendida por um adestrador de animais, quando da perda de sua popularidade e consequente dividendos (ANDRADE, 2020). A história de Sarah é uma sucessão de violências e abusos e seu corpo foi alvo de investigações que balizaram o racismo científico, apregoado principalmente por George Cuvier, cientista e anatomista da época, que comparava suas formas a de primatas. Ela morreu em 29 de dezembro de 1815. Contudo, sua exposição continuou:

Seu corpo foi dissecado por Cuvier, seu esqueleto, cérebro, sua genitália e um molde deste foi construído para ser exposto no Museu do Homem de Paris, onde permaneceu até 1985. Exposição esta que requer outro estudo detalhado do corpo e sua exibição ao público após a morte da Vênus Hotentote (ANDRADE, 2020, p. 223).

O corpo de Sarah foi reconduzido para junto de seu povo apenas em 2002.

Há uma enormidade de exemplos. Merrick e Sarah são apenas dois exemplos bastante significativos de que o cerne desse tipo de atração cênica é exorbitar a desumanização do corpo/ser estigmatizado, compondo com dispositivos de segregação de corpos com deficiência.

Evidenciar os dispositivos

Estamos colocando nessa categoria certo tipo de espetáculo que traz o corpo/ser estigmatizado não apenas por seu efeito estético de estranhamento mas, principalmente, como referencial temático. A cena é tomada como prática de ativismo político. Aqui, há vários artistas e coletivos que (felizmente) têm aumentado nos últimos tempos. A escocesa *Birds of Paradise Theatre Company* e a italiana *Compagnia Pippo Delbono* se posicionam naquilo que podemos chamar de ativismo de desidentificação.

Birds of Paradise (BOP) é uma companhia de teatro fundada em 1994, na Escócia, por artistas da cena que eram pessoas com deficiência, com o objetivo de dar oportunidade para artistas com deficiência na cena teatral escocesa. Os fundadores procuravam atuar na formação, viabilidade financeira de produções,

difusão de pesquisas e trabalhos em diferentes faixas etárias. Ao pesquisar o site da companhia no *link* “What we do”, encontramos a seguinte assertiva: “[...] artistas com deficiência são reconhecidos pela excelência de seu trabalho, celebrados pelas histórias que trazem para o palco e são uma parte vital da paisagem artística da Escócia” (BIRDS OF PARADISE THEATRE COMPANY, 2023. Tradução nossa).

Isso evidencia o tipo de atores (sociais) e, por decorrência, de corpos evidenciados na cena da companhia, que declara politicamente que pessoas com deficiência são relevantes na estrutura macro das produções teatrais na Escócia.

Outra companhia que, de maneira singular, põe em cena corpos estigmatizados é a *Compagnia Pippo Delbono*, fundada na Itália nos anos 80. A motivação é diversa do BOP, uma vez que Pippo Debono, líder da companhia, não é pessoa com deficiência, mas se torna um ator social estigmatizado à medida que é diagnosticado como pessoa que vive com HIV. “No país em que quase 90% da população é católica, o corpo do artista Pippo Delboni é a imagem do profano. Pippo se define como soropositivo, homossexual e budista” (CAMINHA, 2016). Podemos pensar que essa perspectiva de corpo configurou para Pippo um desvio, nele próprio, dentro de um padrão esperado de conduta social.

É importante salientar que os estigmas não são inerentes aos indivíduos, mas eles se delimitam em função do contexto social (GOFFMAN, 1988). Pippo Delbono se reconhece como corpo estigmatizado, porque está inserido em uma sociedade que o estigmatiza. E, a partir disso, o artista transforma sua ação artística em exposição e reflexão: “Viverei a minha vida para comunicar através da arte a força que existe dentro de cada um de nós”, deixa registrado em um pedaço de papel (BALBONI, p. 51 *apud* TONEZZI, 2011, p. 125). É dentro dessa compreensão da representação estigmatizada de seu corpo que, em 1997, em uma oficina de criação artística no manicômio de Aversa, durante o processo de criação do espetáculo “Barboni”, Delbono conhece Bobó, um homem mudo e com microcefalia que tinha vivido 40, dos seus

63 anos, em sistema de internato. Ele adota Bobó e tanto o homem quanto a história dele passam a fazer parte das encenações. A partir disso, a Compagnia Pippo Delbono incorpora no elenco pessoas com deficiência física, com síndrome de Down e esquizofrenia (CAMINHA, 2016).

