



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**PROTAGONISTAS INSÓLITOS: ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS COM
DEFICIÊNCIA E AS RELAÇÕES INVISÍVEIS
ATRAVÉS DA HISTÓRIA**

CÍNTIA REGINA GIRELLI RIBEIRO

Foz do Iguaçu
2022



**PROTAGONISTAS INSÓLITOS: ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS COM
DEFICIÊNCIA E AS RELAÇÕES INVISÍVEIS
ATRAVÉS DA HISTÓRIA**

CÍNTIA REGINA GIRELLI RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA, na área de concentração Poéticas e Narrativas Latino-americanas e linha de pesquisa Temas, Imagens, Transculturalidade, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.
Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu
2022

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

R484

Ribeiro, Cintia Regina Girelli.

Protagonistas Insólitos: Artistas contemporâneos com deficiência e as relações invisíveis através da história /
Cintia Regina Girelli Ribeiro. - Foz do Iguaçu, 2022.

94 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Centro Institucional de Letras e
Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria.

1. Artistas. 2. Deficiência. 3. Arte. 4. Sociologia. I. Faria, Prof. Dr. Fernando Mesquita de. II. Título.

CDU 82.091:[7.071+364.614.2]

CÍNTIA REGINA GIRELLI RIBEIRO

**PROTAGONISTAS INSÓLITOS: ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS COM
DEFICIÊNCIA E AS RELAÇÕES INVISÍVEIS
ATRAVÉS DA HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA, na área de concentração Poéticas e Narrativas Latino-americanas e linha de pesquisa Temas, Imagens, Transculturalidade, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria,
UNILA

Prof.^a Dr.^a. Daniele Pimenta
UFU

Prof. Dr. Fábio Guilherme Salvatti
UNILA

Prof.^a Dr.^a. Débora Cota
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____

AGRADECIMENTOS

Desejo exprimir os meus agradecimentos a todos aqueles que, de alguma forma, permitiram que esta dissertação se concretizasse.

Em primeiro lugar, quero agradecer ao Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria pelo apoio, pela disposição, por ter acreditado em mim e nas minhas capacidades. Agradeço ainda o trato simples, correto e científico com que sempre abordou as nossas reuniões de trabalho, sem nunca ter permitido que o desalento se instalasse, mesmo quando as coisas ficavam difíceis. Com certeza vamos rodar juntos por entre os territórios que desbravamos por aqui, porque a arte salva!

Agradeço aos membros da banca, Prof.^a Dr^a Debora Cota, Prof. Dr. Fabio Salvatti, Prof.^a Dr^a Daniele Pimenta, pelas reflexões desses pensadores comprometidos com a transformação social expressada no diálogo estabelecido com a própria dissertação. É um privilégio ter a possibilidade de aprender com as suas ideias e reflexões.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada pelo ambiente amigável e de trocas que manteve girando a roda. À Secretaria, pelo apoio e orientação, em especial, a pessoa do Ignácio, sempre simpático e solícito. À UNILA e ao PPGLC pela inserção e manutenção das cotas, pelas quais aqui estou.

Agradeço a todas, todos e todes cujas entrevistas, ideias, reflexões, sugestões, depoimentos, críticas, experiências de vida e luta ou colaboração em pesquisas influenciaram o caminhar das minhas ideias que deram corpo a esta dissertação. Às companheiras e aos companheiros, amigas e amigos, que tiveram envolvimento direto e colaboraram com a construção desta investigação militante e com a própria dissertação. Os momentos “solitários” em frente ao computador foram compensados pelos momentos nos quais o processo coletivizou-se. Sem a ajuda de pensar junto, reler, corrigir, propor, questionar, criticar e sugerir, esta dissertação não seria possível. Em especial ao Haroldo André Garcia (Puc-Rio), Diego Canever (Unila), Luís Fernando Barros (Unila), Ricardo de Freitas Junior (Uerj) *in memoriam*, Evelyn Magueta (Unila) e Leonardo Pontes (Unila), entre cafés e taças de vinho, tecemos nossos fios.

Agradeço a estes artistas insólitos e incríveis, que cederam tempo, conversa, sugestões e trocas para dar corpo a esta pesquisa e estenderam a mão mesmo sem conhecer-me pessoalmente.

Aos meus gatos, por manterem a moral da casa elevada e a minha saúde mental em dia.

Aos meus irmãos por serem meus irmãos, aos meus pais e minha madrasta, que por certo, teriam ficado felizes por esse momento.

hoje eu danço
hoje eu requebro
hoje eu canto

hoje eu poemo minha vida
cicatrizo em versos

hoje eu escrevo meu número de identidade
hoje eu apareço no palco e na sala de aula

hoje eu [ainda] provoco riso
hoje eu provoco o motivo do riso
hoje eu não quero me calar

hoje eu convoco o respeitado público
hoje eu estou no picadeiro
hoje eu nunca deixei a corda bamba

hoje eu não sou o palhaço
hoje eu sou o dono da gargalhada
hoje eu sou o palco

hoje duas piruetas
bravo bravo!

**Autoria do Poema criado especialmente
para esta pesquisa
(Tiago Correia) Doutorando
em Literatura e Cultura
(UFBA),
Professor,
escritor, poeta e Pcd**

RESUMO

A pesquisa visa compreender a relação entre o(a) artista contemporâneo(a) com deficiência e seu corpo múltiplo, passando pela exploração física como forma de entretenimento, evidenciada nos espetáculos itinerantes de séculos anteriores, nas personagens insólitas do filme *Freaks*, de Todd Browning e no coletivo imaginário das personagens mutiladas em situação de pós-guerra, concebidas pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett. O trabalho busca refletir sobre o corpo como relação social e cultural no universo das pessoas com deficiência marcadas pela invisibilidade. Entre seus desdobramentos, estão as dificuldades com a acessibilidade urbana não adequada e o capacitismo. A pesquisa tem ainda como premissa, contribuir para o pensamento crítico ao relacionar o corpo com deficiência e o corpo normativo, e como grupos de artistas com deficiência têm ultrapassado essa fronteira chamando a atenção para a discussão em sociedade através de suas produções.

Palavras-chave: artistas; deficiência, arte, sociologia

ABSTRACT

The research aims to understand the relationship between the contemporary disabled artist and their multiple body through physical exploration as a form of entertainment, as evidenced by traveling shows from previous centuries, the unusual characters in Todd Browning's film *Freaks*, and the imaginary collective of mutilated characters in a post-war situation conceived by the Irish playwright Samuel Beckett. The work seeks to reflect on the body as a social and cultural relationship in the universe of people with disabilities marked by invisibility. Among its consequences, there are difficulties with inadequate urban accessibility and ableism. The research also has as a premise to contribute to critical thinking by relating the body with disabilities to the normative body, and how groups of artists with disabilities have crossed this frontier, drawing attention to the discussion in society through their productions.

Keywords: artists; disability; art; sociology.

RESUMEN

Esta investigación pretende comprender la relación entre la(el) artista contemporáneo con discapacidad y su cuerpo múltiple, pasando por la explotación física como forma de entretenimiento, evidenciada en los espectáculos itinerantes de siglos anteriores, en los personajes insólitos de la película *Freaks*, de Todd Browning y en el colectivo imaginario de personajes mutilados en situación de posguerra concebido por el dramaturgo irlandés Samuel Beckett. La pieza pretende reflexionar sobre el cuerpo como relación social y cultural en el universo de las personas con discapacidad marcadas por la invisibilidad. Entre sus desdoblamientos, se encuentran las dificultades con la inadecuada accesibilidad urbana y el capacitismo. La investigación tiene además como premisa contribuir al pensamiento crítico al relacionar el cuerpo discapacitado y el cuerpo normativo, y cómo grupos de artistas discapacitados han superado esta frontera llamando la atención sobre el debate en la sociedad a través de sus producciones.

Palabras clave: artistas; discapacidad; arte; sociología.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1– <i>El Bufon El Primo</i>	18
Figura 2 – <i>Eugenia Martínez Vallejo, desnuda</i>	19
Figura 3 – <i>Eugenia Martínez Vallejo, vestida</i>	19
Figura 4 – <i>Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda</i>	20
Figura 5 – Fotografia As irmãs gêmeas siamesas <i>Daisy e Violet</i>	29
Figura 6- Fotografia <i>Performing disability</i> – <i>Lisa Bufano</i>	45
Figura 7 - Fotografia <i>In remembrance</i> - <i>Lisa Bufano</i>	46
Figura 8 – Fotografia <i>Judite quer chorar, mas não consegue</i>	50
Figura 9 – Fotografia <i>Odete traga meus mortos</i>	52
Figura 10 - Fotografia <i>O corpo perturbador</i>	53
Figura 11 – Fotografia <i>Ah, se eu fosse Marilyn</i>	55
Figura 12 - Fotografia <i>Streptease bicho</i>	57
Figura 13 - Fotografia <i>Intento 00035</i>	62
Figura 14 - Manifesto <i>Frágil</i>	64
Figura 15 - Profanação.....	67
Figura 16 - <i>Territorio Vertical</i>	68
Figura 17 - <i>Territorio Vertical</i>	70
Figura 18 - Fotografia experimental.....	79
Figura 19 – Quadro <i>Maria Luisa de Toledo e indígena</i>	82
Figura 20: Fotografia do Colete ortopédico encontrado em 2004 no Museu Frida Kahlo pertencente a pintora.....	84
Figura 21: Fotografia da bota ortopédica de Frida Kahlo encontrado em 2004 no Museu Frida Kahlo.....	85
Figura 22: Quadro <i>Os aleijados</i> – 1568 - <i>Pieter Bruegel</i>	85
Figura 23: Fotografia Artistas do circo <i>Freaks</i> – <i>Prince Randian e Johnny Eck</i>	86
Figura 24: Fotografia Artistas do circo <i>Freaks</i> – <i>Dayse e Violet Hilton</i>	86
Figura 25: Fotografia Artistas do circo <i>Freaks</i> – <i>Grace Gilbert</i>	87
Figura 26: Quadro <i>Brigida Del Rio La Barbuda de Peñaranda</i>	87

Figura 27: Fotografia Cena do filme <i>Freaks</i> – 1932.....	88
Figura 28: Fotografia Soldado 1ª Guerra Mundial 1914-1918.....	88
Figura 29: Soldados 2ª Guerra Mundial 1941-1945.....	89
Figura 30: Fotografia Candoco Dance Company.....	89
Figura 31: Fotografia Ator Giovanni Venturini Espetáculo A não Ser.....	90
Figura 32: Fotografia <i>Senã y Verbo</i> – México.....	90
Figura 33: Fotografia Cia Mundana – Perú.....	91
Figura 34: Fotografia Ines Coronado – Perú.....	91
Figura 35: Fotografia Espetáculo Nus e [des]graçados Edu O – Brasil.....	92
Figura 36: Fotografia Performance Intento 3257 – Estela Lapponi Brasil.....	92
Figura 37: Fotografia Fotografa Deficiente Visual Victorine Floy Fludd- Caribe.....	93
Figura 38: Fotografia Fabiola Zérega – <i>Danza Habilidades Mixtas</i> – Venezuela.....	93
Figura 39: Espetáculo <i>IRA</i> – <i>Cia Concueros</i> – Colômbia.....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA AO LONGO DOS SÉCULOS.....	15
1.1. Arquétipo do vilão e a cultura do malvado	23
1.2. <i>Freaks show</i>	28
1.3. <i>La parada de los monstruos</i>	31
2 MEU CORPO MINHA EMBALAGEM TODO GASTO NA VIAGEM	34
2.1. Relações obs(cenas)	35
2.2. Relações (in)visíveis	41
2.3. Protagonistas insólitos.....	44
3 ESTRANHOS PROTAGONISTAS: AS INFINITAS FRONTEIRAS DA AMÉRICA LATINA.....	47
3.1. Nunca mais abismos – Edu O.....	47
3.2. Zuleika Brit, a antimusa da estação – Estela Lapponi.....	59
3.3. <i>La lucha es un poema coletivo</i> – <i>Cia Mundana</i> – Ines Coronado.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	75
ANEXO A - Fotografia experimental.....	79
ANEXO B – HQ bilíngue A mulher surda na 2ª Guerra Mundial.....	80
ANEXO C – Circo Pindorama o circo dos sete anões.....	81
ANEXO D – A indígena <i>Chichimeca</i> tatuada.....	82
ANEXO E – Fotografias.....	84

INTRODUÇÃO

A pesquisa busca compreender e refletir sobre a relação entre o artista com deficiência contemporâneo e seu corpo múltiplo, passando por personagens do filme *Freaks*, de Todd Browning, ressaltando a exploração física como forma de entretenimento em espetáculos itinerantes dos séculos XIX e XX e pelo coletivo imaginário de personagens mutiladas em situação de pós-guerra, concebidos pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Busca também, refletir sobre o corpo como relação social e cultural no universo das pessoas com deficiência marcadas pela invisibilidade e seus desdobramentos, entre eles a acessibilidade e o capacitismo.

