

Corpos Diferenciados na Cena: do Freak Show ao Teatro Contemporâneo

Felipe Henrique Monteiro Oliveira*

Resumo:

O artigo discute questões relacionadas aos corpos diferenciados nos processos de criação cênica, pontuando historicamente como este corpo foi visto nas artes cênicas ao longo dos séculos, em especial do freak show ao teatro contemporâneo.

Palavras-Chave:

Corpos Diferenciados; Freak Show; Teatro Contemporâneo.

Abstract

The article discusses issues related to the different bodies in the process of creating scenic, historically scoring as this body was seeing in the performing arts throughout the centuries, especially of the freak show to contemporary theater.

Key words:

Differentiated Bodies; Freak Show; Contemporary Theatre.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Fundador, encenador e ator da Cia. N'ATOS de Teatro. fhmoal@hotmail.com

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

As pesquisas, sobretudo antropológicas, apontam que a discussão em torno da inclusão muitas vezes desliza apenas para a afirmação da alteridade, visto que há diferenças e igualdades, e nem tudo deve ser igual e nem tudo deve ser diferente. É imprescindível que o ser humano tenha o direito de ser diferente quando a igualdade o descaracteriza e o direito de ser igual quando a diferença o inferioriza. No entanto isto não acontece, visto que a lógica da exclusão ainda perdura firmemente neste mundo que marginaliza, rejeita a diferença e encara a questão dos corpos diferenciados como um problema em si. Deste modo, o discurso está em direta consonância com o processo de exclusão, pois cotidianamente nos deparamos com denominações preconceituosas que inferiorizam as pessoas com corpos diferenciados, como: deficiente, incapacitado, mongolóide, cego, aleijado, doente, idiota, excepcional, demente, portador de necessidades especiais, imbecil, inválido, cretino, coxo, manco, defeituoso, portador de deficiência, anão, imperfeito.

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

No que tange à arte, observa-se que no decorrer da história das artes cênicas os artistas com corpos diferenciados pouco foram incluídos nos processos criativos e encenações, como na atualidade. De acordo com Rosemarie Thomson (1996) e José Tonezzi (2008), o artista com corpo diferenciado era fortemente renegado dos espetáculos de sala, entre os séculos XVII e XIX, e esporadicamente participava das montagens, e quando participava, a ele ficava delegado disfarçar sua diferenciação corporal. Enquanto isso, com base em constatações históricas, é a partir do século XVIII, com o aparecimento do *freak show* (espetáculo de excentricidades), que há a apreciação e utilização espetacular de seres humanos com corpos diferenciados.

Considerado uma prática reprovável e eticamente dúbia, para os parâmetros contemporâneos, o *freak show* ganhava cada vez mais importância como modo de entretenimento para população da época e se tornara um potencial negócio de extremo lucro para seus produtores. Suas apresentações ocorriam em feiras e eventos populares, onde eram exibidos artistas com diferentes graus de diferenciação corporal e, posteriormente, indivíduos capazes de realizar atividades incomuns (pirofagia, contorcionismo, deglutição de objetos, adestramento de animais selvagens). Com o passar do tempo, foram integrados nas apresentações artistas cujos corpos tinham marcas e alterações decorrentes de costumes culturais ou feitas de forma voluntária, ação esta que a partir de 1960 viria a ser conceituada como *body art*.

Comumente associado a uma atividade desumana e posto à margem da cena cultural, o *freak show* foi considerado como uma manifestação artística inferior às demais. As razões que caracterizam este entendimento estão relacionadas a questões éticas, morais, estéticas e aos estigmas. Diferente do que se crê, o *freak show* não maculava nem diminuía os artistas com corpos diferenciados exibidos. Pelo contrário, nele os sujeitos, que eram tidos como escaras da sociedade, podiam conviver e compartilhar com outros na mesma situação, e até mesmo obter um status social mediante o comércio de excentricidades.

Semelhante ao *freak show*, na França da segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, surgiu e se proliferou nas festividades populares uma prática espetacular

de cunho de comercial de entretenimento: entre-sort. Esse tipo de espetáculo exibia animais selvagens, modelos anatômicos de cera de patologias sexuais, fetos de exemplares teratológicos, rituais exóticos, números de mágicas e ilusionismos, além de artistas com diferentes tipos de corpos diferenciados.

