

**ANDREA PAGNES**  
**FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA**  
**NICOLA FORNONI**  
**ENOK RIPLEY**

**CORPORIFICANDO A  
DIFERENÇA – PERFORMANDO  
A EXPERIÊNCIA: SOBRE  
PERFORMANCE E DEFICIÊNCIA**

## Resumo



Este artigo deriva da experiência do autor como performer, curador e também ator, dramaturgo e operador de drama aplicado e teatro social. É baseado em sua pesquisa “Metodologias de ação inclusiva nas artes cênicas para praticantes de artes cênicas com habilidades diversificadas”, apoiada pelo Fonds Darstellende Künste [Fundo de Artes Cênicas] com fundos do Comissariado do Governo Federal para Cultura e Media (DE) [Federal Government Commissioner for Culture and the Media (DE)]. Segundo o autor, a deficiência não é um signo de falha, mas antes um meio para encorajar as pessoas a reduzirem distâncias entre si, a viverem solidariamente, e quebrar lugares-comuns. Considerando a autenticidade como uma qualidade fundamental da atuação, ele discute a urgência genuína dos performers com deficiência na imersão do imediatismo da ação, já que sua vulnerabilidade no palco não é filtrada. Nesse aspecto, ele vê o estigma como uma fonte de criatividade e um sinal qualificador capaz de erradicar preconceitos. Em Grotowski, as práticas performativas não se resumem apenas a uma questão de habilidade ou coleção de proficiências e sim, a uma erradicação de bloqueios para adesão do verdadeiro eu. O corpo do performer é a matéria prima para produção de significados que se transformam em imagens vivas e se tornam realidade. Isso independe da condição física do artista. O artigo oferece exemplos de performers afetados por diferentes formas de deficiência, como Felipe Monteiro, Nicola Fornoni e Enok Ripley, que relatam sua condição clínica específica. Uma referência particular foi feita à ópera performática coletiva *Under Scars* (Sob Cicatrizes) concebida e organizada pelo autor, sua parceira, a artista alemã Verena Stenke e seus colaboradores para estrear em Veneza, em dezembro de 2023.

Palavras-chave:

Deficiência. Teatro. Arte da performance.

CORPORIFICANDO A DIFERENÇA –  
 PERFORMANDO A EXPERIÊNCIA: SOBRE  
 PERFORMANCE E DEFICIÊNCIA

**ANDREA PAGNES<sup>1</sup>**

**FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA<sup>2</sup>**

**NICOLA FORNONI<sup>3</sup>**

**ENOK RIPLEY<sup>4</sup>**

**TRADUÇÃO:**

**ISA ETEL KOPELMAN<sup>5</sup>**

**MARIANA BERCHT RUY<sup>6</sup>**

---

<sup>1</sup> Andrea Pagnes (ele/dele) é um artista, performer e escritor veneziano que trabalha com a artista alemã Verena Stenke como VestAndPage. Eles são professores da ArtEZ University of the Arts (NL) e da Unidee Academy (IT). Eles receberam reconhecimento internacional em arte performática, cinema baseado em performance, escrita, teatro social, drama aplicado e projetos artísticos comunitários temporários. VestAndPage são fundadores e curadores da Venice International Performance Art Week [Semana de Artes Performáticas Internacional de Veneza]. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3696-2503>. Email: [pagnes@vest-and-page.de](mailto:pagnes@vest-and-page.de)

<sup>2</sup> Fundador, diretor e pesquisador do Centro Internacional de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud. Performer. Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo Atualmente, é Professor Colaborador no Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3759-9139>. Email: [fhmoal@hotmail.com](mailto:fhmoal@hotmail.com)

<sup>3</sup> Nicola Fornoni (ele/dele), afetado por uma forma grave de esclerodermia, usa performances e videoarte como linguagens para dissecar questões sociais e os temas de alteridade, conectividade comprometida, respeito e união. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1939-7515>. Email: [fornoni.nicola@libero.it](mailto:fornoni.nicola@libero.it)

<sup>4</sup> Enok Ripley (elu/delu) é performer, dançarine contemporânea, grafiteire e tatuadore não- binária e transgênero, ative no Canadá. Elu sofre cronicamente com inchaços dolorosos nos tecidos de seu corpo e febres altas que u deixam inconscientes e ameaçam sua vida. A partir de sua condição física, elu explora a dissonância das imagens corporais em relação ao seu ambiente social. A prática artística baseada no corpo de Ripley é inspirada na iconografia religiosa e em objetos frequentemente negligenciados, esquecidos, subjugados ou rejeitados. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5655-3546>. Email: [enok.ripley@gmail.com](mailto:enok.ripley@gmail.com)

<sup>5</sup> Pesquisadora em Artes da Cena, diretora, tradutora; professora dos cursos de graduação e pós graduação em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Universidade Esta-dual de Campinas (Unicamp). ORCID: 0000-0001-8117-5248. Email: [isaetel@unicamp.br](mailto:isaetel@unicamp.br).

<sup>6</sup> Estudante da graduação em Estudos Literários no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). ORCID: 0000-0002-9191-7943. Email: [mberuy@gmail.com](mailto:mberuy@gmail.com).

non-binary, transgender performer, contemporary dancer, and graffiti and tattoo artist active in Canada. They are chronically afflicted with painful swelling throughout the tissues in their body and high fevers that render them unconscious and threaten their life. From their clinical condition, they explore the dissonance of body images to their social environment Ripley's body-based art practice is inspired by religious iconography and objects often overlooked, forgotten, subjugated or rejected. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5655-3546>. Email: [enok.ripley@gmail.com](mailto:enok.ripley@gmail.com)

## PREÂMBULO

Deficiência é um termo amplo que abrange uma variedade de condições, incluindo deficiências esqueléticas, cognitivas, sensoriais e mentais. Pode resultar de fatores genéticos, ambientais ou acidentais, e pode estar presente no nascimento ou adquirido posteriormente na vida. As deficiências físicas e cognitivas fazem parte da vida de muitas pessoas. Essencialmente, são características que alguns performers com deficiência enfatizam em suas práticas artísticas, de forma não estigmatizante, para promover a reflexão sobre diferenças, diversidade e discriminação injusta.

É verdade que, apesar de seu desejo e inteligência, algumas pessoas com deficiências físicas graves não conseguem realizar tarefas que a maioria de nós considera normais e “as pessoas com deficiência intelectual têm poucas oportunidades de serem reconhecidas como adultos ou de experimentar as formas de respeito, de autonomia, e de reconhecimento que chegam pelo cuidado dado, a vida independente ou o convívio com relacionamentos não definidos pelo cuidado”. (MCKEARNEY, 2021, p. 11).

À luz desse fato, a inclusão da deficiência no terreno das artes performativas possibilita a diversidade cultural e estética. O corpo com deficiência, em cena, desafia as expectativas do público e das convenções tradicionais do trabalho performativo. Em certa medida, sua *mise-en-scène* pode ser entendida como uma operação estética de reposicionamento político. Não obstante, continua a gerar debates polarizados sobre se os artistas com capacidades diferenciadas são expostos e reduzidos à sua deficiência ou se eles possuem total agenciamento sobre quem são e o que representam.

Historicamente, os corpos humanos com deformidades eram considerados símbolos de fraqueza e defeito: um corpo que provoca nossos medos mais recônditos devido a suas anomalias. No passado, os atores e performers com deficiência, frequentemente, tinham de disfarçar suas diferenças físicas para atuar na cena.

A partir do século XVIII, com o surgimento do Show de Horrores [Freak Show], os corpos que apresentavam danos físicos foram explorados e espetacularizados para fins de en-

tretenimento. Eles eram obrigados a aprender e apresentar atividades incomuns arriscadas, como contorcionismo e engolir objetos (GARLAND THOMSON, 1996). Indivíduos cujos corpos possuíam marcas, escarificações e alterações corporais (resultantes de hábitos culturais ou feitas voluntariamente) eram também expostos, aparentemente, abrindo caminho para arte corporal tal como conceituada nos anos de mil novecentos e sessenta (JONES, 1998).

Eventualmente, em épocas recentes, a exposição cênica do corpo com deficiência abriu novas direções performáticas. Narrativas autobiográficas sobre deficiência, inclusividade, e relações espectador-performer tornaram-se elementos centrais das operações performativas que valorizam a existência como um todo, ao mesmo tempo em que se concentram nos direitos inalienáveis de viver e participar da vida social de cada indivíduo, independentemente de sua condição.

## 1. ORIGENS e DESENVOLVIMENTO do TEATRO da DEFICIÊNCIA E PERFORMANCE

O discurso em torno dos direitos humanos e deficiências nos conduz de volta à origem do teatro da deficiência e ao modo gradual em que se estabeleceu na cena das artes performáticas contemporâneas. Formalmente, surgiu do movimento cultural das artes da deficiência em 1980, nos Estados Unidos e no Reino Unido. Teve alcance e orientação crescentemente internacional nas décadas seguintes (KUPPERS, 2017).

Em vários aspectos, o movimento cultural e artístico da deficiência coincidiu com, contribuiu para, e se baseou no surgimento do ativismo dos direitos dos deficientes. Surgindo primeiramente no Reino Unido e nos EUA, na década de 1980, o impulso para vincular arte e ativismo construiu a estética e a política cultural: ao reivindicar um lugar digno e valiosamente diferente para a experiência da deficiência nas artes, o movimento mirou em estereótipos banais e no uso recorrente das deficiências como metáforas de outra coisa. Os colaboradores dos animados debates de abertura e discussões sobre arte e cultura da deficiência criticaram as falsas imagens da mídia, defenderam maior participação e inclusão de

peças com deficiência e buscaram criar uma arte que expressasse e explorasse a deficiência como uma condição humana valorizada. O teatro para deficientes foi parte desse fermento, abordando o deslocamento das pessoas com deficiência, do público e da cena, e criticando direta e poderosamente a representação da deficiência no drama, teatro, filme, mídia e performance com a escalação de atores não deficientes para papéis de pessoas com deficiência. Tal como acontece com o movimento mais amplo de arte e cultura da deficiência, os artistas do teatro da deficiência engajaram-se tanto na crítica dos modos dominantes de representar a deficiência quanto na exploração de novas maneiras de colocar a deficiência no palco. (KIRSTY, 2016, p. 21)

Naqueles anos, o impulso do movimento de artes e cultura da deficiência e do teatro da deficiência deu-se por uma guinada performativa que emergiu das ciências humanas e sociais como potencial fator-chave e de abordagem metodológica para a superação da chamada crise da representação, a “marca do teatro ocidental e da modernidade” (DA COSTA DIAS, 2020, p. 1).