A minha relação com o tema da deficiência vem da minha vivência sendo uma pessoa usuária em cadeira de rodas, causado por acidente automobilístico nos anos 80, trabalhei na Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, na Secretária Municipal da Pessoas com Deficiência, na graduação de Desenho Industrial, fiz alguns projetos como objetos adaptáveis para vida diária de uma Pcd. Em eventos artísticos, colaborei com designer na cenografia dos espetáculos, o que me levou para a fotografia, fotografando personagens, cenas e artistas. Dei início a projetos solos em fotografia, expondo no Rio de Janeiro e Recife, fotografias foram selecionadas para um livro sobre artes; com o início do mestrado, falando sobre artistas, deixei a distância entre estudo e fotografia de lado e passei a olhar para a fotografia como um processo de criação artístico dentro de uma pesquisa imagética este trabalho pode ser visto no Anexo A, serão abordados nos capítulos abaixo.

No primeiro capítulo, serão mencionados momentos históricos a partir de funções sociais desempenhadas por pessoas com deficiência, despertando o imaginário fabular e expandindo as diferenças, fato que contribuiu para a definição de um corpo idealizado pela visão de pessoas sem deficiência. A seguir, será enfatizada a ideia de corpos monstruosos, o arquétipo do vilão e a visão da cultura do malvado, destacando os eventos populares de entretenimento das massas e a exploração dos

fenômenos físicos, culminando na investigação do trabalho artístico de pessoas com deficiência (PcD)¹, dentro da esfera contemporânea e latino-americanista.

O capítulo tem início com alguns atravessamentos entre o corpo cênico de pessoas com deficiência, sua invisibilidade e o esquecimento histórico e pós-colonial dos artistas apagados pela trajetória impositiva de corpos perfeitos cuja representatividade maior é preponderantemente branca, burguesa e sem deficiência.

A relação entre o insólito e seus temas transversais, dialoga com várias áreas do conhecimento, por isso, recorremos a textos de autoria de Carolina Teixeira (2021) David Le Breton (2012), Achille Mbembe (2018), Lilia Ferreira Lobo (2009), Georges Didi Huberman (2009), Thierry Hoquet (2019), entre outros autores que fazem parte da construção da escrita dos capítulos.

As minorias sociais que possuem baixa representação nos padrões sócio normativo são as que mais sofrem preconceitos ou alguma forma de exploração. Pretendemos analisá-las pela ótica do entretenimento, sobretudo, através do filme *Freaks*, de Todd Browning.

Para o senso comum, cuja necessidade de se ter um corpo perfeito e seguir determinados padrões impostos pela sociedade para que possa ser aceito, surge uma espécie de “anticorpo”, não normatizado, um novo território que passa a usar essa identidade no campo artístico e cultural visando uma ação de desconstrução da ideia de que o corpo deficiente não pode dançar, performar ou atuar artisticamente. Conforme aponta Le Breton, “A relação social estabelecida com o homem que tem uma ‘deficiência’ é um profícuo analisador da maneira pela qual um grupo social vive a relação com o corpo e com a diferença”. (2012: 73)

O capítulo dois, que carrega o título *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* inicia evidenciando as artes como forma de resistência, como o “corpo-embalagem” marginalizado em meio a inquietações como a repressão militar, em razão das ditaduras instaladas na maioria dos países latino-americanos, produzindo mortes e ocasionando sequelas físicas que resultavam, muitas vezes, em deficiências, obrigando os(as) sobreviventes a conviverem em uma sociedade despreparada para tal, sendo marginalizados(as) e afastados(as) da coletividade por falta de acessibilidade e respeito. O capítulo alerta para a necessidade de pessoas com

¹ PcD – Pessoa com Deficiência, sigla definida pela Convenção sobre os direitos da Pessoa com deficiência – ONU (2008)

deficiência dependerem de hospitais ou centros de reabilitação, sobretudo, nos primeiros momentos após a constatação das lesões. Lança luz sobre os doentes mentais que necessitam de tratamento específico e pessoas de baixa renda com deficiências físicas, que dependem da fabricação de órteses, próteses e cadeiras de rodas, assim como, transportes com acessibilidade e estrutura urbana adaptada para terem seu direito de ir e vir assistido.

Também é apontada a chegada das guerras mundiais como catalisadoras no surgimento de novas deficiências e como contribuíram para a invisibilidade das PcD. Por meio da paralisia estampada em personagens beckettianas, fruto da falta de perspectiva de vida e da condição apresentada aos seres humanos que enfrentavam guerras com sentido somente para aqueles(as) que almejam o poder, o capítulo se abre para as relações (in)visíveis e as discussões sobre acessibilidade e capacitismo.

O terceiro e último capítulo se ocupará em investigar a atuação de alguns(as) artistas contemporâneos(as) com deficiência e suas respectivas obras, no âmbito latino-americanista. Artistas que atuam como protagonistas insólitos(as) e que, através de sua arte, redefinem a “deficiência” e despertam para a conscientização do senso comum, salientando que a deficiência pertence ao universo contemporâneo e se faz cada vez mais presente, não sendo mais possível lidar com a exclusão e a invisibilidade do meio cultural. Atualmente, os editais lançados de trabalhos artísticos relacionados à PcD, se restringem à eventos específicos de datas comemorativas, como o Dia internacional das Pessoas com Deficiência, promovido pelas Nações Unidas e celebrado em 03 de dezembro e o Dia Nacional de Luta da Pessoa Portadora de Deficiência, data oficializada no Brasil em 21 de setembro de 2005, por meio da Lei nº 11.133.

Ao se tratar de arte desenvolvida por PcD, é necessário destacar os dispositivos que possibilitam a compreensão e a integração do público com a obra, numa via de mão dupla, apropriando-se de ferramentas como a audiodescrição, a interpretação de Libras, as legendas que contemplam corpos plurais.

Capítulo 1 –

ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA AO LONGO DOS SÉCULOS

O capacitismo e sua relação com a sociedade vem invisibilizando e discriminando pessoas estigmatizadas. Ser diferente ou ter alguma marca corporal, muitas vezes, é motivo para que a sociedade coloque em julgamento a capacidade dessas pessoas. No entanto, ao longo da história, nem sempre aconteceu dessa forma. Na civilização egípcia, por exemplo, os anões viviam integrados à sociedade, sendo tratados com respeito e igualdade. Pessoas com nanismo dançavam profissionalmente em uma sociedade que cultuava deuses anões: “Bes” - divindade, protetora da sexualidade, do parto, das mulheres e crianças; “Ptah” - divindade da regeneração e do rejuvenescimento, associada a aspectos positivos, a proteção e a regeneração. De acordo com Otto Marque da Silva: “Afrescos existentes em paredes, túmulos e algumas estatuetas sugerem-nos que havia um elevado número de anões naquele país”. (1987: 37)

A partir de 2.500 a.C., com o surgimento da escrita no Egito Antigo, houve indicativos mais seguros quanto à existência e às formas de sobrevivência de indivíduos com deficiência, sendo apresentados claros registros dos “males incapacitantes” e de como viviam os indivíduos com algum grau de limitação física, intelectual ou sensorial. Alguns registros em papiros apontam para fraturas ósseas e problemas visuais graves:

Exames patológicos feitos em algumas múmias têm comprovado que doenças graves chegaram a atingir duramente o povo egípcio e uma delas era uma infecção dos olhos que muitas vezes levava à cegueira. O Egito chegou a ser conhecido por muito tempo como a “Terra dos Cegos”, tal foi a extensão e a gravidade desse problema. (SILVA, 1987, p.35)

Na Grécia Antiga (400 a.C.), particularmente em Esparta, cidade-estado cuja marca principal era o militarismo, as amputações traumáticas de mãos, braços e pernas ocorriam com frequência nos campos de batalha. Dessa forma, grupos de pessoas que possuíam deficiências, permanecendo vivos, eram facilmente identificados. Por outro lado, o costume espartano de lançar crianças com deficiência em precipícios tornou-se amplamente conhecido por aqueles(as) que estudaram o

tema numa perspectiva histórica.

Já na Roma antiga, nos primeiros anos do milênio anterior, crianças sem deficiência eram sequestradas e mutiladas para serem exploradas em locais públicos de grande movimentação, sendo obrigadas a cantar e apresentar breves encenações em troca de dinheiro. Normalmente, as mãos das crianças também eram amputadas para facilitar sua identificação. Tal prática gerava lucros aos sequestradores e, como afirma Silva: “anomalias físicas ou mentais, deformações congênitas, amputações traumáticas, doenças graves e de consequências incapacitantes, sejam elas de natureza transitória ou permanente, são tão antigas quanto a própria humanidade” (Silva, 1987, p. 21)

E foi com a ascensão do Império Romano que a exploração comercial de pessoas com deficiência para fins de entretenimento e/ou prostituição, manifestou-se pela primeira vez. Segundo Otto Silva: “cegos, surdos, deficientes mentais, deficientes físicos e outros tipos de pessoas nascidas com má formação eram, de quando em quando, ligadas às casas comerciais, tabernas e bordéis; assim como, em atividades nos circos romanos para se submeterem a serviços humilhantes”. (1987: 130). As práticas discriminatórias na Idade Média incluíam torturas, prisões e assassinatos, para satisfazer a “sociedade saudável” que não tolerava conviver com os indesejados corpos que o padrão físico e intelectual da época exigia.

Até o final século XIV, havia poucos registros das atrocidades causadas às pessoas com deficiência. Sabe-se que continuavam existindo locais para o atendimento de doentes e deficientes, no entanto, na maioria das vezes, controlados e mantidos por senhores feudais. Achille Mbembe destaca que “a vida do escravo é como uma ‘coisa’ possuída por outra pessoa; sua feição é de uma figura perfeita de uma sombra personificada”. (2018: 30) Com pessoas com deficiência não era diferente, suas vivências eram de exclusão social, isolamento e dependência.

As referências históricas enfatizam, porém, o predomínio de concepções místicas, mágicas e misteriosas sobre a população com deficiência. Além disso, é preciso lembrar que o crescimento da população urbana ao longo desse período, criou dificuldades para a manutenção de patamares aceitáveis de higiene e saúde. Silva (1987), aponta que durante muitos séculos os habitantes das cidades medievais viveram sob a permanente ameaça de epidemias ou doenças graves. As incapacidades físicas, os problemas mentais e as má formações congênitas eram

consideradas, quase sempre, como sinais da ira divina, taxadas como “castigo de Deus”. A Igreja adotou comportamentos discriminatórios e de perseguição, substituindo a caridade pela rejeição àqueles(as) que fugiam de um “padrão de normalidade”, sejam pelo aspecto físico ou por defenderem crenças religiosas alternativas. A partir dos séculos XI e XII, Hanseníase, Peste Bubônica, Difteria e outros males, muitas vezes, incapacitantes, disseminaram-se pela Europa Medieval e as pessoas que conseguiam sobreviver, passavam o resto dos seus dias em situações de extrema privação e absoluta marginalidade. Como cita Silva: “Algumas doenças graves eram consideradas misteriosas e suas limitações físicas as condicionavam ao sacrifício, com as justificativas de aperfeiçoamento da vida espiritual e pagamento de males anteriores”. (Silva, 1987, p.120)

Outra forma de deficiência adquirida, verificada no período da Idade Média, era através de penalidades impostas aos delitos cometidos. Vinham em forma de amputações como castigo, não visando a morte do indivíduo, mas como um aviso prévio enviado a ladrões e a criminosos. De acordo com Silva:

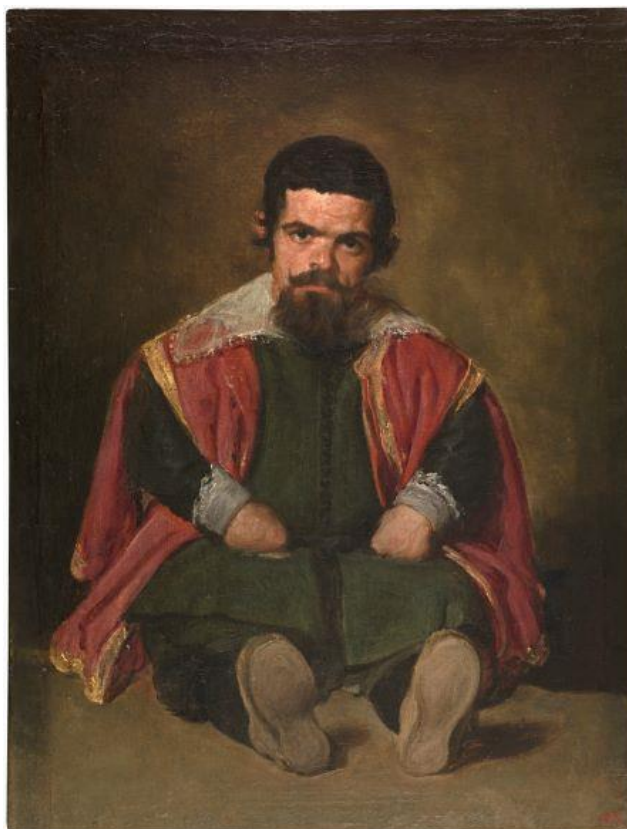
Cuidavam os aplicadores das penas mutilatórias que os condenados não morressem devido a hemorragias ou a eventuais complicações. Como as vítimas dessas penalidades quase sempre se viam impedidas de trabalhar, restava-lhes o recurso de esmolar que, de certa forma, como no Império Bizantino, levava o povo cristão a ter oportunidades de fazer caridade. (Silva, 1987. p.144)

Nas cortes da Idade Média circulavam personagens cômicas para divertimento do rei e de seus súditos. Os chamados “bobos da corte” eram profissionais contratados para trabalharem nos palácios e tinham grande importância, pois eram únicos, podendo fazer paródias sobre o rei, revelando as fragilidades da condição humana. Também faziam previsões sobre o futuro e diziam o que não poderia ser dito. O arquétipo do bobo da corte é representado pelo “bobo natural”, que nascia com deformidades como protuberâncias nas costas ou possuíam nanismo. Costa afirma que o bobo da corte, “tradicionalmente, tem deformidades físicas como corcundas, amputações, enormes barrigas, sendo gigantes ou anões com três olhos ou sete dedos”. (2005: 34) Eram pessoas com talento: tocavam instrumentos, dançavam, faziam acrobacias, contavam histórias, criavam enigmas e cantavam. Com o tempo, foram perdendo espaço e sendo excluídos do universo das cortes. No século XV, havia a crença que pessoas com nanismo traziam sorte a quem as possuíam e os

monarcas sempre possuíam as suas.

O pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) fez vários registros de pessoas com nanismo em suas telas. O artista demonstrava como os bobos da corte se sentiam em seu ofício e como eram vistos pela sociedade. Por serem objetos de entretenimento, as pessoas com nanismo não eram retratadas por Velázquez como figuras alegóricas. Em vez disso, eram representados por um estilo realista, como pode ser observado no quadro *El bufon Don Sebastian de Morra* (1644) que se encontra no Museu do Prado em Madri.

Figura 1: *El Bufon Don Sebastian de Morra*



Fonte: Diego Velázquez (1644)

www.museodelprado.es/colección

Conforme o avanço da pesquisa, verificou-se que algumas deficiências eram retratadas com maior frequência do que outras, entre elas, pessoas com nanismo, seguidas por deficiências físicas e, por último, deficiências sensoriais. A corte real investia em sua própria “comitiva de monstruosidades”, adquirindo exemplares de

18

monstros, bobos e anões, a exemplo do caso da menina Eugenia Martínez Vallejo, retratada nas duas telas abaixo. Por conta de seu peso e tamanho, era considerada uma manifestação “monstruosa” da natureza. Conforme consta em descrição na coleção do Museo del Prado², em Madri, “*En 1680 fue traída a la corte para ser admirada como manifestación monstruosa de la naturaleza. Tenía entonces seis años de edad y pesaba ya cerca de setenta kilos*”. No referido museu, estão expostas as duas telas, pintadas por Juan Carreño de Miranda: Eugenia Martínez Vallejo, desnuda e Eugenia Martínez Vallejo, vestida (1680).

Figura 2: *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda*



Fonte: Juan Carreño de Miranda (1680)
www.museodelprado.es/colección

Figura 3: *Eugenia Martínez Vallejo, vestida*



Fonte: Juan Carreño de Miranda (1680)
www.museodelprado.es/colección

Ainda no Museu do Prado, pode se encontrar outras coleções de imagens com o tema de “*Malformaciones y Discapcidades*” e como podemos ver, além das deficiências, foram retratados alguns aspectos considerados como “monstruosidades”, como é o caso do quadro *Brigida del rio, la Barbuda de Peñaranda* (1626), pintado por Jean Sánchez Cotán (1560-1627). A natureza documental da obra é atestada pela

² Museo Nacional del Prado – Madri - Espanha

inscrição que aparece no canto esquerdo superior do quadro:

“Brígida del Río fue un personaje popular a finales del siglo XVII. Prueba de su fama es su mención en varias obras literarias y la creación de varias imágenes que la representan. El tema fue utilizado también por Miguel de Cervantes, quien se sirvió de él para construir uno de los episodios cómicos de la segunda parte del Quijote. El carácter documental de muchas obras de este tipo está atestiguado en este caso por la inscripción que aparece en la parte superior izquierda, en la que se identifica a la retratada, se indica su edad y se precisa la fecha en la que se pintó el cuadro. Todo ello sirve para afirmar la veracidad de la imagen”. (Museo del Prado – Es/Colección)

Figura 4: *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda*



Fonte: Juan Sánchez Cotán (1590)
www.museodelprado.es/colección

Brígida del Río foi levada à corte de Filipe II (1527-1598) e lá, provavelmente, tenha feito parte do grupo das aquisições particulares do rei. Era uma personagem famosa do seu tempo e cobrava para exhibir-se.

A chegada do homem ao “novo mundo” foi carregada de mistérios e surpresas. Além das riquezas, o novo mundo apresentava suas diversas monstruosidades: seres animais e o monstro canibal, uma nova ideia de “raça monstruosa” que reside no

imaginário popular recém-descoberto, o indígena que habitava a terra. A figura da “aberração”, percebida pelo olhar do homem europeu em relação à terra nova, representava uma ameaça à colonização e precisava ser controlada. De acordo com Lilia Lobo, “Foi essa natureza monstruosa dos indígenas de forma humana, mas de almas (teriam almas?) bestiais que, de início, conviveu com os outros prodígios, os das espécies monstruosas”. (2015: 33)

Com os europeus vieram a religião, as ações repressoras e controladoras da inquisição, com ideias eugenistas que marcaram profundamente aqueles(as) cujas diferenças eram visíveis, na cor da pele, na mente ou no corpo. Diversos corpos grotescos foram considerados hereges por compactuarem com o demônio, sendo presos e torturados. No Brasil, a inquisição teve origem portuguesa e, ainda de acordo com Lobo, “a boa razão para o funcionamento dos tribunais permanentes era o confisco de bens”. (2015: 71) Para que os tribunais pudessem funcionar por meio de privilégios e interesses próprios, também eram confiscados os bens das pessoas com deficiência herdados de suas famílias. As PcD eram consideradas degeneradas ou monstros e, portanto, incapazes da manutenção de seu próprio dinheiro. A inquisição no Brasil iniciou em 1591 e foi até 1769 (com variações de data entre os historiadores, seguimos com a indicação da historiadora Lilia Lobo) e o santo ofício parecia estar especialmente interessado em perseguir os “mentecaptos” e as pessoas consideradas “defeituosas”.

O apagamento da história das pessoas com deficiência se deu por atos inofensivos como o controle do comportamento ou uma crise da fé. Normalizados para a época, as denúncias como acusações sem provas, denúncias anônimas, desconfianças, hostilidades, blasfêmias, delações sigilosas as levavam ao julgamento do Santo Ofício e, posteriormente, ao interrogatório, à tortura, ao exílio e a prisão perpétua. Lobo aponta que:

Os depoimentos (denúncias ou delações) eram sigilosos, conforme o regimento da Inquisição – “prisões efetuadas à noite, réus impedidos de se comunicar a partir da chegada do familiar para buscá-los, acusações anônimas, processo abafado, testemunhas convocadas sem saber a finalidade. Os sobreviventes assinavam um termo sagrado, no qual juravam jamais revelar o que viveram. (LOBO, 2015, p. 76).

Sem identidade e trancafiadas, as PcD apenas coexistiam, tentando sobreviver ao meio, sendo exploradas pela religião como bode expiatório do diabo, sem ninguém para ouvi-las ou defendê-las. As PcD eram compradas, transferidas e vendidas entre os tribunais brasileiros e europeus como objetos extravagantes, servindo para divertir ou entreter.

Arquétipos como o bobo da corte, feiticeiros, gigantes, monstros indígenas, duendes, bruxas malvadas, entre outros, povoaram o imaginário de fabulações em uma era de trevas, ignorância e superstição. Conforme Otto Marques da Silva,

As superstições da época medieval levavam a atribuir a essas pessoas, poderes especiais para uma espécie de contra-ataque aos efeitos deletérios de feitiços ou de maldições, do mau-olhado e mesmo das pragas e das epidemias. (Silva, 1987, p. 153)

A vida só mudou radicalmente para as pessoas com deficiência nas últimas décadas do século XX. No entanto, ainda enfrentamos desafios, incluindo a forma que somos representadas(os) dentro e fora das telas ou palcos. Precisamos voltar na história para pensar sobre as mudanças de atitudes, num mundo em que corpos com deficiência são entendidos como errados, invisíveis ou anormais, tendo que se encaixar em um local construído para outros tipos de corpos. Destaca Le Breton: “Como vimos, o apagamento ritualizado do corpo é socialmente costumeiro. Aquele que transgride os ritos que pontuam as interações, de modo deliberado ou para defender seu corpo, suscita desconforto e a angústia.” (2012: 74)

A deficiência é uma categoria de identidade que acolhe outras identidades, no entanto, outras identidades não acolhem a deficiência. Qualquer pessoa sem deficiência pode vir a ser uma pessoa com deficiência, devido a uma doença, um acidente ou tantos outros fatos. Conforme cita a professora norte-americana Rosemarie Garland Thomson³, em entrevista concedida ao *Dresher Center for the Humanities*, em 27 de junho de 2019: “Há uma longa história de negação da deficiência ou uma recusa em reconhecer a deficiência, porque a discriminação é real, a pessoa que faz uma transição de identidade é relutante em abraçar essa identidade (...)”

³ Rosemarie Garland-Thomson é professora de inglês na Emory University, com foco em estudos sobre deficiências e teoria feminista. Seu livro *Extraordinary Bodies*, publicado em 1997, é um texto fundador do cânone dos estudos sobre deficiência.

1.1 – ARQUÉTIPO DO VILÃO E A CULTURA DO MALVADO

A fabulação do corpo monstruoso e híbrido é uma maneira de expandir o imaginário entre o sonho e uma dura realidade. Vivemos entre heróis e vilões, entre o bem e o mal, entre a luz e as trevas. Uma pessoa que não seja dotada de beleza e um corpo com a aparência “deformada”, formam ambos, um código em que o ser abjeto, portador desse código, causa ojeriza. Identificado esse duplo, logo é associado a situações desfavoráveis e negativas, passando a ser rejeitado e excluído das estruturais sociais.

No entrecruzamento das narrativas de gêneros literários como o fantástico, o gótico e o horror, a fantasia e o terror presentes no imaginário dos leitores são levados ao extremo, tornando o vilão, a personagem que representa o mal, reforçando a teoria de que corpos estranhos são malignos. Nota-se que a monstruosidade do vilão não reside apenas nas atitudes malvadas, mas no encontro do corpo e da atitude. Conforme sugere Foucault: “o que define o monstro é o fato de que ele constitui em sua existência e em sua forma, não apenas, uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”. (FOUCAULT, 1975, p. 69)

Ao analisar as suas monstruosidades, entendemos que o monstro vivencia um exercício ao constatar que as suas transgressões perante a sociedade, geram críticas de um sistema que o vê como “malvado” e o exclui da convivência, obrigando-o a viver às escondidas sob as sombras urbanas.

Da mesma maneira, o universo metafórico das personagens apresentadas pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett, é um claro exemplo dessa condição: são figuras dilaceradas, deficientes visuais, físicos ou auditivos, seres com cabeças falantes e corpos incrustados em urnas, constituindo a metáfora do vazio da condição humana e com uma pitada de vilania, conforme aponta Faria:

A imobilidade provocada por deficiências físicas é característica marcante nas obras de Beckett. Suas personagens são uma espécie de anti-heróis solitários, encurralados em ambientes hostis que, frequentemente, ouvem vozes sem saber precisar de onde vêm, se do fundo de si próprios, ou de alguém ou algo indefinido (FARIA, 2013, p. 31)

Ainda sobre os corpos das personagens beckettianas, Faria relata:

Em *Fin de Partie*, Beckett radicaliza a experiência da paralisia e da decadência física de suas personagens, se aproximando e superando até o teatro estático proposto por seu antecessor Maeterlinck. O protagonista Hamm, além de cego, tem as pernas paralisadas; Nagg e Nell não possuem pernas e habitam latas de lixo; Clov, o condutor de Hamm, é o único que pode locomover-se, entretanto, seu andar é duro e vacilante. Ele não consegue sentar-se, o que pode indicar uma paralisia que já começa a tomar conta de seu corpo. Um jogo antagônico, sugerido pelo autor que denota uma complementaridade física. A estrutura familiar proposta por Beckett na obra, une as personagens entre si e acentuam o caráter de imobilidade. Nagg e Nell são pais de Hamm que, por sua vez, é pai adotivo de Clov. A crescente paralisia do mais novo acentua uma inevitável e absoluta imobilidade como destino das personagens. (FARIA, 2013, p. 31)

Além da estrutura linguística peculiar do texto beckettiano ou dos cenários simples e neutros propostos, são suas personagens insólitas que cruzam fronteiras, colocando o corpo em foco, o corpo mutilado, por vezes, invisibilizado, restando somente cabeças falantes, como em *Play* (1964). Ou ainda, eliminando os traços corporais até sobrar somente uma boca falante, como em *Not I*, escrita e publicada em 1972. Apoiando-se nas teorias de Le Breton, a pesquisadora Dirce Waltrick do Amarante também discorre sobre a imobilidade das personagens beckettianas. Amarante sustenta que:

No mundo beckettiano o corpo é visto como uma “doença incurável” e se torna por isso “anacrônico”, devendo ser substituído por uma máquina. Beckett talvez concordasse com Le Breton, quando este, avaliando o corpo “inútil”, afirma que o homem contemporâneo “[...] condena o corpo anacrônico, tão pouco à altura dos avanços tecnológicos das últimas décadas. O corpo é o pecado original, a mácula de uma humanidade da qual alguns lamentam. O corpo é um membro supranumerário, seria necessário suprimi-lo.” (LE BRETON *In* AMARANTE, 2017, p. 03)