No Brasil há, por exemplo, o grupo Signatores, fundado em 2010, em Porto Alegre, RS. Este grupo tem o objetivo de investigar cenas teatrais que fossem desenvolvidas por e com pessoas surdas, trazendo para o palco a representatividade da cultura surda. A proposta do Signatores é um teatro bilíngue (Língua Portuguesa/Líbras) de forma que, em cena, houvesse atores surdos e atrizes surdas e fora de cena, em *off*, narradores traduzindo o texto para a Língua Portuguesa (LULKIN, SOMACAL, & SOUSA, 2021).

Diante do exposto, acreditamos que a arte é capaz de instaurar a “balbúrdia”, embaralhar os espaços previamente demarcados e suspender a estaque “partilha do sensível”. É na “[...] interface criada entre ‘suportes’ diferentes, nos laços tecidos entre [...] o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa ‘novidade’ que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova” (RANCIÈRE, 2009, p. 23). O artista é, verdadeiramente, um revolucionário que instaura, constantemente, a vida nova, a possibilidade de habitarmos outros quinhões, outras fatias do sensível. Assim, a arte edifica “ficções”, ou seja, rearranjos materiais das “[...] relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). É pela arte que se constrói uma “partilha do sensível” democrática. Ela tira a mulher, o negro, o obeso, o idoso, o Queer, a pessoa com deficiência de um “lugar” de invisibilidade e subalternidade e lhes concede o “tempo” de estar em outros espaços, mitigando a abjeção que lhes é determinada de antemão. A arte emancipa, transforma. Inclusive, ela rearranja o lugar do espectador, retirando-o de sua condição passiva de contemplar o espetáculo.

Para Rancière, em um primeiro momento, o espectador, dado o seu lugar no mundo comum, devido à “partilha do sensível”, mantém-se passivo diante do espetáculo, ignorando o

processo de produção desse fenômeno e, assim, ser espectador é o contrário de ser um ator. “O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2019, p. 8). Para haver uma democrática “partilha do sensível”, que seja capaz de emancipar o espectador, faz-se necessária uma outra tipologia de teatro: um teatro sem espectadores. Um teatro sem espectadores não se refere a acentos vazios, mas um teatro em que haja ação, que aqueles que, anteriormente, eram meros espectadores, doravante tornem-se coautores. Com essa postura, os agora “assistentes” tornam-se partícipes ativos. Para tornarem-se partícipes ativos, é necessário que haja um processo de emancipação, que ocorre quando se questiona a oposição restritiva entre olhar e agir, quando o sujeito compreende que as estruturas das relações do dizer, do ver e do fazer são edificadas pelas estruturas de dominação e de sujeição. Essa estrutura de dominação começa a ruir, uma vez que a arte é capaz de mostrar os estigmas da dominação, ao mesmo tempo em que é capaz de ridicularizar os ícones reinantes, possibilitando que os indivíduos saiam de seus lugares pré-estabelecidos e transformem sua prática social. Portanto, é imprescindível que haja dissenso.

Para Jacques Rancière, o dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. Ao contrário, o dissenso se configura como o conflito de vários regimes de sensorialidade, ou seja, quando há rupturas na distribuição dos espaços onde cada um “deveria” permanecer estático. O dissenso se caracteriza como operação que reconfigura a experiência comum do sensível. Deste modo, o dissenso é imprescindível no processo de emancipação, uma vez que ele, logicamente, corrói as estruturas do consenso, no interior do qual “[...] quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado” (RANCIÈRE, 2019, p. 67). Somente é possível emitir o mesmo significado de um evento observado quando não há pluralidade de perspectivas ou se a perspectiva é antecipadamente determinada pelo “lugar” de ocupação do sujeito.

As três companhias teatrais – *Birds of*

Paradise (BOP), *Compagnia Pippo Delbono* e o grupo *Signatores* – são exemplos de arte revolucionária que instaura, constantemente, a vida nova, a possibilidade de habitarmos outros quinhões, outras fatias do sensível. Ainda, pensando no horizonte da partilha, há uma terceira categoria de procedimentos criativos na cena teatral que reconhece a deficiência como elemento cultural e estético, que não se propõe a representar as existencialidades normativas, mas aquilo que podemos identificar como sua poética, que se organiza pela composição e pelo atrito entre a cultura hegemônica e as culturas estigmatizadas: uma criação intercultural. Nesse pequeno círculo se encontra o Coletivo GRÃO, de São Paulo, Brasil.