Essa mudança de paradigma estimulou “um empréstimo fluido de ideias e métodos de uma disciplina para outra” (MARCUS; FISHER, 1999, p. 7), fornecendo ferramentas adicionais para estudar o comportamento humano em todas as instâncias e na vida cotidiana.

Com essa guinada, os estudos da performance se expandiram como um campo interdisciplinar para expor “tensões e contradições que dirigem o mundo de hoje” (SCHECHNER, 2006, p. 3) e explorar o modo das pessoas usarem a performance como uma forma de experienciar, atuar e ratificar mudanças no seu dia-a-dia. Baseando-se em uma vasta gama de assuntos, da antropologia à psicologia, estudos culturais, sociologia e comunicação, Richard Schechner (considerado o pai fundador dos estudos da performance, juntamente com Victor Turner) lê as mudanças sociais pelo prisma da performatividade, localizando o drama essencial da existência humana em conflitos e resolução de conflitos (SCHECHNER, 1988).

Usando um vocabulário dramático, ele analisa a natureza ritualizada das interações

sociais e as causas e os efeitos que influenciam o comportamento humano, assumindo a suposição de Erving Goffman de que todas as práticas humanas são realizadas de modo que cada ação responda a uma apresentação pública do eu em qualquer período de tempo, lugar, situação, condição (social, econômica, corporal, intelectual) e circunstância em que ocorre (GOFFMAN, 1959).

O teatro, a dança e a arte da performance sempre foram meios para expressar experiências e emoções humanas. Sob os impulsos da virada performativa, elas também se tornaram meios poderosos de promoção dos direitos e da inclusão das pessoas com deficiência. Elas destacaram as experiências de pessoas com deficiência e incentivaram uma maior compreensão e aceitação da deficiência na sociedade.

As artes cênicas podem desempenhar um papel significativo no desafio das atitudes negativas e da indiferença em relação à deficiência. Ao apresentar pessoas com deficiência e suas experiências vividas no palco, podem dissipar mitos e estereótipos em torno da deficiência. Podem aumentar a conscientização sobre os muitos desafios enfrentados pelas pessoas portadoras de deficiência como, por exemplo, as barreiras no acesso à educação, ao emprego e a outras oportunidades da vida pública.

O teatro pode promover a inclusão da deficiência, colocando atores com deficiência em papéis que representam com precisão suas experiências. Nos domínios do drama aplicado e do teatro social<sup>7</sup>, atores e performers com deficiência trazem uma perspectiva única à cena. Podem oferecer uma representação mais genuína da deficiência do que os atores não deficientes. Escolher atores com deficiência para papéis convencionais também pode desafiar o estigma da deficiência e promover a diversidade na indústria das artes cênicas.

Havia, no entanto, algumas companhias de teatro voltadas à deficiência, anteriores ao movimento cultural das artes da deficiência como por exemplo, o National Theatre of the Deaf [Teatro Nacional do Surdo], fundado nos Estados Unidos, em 1967. Notáveis companhias de teatro da deficiência, fundadas nos anos de mil novecentos e oitenta e início dos anos de mil

novecientos e noventa, incluem a Compagnie de l'Oiseau-Mouche (1978, profissionalizada em 1981, composta por vinte e três atores permanentes com deficiência mental); Graeae Theatre Company (1980, Reino Unido); Theatre Terrific (1985, Canadá); Back to Back Theatre (1988, Austrália); RambaZamba (1990, Alemanha); Teatro HORA (1993, Suíça); Isola Compresse Teatro (1998, Itália).

Todas essas companhias reúnem atores e performers com complicações físicas e deficiências cognitivas, por ex., afetados por paraplegia, síndrome de Down ou pertencentes ao Transtorno do Espectro Autista (TEA). Sua missão promove explicitamente a diversidade, acessibilidade e inclusão, quebrando barreiras à participação nas artes. Elas se empenham em treinar artistas com deficiências cognitivas e físicas e apoiá-los em suas carreiras. Colaboram com outras organizações para promover os direitos das pessoas com deficiência e se envolvem em ativismo social e alcance comunitário.

Suas instigantes produções teatrais profissionais são amplamente aclamadas internacionalmente. Dão mostras de artistas com deficiência talentosos e demonstram seu potencial criativo para desafiar atitudes sociais negativas e suposições sobre deficiência. Elas alinham desde obras originais até adaptações de peças clássicas. Frequentemente apresentam elementos inovadores de encenação e multimídia para mudar a percepção do público, voltada para o déficit de pessoas com deficiências cognitivas, e chamar a atenção para suas habilidades, às vezes extraordinárias. Sua abordagem inovadora e inclusiva do teatro enfatiza o poder transformador da promoção de consciência e a aceitação e compreensão da deficiência e da diversidade

na sociedade. Trata-se de uma abordagem que ultrapassa a justificativa terapêutica e pedagógica, que se aprofunda no filosófico, pessoal e político na interseção da humanidade.

No final dos anos de 1960, Robert Wilson foi pioneiro no trabalho com a deficiência por meio do teatro, servindo como educador em programas de reabilitação para crianças com graus graves de cerebropatia. Ele as ajudou a aprender com exercícios mínimos de teatro físico. Trabalhou com idosos e doentes terminais no Goldwater Memorial Hospital, em Nova York. Ele os equipou com movimentos lentificados e controle de luz que possibilitavam a comunicação psíquica em vez da comunicação verbal.

Experimentando a narração não linear, Wilson reconheceu como a fragmentação do movimento em seus componentes mais básicos poderia levar os sujeitos envolvidos a recuperar a posse de um gesto complicado por inibições e doenças. Ele “descobriu aquilo que os que sofrem febrilmente são capazes de ver e o que os deprimidos podem suportar”. (PILINSZKY, 1992, p. 56).

*Deafman Glance* [O olhar do surdo] (1970) é uma das primeiras produções teatrais inovadoras de Wilson. A peça é, principalmente, silenciosa, parcialmente inspirada por Raymond Andrews, um menino surdo que se tornou filho adotivo de Wilson. Wilson percebeu que Andrews pensa em imagens e não em palavras, entendendo como esse processo perceptivo pode abrir infinitas possibilidades de comunicação ditadas pela linguagem não-verbal na produção teatral. Em dívida com Byrd Hoffman, com quem aprendeu a corrigir seus distúrbios fonético-motores na adolescência, a

<sup>7</sup> O teatro social é um teatro de pesquisa. Também serve como uma ferramenta para a construção da comunidade. É multifacetado e experimental. Sua linguagem e conteúdo têm derivação e orientação sócio-política. O processo laboratorial é crucial para a construção do desempenho final. As experiências da vida real e o envolvimento de performers e atores cuja proveniência deriva do alhures denominado “categorias sociais desfavorecidas” são o seu fundamento e matéria de investigação. É um tipo de teatro que não exige um público elitista selecionado, como costuma exigir o teatro clássico. Explora e identifica novos espaços de encontro e relacionamento para performers e espectadores, implementando perspectivas que surgem da partilha de experiências vividas. As apresentações de teatro social são frequentemente encenadas em locais específicos e não apenas em espaços teatrais convencionais. A sua prática tem muito em comum com as metodologias das artes performativas, centradas no conceito de autenticidade e expressão genuína dos performers, que não devem imitar ou representar uma personagem mas sim ser eles próprios e representar as suas histórias da vida real e as suas preocupações mais pessoais.

operação de Wilson com performers deficientes e deficientes em geral é adaptar, desconstruir e desarticular sua linguagem para compreender plenamente a realidade do outro, colocando-se no mesmo nível comunicativo.

Para Wilson, “a mudez é a fala que não pode ser embotada e o que está além da beleza - seja ela bonita ou feia - também tem um pescoço de cisne, tudo volta a ser belo”. (PILINSZKY, 1992, p. 55). O poeta Christopher Knowles (Transtorno do Espectro Autista) participou de diversas obras teatrais de Wilson, entre elas *Einstein on the Beach* [Einstein na praia] (1974), ópera em quatro atos composta por Philip Glass. Eventualmente, a abordagem de Wilson à deficiência enfatiza a ação do diretor de reeducar o ator/paciente por meio da redefinição da linguagem funcional destinada a produzir reajuste social.

Outro exemplo notável é o lendário dançarino britânico sem pernas David Toole, que iniciou sua carreira como dançarino performático em 1993. Ele trabalhou para a Royal Shakespeare Company e a Stop Gap Dance Company por dez anos. Teve um papel principal no filme de vanguarda baseado em performance *The Cost of Living* (2004) [O custo de viver] da DV8 Physical Theatre Company. Em suas apresentações, dançando apenas com as mãos, Toole não deixa que sua deficiência ou os preconceitos da sociedade o atrapalhem. Por outro lado, ele faz o espectador reconsiderar as normas aceitas de graça, beleza e virtuosidade da dança.

Entre aqueles que fizeram contribuições significativas para fundamentar o campo das artes da cena e dos estudos sobre deficiência, a estudiosa, poetisa, dançarina em cadeira de rodas e artista performática de origem alemã Petra Kupperts está, sem dúvida, entre as mais notáveis (Figura 1). Seu trabalho enfatiza o papel da performance como ferramenta para mudança social, justiça para deficientes e construção de comunidades (KUPPERS, 2019).

Seu conceito-chave da estética da deficiência refere-se a como a deficiência molda a criação e a recepção da arte: não se trata apenas de representar, mas de conceber novas formas de expressão artística que abranjam as experiências e perspectivas únicas das pessoas com

deficiência para entender melhor a dinâmica do contexto cultural ( KUPPERS, 2003).