Mas, o autor irlandês não mutila suas personagens apenas por razões estéticas. Na visão do dramaturgo, a paralisia física estampada nas figuras beckettianas, é fruto da condição apresentada aos seres humanos do pós-guerra. A falta de perspectivas na busca da felicidade e das realizações pessoais, conduz suas personagens a uma imobilidade latente, revelando criaturas anímicas e incapazes de qualquer reação. Sobre isso, Faria ainda pontua:

O que se vê na cena beckettiana é um conformismo quase absoluto e uma visível insatisfação em relação à vida, o que aproxima o seu teatro ao conceito

de “nihilismo passivo”, preconizado por Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*. Tudo cai no vazio e a vida acaba por se privar de qualquer sentido, deixando o nihilista sem alternativas, a não ser a de esperar ou provocar a própria morte. Morte que chega em doses homeopáticas, transformando suas personagens em seres fisicamente mutilados, agonizantes e sem perspectiva de mudanças (FARIA, 2013, p. 30)

De volta à vilania, proveniente de corpos mutilados ou não, é possível afirmar que o vilão se caracteriza também por ser um anti-herói excluído da convivência social, expondo a sua característica mais repugnante como forma de vingança pelo papel que representa. Para o senso comum, só resta rejeitar a figura abjeta, conforme cita Frye:

A insistência no tema da vingança da sociedade contra um indivíduo, por maior salafário que ele seja, leva-o a parecer menos culpado e a sociedade mais. Isso é particularmente verdadeiro com respeito às personagens que têm tentado divertir a audiência real ou a subjetiva, e que são as contrapartidas cômicas do herói trágico, na condição de artista. A rejeição do “divertidor”, seja o bobo, o palhaço, o bufão ou o simplório, pode constituir uma das mais terríveis ironias conhecidas pela arte, como é demonstrado na rejeição (...) (FRYE, 1957, p.51)

Gilbert Durand classifica as estruturas heroicas do imaginário e a suas simbologias em regime diurno (símbolos teriomórficos) e regime noturno (símbolos nictomórficos). Um não existe sem o outro e assim como o bem e o mal, a luz e a escuridão, os regimes coexistem diante da organização das imagens simbólicas. Enquanto os símbolos teriomórficos são positivos e claros, as imagens representam ideias como verticalidade, ascensão, heroísmo, iluminação, poder paterno, masculinidade, racionalidade, ação, agressividade, dominação, objetividade, exibição, liberdade. Todas relacionadas ao herói e a representatividade do bem. Durand afirma que:

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas, enquanto o inverso não é verdadeiro; a noite tem uma existência simbólica autônoma. O Regime Diurno de Imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. Este maniqueísmo das imagens diurnas não escapou aos que abordam um estudo aprofundado dos poetas da luz (DURAND, 2002, p. 67).

Por sua vez, no Regime Noturno os símbolos nictomórficos são negativos. São imagens relacionadas aos vilões e aos malvados e referem-se às ideias de descida,

trevas, profundidade, refúgio, transformação, regeneração, eterno retorno, devir, noite, sombras, monstros, abismo, águas profundas, serpentes, natureza, répteis, lagartos, entre outros. Também faz parte do regime noturno, a valorização da cor preta como negativo, personagens antipáticas vestindo roupas pretas; as trevas ligadas à cegueira e aos símbolos de mutilação. Durand ainda referenda que:

No folclore, a hora do fim do dia, ou à meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. (...) (DURAND, 2002, p.91)

A mensagem passada pelo arquétipo do vilão é clara, temendo o que é diferente, o vilão aparece pronto e não revela como surgiu sua vilania ou o que o levou ao mundo da maldade. Ele não possui uma história como a origem do herói que é contada desde o seu nascimento. Em *Star Wars 1: Ameaça fantasma* (1999), produção cinematográfica de George Lucas⁴, é narrada a história da infância de Anakim Skywalker. Na produção, podemos acompanhar a vida da criança Anakim até fase adulta e as decisões que o levaram a se tornar o vilão Darth Vader. Talvez, por conhecer suas desconstruções e reconstruções, ele tenha conquistado o seu espaço como um vilão humanizado e assim, podemos compreender melhor o caminho que leva a realizar suas maldades. Apreciamos positivamente o herói porque conhecemos a sua trajetória e, aos olhos do senso comum, ele poderia ser igual a qualquer um. Conforme aponta Frye: "(...) o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum. "(1957: 40) Portanto, o vilão também pode ser um de nós.

Segundo a escritora argentina Ana Llurba⁵, em entrevista concedida ao Jornal *El País*, "os arquétipos continuam falando, mas já não dizem a mesma coisa". Ao observarmos o exemplo da bruxa Malévola, baseado no clássico de fantasia *A Bela Adormecida*, dos Irmãos Grimm, o filme de 2014, *Malévola*, traz uma nova perspectiva sobre a vilã: bruxa-mulher-dragão, com aparência rara, por conta de suas asas e dos seus chifres, tem sua história reinventada, após suas asas serem amputadas e

⁴ Cineasta norte-americano, criador da franquia de ficção científica *Star Wars*, produtor, roteirista e diretor de cinema.

⁵ Ana Llurba. Córdoba. Argentina, em entrevista ao jornal espanhol *El País*. 28 de maio de 2021

roubadas, dando início a vilania da bruxa. Os tempos são outros e o corpo estranho que traz má sorte a ela, evidenciando a deficiência como castigo, agora quebra paradigmas. Para Llurba, são novas mitologias, mais inclusivas e mais emancipadoras.

As culturas patriarcais e capacitistas, contribuíram para reforçar ainda mais o arquétipo do vilão malvado, ligando sua imagem a uma existência negativa. A partir dessa ligação transgressora, a monstruosidade se faz presente em personagens com a intenção de provocar reações de medo, dúvida ou horror, conforme cita Roas: “Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento em relação à realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador” (ROAS, 2013, p.135)

Assim, o monstro aparece como uma metáfora para o mal e representa o perigo, simbolizando o que existe de estranho entre nós e o mundo. Segundo o glossário da Real Academia Española⁶, a definição de “monstro” é apresentada como:

ser fantástico, sobrenatural, geralmente grande e ameaçador, que pertence à mitologia ou ao imaginário das histórias e lendas infantis; pessoa ou animal de conformação disforme e anormal, total ou parcialmente; aberração, anomalia, monstruosidade, pessoa extremamente cruel, diabólica e desumana. Qualquer objeto, animal muito grande, fora do comum. Qualquer ser ou coisa contrária às leis da natureza; monstruosidade, coisa muito feia, horrorosa. (Real Academia Española, edição 2014)

Partindo da constatação que o monstro é feito à nossa imagem e sombriamente à nossa semelhança, algumas sociedades acreditavam que o monstro era uma punição divina, enquanto, para outras, era um desvio natural. O nascimento de gêmeos era considerado uma monstruosidade, por conta da raridade, assim como hermafroditas, que eram considerados anormais. Conforme Júlio Jeah: “Um hermafrodita, que nos tempos de Aristóteles seria *Teras*, maravilha, tornou-se monstruosidade na Idade Média”. (JEAH, 2007, p. 21)

O monstro passa a fazer parte do nosso mundo natural, das nossas fronteiras e das coisas conforme conhecemos. A monstruosidade está no limiar entre esconder ou aparecer; mostra-se ao outro, distancia-se ou não do mundo real. Ainda de acordo com Jeah, “O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar

⁶ Dicionario de la lengua española. Real Academia Espanhola, 2021.

incertezas epistemológicas” (2007: 21). Ele ainda pontua: “quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem -nas fronteiras- estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E as transgressões geram monstros.” (2007: 21)

1.2- FREAKS SHOW

No final do século XIX e início do século XX, a atenção pelas artes era enorme, impulsionada pelo desgaste dos movimentos Realista e Naturalista e pelo surgimento das vanguardas históricas. A partir desse interesse e da crescente necessidade de diversão, surgiu, nessa época, um grande número de exposições circenses e espetáculos itinerantes, que não atraíam a curiosidade da população apenas por conta da superexposição e exploração de corpos distintos, mas também, pelos espécimes raros apresentados, alavancados pela publicação da obra escrita por *Charles Darwin* (1809-1882), em 1859 – *Das origens das Espécies*. Após o seu reconhecimento e divulgação, a teoria anunciada por *Darwin*, passou a ser explorada também em circos e museus.

De acordo com Marcos Gavério, os debates em torno da deficiência vêm explorando o termo *freaks* e como se correlacionam culturalmente com determinados tipos de corpos:

O termo *freak* é frequentemente relacionado a uma rotulação, uma classificação pejorativa de determinados tipos de pessoas que não se enquadram às normas vigentes da sociedade. Mais comum ainda é pensar o termo “aberração” como uma forma estigmatizada, mas ao mesmo tempo, disruptiva, relativo àqueles que são desviantes. E os “desviantes”, quando enquadrados como “aberrações”, são reproduzidos como disformes, assimétricos, degenerados, retardatários, defeituosos, deficitários, grotescos (GAVÉRIO, 2020; p.188)

E o público do início do século XX, aos poucos, desenvolveu o interesse por espetáculos que incluíam “aberrações” em suas apresentações. Naruyama aponta que:

Existiam dois tipos de entretenimento popular associado aos circos. No primeiro, existia aquilo que era conhecido como museu da moeda, que consistia em assistir exposições circenses em museus, ao preço de uma moeda. A outra forma de entretenimento se dava através dos circos itinerantes. As atrações eram diferentes daquilo que entendemos hoje como circo.

Estabeleceram-se em cidades rurais (EUA) e com o desenvolvimento das estradas de ferro, as pessoas viajavam de comboio para assistir aos espetáculos circenses. Dentre eles, o *Freak Show*. (NARUYAMA, 1999, p.25)

Conhecidos como *Freak Show* e popularizados como “aberrações humanas”, eram produções que incomodavam e cativavam a atenção do público pela curiosidade. A partir de 1850, os shows tornaram-se mais organizados e as atrações se multiplicaram, a partir de 1856 apresentavam shows com roteiros influenciados pelas Teorias de *Darwin*. Nelas, eram apresentadas pessoas acidentadas com ferimentos de guerra ou com deformidades congênitas, os artistas em sua maioria possuíam formação musical, como as gêmeas siâmesas Millie e Christine sendo que uma era contralto e a outra era soprano

Barnum empregou muitas PcD e investiu em bons salários, enriquecendo rapidamente com a exploração de fenômenos físicos humanos. Quem ali trabalhava, via o espaço como uma espécie de refúgio, onde poderiam viver uma vida aparentemente normal, com pessoas com características ou deficiências semelhantes. Ali criavam raízes e criavam sua própria estrutura social. Esses núcleos circenses possibilitavam formas de transgredir o que uma sociedade “capacitista” lhes impunha, a invisibilidade. De acordo com Le Breton, “Existir significa, em primeiro lugar, mover-se em determinado espaço e tempo, transformar o meio”. (2012: 08)

Figura 5: As irmãs gêmeas siamesas Dayse e Violet Hilton (1927)



Getty imagens

Os exageros eram fascinantes. Quanto mais estranha a atração parecia, mais o público aclamava e o circo itinerante, a cada vez, lucrava mais, com suas atrações insólitas. Grande sucesso faziam os hermafroditas, as pessoas obesas ou muito magras, a mulher barbada, alguém com tatuagem ou com anomalias genéticas em geral.

O *Freak Show* foi um evento revolucionário na cena artística. A pluralidade de espetáculos e de corpos o tornaram um marco cultural contemporâneo e trouxe à tona um tabu social: era exibido verdadeiramente em sua forma complexa e, embora sua exposição tenha mudado ao longo dos anos, o conceito de como eram vistos, permanecia. Continuavam sendo tratados como aberrações e explorados por empresários e familiares. Apesar disso, com o tempo, essas pessoas foram retratadas, deixando um legado para estudos da compreensão da corporeidade como fenômeno social e cultural. De acordo com Le Breton:

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais, a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. (2012: 07)

Naruyama aponta que o sentimento de medo e repugnância da audiência ao entrar em contato com tais “aberrações” não era causado pelo fenômeno em si, mas pela estrutura social. Desse modo, afirma:

“A distinção entre normalidade e anormalidade surge como parte de um processo de desenvolvimento. As várias manifestações históricas, sociais, éticas e físicas da realidade combinam em si para formar a imagem do que são tais “aberrações”. (Naruyama, 1999, p. 26)

Avançando para o final do século XX, foi notório que alguns canais televisivos trouxeram para a sua programação o “*show* de horrores” como tendência humorística de entretenimento massivo. Os *talk shows* se apresentavam como uma reconfiguração de “aberrações humanas”, reeditando os espetáculos de bufões e caindo de novo nas graças dos espectadores. De acordo com Sodre e Paiva, “Das páginas sensacionalistas dos jornais, às revistas de fofocas de celebridades e à heterogeneidade da programação televisiva, a massa busca um espetáculo que a divirta(...) (2014: 101) Assim, os programas de auditórios com um repertório variado e

longas horas de exposição, ganham popularidade, conforme é explicado por seus autores: “Todos esses programas pautam-se por recursos de baixo padrão, seja para reduzir a complexidade de mensagens e facilitar a sua assimilação por um público mais amplo, seja para estimular o comportamento estranho da plateia.” (SODRE, PAIVA, 2014, p. 106).