Sobre o entre-sort Jules Vallès (apud COURTINE, 2009, p. 255) faz uma interessante explicação:

Este é o nome que se dá [...] das estranhezas anatômicas que povoam as feiras e ruas parisienses, o teatro, numa cortina numa viatura ou barraca, onde se colocam os monstros, bezerras ou homens, ovelhas ou mulheres. A palavra é característica. O público sobe, ergue-se o fenômeno, emite um balido ou fala, muge ou estertora. Entra-se, sai-se, é isto aí.

Todavia no paradigma da arte contemporânea, os corpos diferenciados que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço, pois artistas, como Robert Wilson e mais próximos de nossa realidade a Companhia Gira Dança, percebem que os corpos diferenciados sendo diferentes podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

Eminentemente é possível atentar que processo de estigmatização, a qual os artistas com corpos diferenciados sofrem, está relacionado, sobretudo, à maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena. Ao apresentar seu corpo, o artista considerado fora de padrão, ainda que não seja de sua vontade, interfere e provoca reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais. Porém, antes da inclusão efetiva no âmbito artístico, a presença destes artistas em cena se instala no âmbito social e antropológico, visto que se concerne a um grupo, explícita ou implicitamente, excluído na medida em que suas condições físicas se contrapõem aos padrões de corpo e de beleza estabelecidos.

O corpo humano, sendo diferenciado ou não, tanto na sociedade como na cena, se caracteriza como uma matriz corpóreo/vocal, conceito defendido por Nara Salles (2004), com o qual coaduno, onde o corpo é compreendido inicialmente dentro de uma matriz identitária de auto-reconhecimento, relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem se decodificar em extra-cotidianos para ter um corpo significante; como se move este corpo nos vários ambientes vivenciados e o que traz na memória e percepção corpórea, o imaginário deste corpo e as formas de lidar com o corpo culturalmente estabelecidas.

No teatro contemporâneo, o corpo diferenciado entendido como matriz corpóreo/vocal está presente nos trabalhos do diretor de teatro norte-americano Robert Wilson. No mesmo período que iniciou sua carreira artística como encenador, Wilson passou a conviver com pessoas com corpos diferenciados. Ainda na universidade, sob a orientação da bailarina Byrd Hoffman, desenvolveu atividades com crianças com corpos diferenciados (alterações de comportamento).

Esta experiência o levou a notar que o contato entre a cena e os corpos diferenciados, ao invés de ser prejudicial, contribuiria para a construção de uma linguagem teatral e de uma expressão cênica singular.

No período de 1960 e 1970, conheceu e desenvolveu diversos trabalhos em colaboração com dois artistas com corpos diferenciados: Christopher Knowles (autista) e Raymond Andrews (surdo). Em 1970, Andrews atuou no espetáculo Deafman Gance, já Knowles esteve em cena ou teve sua voz e seus textos utilizados nos espetáculos \$ Value of Man (1975), Spaceman (1976), Parzival (1987) e The days before (1999).

No contexto da dança contemporânea no Brasil, em 2005, na cidade de Natal – Rio Grande do Norte foi fundada a Cia. Gira Dança, pelos dançarinos Anderson Leão e Roberto Moraes, ex-integrantes da Roda Viva Cia. de Dança, sobre a qual falarei mais adiante. A Cia. Gira Dança tem em seu elenco artistas com e sem corpos diferenciados. Através da busca por uma linguagem própria, voltada, sobretudo nos últimos trabalhos com a cooperação da bailarina Jaqueline Linhares, para um conceito do corpo como meio de criação de experiências únicas no público e no artista, a companhia tem como proposta artística ampliar a discussão sobre a dança.

Teve sua estréia nacional na Mostra Arte, Diversidade e Inclusão Sócio-cultural, realizada no Rio de Janeiro, em maio de 2005 e, desde então, tem se apresentado em palcos de todo território nacional e no exterior, além de ter sido premiada duas vezes com Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança. Em 2011, participou do 5º Festival Brasil Move Berlim de Dança Contemporânea, na cidade de Berlim – Alemanha, com os espetáculos Corpo Estranho e A Cura, ambos dirigidos por Anderson Leão e Jaqueline Linhares.

Segundo a dançarina, coreógrafa e educadora, Carolina Teixeira (2010), antes da Cia.