Figura 1. Petra Kupperts. Starship Somáticas [Nave Estelar Somática]. Imagem de Vídeo. 2022.



Fonte: The Olimprias

Referindo-se particularmente às práticas de dança, ela escreve que “a estética da dança da deficiência pode gerar uma cultura de dança acessível. A acessibilidade não se refere apenas a alterações específicas da deficiência no encontro normal da performance, mas também no oferecimento do espaço conceitual de um ‘recuo’ para vermos nossos enquadramentos culturais. (KUPPERS, 2000, p. 129)

Ao trazer à cena uma perspectiva distinta por meio de suas experiências incorporadas, os artistas afetados por diferentes formas de deficiência podem desafiar as noções tradicionais do que significa atuar. Conseguem também interromper as suposições capacitistas sobre o desempenho e alimentar a incorporação de uma nova expressão no fazer performático.

Ao fazê-lo, eles promovem os princípios de justiça da deficiência para desafiar os sistemas de poder e opressão e as narrativas dominantes sobre a deficiência.

Ao adotar esses princípios, todas as artes da cena podem incentivar maior inclusão, diversidade e mudança social nas artes e na sociedade como um todo. Isso dará consistência à ideia de cultura da deficiência que Kupperts propõe, enfatizando a criatividade, a resiliência e o ativismo de artistas com deficiência e pessoas socialmente desfavorecidas em geral.

A cultura da deficiência molda o modo dos artistas e o público com deficiência se en-

volverem. Ela fornece uma estrutura para entender a deficiência como uma fonte de diversidade, resistência e força. Isso é mais do que interpretar a deficiência como uma insuficiência ou limitação.

## 2. ARTE DA PERFORMANCE E DEFICIÊNCIA

*Eu disse corpos, estremeçam e giram em uníssono com os meus... ou seja, a materialização corporal e física de um ser total de poesia.*  
— Antonin Artaud

A arte da performance é uma prática artística que promove o encontro, a partilha e a comunicação visceral entre o performer e os espectadores. É quando um fluxo de energia bidirecional é estabelecido, embora em modos diferentes. As energias colidem, fundem-se e fundem-se a partir desta troca: os olhares refletem-se no olhar do outro; corpos se espelham em outros corpos – portadores de significados inscritos na carne viva que, no aqui agora da performance, se transformam em imagens vivas.

A arte da performance desdisciplina as especializações abrindo novas possibilidades do que pode ser arte, dança e teatro. Abordando preocupações sociais e políticas, conflitos e desigualdades, reconhece que todos têm valores distintos que devem ser respeitados. Aí se encontra um ambiente para experimentar livremente um sentimento de pertencimento a uma causa e comunhão de propósitos.

Quando uma performance é participativa, pode criar uma atmosfera sem julgamento que abraça a ideia de comunidade, sugerindo que as pessoas possam viver com mais propósito, aceitando as diferenças umas das outras e respondendo coletivamente ao atual estado de emergência. Concentrando-se nas dificuldades que as pessoas sofrem em suas vidas cotidianas, os artistas performáticos navegam pelas rachaduras de nossas sociedades sangrentas. Eles tentam preencher lacunas e provar o que falta.

Os performers marcados em seus corpos por um estigma (uma marca mental ou física característica de uma lesão ou doença sofrida; ou uma marca de desgraça associada a uma

circunstância particular, seja ela associada a uma condição de dificuldade ou desconforto), demonstram alternativas ao sofrimento e à carência. Ao atuar, eles quebram nossas limitações. Confirmam o direito à opacidade, violam lugares-comuns e estereótipos, perturbam sentimentos de baixo custo e opiniões hipócritas e estimulam a percepção corporal e o pensamento perspicaz. A criatividade, de fato, muitas vezes surge em circunstâncias de sofrimento e angústia como uma ferramenta para desafiá-los.

Por mais de duas décadas, atuei no drama aplicado e no teatro social como dramaturgo e ator, separado de performers marcados indelevelmente em seus corpos por doenças congênitas ou contraídas (pacientes psíquicos e com síndrome de Down, cegos, surdos e cadeirantes), ou marcados por experiências de vida desafiadoras (reclusos, profissionais do sexo, meninos de rua, refugiados e ex-drogadictos).

Atuar com eles me levou a entender a importância da responsabilidade social na performance e reconhecer que as ações performativas muitas vezes nascem justamente do estigma de um performer.

Reconheci como os performers provenientes de contextos sociais desfavorecidos podiam sondar as fraquezas de uma comunidade e sociedade, oferecendo-se ao olhar do espectador simplesmente como são. Os seus estigmas tornam a sua presença genuína, inequivocamente frágil mas perturbadora. Isso abala valores e crenças normalizadas pela sociedade, da mesma forma que um intruso usa um pé de cobra para arrombar uma fechadura.

Na cena, um estigma pode reproduzir metaforicamente o conflito social. Afinal, uma peça de arte performática é muitas vezes uma hipertrofia de hábitos sociais, políticos e rituais. Agarra-se a algo que tem a ver com o carácter mítico sagrado próprio de um acto religioso ou de um comportamento ritualizado, por vezes até ao sacrifício e auto-sacrifício (TURNER, 1982), tornando-se assim parte constitutiva do compromisso antropológico existente sobre o qual a dinâmica, a construção da identidade e as relações interpessoais são os pontos fortes.

Os performers com um estigma dialogam em confronto com o público por meio de seus

corpos. As ações e os gestos que fazem, mesmo que mínimos, exemplificam a verdade da empatia e compaixão humanas. Apesar das limitações temporais da performance, os significados emergem das restrições físicas e se transformam em imagens vivas.

A transformação ocorre precisamente como uma questão de reconciliação de opostos: a performance é, em última instância, um fato cultural e antropológico que implica e liga ativamente quem está atuando e quem está assistindo. Performers com deficiência são “signos de seu tempo: um momento em que os corpos extraordinários valem como acessórios de estilo de vida, quando qualquer valor de choque ou alienação é corroído pela ubiquidade da diferença que é consumida e reembalada” (KUPPERS 2003, p. 3).

Lutando para serem representados de forma justa na cena artística, eles testam o próprio mecanismo da performance. Sugerem a existência como uma presença não fragmentada. Suas temporalidades singulares, sua fisicalidade e presença extraordinárias, ameaçam a ideia que temos do ser humano, tal como a ideia que temos do teatro, abalando os códigos tradicionais de representação, tanto na arte como na vida, e a nossa inclinação para as configurações prescritivas, reconhecíveis e reguladoras (BUGIEL; BEL, 2013).

A deficiência é comumente considerada uma situação “fora do comum, separada da vida cotidiana, motivo de pausa e consideração” (SANDAHL; AUSLANDER, 2005, p. 2).

Quando a saúde é tomada como um valor absoluto, a diferença física é um acidente na vida. O estigma é visto como uma obstrução ao ciclo de vida ideal. É porque a ideologia médica se refere à saúde como um valor hipotético abstrato e assunto de sua exclusiva competência. Essa suposição cobre a experiência fundamental de um ser humano – o reconhecimento da morte como parte da vida. A ideologia médica aniquila nossa relação com nossos limites constitucionais físicos, deficiências, defeitos, doenças e enfermidades. Isso é verdade para nossos corpos, que constantemente se transformam e se decompõem durante a vida. É claro que a medicina - como ciência - opera para bons

propósitos, mas, por exemplo, curar-se de uma doença é também perder de alguma forma a relação com a própria doença (e, portanto, com o corpo, como era), que é, conseqüentemente, percebida como uma sujeição e dependência.

Na performance, porém, as incapacidades, doenças, enfermidades, faltas, os impedimentos físicos e as deficiências podem, sem dúvida, ser considerados elementos essenciais para uma análise mais aprofundada da presença do ser humano no mundo, por serem aspectos diferentes mas familiares à experiência humana que implica nossa alteridade, medos, perdas, mortalidade, beleza, envelhecimento, amor, raiva e desejo de nos encontrarmos nessa fragilidade compartilhada. Performances que abordam esses tópicos nem sempre são gentis ou confortáveis, mas nunca se denigrem como entretenimento. (NEWMAN 2017). O artista performático pioneiro australiano Mike Parr (Figura 2), um dos artistas mais celebrados de seu país, nasceu com um braço deformado que foi amputado e substituído por uma prótese. Ele começou sua carreira explorando a questão da identidade, da memória e dos estados de ser, empreendendo ações extremas de resistência que desafiavam os limites físicos de seu corpo, usando sua deficiência como auxílio performático (STILES; SELZ, 2012).

Figura 2 - Mike Parr. *Malevich (Um Braço Político)*. Performance para o máximo de tempo possível. 2002. Performance no Artspace, Sydney, 3-5 de maio, 2002.



Fonte: Cortesia do artista e da Galeria Anna Schwartz.

O falecido artista performático Lee Wen (Figura 3), que sofria do Mal de Parkinson, frequentemente deslocava sua condição de dor

para expressões de beleza política.

Figura 3. Lee Wen. Jornada do Homem Amarelo no. 11. 1997. Foto: ArtHop.



Fonte: Cortesia do artista.

A falecida dançarina e artista performática premiada americana Lisa Bufano (Figura 4), inspirou-se em sua amputação. Ela teve as pernas e os dedos decepados, aos vinte e um anos, depois que uma infecção bacteriana estafilocócica se espalhou por seu corpo, interrompendo o fluxo sanguíneo de seus membros. Mas a perda de suas pernas não a impediu de se mover e se apresentar. Ela explorou a deficiência e a capacidade de um corpo humano em situações de mobilidade reduzida.

Figura 4 - Lisa Bufano. *One Breath is an Ocean for a Wooden Hearth* [Uma respiração é um oceano para um coração de madeira]. 2007. Imagem de vídeo da performance com a colaboração de Sonsheree Giles.



Fonte: Cortesia da família da artista e K-027, *Extravagant Bodies*, Zagreb.