Nessa fórmula de programa de auditório, surge o *Pânico na TV* (2012), atrações humorísticas, com quadros variados em sua grade. Inspirado na série norte-americana *Jackass* e com o intuito de elevar os pontos de sua audiência, foram contratados diversos anões para participarem de seus quadros. Um desses quadros era o “arremesso de anão”, que consistia em arremessar um anão de dentro de um canhão até uma caixa de areia. Em outra atração, um “anão” era jogado em um buraco onde havia cobras vivas. Ou então, “anões” sendo lançados em uma espécie de “toboágua com sabão”, criada especialmente e de onde seguiam em direção a uma piscina situada no final da descida. No entanto, quase sempre, os anões caíam fora dela, devido a alta velocidade que atingiam. Além das atrações perigosas, constavam ainda, a jornada de trabalho exaustiva, o acúmulo de funções não remuneradas, as brincadeiras preconceituosas e indesejáveis ocorridas dentro e fora dos camarins com as pessoas com nanismo.

Embora a sociedade considere a superação como um elemento inspirador na vida de PcD, algumas delas continuam à margem e sendo invisibilizadas. Alguns ambientes de trabalho demonstram como práticas normativas segregam os diferentes. Andrew Solomon aponta que: “Anões ainda aparecem em *shows* de aberrações, em competições de arremesso ou em filmes pornográficos porque são vítimas de um ‘voyeurismo coisificador’”. (SOLOMON, 2012, p.146) Em outro trecho Solomon ressalta que “o sentimento de inadequação, temperado com o desejo de transcendê-la tem sido uma narrativa comum entre os anões”. (2012, p.147)

1.3 LA PARADA DE LOS MONSTRUOS

Em 1932, o diretor norte-americano Tod Browning, reuniu um elenco de artistas de circo para a realização de um filme. A Europa vivia o clima do fascismo italiano e do nazismo alemão, que eram construídos através da narrativa idealizada de uma

nação pura e gloriosa. Browning, ao escalar o time de artistas para a realização do filme intitulado *Freaks*, vai contra os ideais arianos. Os artistas selecionados possuíam um diferencial e trabalhavam em circos itinerantes reconhecidos no final do século XIX e início do século XX, o já conhecido “Circo dos Horrores”. A escolha de artistas com deficiência causou polêmicas, pois, eram pessoas reais, sem membros, com nanismo, siameses, dentre vários outros tipos de deformidades e/ou má formação física.

O filme *Freaks* foi considerado grotesco e assustador pela crítica e público da época. Foram cortados cerca de 20 minutos da película na versão americana, enquanto a Grã-Bretanha proibiu o filme durante três décadas. Em seguida, foi proibido também nos EUA. *Freaks* foi resgatado nos anos 60/70, impulsionado pela contracultura, que adotou a ideia de transgressão passada pelo roteiro que não se enquadrava nos padrões de beleza ditados por Hollywood. A história do filme se passa em um circo de atrações atípicas, sendo Cleópatra, a bela trapezista, cortejada por Hans, um homem com nanismo. Ao descobrir que Hans era o dono do circo e herdeiro de uma grandiosa fortuna ela, juntamente com seu namorado Hércules, arquiteta um plano para roubar o dinheiro de Hans. Hércules e Cleópatra eram os únicos do ambiente circense que não possuíam deficiências físicas, no entanto, ambos possuíam a deformidade moral. O casal planejava o casamento de Cleópatra com Hans para, em seguida, envenená-lo e se apossarem do dinheiro. Porém, os estranhos amigos de Hans descobriram o plano maligno e se uniram para desmascarar os golpistas. No almoço do casamento, Cleópatra bebe demais, beija Hércules e chama os amigos de Hans de nojentos, sujos, monstros, jogando bebida neles.

A vingança dos *Freaks* é sangrenta. As cenas de mutilações foram cortadas e o filme foi editado, o que chegou aos ouvidos do público foi narrado pelos atores. Cleópatra teria sido transformada em metade mulher, metade galinha, perdendo as pernas e ficando quase cega, enquanto Hércules, teria sido castrado. Após a vingança, o circo dos *Freaks* segue trabalhando com uma nova atração: Cleópatra transformada.

A narrativa de *Freaks* não trata apenas de artistas circenses estranhos, reunidos em uma sub-comunidade. Mostra, também, a desconstrução de um

pensamento “capacitista⁷”, relacionada a artistas que recebiam remuneração pelas suas exposições, embora, sendo explorados por agentes e familiares, como foi o caso das gêmeas siamesas Daisy e Violet Hilton, exploradas desde a infância, pela mãe adotiva, sem que fossem separadas por uma cirurgia simples. A família, no entanto, optou por mantê-las unidas para lucrar financeiramente.

Enquanto no continente americano os circos apresentavam seus “shows de horrores”, dentre várias exposições como “a família de lobos”, “o menino crocodilo”, “o homem elefante” ou “a mulher barbada”, na Europa, o fascismo crescia e ganhava o apoio popular, sobretudo, na Alemanha a partir de 1933.

⁷ Capacitismo (em inglês: ableism) é a discriminação e o preconceito social contra pessoas com alguma deficiência.

Capítulo 2 – MEU CORPO MINHA EMBALAGEM TODO GASTO NA VIAGEM

Início o capítulo com o título que pertence ao *Long Play* (1973) do Pessoal do Ceará⁸ –grupo formado por artistas e intelectuais que pensavam, criavam e recriavam suas obras, a partir de questões que inquietavam o país na época- *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* foi produzido por Walter Silva/Continental e tornou-se um disco revolucionário em seu tempo pela abordagem de questões sociais e letras metafóricas. Na cena múltipla dos anos 70, seguia a trajetória de sonhos, intentos, amores, frustrações, indignações, ainda que algumas músicas tenham sofrido alterações pela implacável censura da época. Nomes de compositores como Ednardo e Belchior e da intérprete Amelinha se sobressaíam, entre rasuras e apagamentos, evidenciando suas canções “radioativas”.

A arte feita como forma de resistência, como um “corpo-embalagem”, marginalizado em meio a tantas inquietações, diante da repressão militar que ocorria no Brasil e em outros países da América Latina, produzindo traumas morais e sociais, mortes e sequelas físicas e/ou emocionais nos sobreviventes. O corpo-embalagem fazia a revolução através das artes, através do Teatro Oficina e do Teatro de Arena, em São Paulo, conforme afirma Guacira Lopes Louro: “Paradoxalmente, esses sujeitos marginalizados continuam necessários, pois servem para circunscrever os contornos daqueles que são normais e que, de fato, se constituem nos sujeitos que importam”. (2018: 61) Talvez, o ponto de partida para uma compreensão de novos modelos de indivíduos, sejam as transgressões que apostam em perspectivas diferentes, ou seja, a compreensão de que as identidades dissidentes sejam também construtoras de narrativas e conhecimentos.

Artistas que se posicionaram contra a repressão através de suas obras, eram privados(as) de se expressar livremente, ainda que, sua visibilidade e legitimação só era possível através de sua arte. Com base nestas reflexões, Estela Lapponi⁹ afirma que: “Um corpo intruso vem pra poder modificar o sistema. Se ele não modifica, permanece intruso; se modifica, deixa de ser. Eu quero que o corpo intruso desapareça”.

⁸ Pessoal do Ceará foi o termo pelo qual ficou conhecido um grupo de artistas no cenário cultural do ano de 1970.

⁹ Estela Lapponi é atriz, performer, videoartista e dançarina e possui deficiência física.

Nessa direção, a relação entre corpo e violência na trajetória da América Latina é generalizada. A arte revolucionária de Frida Kahlo e o seu mundo onírico, em que suas vivências eram transportadas do corpo deteriorado para pinceis e telas. A voz da resistência latina da cantora Mercedes Sosa, conhecida como *la negra*, devido a sua ascendência ameríndia com um corpo-embalagem não normativo, compondo canções com referência a temas sociais e marcadas por uma ideologia de rechaço ao imperialismo norte-americano. O compositor e violonista chileno Vitor Jara que, antes de ser brutalmente assassinado, teve seus dedos amputados, como parte do “castigo” dos militares, por seu trabalho de conscientização social em setores mais desfavorecidos da sociedade chilena. A violência na América Latina ocasionada pelas ditaduras a partir da segunda metade do século XX é marcada por prisões ilegais, sequestros abusivos, torturas físicas e morais, nascimentos e mortes em centros de detenção secretos, roubo de crianças, em muitos casos, nunca solucionados. Em suma, muitos corpos sobreviventes lesionados e com deficiências permanentes, deflagrando circunstâncias que marcaram a situação humana ante o autoritarismo imposto no continente americano. Conforme Le Breton, “toda a ordem política vai de encontro à ordem corporal.” (2012: 79)

2.1 – RELAÇÕES OBS(CENAS)

A interpretação social que o senso comum conjectura sobre as PcD é de um papel estereotipado, avaliado como indivíduos que vivem em sociedade com seus direitos assistidos e como membros pertencentes a uma comunidade equilibrada. Que superaram suas dificuldades, mas seguem, ao mesmo tempo, com corpos marginalizados, afastados da coletividade por falta de acessibilidade e vivendo dos benefícios sociais que os(as) contemplam. Haja visto que, um dos maiores expoentes das artes visuais latino-americana, Frida Kahlo, que nunca escondeu a sua deficiência, mas que sofreu, no entanto, com as fronteiras estabelecidas por aqueles(as) que se baseavam na normatividade e a levaram para o lado da fronteira de uma artista sem deficiência, para a visão da teoria das desvantagens de ter um corpo discordante. Nas palavras do pesquisador Tomaz Tadeu:

(...)o que me levou a pensar que é da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ciborgue. Implantes, transplantes, enxertos, próteses. Seres portadores de órgãos artificiais, seres geneticamente modificados. (2009: 12)

Frida Kahlo uma ciborgue¹⁰ que abraçou essa condição singular em uma época que não se pensava no conceito, ultrapassando barreiras, expondo suas dores e sua deficiência, como um ser híbrido, pertencente à arte contemporânea. De acordo com as palavras de Haraway:

[...] de um lado a mecanização do humano e de outro, a humanização da máquina. e também uma criatura de ficção". (2009: 36)

Kahlo trazia consigo um lado marginal artístico, subversivo com convicções políticas e quebras de padrões, manifestadas através de uma linguagem irônica ou de uma estética de cores e formas presentes nas suas telas e em seu vestuário típico *tehuano*. Em 2004, foram encontrados objetos pessoais na Casa Azul, onde ela viveu, e apresentados em uma exposição em 2012. O Museu Frida Kahlo apresentou a exposição chamada *As aparências enganam* e entre os raros objetos, estavam os seus aparelhos de locomoção e coletes ortopédicos. O título da exposição fazia menção a um de seus desenhos, em que representa a si mesma, nua, com a coluna exposta, borboletas estampadas em uma perna e um corpete ortopédico pintado sob um elegante e amplo vestido transparente. De seu próprio punho, a artista escreveu no rodapé da folha, a seguinte frase: *Las apariencias engañan* (1934). Os objetos foram fechados a pedido de Diego Rivera marido de Frida Kahlo, 50 anos após seu falecimento (1954), com a abertura da sala encontraram entre os objetos uma prótese. Devido a amputação em sua perna direita em 1953 ela passa a fazer uso do equipamento ortopédico, mesmo passando por um momento difícil como o da amputação, ela desenhou sua prótese e mandou fabricá-la, a decoração feita por Frida consistia em uma bota vermelha com cadarços na frente, também vermelhos, salto, motivos chineses nas laterais do pé e pequenos sinos na parte superior da bota. O contexto pessoal visível em sua prótese é como uma extensão de sua arte, que simboliza esperança e afirma sua identidade, força e beleza.

¹⁰ Ciborgue - Conceito desenvolvido por Donna Haraway (2000) - "um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção – assim a autora aponta para uma relação simétrica entre o real e o imaginário".

Assim como Frida Kahlo sobreviveu ao seu acidente e sua deficiência, Pier Paolo Pasolini fala da sobrevivência dos vagalumes como símbolo de esperança, usando o “vaga-lume” como metáfora, referindo-se aos sobreviventes da guerra no *Artigo dos vaga-lumes*, protesto escrito por Pasolini (1922 – 1975).

Os pequenos vagalumes na escuridão do “nazifascismo”, que nos remete aos momentos mais obscuros da história mundial: “bombardeios entrecortados pelos projetores da DCA¹¹, visões ‘gloriosas’ de políticos desonestos em contradição com os ossuários sombrios da guerra” (HUBERMAN, 2009, p. 23). Os vagalumes representam as diversas formas de resistência a cultura do pensamento e do corpo, diante das luzes ofuscantes do poder da política, da mídia e da mercadoria.