Criar atrito

Uma das autoras desse artigo, Cintia Alves, atua há doze anos em um coletivo que atua em uma chave que compreende a presença de corpos diversos como uma forma de convivência intercultural. Esse item é baseado na experiência relatada por ela.

O Coletivo GRÃO: Arte e Cidadania, é um coletivo de artes da cena formado por artistas surdos, cegos, ouvintes e enxergantes¹¹. Há outras representações sociais transversais relacionadas a gênero, raça e etnia, mas o que determina a singularidade do seu processo criativo está situado no que denominamos de dimensão sensorial, que é a cocriação entre indivíduos com e sem deficiência.

O GRÃO não trabalha com inclusão e tampouco com acessibilidade, trabalha com processos colaborativos horizontais, nos quais todas as experiências estão implicadas no grandiosíssimo esforço de coibir o impulso de colonialismo que indica uma criação obediente a uma linha mestra que seja ouvinte, vidente e bípede. Orienta-se pelo contrafluxo dos dispositivos de controle. É um processo singular, estruturando a pesquisa estética, de linguagem, sob o impacto de diferentes subjetividades. O grande desafio é seguir no contrafluxo de uma

cultura capacitista.

No GRÃO, o processo de resistência aos dispositivos está na mediação, nos procedimentos de criação que envolvem diferentes atores, seus corpos, suas identidades. Esse é o grande mérito do trabalho do coletivo, ao mesmo tempo em que se revela também como seu maior entrave. O trabalho criativo não está suspenso do contexto social e, por isso, o que há na relação entre os atores é uma reprodução de sistemas de representação e de estigmas. Mas, se a proposição é que todas as identidades estejam envolvidas, o primeiro movimento nos processos pelos quais se iniciam cada um dos trabalhos parte do embate com os dispositivos de controle.

Um exemplo desse *modus operandi* criativo do coletivo Grão pode ser visto no desenvolvimento de um trabalho da 23ª Cultura Inglesa em que o coletivo foi contemplado para encenar *O Rouxinol e a Rosa*, a partir do conto de Oscar Wilde, projeto proposto por Edgar Jacques.¹²

Estávamos ensaiando e Edgar propôs uma cena na qual o Rouxinol ficava empolgado com a chegada do estudante. Ele trazia euforia na voz, mas o corpo tinha um registro que me pareceu “estranho”. Como dramaturga do projeto, eu precisava pensar no visual para trazer nitidez de diálogo aos espectadores surdos. Eu pedi que ele trouxesse o tônus da voz para o corpo, que levantasse os braços, que colocasse mais energia etc. Foi daí que ele deu uma resposta muito significativa: “Esse é o meu corpo manifestando alegria, um corpo cego... Ou você quer que eu imite uma pessoa que enxerga?” Nesse momento, ficou evidente a violência infligida para que o corpo de Edgar coadunasse com a normatização de uma expressão “ideal” para uma cena “enxergante”. Mas, como propõe Le Breton (2012), as tecnologias corporais não são dadas pela natureza, são o resultado de um complexo de construções culturais e que, em um primeiro momento, não estão disponíveis às pessoas cegas, uma vez que são aprendidas pela imitação e transmitidas por observação e

¹¹ A forma mais usual é videntes, mas adotamos a terminologia empregada por Edgar Jacques, ator cego e consultor de audiodescrição, porque tira a possibilidade de duplicidade de leitura e conexão com a paranormalidade.

¹² Edgar Jacques é ator, dramaturgo e consultor de audionarração nos projetos do GRÃO.

na convivência, assim como a língua.

O processo criativo do coletivo GRÃO parte da reconstituição do fazer teatral, como acontecimento cultural, só que evidenciando o choque, o atrito entre as diferentes identidades, visibilizando os dispositivos para as e os artistas em unanimidade. Esse embate entre a proposição de Cintia e expressão de Edgar pode não se tornar matéria tangível no espetáculo, mas, sem dúvida, cria uma marca estética.

A estigmatização dos corpos como tema, até hoje, não fez parte do repertório do GRÃO, ou seja, a questão da deficiência (ou da homofetividade ou da transgeneridade) nunca foi reivindicada. Contudo, em alguns momentos houve essa exigência por parte do público. Não é incomum certa indignação quando os espectadores descobrem, após o término de alguma apresentação, que assistiram a um espetáculo com pessoas com deficiência na cena. Como se tivesse sido feito à traição: “Como assim ele é cego?” ou “Ela é surda de verdade?”