Facilitar caminhos de aprendizagem para os atores e performers com deficiência requer uma abordagem personalizada, considerando suas necessidades e habilidades únicas. Antes de iniciar qualquer programa de treinamento, é

essencial reconhecer o tipo e o nível de deficiência do artista e como isso afeta sua vida. Envolve consultar a equipe de saúde do artista ou a rede de apoio aos deficientes para entender melhor sua condição clínica e obter informações valiosas sobre o cotidiano contínuo do artista.

Por exemplo, artistas afetados pela síndrome de Down ou pelo espectro autista de Asperger têm uma abordagem da performance que difere consideravelmente de um artista para outro. Depende de quão grave é o déficit cognitivo.

Facilitar artistas que viveram ou ainda vivem em condições de privação (reclusos, ex-drogadictos, profissionais do sexo, refugiados) é mais uma questão de como acompanhá-los na transformação dos sentimentos negativos, que eles desenvolvem de suas condições de vida, em algo poderosamente criativo. As experiências de vida pessoal nos tornam únicos; para um artista, eles são o assunto magmático, uma fonte de potencial expressivo.

Durante as sessões de treinamento, é fundamental respeitar a autonomia do executante e trabalhar de forma colaborativa e cocriativa com eles para desenvolver um plano de treino que vá ao encontro das suas necessidades. Todo artista tem seus pontos fortes e fracos, e focar neles e em seus interesses ajuda a aumentar sua confiança.

Técnicas de treinamento devem ser adaptadas aos seus tipos específicos de deficiência para desenvolver suas habilidades. Essas técnicas incluem improvisação, exercícios sensoriais, interpretação de linguagem de sinais, descrição de áudio, pistas visuais ou táteis e outras formas de comunicação acessível.

Quando o performer faz perguntas e busca esclarecimentos, é fundamental estimular seu pensamento criativo. Também é essencial oferecer-lhe, de preferência, um feedback construtivo em vez de respostas definitivas. Isso fornece um ambiente de aprendizado favorável que incentiva a experimentação e o crescimento.

Desenvolvi meu método de ensino na Escola de Teatro Social Isole Comprese (Florença, IT) que frequentei no início dos anos 2000. A escola foi fundada a partir das proposições do psicólogo americano James Hillman e da prá-

tica da beleza (HILMANN, 1998). Foi dirigido pelos diretores teatrais Alessandro Fantechi e Elena Turchi que trabalharam com vários diretores de teatro e cinema, como, entre outros, Judith Malina do Living Theatre, Derek Jarman e Armando Punzo, fundador da Compagnia della Fortezza.

Ao longo dos anos, integrei o teatro social e os preceitos de Hillman à minha atividade docente como um antídoto poético para contrastar preconceitos, danos, estereótipos e estigmatizações que as pessoas com deficiência frequentemente sofrem na sociedade, promovendo assim um sentimento de pertença, comunidade e maior inclusão que celebra diversidade, por exemplo, ao treinar artistas com e sem deficiência em um mesmo grupo (PAGNES, 2020).

O que considero essencial na minha prática docente é a criação de espaços e a concepção de atividades formativas que estimulem os performers a expressarem-se de forma autêntica.

Por exemplo, treinar artistas e atores neurodivergentes requer uma abordagem sensível e diferenciada. O caminho de aprendizagem deve ter uma estrutura clara e as instruções devem ser concisas para facilitar a compreensão.

Quanto à questão da deficiência, na interseção de teatro e performance, colaboração e cocriação, acessibilidade e interconectividade, diversidade e inclusão, são fatores-chave, porém não por razões terapêuticas ou assistencialistas.

Valorizo as perspectivas e experiências únicas de artistas com deficiência como uma constelação radiante de recursos a partir dos quais performances inovadoras podem ser geradas. Ao mostrar suas feridas no espaço da performance, um performer desafia normas e comportamentos cristalizados na sociedade e noções artísticas tradicionais. Em termos de performance e deficiência, para que isso aconteça, é essencial garantir que os performers e atores com deficiência sejam representados de forma autêntica no palco, livres de estereótipos e clichês nocivos. Eles nunca devem ser reduzidos à sua deficiência ou retratados apenas como objetos de compaixão ou inspiração. Eles

devem estar capacitados para realizar suas experiências e perspectivas na cena com precisão e respeito. Isso levará o público a uma reflexão mais aprofundada sobre a existência humana.

O que descobri ao facilitar, atuar e colaborar com performers portadores de determinados tipos de deficiência, quer física quer cognitiva, é que eles parecem partilhar uma qualidade inata – produzem situações comparativas através de ações e gestos sempre críveis porque são desprentensiosos e não induzidos ou artificialmente intencionais. É como se, delicadamente, abrissem a porta de seu mundo para oferecer ao público uma nova experiência em um território desconhecido, ao mesmo tempo humilde e sublime.

Performances são controversas quando minam nossos preconceitos e nos deixam perplexos. Provavelmente porque não sabemos como recebê-las e não deixamos de receber críticas sérias. “Fragile Body-Material Body” [“Corpo Frágil-Corpo Material”] foi o tema da III Semana Internacional de Performance Art de Veneza (o projeto de exposição de arte ao vivo que fundei com Verena Stenke em 2012 e tenho curado desde então). Após o evento, um membro anônimo da plateia me enviou um e-mail com esta crítica:

Não tenho do que reclamar sobre o conteúdo de muitas apresentações que vi. Se os performers decidem expor seus corpos acometidos por uma doença, são livres para fazê-lo. Aprecio o autocontrole, a força de vontade e a concentração de todos os performers e sua necessidade de se identificar com a arte que fazem. No entanto, para mim, permanece inaceitável quando eles transformam seus corpos em um espetáculo, especialmente quando sofrem de condições extremas de saúde. Em tudo isso, vejo uma celebração quase religiosa do culto ao artista e da própria doença. Em outras palavras, eles vendem seu sofrimento pela arte. Essa escolha é muito inescrupulosa porque sacrificam sua dignidade e auto respeito, seu corpo e o corpo do outro em prol da arte (ANONYMOUS AUDIENCE MEMBER, 2016, não paginado).

Desmontar a argumentação hipócrita e

crítica é uma tarefa complexa. Esse moralismo excessivo pode levar a polêmicas desnecessárias.

Quando apresento performances que alguns espectadores podem achar muito polêmicas, como

curador, tenho a responsabilidade de dialogar com eles. Eu os trago para refletir sobre suas críticas excessivas e discutir suas opiniões de forma construtiva. Até que ponto suas críticas dependem de lugares comuns e são afetadas pelos padrões da “cultura industrial de nossos tempos com sua propensão a modismos passageiros e glamourização?” (PROFETI 2009, p. 193).

Atuar e revelar-se verdadeiramente mostrando suas feridas é, antes de tudo, uma necessidade e uma decisão. Não é representar, mas objetivar um sujeito. Ainda assim, há uma tendência generalizada de assistir e interpretar uma performance como uma espetacularização de um sujeito (e do próprio eu), porque a mente humana oscila continuamente entre dicotomias e é fortemente influenciada por normas culturais estabelecidas que tornam difícil evitar critérios de julgamento.

No entanto, a diversidade de opiniões sobre performance e deficiência e deficiência teatral demonstra o quão complexas e inquietantes são essas práticas, o que as torna vitais por si mesmas. Na tradição artaudiana, antibrechtiana, elas manifestam a urgência de nos conectarmos com nós mesmos.

Quando estamos um ao lado do outro, o que significa para cada um de nós o corpo em que habitamos e o do outro?

### 3. ENCARNANDO A DIFERENÇA - PERFORMANDO A EXPERIÊNCIA

Sob a lente da performatividade, como podemos definir os limites da deficiência?

De uma forma ou de outra, somos todos deficientes, diferentes e únicos (CARLSON; MURRAY, 2021). Muitas vezes, deixamos de reconhecer que estamos todos interconectados em diversidade e opacidade, por isso devemos apoiar-nos mutuamente para construir uma sociedade melhor, apesar das nossas diferenças.

Do ponto de vista fisiológico e fenomenológico, todos os corpos são deficientes porque são finitos. A Organização Mundial de Saúde

identifica a deficiência como parte da condição humana (OMS, 2011, 2017). Do ponto de vista ontológico, todos os seres humanos são deficientes porque lutam contra sua finitude existencial (HEIDEGGER, 2008).

Quase todos experimentarão dano e dificuldades crescentes de funcionamento em algum momento de suas vidas. Assim, a deficiência abre a questão ontológica do sentido da renovação do ser, não como seres-para-a-morte (finitude), mas como seres-para-a-deficiência (fragilidade). Isso certamente nos leva além de Martin Heidegger, nome atrelado à finitude descoberta no ser-para-a-morte, mas Heidegger nos iniciará no caminho (LALLY, 2020, p. 1).

Diante disso, as posições do pesquisador e performer brasileiro Felipe Monteiro são esclarecedoras. Mantenho um relacionamento amigável e profissional com ele há uma década. Aprendi com seus escritos que atores com deficiência (ou atores com corpos diferenciados, como ele os define) ecoam as ideias de Antonin Artaud em *O Teatro da Crueldade* (1958); ou seja, são verdadeiros surtos porque sua presença no palco leva o espectador a um confronto aberto consigo mesmo em territórios desconhecidos, refletindo sobre a finitude humana fora de sua zona de conforto (MONTEIRO; SALLES, 2018).

Monteiro defende que a presença em cena de performers com corpos diferenciados confirma a urgência em dismantlar os esquemas culturais dominantes que lhes dificultam o acesso à cena das artes performativas e à vida pública. Nesse sentido, ele defende uma política de cuidado com foco nos inalienáveis direitos humanos do indivíduo.

Com o termo corpo diferenciado (MONTEIRO; SALLES, 2013), Monteiro não se refere aos modelos médicos e sociais de deficiência. Para ele, e pela sua experiência direta com a deficiência, o modelo clínico visa descobrir as causas da deficiência de uma pessoa. Tenta, por meio de intervenções médicas, normalizá-las e torná-las socialmente aceitáveis. De fato, os modelos sociais de uma determinada sociedade vinculam a deficiência ao infortúnio e outras percepções sociais que criam barreiras e levam

à exclusão social e à estigmatização daqueles com corpos considerados inadequados à norma (GOFFMAN, 1963).