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão (HUBERMAN, 2009, p.30)

A Europa passava por transformações políticas, culturais e sociais quando foi aceso o estopim para dar início ao conflito mundial de 1914, estimando um saldo de mais de nove milhões de combatentes mortos, em grande parte devido à letalidade das armas utilizadas nos combates. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi marcada pelo uso de gases tóxicos, produzindo, entre outros malefícios, a deficiência visual instantânea nos atingidos. Após o final da guerra, voltaram para casa uma grande quantidade de soldados cegos, devido ao uso do gás de cloro, do gás mostarda e do gás fosgênio, que provocavam, além da cegueira instantânea, asfixia, ressecamento das vias respiratórias e problemas de pele. Não eram letais, porém, deixaram milhares de combatentes com deficiências múltiplas. Além das cicatrizes físicas e do estresse pós-traumático, os soldados voltaram para casa com lesões irreversíveis. Corpos estranhos, de volta à sociedade, tendo que reaprender a ser indivíduos com limitações severas, clandestinos de si, vivendo entre duas fronteiras.

A segunda grande guerra mundial teve início em 1941 e perdurou até 1945,

¹¹ D C A: Défense contre aéronefs - Defesa contra aeronaves.

sendo introduzida novas tecnologias e o uso de inovações bélicas, que foram extremamente destrutivas, produzindo grande quantidade de lesões nos combatentes, nas populações civis e nos animais, de modo geral. Entre os traumatismos do pós-guerra, os transtornos neurológicos, as fraturas ósseas e as amputações formavam o principal grupo de lesões advindas do front. Conforme Capano e Macedo, “enquanto os combates da Primeira Guerra Mundial foram marcados pelo uso de gases tóxicos, as minas terrestres antitanques predominaram na Segunda Guerra. (2016: 4)

As minas foram os armamentos que mais causaram ferimentos humanos e ainda hoje, em determinados países, continuam causando amputações, pois os artefatos explosivos seguem ativos e difíceis de serem localizados, apesar dos anos passados do fim da guerra. Cabe lembrar, todavia, que algumas lesões não se encaixam no grupo dos mutilados de guerra. Em meio aos combatentes que possuíam desfigurações faciais graves, estes eram considerados mutilados, no entanto, o soldado que perdia um olho, não se caracterizava por mutilado. Esclarecem Capano e Macedo:

O aprimoramento da elaboração destes artefatos potencializava os danos causados, tanto pela intensidade da explosão, quanto pelo aumento do raio de amplitude da área atingida. Os campos minados também inviabilizaram qualquer forma de plantio ou agropecuária no local, pois, além da contaminação ambiental, seu acionamento causa mutilações tanto em humanos, quanto em animais. (Capano e Macedo, 2016, p.10)

A multidão de feridos da Segunda Grande Guerra também modificou profundamente as práticas médicas. Delas, surgiram as cirurgias maxilo-facial, o raio X, a morfina, a transfusão de sangue e a cirurgia reconstrutiva. Vários veteranos com alguma deficiência física em decorrência da guerra, se empenharam em produzir membros artificiais após retornarem a seus países. O “ciborgue” do pós-guerra, um tipo de corpo com uma nova possibilidade de existência construída, a ideia embrionária da junção homem-máquina é hoje chamada de biomecanismo¹². Os

¹² Biomecanismo – é a ciência que estuda o movimento dos organismos vivos a partir de observações da mecânica, fisiologia e anatomia.

ciborgues vivem de um lado e do outro da fronteira que (ainda) separa a máquina do organismo. Assim, sugere Tomaz Tadeu: “Do lado do organismo, seres humanos se tornam, em variados graus, artificiais”. (2012: 11)

Enquanto eram produzidas novas deficiências nos campos de batalhas, PcD que viviam em ambientes urbanos sentiam-se perseguidas, presas e segregadas pelos nazistas, se unindo à negros(as), ciganos(as), homossexuais e todos(as) àqueles(as) que não seguiam o padrão ariano. Segundo Coggiola: “Uma rede de mais de 40 mil instalações na Alemanha e nos territórios ocupados pelos nazistas foi utilizada para concentrar, manter, explorar e matar judeus e outras vítimas”. (2015: 84) Poucas informações relevantes foram divulgadas sobre o que realmente aconteceu a estas pessoas no momento em que foram capturadas, quais abusos sofreram?

A HQ (história em quadrinhos) “A mulher surda na Segunda Guerra Mundial” desenvolvida na UFPR como trabalho final do curso de Letras/Libras de Germano Spelling, parte de um recorte da pesquisa de Spelling e apresenta o tema do abuso, a HQ foi desenvolvida em parceria com o Museu do Holocausto/PR, pode ser acompanhada no Anexo B. Fato é, que a seleção racial foi ponto principal para eliminação daqueles considerados indesejáveis. Alguns indícios são apresentados por Coggiola:

“No final da guerra, o mais importante era levar a cabo o extermínio dos judeus. Depois de diversos ensaios, como a perseguição e extermínio dos doentes mentais alemães durante vários anos, a solução final, com o emprego de câmaras de gás, foi finalmente posta em operação em 1942. A partir de então, todos os esforços alemães se concentraram nisso” (COGGIOLA, 2015, p. 86)

As primeiras vítimas – os(as) deficientes mentais – vistos(as) como um peso para a sociedade ariana e considerados(as) pelos(as) médicos nazistas como doentes incuráveis, proporcionaram à medicina eugenista alemã, o início de uma limpeza racial com os(as) anônimos(as), debilitados(as) e isolados(as) de seus familiares. Coggiola salienta:

“Um milhão morreu de fome, doenças ou brutalidades em guetos e campos de concentração nos territórios ocupados. Chega-se assim a um total de aproximados 5,5 milhões de judeus europeus massacrados, número que a abertura dos arquivos soviéticos fez crescer até seis milhões, cifra citada (com conhecimento de causa) pelo criminoso nazista Adolf Eichmann, em seu julgamento em Jerusalém em 1961. Sem desconsiderar os genocídios paralelos (de homossexuais, ciganos, 132 retardados mentais, deficientes físicos, 133 prisioneiros de etnia eslava e até Testemunhas de Jeová) nunca se matou tanto, tão cruelmente, tão concentradamente e em tão pouco tempo.” (Coggiola, 2015, p. 89)

O programa “T4” - criado para esterilizar indivíduos através da “esterilização compulsória”, iniciou de forma experimental, evoluindo para experiências médicas e logo depois, ao genocídio. T4 era uma abreviação de Tiergartenstraße 4, o endereço onde ficava a sede da “Fundação de caridade para cuidados institucionais”. Muitos médicos lucraram, profissional e financeiramente, com os assassinatos do programa T4 nazista:

“T4 foi um programa criado em 1939 para manter a “pureza” genética da população alemã, através do extermínio ou da esterilização de cidadãos alemães e austríacos classificados como deficientes físicos ou mentais. Entre 1939 e 1941, de 80 a 100 mil adultos, cinco mil crianças e mil judeus foram mortos em instituições médicas do *Reich*. As estimativas (imprecisas) situam esses assassinatos entre 20 mil e 400 mil. 300 mil pessoas de ambos os sexos, foram esterilizadas à força. Estima-se também que mais de 200 mil pessoas com transtornos mentais de todos os tipos foram condenadas à morte. Junto com os deficientes físicos, pessoas que sofriam de nanismo também foram perseguidas. Muitas foram colocadas em exposição em gaiolas e sofreram experimentos médicos” (Coggiola, 2015, p. 99)

Sobre este tema, de acordo Achille Mbembe cita: “Já se argumentou que a fusão completa de guerra e política (racismo, homicídio, suicídio), até o ponto de se tornarem indistinguíveis um aos outros, é algo exclusivo ao Estado nazista”. (2018: 19). O biopoder sendo usado como armamento para a guerra. Ao sobrevivente restou

um fio de vida e o movimento de rememorar diariamente os duros anos de uma guerra que não era sua, de um cotidiano de horrores, alguns perderam a sanidade, outros perderam partes de si. E outros não voltaram. Os fantasmas possuem várias faces, os monstros são acéfalos, a condição humana é extensa, sem limites e obscura. O mundo está sem significados, vazio.

2.2. RELAÇÕES (IN)VISÍVEIS

Pessoas com algum tipo de deficiência eram e são ainda hoje, chamadas por nomes pejorativos e desagradáveis, por conta de suas características físicas. As expressões “mongol”, “retardado”, “surdo-mudo”, “capenga”, “perнета”, “caolho”, entre outras, são de natureza ofensiva e comprometem a saúde psicológica do indivíduo, configurando uma forma de violência. Tais terminologias causam constrangimentos, humilhações, ofensas e levam a pessoa discriminada a um sentimento de inferioridade.

A maneira de se referir às pessoas com deficiência motora, visual, auditiva ou intelectual pode demonstrar preconceitos e criar barreiras de comunicação. É necessário ter claro que deficiência não é sinônimo de doença, portanto, o termo “portador” acaba revelando-se como inadequado. A expressão “necessidades especiais” também remete à ideia de que as pessoas com deficiência devem ser tratadas de forma diferenciada, por não possuírem a mesma capacidade.

Desde 2009, por intermédio do Decreto-Lei nº 6.949, de 25 de agosto, utiliza-se uma nomenclatura que define todas as deficiências. Não mais “Portador de Necessidades Especiais” – PNE, nem tão pouco, “Pessoa Portadora de Deficiência” – PPD. O termo oficial que foi definido pela Convenção da ONU (Organização das Nações Unidas) sobre o Direito das Pessoas com Deficiência (2008) é PcD, que significa Pessoa(s) com Deficiência, pois, torna evidente que há algum tipo de deficiência sem que isso inferiorize quem a tem. Utilizar o termo adequado faz com que a pessoa a quem se refere não se sinta discriminada, evitando constrangimentos, ou formas de opressão, configurando-se como “capacitismo” -termo utilizado de maneira preconceituosa para com as pessoas que possuem algum tipo de deficiência. Nas palavras de Breton:

A relação social estabelecida com o homem que tem uma “deficiência” é um profícuo analisador da maneira pela qual um grupo social vive a relação com o corpo e com a diferença. Ora, uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas, ao mesmo tempo, ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e de infraestruturas urbanas frequentemente mal adaptadas. E quando ousa fazer qualquer passeio, é acompanhado por uma multidão de olhares, frequentemente insistente; olhares de curiosidade, de incômodo, de angústia, de compaixão, de reprovação. Como se o homem que tem uma deficiência, tivesse que suscitar de cada passante um comentário. (BRETON, 2007, p.73)

O preconceito inicia com o apoio à ideia da necessidade de se ter um corpo perfeito, seguindo determinados padrões de aceitação impostos pela sociedade. A pesquisadora Anahi G. de Mello, Doutora em Antropologia e pessoa com deficiência auditiva revela que:

No caso do capacitismo, ele alude a uma postura preconceituosa que hierarquiza as pessoas em função da adequação dos seus corpos à corponormatividade. É uma categoria que define a forma como as pessoas com deficiência são tratadas de modo generalizado como incapazes (incapazes de produzir, de trabalhar, de aprender, de amar, de cuidar, de sentir desejo e ser desejada, de ter relações sexuais etc.), aproximando as demandas dos movimentos de pessoas com deficiência a outras discriminações sociais, como o sexismo, o racismo e a homofobia (MELLO, 2016, p. 8)

Em sociedades capacitistas, o preconceito se manifesta de forma velada, confundido, muitas vezes, com heroísmo e com valorização exacerbada. O capacitismo é estrutural e inconsciente, traduzindo as PcD como incapazes de realizar qualquer tipo de ação. Um exemplo claro de capacitismo estrutural eu pude presenciar quando o Comitê Paralímpico do ano de 1996 estava à procura de patrocinadores para levar

seus atletas ao estado do Amazonas-BR para uma adaptação climática em uma das fases de treinamento. Apesar do apoio do Governo Federal que custeou a ida à Atlanta/Georgia/USA, local das Paralimpíadas daquele ano, essa adaptação climática se fazia necessária e não recebeu os subsídios adequados. O comitê paralímpico, então, entrou em contato com uma grande multinacional de refrigerantes, que faz muito sucesso em épocas natalinas, para solicitar um apoio financeiro para a estadia dos grupos na cidade de Manaus-AM. A resposta obtida pelo comitê foi que a empresa era uma representante de corpos saudáveis e não poderia associar a sua imagem à corpos com deficiência. Em 1996, eu fazia parte da seleção brasileira de basquetebol adaptado e ouvi os relatos em uma reunião de prestação de contas do comitê.

Embora, a sociedade considere a superação como um elemento inspirador, algumas deficiências continuam à margem e sendo invisibilizadas. Ambientes de trabalho são locais onde se observa como as práticas normativas segregam os(as) diferentes. Andrew Solomon, médico, pesquisador e autor de diversos livros que abordam deficiências humanas, cita que: “Anões ainda aparecem em shows de aberrações e na pornografia, onde todo um subgênero que representa os anões explora um ‘voyeurismo coisificador’”, já citado anteriormente. (2012: 146) Assim como deficientes auditivos são contratados para cargos de limpeza ou auxiliares de produção, cargos de chefia que, normalmente, não são ocupados por PcD.