Gira Dança ser reconhecida, outra companhia potiguar fez grande sucesso no cenário artístico brasileiro e internacional: Roda Viva Cia. de Dança. Nascida no Departamento de Fisioterapia da Universidade do Rio Grande do Norte, em 1995, especificamente no projeto de pesquisa coordenado pelo professor Ricardo Lins, a Roda Viva Cia. de Dança inicialmente fazia parte de um programa de atividades de cunho pedagógico/terapêutico que tinha por objetivo reabilitar e reinserir socialmente as pessoas com corpos diferenciados, sobretudo as que tinham sido vítimas de algum tipo lesão medular traumática. Nesta mesma época, Henrique Amoedo insere a dança nas atividades do projeto, e conseqüentemente este se torna um projeto de extensão universitária na área de dança voltada as pessoas com e sem corpos diferenciados. A transição de atividade pedagógica/terapêutica para o campo artístico na área da dança aconteceu com a primeira turnê da companhia no sudeste brasileiro, em 1996, com o espetáculo Pernas pra que te quero, com direção de Henrique Amoedo e coreografia de Edson Claro. Desde de 2009 a companhia se encontra em um hiato sem previsão de volta às atividades.

A efetiva participação de artistas com corpos diferenciados nas artes cênicas, sobretudo no teatro, se dá essencialmente, a partir dos anos 1960, com o surgimento e o contato com uma prática artística experimental disposta a ultrapassar as fronteiras entre as artes: a performance. O que está por trás da performance, tanto no sentido ideológico como no formal, é a tentativa de romper com o que se chamava de arte pura e, por conseguinte, a descoberta e a valorização elementos e procedimentos considerados não artísticos.

Na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o artista da performance se converte em mediador do processo político-social e revalida que é possível pensar “o político” sem aderir à política partidária. Está em pauta não mais a representação de um personagem, mas a experiência do real pelo e no corpo do artista, tendo o corpo como força motriz da ação, por isso que a cena contemporânea é caracterizada não mais como a interpretação do real como ele é, mas sua utilização auto-reflexiva, ou seja, ela é aquilo que é comunicado por aqueles que a comunicam e as provocações e questionamentos gerados a partir da ação.

No teatro contemporâneo, a partir do contato transdisciplinar com as outras linguagens cênicas, principalmente com a performance, houve mudanças a respeito do uso do corpo na configuração cênica. A cena assume o reconhecimento e a apropriação das singulares características corporais dos artistas, não por uma questão assistencialista, mas como elemento cênico, já que o artista, através do corpo, tem a oportunidade de inventar, executar e se transformar na própria obra de arte, tornando-se simultaneamente criador, criatura e criação, e não mais se impondo, apenas, como mero corpo ilustrador-reprodutor textual em cena.

O artista leva elementos do cotidiano, quase sempre opressor, para a cena contemporânea, durante o processo criativo e a encenação, mediante seu corpo, suas próprias experiências, sua autobiografia, suas memórias, e a possibilidade de questionar e subverter junto com a audiência as relações sociais, dentre elas as que produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados.

A presença nas artes cênicas de artistas com corpos diferenciados é resultado de um contágio cênico (TONEZZI, 2008). Não se trata de uma cena democrática, que dá voz às pessoas que estão à margem da sociedade, nem de uma prática de tolerância ou de piedade, mas de um movimento contrário que afirma que o que é socialmente considerado improdutivo e/ou incapaz se torna matéria de criação e experiência estética. Deste modo, as “possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas [...] desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa ‘normalidade’.”(LEHMANN, 2007, p. 157)

O artista não mais expõe seu corpo em função de seu virtuosismo corporal, mas a partir de uma confrontação com sua imperfeição, pois sua dita incapacidade se impõe na medida em que provoca o desequilíbrio das coisas por meio da sua diferenciação, resultando na manifestação e no reconhecimento que o potencializa como matéria estética.

Enquanto, no modernismo o corpo representava papéis, na contemporaneidade - centrada na presença do corpo - há a intenção em demonstrar publicamente o corpo e sua decadência e vulnerabilidade em um ato que não permite distinguir arte e realidade. Por isso que, na contemporaneidade, quando o espectador é contagiado, no sentido artaudiano, com a presença de pessoas com corpos diferenciados em cena, suas reações denotam algo de perturbador, pois a presença desses artistas gera alguma identificação por meio de sua diferenciada condição corporal, a lembrança de sua imperfeição e finitude, e, por consequência, a recordação da degeneração humana, pois

O monstro é o modelo poderoso, a forma desenvolvida pelos jogos da natureza de todas as irregularidades possíveis. Neste sentido, pode-se dizer que o monstro é o grande modelo de todos os pequenos desvios. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas, circulando – sob a forma de moeda miúda – da anomalia. (COURTINE, 2009, p. 256)