O conceito de corpos diferenciados de Monteiro nasce da ideia de que os corpos não são entidades homogêneas. Em vez disso, eles são moldados por uma série de fatores sociais, culturais e históricos, bem como por suas características físicas. Essa ideia é crucial para entender as experiências dos grupos marginalizados na sociedade. Isto é particularmente verdadeiro para aqueles que são frequentemente excluídos ou negligenciados por estarem sujeitos a diferentes formas de discriminação.

A noção de corpos diferenciados de Monteiro pode nos ajudar a reconhecer que a deficiência não é simplesmente uma questão de deficiência física ou cognitiva específica. Todos podem enfrentar barreiras e desafios adicionais devido à sua raça, gênero, sexualidade ou status socioeconômico que se cruzam de maneiras complexas. Para reconhecer como diferentes formas de opressão e marginalização se entrelaçam e se reforçam dentro da cultura que as produz, podemos nos familiarizar com o que significa e implica a experiência da deficiência.

A esse respeito, Monteiro oferece uma estrutura séria para refletir sobre a complexidade e diversidade da experiência humana. Ele nos leva a considerar que é valorizando a diversidade dos corpos que podemos trabalhar para uma sociedade mais inclusiva e justa para todos.

Em termos da performance, como forma de incorporar a experiência da deficiência, Monteiro se refere ao dramaturgo, poeta e teórico do teatro francês Antonin Artaud, pois ele teorizou que o teatro deveria ter como objetivo criar uma experiência visceral e imersiva para o público, de tal modo que corporifique todos os sentidos e permita que o público incorpore plenamente a experiência dos artistas. No contexto da deficiência, isso pode envolver o uso de técnicas de teatro físico para ajudar o público a entender e ter empatia com as experiências corporificadas dos artistas com deficiência.

Artaud também defendeu a quebra da quarta parede entre o performer e o público para uma comunicação mais direta e intensa entre eles. No contexto da deficiência, esta pers-

pectiva pode envolver a criação de performances que desafiem as ideias tradicionais do que significa ser um artista ou um membro do público; reivindicando uma forma de engajamento mais direta e participativa; eventualmente reimaginando a linguagem para criar novas formas de significado, desafiando assim as ideias tradicionais do que é preciso para se conectar com os outros.

Performances que ultrapassam os limites do significado de um atuante ou um espectador nos permitem explorar nossos medos e desejos mais íntimos. Enquanto Artaud não abordava explicitamente a deficiência em seus escritos, Monteiro vincula suas teorias a corpos diferenciados na performance, fortalecendo a ideia de corporeidade.

Em outras palavras, uma performance não deve ser um exercício puramente intelectual e artístico, mas sim uma experiência imersiva que envolva o corpo e a mente, desafie as expectativas e suposições sobre o que os corpos podem fazer e destaque as experiências únicas da deficiência. Performances desse tipo são catárticas. Elas mobilizam os espectadores a mudar seu olhar sobre a deficiência e a considerar a realidade de perspectivas incomuns.

Monteiro mantém a partitura em suas apresentações ao vivo. Ele revela momentos íntimos de sofrimento, dor, mágoa e ruptura. Ao fazê-lo, converte o privado em político, visando desvendar e comunicar verdades peculiares sobre sua condição clínica e preocupações sociais relacionadas à cultura de intolerância e indiferença com a qual lida, que de outra forma não poderiam ser articuladas em seu cotidiano em andamento.

Expondo seu corpo vulnerável, ele desencadeia narrativas mais factuais sobre a fragilidade humana e o amor. Do seu ponto de vista, suas operações performáticas têm efeitos semelhantes aos da Peste Artaudiana. Um corpo diferenciado no espaço da performance, ao ocupá-lo, habita as esferas cognitivas e afetivas do público, estimulando seus pensamentos em questões de aceitação e inclusão.

Observando como Artaud revisita o conceito filosófico de catarse de maneira transgressiva (PHILIPPE, 2022), Monteiro o redefine

por meio de sua prática performática baseada no corpo. Ele rejeita as estruturas narrativas tradicionais, concentrando-se na criação de situações viscerais e sensoriais ao público. Ele tenta implementar a compreensão da deficiência trazendo à tona não apenas certas verdades médicas negligenciadas. Priorizando suas experiências corporificadas sobre a narrativa linear, ele busca criar uma relação mais imersiva e interativa entre o público e ele – o performer.

No encontro entre o espectador e o performer com um corpo diferenciado, os espectadores são inevitavelmente confrontados com a deficiência e, portanto, levados a pensar em viver em um mundo compartilhado com os vulneráveis, orientando esperançosamente seus pensamentos para um futuro socialmente mais inclusivo (KUPPERS, 2021).

Na abordagem da performance de Monteiro, as conotações físicas de artistas com corpos diversos não são ocultadas. Elas podem revelar crueldade individual e coletiva. Ao mesmo tempo, podem perturbar os preconceitos dos espectadores ao desencadear suas ansiedades mais elementares, pois não podem escapar de seu olhar voyeurista e de suas pré-concepções pessoais sobre o corpo. “Do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benéfica para impelir os homens a se verem como são; faz com que a máscara caia, revela a mentira, a frouxidão, a baixaza e a hipocrisia de nosso mundo”. (ARTAUD, 1958, p. 31).

As performances de Monteiro são atos de revolta poética para além da estigmatização e uma forma de ativismo para desmistificar a realidade. Isso é feito respondendo aos problemas existentes que restringem as pessoas com deficiência a viver uma vida difícil. Ao mesmo tempo, contesta o assistencialismo, o protecionismo e a pseudoinclusão (MONTEIRO, 2019).

Em suas apresentações *DES)VITRUVIANDO* (Figura 5), ele se expôs como vulnerável, deitado no chão sobre uma grande tela. Os espectadores podiam se aproximar dele e escrever, desenhar ou perfilar seu corpo imóvel na tela com canetas e lápis. Isso fica repetindo, mas desconstruindo *O Homem Vitruviano*, de-

senhado por Leonardo Da Vinci (cerca de 1490) como um símbolo de harmonia, um cânone de proporções e o epítome da perfeição.

O desenho de Da Vinci é cercado por notas baseadas nas obras do arquiteto romano Vitruvius, que viveu no século I aC. Ao final da apresentação, o corpo de Monteiro é cercado por esquetes e palavras feitas pelos espectadores. No processo de interação com o corpo do performer, eles criaram um universo gráfico composto de seus sentimentos.

Figura 5 - Felipe Monteiro. *DES)VITRUVIANDO*. 2014.  
Foto: Luis Carneiro Leão.



Fonte: Cortesia do artista.

Felipe Monteiro é um performer incapaz de se movimentar autonomamente. Seu corpo é atrofiado por amiotrofia espinhal progressiva, uma doença neuromuscular rara de origem genética e herança autossômica recessiva que invade o corpo do neurônio motor inferior no corno anterior da medula espinhal, na qual ocorre perda muscular progressiva e degeneração dos neurônios motores, mas não afeta os sensoriais.

Em suas apresentações, Monteiro revela o desejo de se completar como ser humano, pedindo contato físico aos participantes do público. A possibilidade de vivenciar uma relação direta com seu corpo diferenciado possibilitou uma autorreflexão dos espectadores e demonstrou que um simples ato de compartilhamento traz uma valiosa experiência coletiva para todos os envolvidos.

*O problema é porque sou lúcido?!*, uma performance ritual (Figura 6) que Monteiro

realizou no foyer do Teatro Martim Gonçalves no âmbito do Festival Latino Americano de Teatro da Bahia – FilteBahia em 2018. Deitado em uma maca de hospital, seus movimentos eram quase imperceptíveis. Sua respiração foi aprimorada por seu equipamento de ventilação não invasiva. Os espectadores tinham a liberdade de vir, ficar, aproximar-se, tocar seu corpo imóvel suavemente como quisessem ou apenas contemplá-lo, ou deixar o espaço da performance como preferissem. (MONTEIRO, 2020).

Escolhi o título *O problema é porque sou lúcido?! porque às vezes discordo dos profissionais da assistência que me atendem. Eles pretendem me oferecer o máximo de independência possível em casa e no ambiente profissional, mas querem que eu seja dócil, e eu não nego isso. Anos atrás, durante uma reunião, uma assistente social disse que o problema era que eu estava lúcido. Meu corpo está fisicamente privado de locomoção, mas ainda tenho voz para compartilhar meus pensamentos e preocupações, que muitas vezes são ignorados. Dependo de terceiros para realizar minhas tarefas diárias e atividades profissionais e para minimizar complicações nos sistemas musculoesquelético e respiratório. Como meus músculos atrofiaram, minhas mãos e pés têm malformação. Falta-me força para me mover (tetraparesia). Eu uso um dispositivo de forma intermitente, o que ajuda a manter meus pulmões abertos e meus músculos respiratórios menos sobrecarregados. Na performance, deitei em uma maca de hospital respirando por meio de um aparelho de ventilação não invasivo. O som dos meus batimentos cardíacos registrado em um exame de ecocardiograma acompanhou uma projeção de fotos de momentos marcantes da minha vida. As portas do foyer do teatro foram deixadas abertas e os espectadores podiam ficar o tempo que desejassem. Alguns sentaram-se em bancos e assistiram à projeção, enquanto outros me observaram de perto e pediram para me tocar. Com o passar do tempo, tornou-se evidente que os espectadores tinham mais reações sensoriais do que respostas racionais. Eles estavam participando de um ritual de performance, co-criadores de um evento artístico no aqui agora. Ao tomar autonomamente a decisão de expor meu corpo vulnerável, incapaz de se mover, mas não dócil, revelei o desejo de me completar como ser humano. Pedi contato físico aos membros da plateia para mexer com suas emoções. O que acontece quando você está próximo de um corpo diferenciado como o meu? Você pode imaginar*

o que significa viver dentro de um corpo imóvel que mal responde aos impulsos de um cérebro ativo e lúcido? A possibilidade de vivenciar uma relação direta com meu corpo diferenciado permitiu ao espectador refletir sobre a existência humana. Como o valorizamos? Tentei demonstrar que o simples ato de compartilhar traz uma experiência coletiva para todos os envolvidos, tornando-se assim co-criadores da união. A relação física e espacial dos corpos em proximidade performativa encoraja a comunicação interpessoal aberta e genuína. Ao atuar com meu corpo diferenciado em espaços performáticos convencionais, defino uma estética de invasão (como chamo) para expressar minhas inquietações sobre a indiferença e deixá-las serem ouvidas, ao mesmo tempo, celebrando a vida (MONTEIRO, 2023, não paginado).