O ator Giovanni Venturini, um homem com nanismo, vive em seu dia a dia, situações pitorescas capacitistas, ao receber propostas de trabalho, em que o contratante aponta o humor como elemento central para se ocupar a vaga. Ele exemplifica uma de suas últimas proposta de trabalho: - “A gente tem um esquema de atendimento mais divertido e pensamos em levar um anão na equipe para esse atendimento”, trecho disponibilizado pelo ator em sua rede social. Muito assistido no segundo semestre de 2021, no *Streaming Netflix*, o filme *Amor sem medida* (2021), um *remake* da película argentina *Corazón de León* (2012), já foi apresentado em países como Brasil, Colômbia, França e narra a história de um homem de baixa estatura que namora uma mulher de estatura normal. O ator que interpreta o homem de baixa estatura tem sua altura diminuída digitalmente, o chamado *krip face*, recurso utilizado para denominar a prática de personagens com deficiência que são interpretados por atores sem deficiência. Durante o filme, muitas piadas capacitistas em relação ao nanismo são expostas, configurando o conceito e invisibilizando os

atores com nanismo.

O personagem Saci, da série brasileira *Cidade Invisível* (2021, criação de Carlos Saldanha), também exibido no *Netflix*, é interpretado por um ator sem deficiência, assim como, o ator que representa a personagem Curupira não tem os pés virados para trás. Mesmo representando as relações invisíveis de nosso folclore e as deficiências no meio urbano, passam despercebidos no meio social. De acordo com as palavras de Le Breton: “o apagamento ritualizado do corpo é socialmente costumeiro”. (2012: 74) Assim, o corpo estranho - nem coitado nem herói -, a invisibilidade e o esquecimento dos corpos imperfeitos apagados pela história, sugerem uma representatividade que ainda hoje é branca, burguesa, com gênero definido e sem deficiência.

2.3 – PROTAGONISTAS INSÓLITOS

Artistas contemporâneos com deficiência e sua arte corpórea, vagalumes piscando em meio a escuridão do capacitismo, voando entre o anonimato e a invisibilidade. O distanciamento permanece grande entre artistas com e sem deficiência. As lacunas existentes diminuem com os editais públicos ofertados mesmo que, em muitos casos, sejam apenas inclusivos. Apesar do hiato evidente, as reflexões sobre acessibilidade e experiências estéticas corporais que fogem do padrão, seguem adiante, mas o que é possível constatar, no entanto, é que ainda são raros os espetáculos desenvolvidos e elencados por PcD, podemos citar como exemplo o Circo Pindorama criado e administrado por pessoas com nanismo – podem encontrar mais informações no Anexo C.

Companhias de artistas com deficiência como a “Candoco Dance”, na Inglaterra, a “AXIS Co. Dance”, nos Estados Unidos e a “Roda Viva - Cia. de Dança”, no Brasil, foram marcos para novos olhares sobre a dança e o corpo deficiente. Dessas companhias, algumas(uns) artistas deram início a trabalhos individuais, como Lisa Bufano (1972 - 2013), da AXIS Dance Company, atriz performática que, com suas “pernas de mesa ao estilo *Queen Anne*”, apresentava seu corpo como objeto lúdico, futurista, sob um conceito híbrido de “máquina e organismo”, um ciborgue questionando os limites do corpo.

Moira Braga, bailarina, atriz e professora no curso de formação em Dança Contemporânea da Escola Angel Vianna, no Rio de Janeiro, aponta que: “Não são as pessoas com deficiência (PcD) que não têm interesse em arte, são os produtores artísticos e culturais que não se interessam em produzir um conteúdo que seja acessível”. Braga ainda afirma que “o processo é cíclico: se a produção artística não é acessível para PcD, torna-se mais difícil delas desenvolverem interesses ou se tornarem artistas.” (2021)¹³ Moira Braga tem deficiência visual desde 2008, e é professora na Escola de Dança Angel Vianna no Rio de Janeiro.

Figura 6: *Performing disability* – Lisa Bufano (2010)



www.yulenetportfolio.com

¹³ Entrevista concedida ao portal Arte!Brasileiros na matéria: “O [não] mercado da inclusão: o capacitismo no mundo das artes” acessível no link: [Artistas com deficiência e o \[não\] mercado da inclusão \(artistas.com.br\)](http://artistas.com.br) em 21/03/2021

Figura 7: *In remembrance* - Lisa Bufano (2013)



www.yulenetportfolio.com

CAPÍTULO 3 –

ESTRANHOS PROTAGONISTAS: AS INFINITAS FRONTEIRAS DA AMÉRICA LATINA

Mesmo considerando as dificuldades de produção enfrentadas por artistas com deficiência, este capítulo ocupa-se em investigar a atuação de alguns artistas contemporâneos com deficiência e suas respectivas obras, no âmbito latino-americanista. Artistas que, através de sua arte, reescrevem a “deficiência” e despertam a conscientização da sociedade para que a arte criada hoje, deva se desprender de conceitos e pré-conceitos formulados sobre o corpo estranho, o corpo intruso ou o corpo perturbador. A invisibilidade no meio cultural é um ponto de discussão entre artistas e pesquisadores que discutem não ser mais possível manter a exclusão do(a) artista com deficiência em meio ao padrão dominante das artes. Segundo as palavras de Berselli e Isaacsson:

O corpo, seu significado, é um elemento dependente do imaginário social. Quando tratamos do corpo na sociedade contemporânea, o discurso dominante aponta à máxima potência dos corpos. Corpos que têm uma alta performance em suas atividades, mas, mais do que isso, corpos que “aparentam” alcançar esse máximo rendimento. Assim, o discurso dominante atual reconhece que o corpo deve ser e estar malhado, magro e apresentar-se bonito. (BERSELLI, ISAACSSON, 2018. p.367)

3.1 – NUNCA MAIS ABISMOS – EDU O

Edu O, ator, performer e professor de dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), PcD, assim se descreve em sua dissertação de mestrado:

Em minha certidão de nascimento e em todos os outros documentos, meu nome é Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, mas pelo hábito de sempre ouvir me chamarem de Edu, desde pequeno, assimilei este apelido como minha identidade e escolhi ser conhecido artisticamente como ‘Edu O’ (2014: 14).

Portanto, a partir deste momento passo a chamar o professor, artista e

pesquisador Eduardo Oliveira de “Edu O”. Nascido em 26 de outubro de 1976, na cidade baiana de Santo Amaro da Purificação, com um ano de idade adquiriu poliomielite, causada por uma doença viral também conhecida por paralisia infantil. Alfabetizado aos cinco anos, viajou, aos oito, à Brasília, para fazer uma cirurgia no Hospital Sarah Kubitschek. Quando retornou, apaixonou-se por sua colega de escola, Carol, e escreveu para ela sua primeira carta de amor. Brincou de pipa, bicicleta, baleado, picula, gude e boneca. Teve coleções de *Playmobil*, com os quais, brincava de teatro de bonecos e autos de Natal. Adorava colocar uma toalha na cabeça, fingindo ter cabelos grandes. Com sua irmã e a turma da rua, pintava o rosto de palhaço e saía pelos bairros de sua cidade natal.

A infância vivida em Santo Amaro da Purificação era repleta de lembranças. Andava nos braços ou nas costas das pessoas pelas ruas e calçadas do bairro que morava e adorava brincar de “ator de novelas”. Criava personagens com bonecas e transformava os trabalhos escolares em peças de teatro. Aos treze anos, ganhou sua primeira cadeira de rodas.

Sua mãe, Dona Dina, era artesã e sempre o incentivou a relacionar-se com as artes e a conviver com as crianças do bairro que não possuíam deficiência. Dinorah Oliveira, produzia peças religiosas, entre elas, os altares de Santo Antônio para a trezena de julho e o andor de Santa Bárbara para a procissão de Nossa Senhora da Purificação, no dia dois de fevereiro. Dentre outras atrações, a cantora e atriz Maria Bethânia, participava anualmente da procissão. Ainda assim, a produção da festa de São João, no mês de junho, era a sua predileta. Juntamente à família, Edu O participava da confecção dos objetos cênicos, convivendo entre serestas e poemas, na efervescência artística de sua casa naqueles períodos. O neto de Dona Zinha e Seu Ismael, vive agora na cidade de Salvador e, de Santo Amaro, restam apenas as lembranças que agora são janelas vazias cheias de saudades daqueles que por lá ficaram. (endereço do blog)

Ingressou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia em Salvador, formando-se em Artes Visuais em 2001. Na Universidade Católica de Salvador-PUCSAL, se especializou em Arteterapia e a seguir, cursou Mestrado em Dança, pelo Programa de Pós-graduação em Dança-PPGD, da Universidade Federal da Bahia (2014), na mesma época frequentou também a Escola de Teatro.

Estreou nos palcos em 1998 com a Companhia de Dança Sobre Rodas. E em 1999, deu continuidade às pesquisas pessoais sobre dança e corpo, com o Grupo X de Improvisação em Dança. A partir da pesquisa e tendo o corpo como veículo artístico, através de seus espetáculos, palestras e performances, traz para o debate a inclusão, a exclusão, e a cultura assistencialista.

Em entrevista concedida à pesquisadora Ana Carolina Teixeira, Edu O fez o seguinte comentário:

O bailarino revela ainda uma problemática em relação a percepção de sua dança, e de como ela deve ser vista pela sociedade – para além dos rótulos inclusivos. Porém, podemos observá-la inserida em um projeto estético em processo de emancipação, ainda submetido às realidades econômicas das políticas brasileiras e as ofertas de trabalho. Quando recusa o rótulo “inclusivo”, em sua parte, o artista brasileiro opta por assumi-lo em seu cotidiano e em suas práticas educativas. O posicionamento do brasileiro revela uma problemática nas relações sociais entre o fazer artístico e a questão da deficiência, devido ao fato que, ainda no Brasil, a cultura assistencialista imposta às pessoas com deficiência, mostram a necessidade da justificação das capacidades corporais também no campo artístico (TEIXEIRA, 2016, p.161. Entrevista concedida em 12/2016)

Paralelamente às improvisações do Grupo X, Edu O agregou as funções de diretor artístico, coreógrafo e intérprete, desenvolvendo produções independentes. De acordo com suas inquietações, passou a investigar “o corpo deficiente”, do que ele é capaz e qual é o seu limite. Assim, em 2006, criou um solo intitulado *Judite quer chorar, mas não consegue!*, com a colaboração da dançarina e coreógrafa Paloma Gioli, que conheceu na UFBA. A obra aborda assuntos complexos, como a solidão humana e o medo e a resistência às transformações naturais. Judite, “a lagarta questionadora”, foi criada para um público adulto, mas abraçada pelo público infantil, por conta de sua narrativa baseada em histórias em quadrinhos e animações. A obra teve início como espetáculo teatral, mas depois, seguiu como oficinas, ilustrações, música, livro, audiolivro, contação de histórias e até um encontro com crianças, intitulado *Despertando Judites*. Dessa forma, Edu O narrava a história da lagartinha filósofa que recusava a virar borboleta:

Em cena, a lagarta canta e fala francês a seu modo, se enfeita com chapéu lilás e batom vermelho, segurando a bolsa com a boca. Gosta de chá de frutas vermelhas e às vezes se debruça na janela com saudade de quem já voou. Judite só teve um sonho na vida. Sonhou que conseguia voar e brincava com as pipas pelo céu. “*Flower* não é flor, mas eu te dou o meu amor, *little flower*” (Frase da música Cantiga, de Zeca Baleiro, parte da trilha do espetáculo). Ela

cansou das rosas, desistiu de se relacionar com as pessoas, com o mundo, assim se enclausurou numa folha de comigo-ninguém-pode. A sua vida é revisitada numa mandala formada na saia que também se transforma em casulo e se mantém no palco como cenário. Depois, ela parte e não se sabe para onde. Será que ela conseguiu voar ou se escondeu em outro jardim? “Ouvi dizer que tem alguém parecido com ela, vestindo a mesma roupa, mesmo chapéu, com os mesmos gestos, que sai por aí, contando a vida da coitada. Às vezes, penso que pode ser a própria Judite disfarçada, mas... o que eu queria mesmo era saber como ela está”. Por fim, fica no ar o destino de Judite. É dada ao público a oportunidade de escolher, para si, o destino da lagarta ou o seu próprio destino porque a esta altura, muitos já se consideram *Judites*, como revelado em bilhetinhos escritos ao final das apresentações. (OLIVEIRA, 2014, p. 98)

Em meio à contemporaneidade, em que imagens, ícones e o culto ao corpo são padronizados, a metáfora da lagarta propunha reflexões. Entre elas, temas como o sentido da solidão humana, as incertezas da vida, as rotinas provisórias e, de acordo com Bauman: “Uma vida dedicada à procura da identidade é cheia de som e de fúria. Identidade significa aparecer: ser diferente, por essa diferença, singular – e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar.” (2003: 21).

O projeto em comemoração aos 10 anos do espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue!* foi contemplado com Edital Agitação Cultural 2016/SECULT BA

Figura 8: Judith quer chorar, mas não consegue!



Flyer do espetáculo-2016

Um jardim para Judite, com destaque internacional no II Congresso del MERCOSUR y I Latinoamericano de Arteterapia - Buenos Aires/Argentina (2007).

Em 2010, outros dois espetáculos concebidos por Edu O foram apresentados ao público. No primeiro, intitulado *Odete traga meus mortos*, Edu leva para cena uma vivência de quando morava na França, inspirada em um almoço na casa de uma família tradicional. Depois das refeições, diariamente, a matriarca clamava à sua empregada: “Odete traga meus mortos!”