Tonezzi avalia que há reações pré-estabelecidas aos corpos estigmatizados das pessoas com deficiências na cena, “o sarcasmo, a rejeição e o terror, tornam-se passíveis de ocorrer também em face do inusitado corporal” (2011, p. 13). O que pode nos fazer pensar que, quando o GRÃO coloca atores com deficiência na cena em exercício de representação de corpos não estigmatizados, acaba suprimindo essa reação, acaba por suprimir certa hierarquia que coloca as pessoas sem deficiência acima de pessoas com deficiência, criando certo colapso de representatividade. É como se os corpos estigmatizados, quando postos na evidência da cena, tivessem que dar visibilidade à informação social para garantir o bom funcionamento do sistema de recepção. Aprendemos com Goffman (2018) que nos comportamos em sociedade como atores em cena cujos personagens são pré-moldados para provocar um certo tipo de recepção. Existe um contrato, uma convenção, que torna os indivíduos o que são e estabelece um *status* na relação com outros indivíduos. A ideia de um ator cego contracenar com uma atriz surda de forma absolutamente mezinha, sem

que proponha uma expectativa de superação ou uma leitura de comiseração, é uma subversão no padrão de recepção.

Ainda, pensando no espectador, outra dimensão é a própria convenção do teatro, que ficou explícita no GRÃO também durante a montagem de *O Rouxinol e a Rosa*.

Alguns dias antes da estreia, com a peça praticamente pronta, Edgar indica: “precisamos de alguma coisa que informe aos cegos os elementos visuais da peça”. A prática do GRÃO é compor a partir das reivindicações de todos os envolvidos no processo, portanto, pensamos quais seriam os elementos visuais da cena a serem descritos e como o faríamos.

Por outro lado, Edgar contracenava com Mariana Ayelen¹³. A descrição dos elementos visuais para ela, e conseqüentemente para os espectadores surdos, é desnecessária. Então, o que Mariana faria nesse momento de descrição? A complexidade na elaboração das convenções em *O Rouxinol e a Rosa* está situada neste pormenor: não é um espetáculo com tradução, é um espetáculo bilíngüe e multicultural. Ele acontece concomitantemente em Língua Portuguesa e Libras e não paralelamente. E acontece em duas culturas diversas – a ouvinte (enxergante e cega) e a surda. E as convenções teatrais não estão “dadas” no diálogo com a cultura surda.

Por exemplo: no centro da cena de *O Rouxinol e a Rosa* temos uma escada que representa o “velho carvalho que tudo observa”, no jardim onde vive o Rouxinol, e é visto da janela do estudante. Enquanto Edgar descrevia onde estava a escada, Mariana, em Libras, começou a descrever o que ela representava no espetáculo. Nesse momento, as pessoas ouvintes da equipe questionaram o porquê da descrição da representação. Mariana respondeu que ela estava vendo uma escada que, para ela, se não conhecesse previamente as convenções, se fosse apenas espectadora, veria pessoas descendo e subindo de uma escada e não a representação de um carvalho. Tivemos um pequeno debate sobre isso a fim de entender como Mariana percebe ordinariamente as convenções teatrais e como reconhece aspectos de leitura cênica

¹³ Mariana Ayelen é atriz, poeta e intérprete surda.

da perspectiva da cultura surda. De qualquer forma, o que percebemos em Mariana é que as convenções precisam ser explicitadas, uma vez que a leitura visual do mundo a coloca em relação ao real, portanto a metáfora encarnada dos objetos cênicos precisa ser pactuada.

Voltando a Edgar, propusemos que ele também descrevesse o significado da escada/carvalho. Ele disse que não via necessidade. Uma vez informado que havia uma escada, o público cego ia entender que qualquer referência ao “alto da árvore” seria no alto da escada. Também seria orientado pelo local de origem do som da voz dos atores.

O coletivo GRÃO, ao longo de sua trajetória, iniciada em 2012, foi se desenvolvendo no reconhecimento dos dispositivos e no processo de construção de contranarrativas, estabelecendo procedimentos de criação e formação que levassem em consideração um aspecto central da humanidade: somos seres plurais.

Considerações finais: a cena plural

Corpos são construções sociais assim como as relações estabelecidas entre eles. Se vivenciamos constantemente uma pluralidade de relações sociais em diversos âmbitos do mundo comum, do sensível partilhado, é preciso que os corpos, veículos a partir dos quais são fomentadas as relações sociais, possam manifestar sua pluralidade – que explicita suas idiosincrasias –, sem uma predeterminação que os impeça de transitar livremente em vários espaços do tecido social.