Figura 6 - Felipe Monteiro. *O problema é porque sou lúcido?!* 2018. Foto: Anônima.



Fonte: Cortesia do artista.

Um corpo estigmatizado por uma doença grave desperta fascínio e, ao mesmo tempo, perplexidade. Isso lembra Artaud elevando o diverso, desagradável e assustador, mas de alguma forma atraente, a um ato estético supremo em seu Teatro da Crueldade. Artaud dá vida ao corpo. Ao habitar a vida, o corpo diferenciado de Monteiro também habita o espectador.

Romeo Castellucci e a Societàs Raffaello Sanzio conduzem esse tipo de operação por meio da antífrase, como na tragédia. Em suas peças teatrais, como *Júlio César* (1997) e *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God* [Sobre o Conceito do Rosto, Sobre o Filho de Deus] (2010), os corpos esqueléticos, exaustos, cansados, envelhecidos, anoréxicos, açoitados, sofredores expressam seu oposto: evocam fra-

gildade humana e amor. Os sentimentos de medo e piedade que os espectadores podem sentir quando confrontados com um corpo humano agredido por condições físicas severas se transformam em beleza. Por exemplo, no Júlio César, o corpo do ator sem o órgão da linguagem (as cordas vocais) é o emblema de um corpo eloquente em si.

A operação performática de Monteiro é também a de Artaud derrubando o muro entre espectador e performer para permitir a proximidade entre eles. No entanto, ao expor corajosamente seu corpo frágil para que os espectadores se aproximem dele com tranquilidade, ele defende que a vida é essencialmente a interconexão e a relação das pessoas contra a indiferença, realizando um processo de performance que afeta profundamente o olhar do espectador, incentivando uma atitude mais positiva em relação à vida, a nós mesmos e à realidade.

#### 4. UNDERSCARS [SOB CICATRIZES]: UMA ÓPERA DE PERFORMANCE SOBRE FERIMENTOS E ESTIGMAS

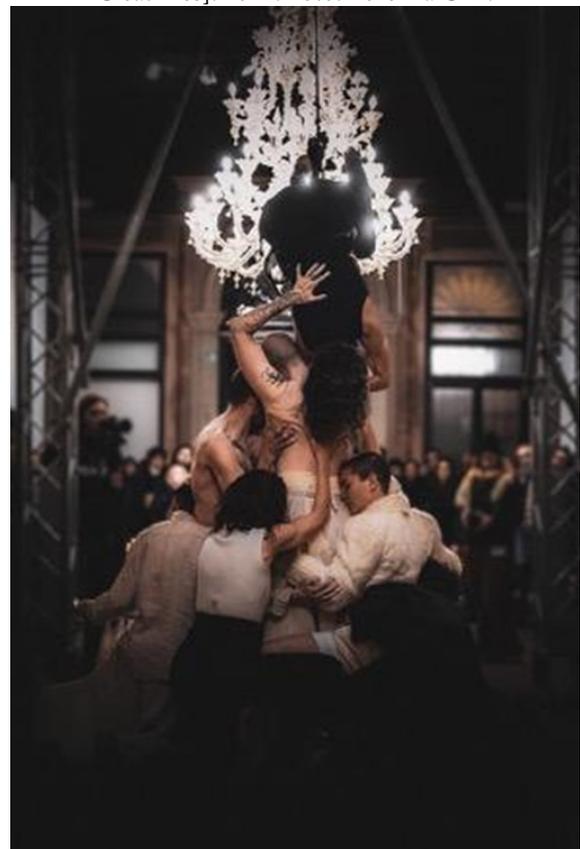
*UnderScars* [Sob Cicatrizes] é uma ópera performática coletiva imaginada e idealizada pela dupla de artistas VestAndPage (Verena Stenke e Andrea Pagnes) em colaboração com Andriago & Aliprandi, Irina Baldini, Sabrina Bellenzier, Giorgia de Santi, daz disley, Nicola Fornoni, Marisa Garreffa, Fenia Kotsopoulou, Ash McNaughton, Aisha Pagnes, Enok Ripley, Sara Simeoni, Mauro Sambo, Joseph Morgan Schofield, Marcel Sparmann e Emily Welther. A ópera surgiu da pesquisa de Pagnes sobre “Metodologias de produção inclusiva nas artes cênicas para praticantes de artes cênicas com diversas habilidades”, apoiada pelo Fonds Daku (DE). Desenvolveu-se a partir do “Body Matters: Co-Creation Residency” organizado pela VestAndPage (junho de 2022, Veneza) para os artistas mencionados acima.

Com foco na inclusão, *UnderScars* combina teatro físico, dança, arte corporal, vídeo e som. Estabelecendo um senso de comunidade artística temporária e focando na produção artística colaborativa e experimental além das fronteiras, os artistas moldaram coletivamen-

te a ópera performática em sua complexidade, com duração de duas horas. Em *UnderScars*, diferentes experiências de vulnerabilidade, hesitação, fragilidade, esperança e o não dito são nutridas por meio de encontros mantidos pelos participantes. Eles desafiam o capitalismo e o patriarcado, abordando temas como deficiência, doenças graves, dependência, abuso e discriminação – as feridas e o estigma que causam – identidade, estranheza e fluidez de gênero. A ópera performática estreou no Centro Cultural Europeu em Veneza (IT) em dezembro de 2022.

O espaço de performance foi transformado em um local de residência para performances e instalações relacionadas. Serviu como uma incubadora de narrativas sociais, coagulando histórias de vida inclusivas e expansivas, em resposta a emergências existenciais. As dificuldades vividas pelos artistas foram entrelaçadas de forma poética (Figura 7), acompanhadas de textos falados e inspiradas nas *Interjections 1 Du corps sans organs et autres supplications* (1983) de Antonin Artaud.

Figura 7 - VestAndPage et al. UnderScars [Sob Cicatrizes]. 2022. Foto: Lorenza Cini.



Fonte: Cortesia do artista.

O jovem artista performático italiano Nicola Fornoni (Figura 8; 9) e transgênero canadense, performer não-binária e tatuadore Enok Ripley (Figura 10; 11) têm um papel central na ópera performática.

Nicola Fornoni sofre de esclerodermia, uma doença autoimune, reumática e crônica que afeta o corpo por endurecimento do tecido conjuntivo. Quando Fornoni se apresenta, ele contextualiza seu estigma. Seu corpo aflito, reduzido em movimento pela doença que o acomete, transforma-se em uma membrana poética orgânica e um veículo que convida o espectador a refletir sobre uma dimensão mais ampla da existência:

Comecei a atuar com 23 anos para explorar questões sociais sobre uma sociedade humilhante que aliena aqueles com diferentes potenciais anatómicos. Pode-se dizer que a arte da performance é uma prática que se redime, de alguma forma, das adversidades cotidianas e da própria vida, embora não somente. Escolhi a arte da performance porque não foi suficiente criar energia e beleza. As reflexões mais profundas - como curar o mundo e se podemos fazê-lo - precisavam ser desencadeadas. Minha primeira performance foi sobre a noção de renascimento e como pode ser aplicada, em situações de aparente estase, até que o corpo produza movimento através do esforço e da fadiga. Muitos eventos da vida nos fazem perceber que precisamos de um avanço; portanto, percebi que a arte performática era uma ferramenta necessária para expressar minhas ideias, seu potencial e sua força. A mutação do corpo ao longo da vida já é uma performance extraordinária e incrível. Muitas vezes, me perguntei se havia atuado sem problemas de saúde: leucemia linfoblástica aguda aos cinco anos de idade, com todos os seus cursos e a recaída aos oito anos. Depois, fiz um transplante de medula óssea para curar a leucemia, seguido de um segundo transplante. Por fim, esclerodermia - uma doença autoimune resultante de tudo. Isso me obrigou a sentar. Tudo isso caracteriza minha pesquisa artística baseada na *body art*, no amor, nos limites do corpo, na transformação e na relação entre corpos e personalidades, enfim, na própria vida e sua transcendência. Eu sempre atuo e me coloco em risco. Sempre lidei com viver na minha pele, o que passei nos hospitais, sem esconder nada, sem fugir dos acontecimentos. Então, no meu terceiro ano na academia, entendi que a arte performática era a forma de demonstrar meu valor

às pessoas. Embarquei em um diálogo que também incluía o ativismo social. Minha rebeldia se expressa através desse tipo de arte (FORNONI, 2017, não paginado).

Figura 8 - VestAndPage et al. Body Matters: Co-criação em Residência. Nicola Fornoni e Marianna Andriago ensaiando UnderScars. 2022. Foto: Lorenza Cini.



Fonte: Cortesia do artista.

Figura 9 - VestAndPage et al. Body Matters: Co-criação em Residência. Nicola Fornoni and Marianna Andriago ensaiando UnderScars. 2022. Foto: Lorenza Cini.



Fonte: Cortesia do artista.

A neurodivergência de Enok Ripley é devida à narcolepsia tipo-1. É um distúrbio que afeta a capacidade do cérebro de gerenciar o ciclo sono/vigília, resultando em vazamento do sono no mundo acordado. O oposto também é verdadeiro, com ciclos de sono interrompidos e fragmentados e insônia crônica. A narcolepsia é um distúrbio neurológico desencadeado por uma doença. Ripley desenvolveu narcolepsia quando bactérias *Streptococcus* do grupo B causaram uma resposta autoimune que danificou os neurotransmissores no cérebro responsáveis pela regulação do sono. Ele teve o diagnóstico de narcolepsia em 2022, depois de experimentar um aumento geral dos sinto-

mas nos últimos quatro anos. Sua narcolepsia se tornou a mais perturbadora de suas doenças devido ao aumento repentino na gravidade dos sintomas.