Não há a ocultação das limitações físicas dos artistas com corpos diferenciados, pelo contrário, se enfatiza esse fato, o que leva o espectador a ter um olhar voyeurístico diante deste corpo. Neste viés, na poética artaudiana encontramos a comparação do teatro à peste, pois como ela, a manifestação teatral pode exteriorizar toda crueldade que está na alma de um indivíduo ou de uma população, ou seja, no teatro de Artaud existe a possibilidade do espectador ser contagiado e transformado, já que através de atitudes e situações externas presentes na cena podem se iniciar provocações que desestruturam e acionam interiormente as angústias mais elementares, como por exemplo: medo e receio ao tocar o corpo do artista, ansiedade e compaixão ao ver a vulnerabilidade e fragilidade do artista, dentre outros. Essas reações se relacionam ao fato de que:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas [...] (ARTAUD, 2006, p. 29)

Na concepção de Hans Ulrich Gumbrecht (apud TONEZZI, 2008) o ser com corpo diferenciado em cena é um exemplo de “desregulação do signo”, pois se coloca como efeito ilegível da relação entre o ser humano e aquilo que persiste em se opor à percepção e à compreensão de seu olhar. Toda essa dinâmica está pautada no deslocamento do campo semântico para o sintático e, conseqüentemente, para o pragmático nas artes cênicas, onde “o corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador - porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo do sentido/ideal.” (LEHMANN, 2007, p. 345)

Logo, no panorama do teatro contemporâneo, o corpo não ambiciona mais representar, mas se re-a-presentar. Ele passa a ocupar “o ponto central não como um portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (Idem, p.157) e, rejeitando o papel de significante, se apresenta como uma corporeidade auto-suficiente, na qual a presença de qualquer tipo de corpo é utilizável. É considerado como uma realidade autônoma: não narra mais uma história, mas se manifesta através de sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva. Neste viés, Antonin Artaud (apud SALLES, 2010, p. 6) afirma que

[...] o corpo tem um imenso “fundo falso” [...] O corpo é o relicário de um espaço infinito, de revelação e desvendamentos. O corpo é atravessado por pensamentos, impulsos, desejos, sensações, paisagens internas. [...]. O corpo no estado sem órgãos permite uma reconstrução do exercício da vida cotidiana, pois uma transformação interna ocorre. O Corpo Sem Órgãos provoca novas formas de interação com o mundo e é um espaço infinito que se desdobra sobre si mesmo, está dentro e fora ao mesmo tempo.

Em suma, estes corpos diferenciados, estigmatizados e corriqueiramente relegados ao ostracismo social e artístico, provocam e desestabilizam a imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano “perfeito”. Com a presença intensiva de seus corpos diferenciados na cena contemporânea e na sociedade, os artistas trazem consigo, registradas em seus próprios corpos, todas as situações depreciativas em que viveram e vivem, e, sendo alvos da apreciação e da espetacularidade humana, têm no teatro contemporâneo a oportunidade se tornarem interventores político-artístico e social no mundo atual.

Referências

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

BAIOCCHI, Maura. Taanteatro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

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

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

PESSOTTI, Isaias. Deficiência Mental: da superstição à ciência. São Paulo: EDUSP, 1984.

SALLES, Nara. Antonin Artaud: O Corpo sem Órgãos. O Percevejo Online. Rio de Janeiro: v. 02, n.01, jan/jun. 2010. Disponível em: < HYPERLINK "http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline" http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>. Acesso em: 30 de julho de 2011.

_____. Sentidos: Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud. Tese de Doutorado PPGAC/UFBA. 2004.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Deficiência em Cena: Desafios e Resistências da Experiência corporal para Além das Eficiências Dançantes. Dissertação de Mestrado PPGAC/UFBA. 2010.

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

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

_____. O Teatro das disfunções, ou, A Cena contaminada. Tese de Doutorado PPGT/UNIRIO. 2008.

VIVARTA, Veet (coord.). Mídia e deficiência. Brasília: Andi/Fundação Banco do Brasil, 2003.

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Fundador, encenador e ator da Cia. N'ATOS de Teatro. fhmoal@hotmail.com

In HYPERLINK "http://michaelis.uol.com.br/"http://michaelis.uol.com.br/ <acessado em 22 de outubro de 2012.>

Como fazia parte de um projeto de extensão universitária, era chamada de Roda Viva Dança Sobre Rodas. E, 1996, após o retorno da turnê nacional e por ter recebido reconhecimento artístico, adota o nome Roda Viva Cia. de Dança