A cena teatral é um microcosmo no interior do macrocosmo que denominamos de mundo comum e, portanto, não passa impune ao fato de que a pluralidade é a lei da terra, bem como não pode negar, de imediato, a incômoda certeza de que nossas sociedades são sustentadas sobre padrões normalizadores. O que há no teatro são corpos em cena e, conseqüentemente, a representação de todo o constructo erigido ao longo dos anos e que foi sendo lapidado. São os corpos que ancoram tanto a nossa experiência da realidade quanto da ficção.

E como será possível gerar novas experiências cênicas, que sejam capazes de edificar novas ficções? Na fricção pelo povoamento

da nossa diversidade, há uma necessidade da construção de uma cena que seja perpassada (TONEZZI, 2011) por diferentes referências de modos de estar no mundo. É função da arte essa disrupção. Essa capacidade de inaugurar o dissenso, de criar rachaduras nas estruturas sedimentadas de uma sociedade que insiste em não acolher a diversidade, de abrir espaços para estéticas não hegemônicas... para estéticas anticapacitistas, para a partilha democrática do sensível.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, L. D. A hipersexualização da mulher africana no filme *Vênus Negra*. 2021: Anais da XVII Semana de Educação da Pertença Afro-Brasileira, pp. 219-226, 2020.

BARBA, E., & SAVARESE, N. *A Arte Secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

BIRDS OF PARADISE THEATRE COMPANY. What we do. Disponível em: <https://www.boptheatre.co.uk/what-we-do/>. Acesso em 14 de março de 2023.

BUTLHER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2020.

CAMINHA, J. *A cena contaminada - documentário*. Disponível em Youtube: <https://youtu.be/uDWDDhwEDLs>. Acesso em 14 de março de 2023.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 4ª Ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Sujeito e Poder*. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel Foucault, uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Universitária, 1995.

GOFFMAN, E. *Estigma - Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GOFFMAN, E. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 2018.

GUERRA, Itxi. Luta contra o capacitismo: anarquismo e capacitismo. Editora Terra sem Amos: Brasil, 2021.

LE BRETON, D. A sociologia do Corpo. Petrópolis: Vozes, 2012.

LULKIN, S., SOMACAL, A. d., & SOUSA, M. Grupo Signatores: uma jornada de três gerações de artistas. Revista Espaço - Periódico Científico do Instituto Nacional de Educação de Surdos, pp. 323-337, 2021.

MOURA, C. L. A! Heterotopia do Corpo: do Homem Elefante! ao Freak Neovitoriano. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa, 2016.

PARAÍBA RÁDIO BLOG, “Pessoas com deficiência deixam a praia feia”: Imprensa nacional repercute polêmica ocorrida em JP. Disponível em: “Pessoas com deficiência deixam a praia feia”: Imprensa nacional repercute polêmica ocorrida em JP – Paraíba RádioBlog (paraibaradioblog.com). Acesso em 12 de março de 2022.

PINHEIRO, L. A. Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

SOMÉ, Sobonfu. O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2009.

TEIXEIRA, A. B. A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

TEIXEIRA, C. Deficiência em cena: a ciência excluída e outras estéticas. Natal: Offset, 2021.

THOMSON, Rosemarie Garland. Extraordinary bodies extraordinary bodies: figuring physical disability in American culture and literature. New York: Columbia University Press, 2017.

TONEZZI, J. A cena contaminada: um teatro das disfunções. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Abstract

Ever since our gestation, through the “revelation tea”, one is expected to play a specific role, to perform within a predetermined “space”, whether as a man (blue) or as a woman (pink). This restrictive construction is a consequence of social regulatory ideals, imposing itself over people throughout their entire existence, subjecting and limiting what they will say, how they will behave and how they will act: in what way their bodies are going to perform. In this scenario, art presents itself as a space of resistance, as it has the power to destabilize such regulatory ideals, inaugurating “fictions” and dissents, therefore, democratizing the “distribution of the sensible”. The objective behind this article is to present different projects in the performing arts in dialogue with diverse bodies, especially, the bodies of people with disabilities, taking the collective “Grão” as an example. This collective composes itself as a proposal of resistance against the dispositives of control that constitute us as passive subjects, who must amenablely remain within the portion that was pre-determined in the “distribution of the sensible”.

Keywords

Dispositives of control. Distribution of the sensible. Art.

Recebido em: 26 abr 2023

Aceito em: 27 abr 2023

Publicado em: 30 out 2023