Enok Ripley escreve:

A narcolepsia não tem cura e o tratamento dos sintomas pode ser frustrante e caro, pois não há especialistas em narcolepsia em Quebec, onde moro. Encontrei muitas técnicas e remédios de controle positivo que ajudam a combater os sintomas mais perturbadores e sou apoiado por um programa de assistência a deficientes. Embora a narcolepsia não seja considerada fatal, lesões e mortes devido à narcolepsia não controlada, como acidentes, são muito comuns. Tenho ataques de sono, que são comuns ao longo do dia. A gravidade dos ataques pode ser controlada com medicamentos, e eu me benefico muito de um cronograma que permite descansos curtos e frequentes. Felizmente, descobri que os ataques de sono geralmente duram quinze minutos. Programa três pausas para descanso diário para controlar ataques indesejados de sono.

O comportamento automático é um componente comum da narcolepsia, ocorrendo quando ações repetitivas, como caminhar ou escrever, são realizadas sem consciência. Normalmente, as tarefas diárias, realizadas com frequência, tendem a se tornar automáticas. O comportamento automático pode ser perigoso e fatal. Por exemplo, não posso mais dirigir porque meus sintomas pioraram. Muitas vezes preciso planejar ou ter uma pessoa comigo enquanto viajo ou caminho por lugares que não conheço bem. Do meu ponto de vista, o comportamento automático muitas vezes parece teletransporte. É extremamente confuso e intimidador. Costumo pedir ajuda a outras pessoas ou usar meu cachorro para me ancorar no tempo e me manter seguro. Frequentemente, ter uma tarefa para focar mantém minha mente ocupada o suficiente para combater comportamentos automáticos. A cataplexia está presente apenas na narcolepsia tipo 1 e causa paralisia temporária e perda do tônus muscular desencadeada por emoções fortes (riso, constrangimento, excitação, raiva, medo). Pode durar de alguns segundos a vários minutos. Pode acontecer várias vezes durante o dia e resultar em cataplexia temporária, cair ou parecer embriagado. O componente mais intrusivo da cataplexia em minha vida é a paralisia facial e das mãos. Isso afeta minha capacidade de sorrir e falar com clareza. Isso faz com que meus olhos rolem e as pálpebras se fechem involuntariamente e pode tornar extremamente difícil agarrar ou

segurar objetos. Fico bem envergonhada por este aspecto da minha narcolepsia. Muitas vezes me causa mais desconforto e angústia quando notado. É uma experiência incomum para mim, e tenho sido mal interpretada em momentos em que minha paralisia é mais grave, o que tem sido desolador. A narcolepsia também me causa alucinações vívidas. Normalmente, ao adormecer ou acordar, ela é desencadeada pela queda imediata no estado de sonho REM (movimento rápido dos olhos) enquanto a parte consciente do meu cérebro ainda está acordada. Frequentemente tenho alucinações visuais e auditivas de várias formas quando estou exauste ou ao acordar. Embora às vezes assustadores, não duram muito. Meus problemas neurológicos periféricos relacionados à narcolepsia são nistagmo (movimento involuntário dos olhos), enxaquecas fotossensíveis, visão turva e apneia central. No entanto, pode haver aspectos positivos sobre minha narcolepsia: posso resolver problemas durante o sono e usar o espaço do sono para organizar meus pensamentos e ideias ou desenhar e construir conceitos; posso dormir em qualquer lugar e ter sonhos lúcidos (sonhos notavelmente coerentes e realistas); Tenho uma sólida memória de processamento visual; Nunca fico entediado porque sempre quero ouvir sobre seus sonhos (RIPLEY, 2023, não paginado).

Figura 10 - VestAndPage et al. UnderScars. Enok Ripley e Andrea Pagnes. 2022. Foto: Lorenza Cini.



Fonte: Cortesia da artista.

Figura 11 - VestAndPage et al. UnderScars. Enok Ripley and Verena Stenke. 2022. Foto: Lorenza Cini.



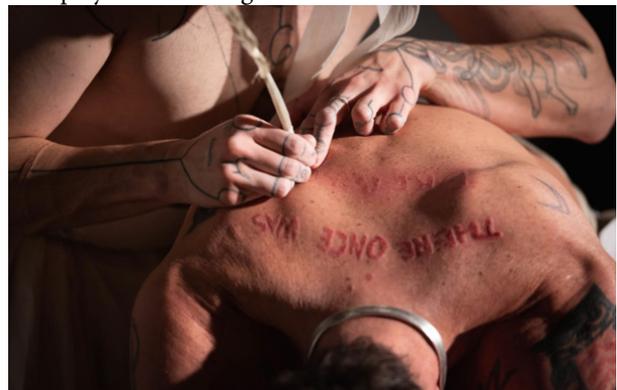
Fonte: Cortesia da artista.

Durante *UnderScars*, Enok Ripley tatuou minhas costas por cerca de meia hora (figura 12). Elu usou a técnica *stick and poke*, também conhecida como tatuagem de mão cutucada. Isso envolve cutucar manualmente minha pele, mas sem mergulhar a agulha na tinta. Escreveu nas minhas costas sobre seus sonhos enquanto a voz de Nicola Fornoni relatava poeticamente sua experiência com a deficiência:

Muitos eventos da vida nos fazem perceber que precisamos de um avanço. Uma sociedade humilhante aliena aqueles com diferentes potenciais anatômicos. Dificuldades diárias. A noção de renascimento é aplicada em uma aparente situação de estase. O corpo produz movimento através do esforço e da fadiga. Suas mutações ao longo da vida são únicas e apresentam resultados incríveis. Será que já me apresentei sem problemas de saúde? O conceito de *body art*, o amor, o limite do corpo, a transformação, as relações, a transgressão da própria vida. Não me escondo nem fujo. A origem de tudo está no corpo, no encontro-confronto entre átomos e células. Há algo peculiar em se relacionar com modos de vida que não são os próprios. Para se conformar, se acostumar, melhorar. Não só em cadeira de rodas, mas com obstáculos a superar. A obsessão de se sentir útil. Por exemplo, o que me faz descer escadas, galho após galho, correndo o risco de quebrar o pescoço? Não será antinatural? Uma peça de arquitetura pode ser moldada para caber no corpo, e qualquer objeto pode ser quebrado. Um telhado pode ser um piso e um corrimão ou corda rígida pode ser uma linha. Sem uma mão, uma perna ou um braço. Com uma vara. Em um carrinho. Ser conduzido sem querer. Vou me tornar independente? A deficiência constantemente levanta essa questão. A novidade aumenta o risco e aumenta a tensão. Os lugares mudam. As próteses são indispensáveis para entender o que está ao seu redor. Encontrar diferentes métodos de movimento. Nunca tome decisões precipitadas que prejudiquem ou matem. Qualquer coisa pode ser um campo minado. Você tem que olhar para os seus pés. Usando uma ferramenta que desliza, desliza, gira, curva e oscila em um movimento para trás, você pode girar. Uma mão permanece estacionária. O outro empurra e segura. Coordene o corpo: as costas, os ombros e a cabeça. Tente levar as coisas lá para cima. Sem elasticidade, sem chance de esticar ou apertar. Tudo depende do tipo de deficiência. Alguém

pode dobrar as pernas. Outros não as estendem ou flexionam totalmente. Elas nem sequer passariam por uma passagem estreita. Você não pode se esconder muito debaixo de um lençol. Amplie. Mantenha a posição enquanto derrete, tendão por tendão, músculo por músculo. Meu corpo é baseado nos princípios cartuxos. A única garantia em um pernalta é o apoio da bunda e o conforto dos pés deslizando. Alguns obstáculos contradizem a teoria da facilidade, como ter que dormir em beliches muito altos. Passo a passo, um toque de cada vez. Você não pode pular. Nem cair. Significaria enfrentar um novo trauma (FORNONI, 2023, no prelo).

Figura 10 - VestAndPage et al. *UnderScars*. Enok Ripley e Andrea Pagnes. 2022. Photo: Lorenza Cini.



Fonte: Cortesia da artista.

## CONCLUSÃO

Todos nós devemos ter uma relação direta com nossos estigmas e diferenças, não apenas em termos de experiência pessoal, mas também como elementos objetificáveis. Um universo finito suporta naturalmente o movimento clássico caótico. Na transição clássica para quântica, o fractal subjacente persiste como feridas, estigmas e cicatrizes. Os seres humanos são compostos de sistemas fractais, como os pulmões, sistema circulatório, sistema nervoso e neurônios cerebrais. Nossos padrões comportamentais também são de natureza fractal, tanto como indivíduos quanto de geração em geração.

Nossa existência humana é baseada no amor e na dor, na justiça e na injustiça. Essas substâncias devem ser exploradas por meio de implicações pessoais e culturais e efeitos no campo social.

Segundo a teoria do sintoma,

a vontade está ligada à dor, e a criatividade advém principalmente do soma (GARZELLA, 2012). De fato, o sofrimento pode levar a uma escravidão física insuportável, mas também pode estimular uma extraordinária liberdade espiritual; discutir diferenças e dificuldades a partir de pontos de vista desconhecidos daqueles que nossa razão racional costuma considerar e “desafiar repetidamente a complacência do enquadramento, colocando conhecimento seguro e experiência corporificada um contra o outro” (KUPPERS, 2003, p. 3 ).

O significado etimológico da palavra “sofrimento” envolve termos como: permitir que ocorra ou continuar, permitir, impedir, permanecer, ser submetido, suportar, ser afetado por ou ser submetido a (dor, morte, punição, julgamento, luto), mas também suportar, carregar ou subjugar, suportar com paciência, resistir e tolerar. Nesta ambivalência, entre agonia e espera, define-se uma zona semântica, que implica também a imaginação.

Será que o corpo humano é obsoleto? Stelarc defende que a prótese não deve ser vista como sinal de falta, mas sim como sintoma de excesso; não um substituto para uma parte do corpo que foi traumatizada ou amputada, mas um objeto que aumenta a arquitetura do corpo, onde o vital agora não é apenas a identidade do corpo, mas sua conectividade – não sua mobilidade ou localização, mas sua interface . (STELARC, 2008)

Do meu ponto de vista, sem dúvida obsoleto é o ideal de perfeição que perseguimos sobre o corpo humano. Se, por um lado, a robótica, os dispositivos protéticos, as extensões tecnológicas do corpo, as modificações corporais e as descobertas científicas podem de fato guiar nosso processo evolutivo em direções específicas (permanecendo assim a questão de saber se os avanços na tecnologia são benéficos ou prejudiciais para a vida humana em geral), por outro lado, o estigma, a ferida, a própria deficiência podem representar um ponto de fuga, um desvio de possibilidades, e as noções de “diferença” e “diversidade” podem ser um ponto de deslocamento, uma mutação, até mesmo genética, de perspectiva, e finalmente um novo ponto de encontro.

## REFERÊNCIAS

ANONYMOUS AUDIENCE MEMBER. Email addressed to Andrea Pagnes (VestAndPage). Email subject: **Fragile Bodies**. Message received by: pagnes@vest-and-page.de on December 17, 2016.

ARTAUD, Antonin. **The Theater and Its Double**. New York: Grove Press, 1958.

ARTAUD, Antonin. Interjections by Antonin Artaud. **BOMB** magazine, v. 7, 1983. Available at: <https://bombmagazine.org/articles/interjections>. Access on: May 7, 2022.

BORER, Alain. **The Essential Joseph Beuys**. London: Thames and Hudson, 1997.

BUGIEL, Marcel, BEL, Jérôme. Disabled theatre - Marcel Bugiel and Jérôme Bel. In: **RB Jérôme Bel: Texts and Interviews**. 2013. Available at <http://www.jerome-bel.fr/index.php?p=5&cid=220>. Access on: April 21, 2023.

CARLSON, Licia, MURRAY, Matthew C. **Defining the Boundaries of Disability: Critical Perspectives**. London: Routledge, 2021.

DA COSTA DIAS, Luciana. The Crisis of Representation, the Performative Turn and Presence: possibilities toward a Performance Philosophy. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10 n. 1, p. 1-20. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266092575>. Accessed on: March 10, 2021.

FORNONI, Nicola. Email addressed to Andrea Pagnes (VestAndPage). Email subject: **Scleroderma**. Message received by: pagnes@vest-and-page.de on April 19, 2017.

FORNONI, Nicola. My Scar. In: VESTANDPAGE (eds.) **Co-Creation Live Factory**. Amsterdam: 4bid. Forthcoming in 2024.

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

GARZELLA, Alessandro. Il teatro del dolore. Crazy Shakespeare, Nelle mani di un pazzo, Re nudo. In: D'INCÀ, Renzia (ed.). **Il Teatro del dolore, gioco del sintomo e visionarietà**. Corrazzano: Tivullius. 2012, p. 38-78.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. Doubleday: Garden City, New York. 1959.

GOFFMAN, Erving. **Stigma**: Notes on the Management of Spoiled Identity. London: Penguin. 1963.

HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. New York: Harper Perennial. 2008.

HILLMAN, James. The practice of beauty. In: BECKLEY, Bill, SHAPIRO, David (eds.). **Uncontrollable Beauty**: Toward a New Aesthetics. New York: Allworth Press. 1998. p. 261-274.

JOHNSTON, Kirsty. **Disability Theatre and Modern Drama**: Recasting Modernism. London: Bloomsbury. 2016.

JONES, Amelia. **Body art**: performing the subject. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998.

KUPPERS, Petra. Accessible Education: Aesthetics, Bodies and Disability. In: **Research in Dance Education**, v. 1 n. 2, p. 119-131. 2000. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/713694266>. Access on: April 20, 2023.

KUPPERS, Petra. **Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge**. London: Routledge. 2003.

KUPPERS, Petra. **Theatre and Disability**. London: Palgrave Macmillan. 2017.

KUPPERS, Petra. **Community Performance: An Introduction**. London: Routledge. 2019.

KUPPERS, Petra. **Eco Soma: Pain and Joy in Speculative Performance Encounters**. Minneapolis: the University of Minnesota Press. 2021.

LALLY, Roisin. **The Hermeneutics of Capabilities From Essence to Functions, From Functions to Capabilities: Preparing the Ontological Ground for an Ethics Inspired by the Capabilities Approach**. Preprint. p. 1-23. 2020. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/338517246>. Access on: January 20, 2023.

MARCUS, George E., FISHER Michael M. J. **Anthropology as a Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences**. Chicago: The University of Chicago Press. 1999.

MCKEARNEY, Patrick. The Limits of Knowing Other Minds: Intellectual Disability and the Challenge of Opacity. In: **Social Analysis: The International Journal of Anthropology**, v. 65, n. 1, p. 1-22. 2021. DOI: <https://doi.org/10.3167/sa.2021.650101>. Access on: April 17, 2023.

MONTEIRO, Felipe, SALLES, Nara. **Corpos diferenciados: a criação da performance 'Kahlo em mim eu e(m) Kahlo.'** Maceió: EDUFAL. 2013.

MONTEIRO, Felipe, SALLES, Nara. **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial. 2018.

MONTEIRO, Felipe. **Subjetividade(s) e(m) Performance: corpo, diferença e ativismo**. Curitiba: CRV. 2019.

MONTEIRO, Felipe. Email addressed to Andrea Pagnes (VestAndPage). Email subject: **O Problema É Porque Sou Lúcido?!** Message received by: pagnes@vest-and-page.de on January 23, 2023.

MONTEIRO, Felipe. O Problema É Porque Sou Lúcido?!: A performance-ritual de um corpo diferenciado. In: **Cadernos do GIPE-CIT Salvadorano** v. 23, n. 43, 2020. p. 22-34. Available at <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35352/20421>. Access on: April 16, 2023.

NEWMAN, Lisa. VIPAW as T.A.Z. In: VESTANDPAGE (eds.) **III Venice International Performance Art Week, Fragile Body – Material Body**. Venice: Vest-AndPage press. 2017. p. 47-49.

PAGNES, Andrea. On Disability Culture, Performing Arts, Social Theatre and the Practice of Beauty. In: **Ephemera Journal**, v. 3, n. 5, 2020. p. 92-127. Available at: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4155/3465>. Access on: April 20, 2023.

PHILIPPE, Maxime. Artaud's Plague Theatre: Catharsis as Performance. In: **Contemporary French and Francophone Studies**, v. 26 n. 3, 2022, p. 267-276. DOI: 10.1080/17409292.2022.2076403. Access on: March 31, 2023.

PILINSZKY, János. **Conversations with Sheryl Sutton: The Novel of a Dialogue**. Manchester: Carcanet Press, 1992.

PROFETI, Maria Grazia. Traduzioni/Riscritture Teatrali. In: BUFFAGNI, Claudia, GARZELLI, Beatrice, ZANOTTI, Serenella (eds.). **The Translator as Author: Perspective on Literary Translation**. Proceedings of the International Conference, Università Per Stranieri of Siena, 28-29 May 2009. Münster: LIT Verlag. 2011, p. 193-210.

RIPLEY, Enok. Email addressed to Andrea Pagnes (VestAndPage). Email subject: **Narcolepsy**. Message received by: pagnes@vest-and-page.de on May 27, 2022.

SANDAHL, Carrie, AUSLANDER, Philippe. **Bodies in Commotion: Disability and Performance**. Ann Arbor: the University of Michigan Press. 2005.

STILES, Kristine, SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings**. Berkeley: University of California Press. 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction**. New York: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge. 1988.

STELARC. Extra Ear: Ear on Arm. Interview by Jens Hauser. In: HAUSER, Jens (ed.). **Sk-Interfaces. Exploding Borders: Creating Membranes in Art, Technology and Society**. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. p. 102-105.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play**. Cambridge: MIT Press. 1982.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **World Report on Disability**. 2011. Available at: <https://www.who.int/teams/noncommunicable-diseases/sensory-func->

tions-disability-and-rehabilitation/world-report-on-disability. Access on: January 20, 2023.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Disability**. 2022. Available at <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health>. Access on: January 20, 2023.

#### AGRADECIMENTOS

Ao falecido Alessandro Fantechi, e a Petra Koppers e Elena Turchi, cujas vidas, trabalhos e missão continuam a inspirar minha pesquisa artística e prática performática.

## Abstract

This article stems from the author's experience as a performer, curator, and applied drama and social theatre actor, playwright and operator. It is based on his research "Inclusive Production Methodologies in the Performing Arts for Diversely-Abled Performing Arts Practitioners", supported by Fonds Darstellende Künste with funds from the Federal Government Commissioner for Culture and the Media (DE). According to the author, disability is not a sign of a lack, but rather a way to encourage people to reduce distances between one another, live in solidarity, and break commonplaces. Considering authenticity as a fundamental quality for performing, he discusses that disabled performers have a genuine immediacy to immerse themselves in the nowness of the action because their vulnerability on stage is unfiltered. In that, he sees stigma as a source of creativity and a qualifying sign capable of eradicating preconceptions and biases. Performance practices are not just a question of ability and skills collection but rather, in Grotowski's words, an eradication of blocks to adhere to one's true self. The performer's body is the *prima materia* to produce meanings that turn into living images and come into reality. This is regardless of the performer's physical condition. The article offers examples of performers affected by different forms of disability, such as Felipe Monteiro (Brazil), Nicola Fornoni (Italy) and Enok Ripley (Canada) who report on their specific clinical condition. A particular reference has been made to the collective performance opera *Underscars* conceived and organised by the author, his partner German artist Verena Stenke and their collaborators in Venice in December 2023.

## Keywords

Disability. Theatre. Performance art.

Recebido em: 14 mai 2023

Aceito em: 15 jun 2023

Publicado em: 30 out 2023