Ao presenciar o fato e incrédulo com a expressão proferida, Edu O foi informado que a ordem dada pela senhora era habitual. Ela, frequentemente, lia as notícias sobre óbitos do jornal, enquanto tomava o seu café. Suas preocupações eram saber se algum conhecido tinha falecido e observar o estilo de escrita do obituário, sempre discordando da forma escrita. No momento seguinte, ela descrevia a maneira ideal da divulgação da sua morte, a foto que deveria ser publicada, a roupa que vestiria e como as pessoas deveriam agir no decorrer do evento. Um fato aparentemente triste, mas que se tornava cômico no cotidiano daquela família que recordava histórias de pessoas que ali passavam. A morte perde o peso de sofrimento, cedendo espaço às lembranças de vidas repletas de experiências. Para aquela senhora, o falecimento do(a) outro(a) possibilitava reflexões sobre a sua própria vida, mesmo que o(a) outro(a) seja desconhecido(a) e que suas histórias não tenham estabelecido relações.”¹⁴

O espetáculo *Odete, traga meus mortos* recebeu o Prêmio Festival Vivadança – Salvador (2010). Edu O dividiu a cena com Lucas Valentim¹⁵ e ambos, traziam à luz, a memória, o esquecimento e o apagamento compartilhados ao redor de uma mesa de chá, com danças, conversas e lembranças.

¹⁴ O relato completo encontra-se em sua página da web Monólogos na Madrugada: *Odete traga meus mortos* (monologosnamadrugada.blogspot.com)

¹⁵ Lucas Valentim – Prof. Dr. da Escola de dança da UFBA – artista e pesquisador em dança.

Figura 9: Espetáculo Odete traga meus mortos (2010)



Foto: Gabriel Reis

O segundo espetáculo apresentado por Edu O em 2010 foi o *Corpo Perturbador*, vencedor do Edital Yanka Rudzka (2009). O trabalho trouxe uma abordagem diferenciada sobre o corpo considerado incapaz, sem beleza, perturbador. O corpo com deficiência fora dos padrões do pensamento hegemônico. Ao longo da performance, o ator ocupa o espaço cênico, vestindo um figurino de bermuda preta, no pescoço um colar elizabetano, nas pernas as patas de um animal que medem um metro de comprimento e que cobrem seus membros inferiores, anda pelo chão arrastando suas pernas de bode. A preparação corporal do espetáculo ficou ao cargo da professora Ana Carolina Teixeira e tem leituras múltiplas, expondo a dança e o corpo de forma não usual.

Figura 10: O corpo Perturbador – Edu O e o artista Meia Lua (2010)



Foto: Fabio Duarte

O espetáculo preenche um nicho no cenário da dança e da performance, ainda que, em espaços pouco explorados pelos profissionais com deficiência. No interior dessa abordagem, foi importante aprofundar as pesquisas e as diversas linguagens aplicadas, como destacou a professora Fatima Campos Daltro:

Para o artista e seu objeto de estudo, uma pergunta simples foi crucial para desencadear reflexões importantes: o que perturba o corpo? Essa pergunta provocativa foi lançada ao público via *web* e ao autor da obra que, a partir do próprio incômodo, buscou inspiração para resolver questões de valores estéticos, éticos, trocas culturais e de relações sociais de produções em torno do corpo com deficiência que dança. (DALTRO, 2015, p. 02)

Numa sociedade erotizada, é pertinente abordar a sexualidade desse corpo não normativo, assim como as relações de poder intrínsecas nas relações afetivas, sociais, políticas, culturais e religiosas que envolvem as pessoas com deficiência. Com base nessas reflexões, Daltro ressalta:

O trabalho coreográfico aborda o espaço das discussões de corpos com deficiências, corpos que não se reconhecem nos modelos padrões da virtuosidade largamente divulgado na mídia e no imaginário da sociedade de um modo geral. (DALTRO, 2015: 02)

Nessa maneira de expandir o imaginário do público, o artista lança os corpos estranhos entre olhares, para assim pensar em uma nova forma de observar esse

corpo que, com autonomia e liberdade, se arrasta pelo chão em direção à estrutura do cenário, montada em área que permita a liberdade de atuar dentro ou fora dela (da estrutura). Edu O divide a cena com o ator/bailarino Meia Lua e o cenário, que a princípio, parece ser apenas um elemento ilustrativo vai, aos poucos, sendo explorado por seres rastejantes, ao som de um “rock pesado”. Dessa forma:

Os elementos expostos na cena comunicam, detêm significados que são compartilhados com os espectadores no momento da recepção. Signos e símbolos são dados à leitura do espectador em estrita relação com seu contexto cultural e social, demandando espaços de conexão que se unem, ou seja, pontos de encontro, de inter-relação de modo a que um signo adquira significado. Assim, a presença da pessoa com deficiência em cena, enquanto elemento de comunicação, destaca significados que dependem diretamente das referências sociais dos espectadores. (BERSELLI, ISAACSSON, 2018, p. 371)

Preocupado em realizar trabalhos que reflitam sobre temas relacionados às barreiras políticas, sociais/institucionais que cercam as PcD, Edu O destaca ponderações vindas de variados(as) pesquisadores(as). Como essa, levantada por Teixeira:

O brasileiro Edu O preocupa-se em não ser associado à deficiência sob o rótulo inclusivo, bem como às posturas que tentam vitimizá-lo ou colocá-lo na condição de corpo salvo pela dança. O artista segue em busca da consolidação de sua carreira. Em sua trajetória cênica, vivencia as inúmeras barreiras político-institucional em seu cotidiano, tais como as incipientes políticas de incentivo à cultura no Brasil, e as incertezas da empregabilidade no setor artístico. Nesse sentido, a atuação política de Edu O ainda depende das ações representativas de um país, onde as políticas culturais são insuficientes e reduzidas à funcionalidade artística. O trabalho paralelo é realizado pelo artista em meio à precariedade de condições de locomoção e acessibilidade universal. (TEIXEIRA, 2014, p. 162)

Inspirado na peça teatral *Dias Felizes* (1961), de Samuel Beckett, o espetáculo *Ah, se eu fosse Marilyn* (2011), inicialmente pensado para ser exibido nas praias da cidade de Salvador, mas que foi impedido, no entanto, pela pandemia que ainda assola o convívio social, obrigando os(as) artistas, em geral, a usarem a internet e o modo remoto para conduzir seus trabalhos e se aproximarem de seu público. A performance de Edu O, então, foi transportada para o interior de sua casa, em seu quarto, mais especificamente.

Conforme descrição no site do artista¹⁶, a narrativa de *Ah, se eu fosse Marilyn*, inicia a partir da construção e desconstrução de imagens corporais cotidianas. Edu O reflete sobre a passagem do tempo e, isolado em seu quarto, é consumido por seus objetos, roupas e livros. A forma cíclica, inconstante e impermanente como a vida vai se apresentando, nos propõe reflexões acerca de sua trajetória, expectativas, conquistas e/ou insucessos. A proposta artística tem também como linguagem o uso de libras e de audiodescrição dentro da narrativa estética.

O espetáculo propõe a imagem de um homem enterrado em confetes/areia, vestido até a cintura com um robe rosa, exercendo ações domésticas cotidianas como: ler um livro, observar o tempo, pentear os cabelos, maquiar-se etc. Ao se olhar no espelho, não enxerga aquele que pretende ser. Cabelos falsos, loiros, boca borrada, livro na mão.

Figura 11: Espetáculo *Ah, se eu fosse Marilyn* (2021)

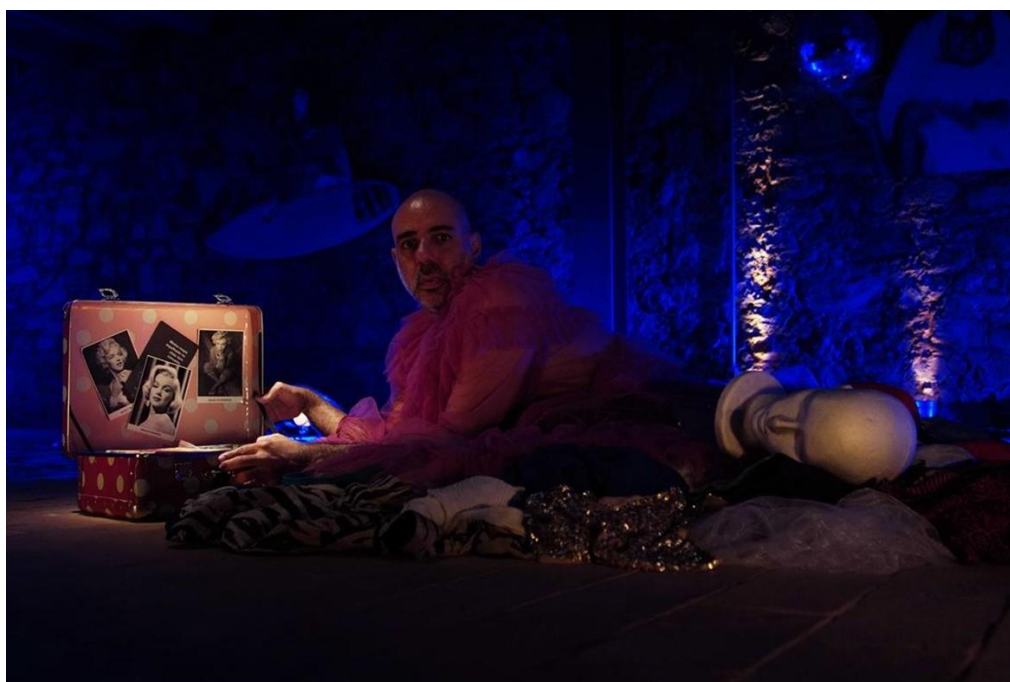


Foto: Jamile Coelho

No espetáculo *Nus e desgraçados*, de 2017, Edu O se encontra com a performer Estela Lapponi, também PCD, e apresentam, por intermédio do humor e da ironia, os mecanismos de poder e os olhares sobre a sexualidade, desejos e padrões

¹⁶ Site: [eduo.pb. online/](http://eduo.pb.online/)

impostos pela heteronormatividade. Apropriam-se da crítica sobre a imposição de corpos considerados padrões nas artes, na moda, na mídia e nos discursos acadêmicos. Expõem seus corpos e os estendem ao limite da permissividade, até onde possa chegar um corpo estranho. Assim como destacam Berselli e Isaacsson:

Ao tratar da cena, a hipervisibilidade do corpo é uma das características pulsantes que exigem atenção. Nas artes da cena o corpo não só está em evidência, como é o elemento promotor da empatia do espectador. O corpo diferente, no entanto, provoca um atrito nessa adesão. (2018: 371)

Em 2017, a performance solo *Striptease Bicho*, criada por Edu O, também propõe uma reflexão sobre a sexualidade e o erotismo, em relação ao corpo deficiente. Enquanto questiona as estruturas dominantes no campo da dança e da performance, busca em cena, ressignificar alguns paradigmas e preconceitos que acompanham corpos deficientes, como a beleza ou corpos desejáveis.

Os dois espetáculos trazem para a discussão o estranho, o desconhecido e o extravagante. Os corpos ali expostos, movimentam-se e dançam, sob olhares dos espectadores, lembrando que no interior dessa abordagem...

[...] a exposição do exótico, sob o olhar julgador dos espectadores, aponta limites definidos entre os normais que observam as monstruosidades no palco das festas de feiras. Nos *Entre-sort* nas ruas parisienses, nos parques de diversões de Londres e nos *freak shows* nas cidades norte-americanas, transformam-se em espetáculo as diferenças de sujeitos colocados em um limiar entre o que não é animal, mas também, não pode ser aceito como humano (BERSELLI, ISAACSSON, 2018, p. 372)

Segundo Rosemarie Garland Thomson, a realocação contemporânea de *shows*, redefinem a “deficiência” quanto à estética, mostrando-nos que é um ponto nevrálgico, não apenas na arte contemporânea, mas também, na maneira como aprendemos e interagimos com corpos considerados diferentes.¹⁷

¹⁷ Entrevista para Universidade de Maryland concedida a Jessica Berman em 27/06/2019 disponível no canal UMBC acessível pelo link: Rosemarie Garland Thomson: Dresher Conversations - YouTube

Figura 12: *Striptease Bicho* (2017)



Foto: Willian Gomes

Os espetáculos: *Nus e desgraçados* e *Striptease Bicho* trazem à cena o corpo insólito e expõem conotações negativas, associadas ao corpo não normativo, apresentando, sobretudo, aspectos contrários do que seria a natureza e provocando com suas presenças, estupor, asco, horror e até medo do diferente.

O processo de invisibilizar corpos insólitos através dos séculos, traz à luz sua evidente origem: a atitude e as palavras do colonizador/explorador, empenhando em afastar do contexto social, o que não é o ideal, expondo “espécimes” marcantes e exóticas, ora inocente, ora perversa. Sobre isso, cita Lobo:

O caminho do exotismo, era também constituído de uma natureza exuberante, seres fantásticos, homens e animais, prodígios de diferenças, portentosas raridades. Lá nos confins do mundo habitavam os monstros fabulosos, seres intermediários entre homens, animais, dragões, áspides, um mundo de canibalismo, incesto, poligamia e erotismo. (LOBO, 2009, p. 23)

E Lobo conclui seu argumento:

(...) nas narrações de Simão de Vasconcellos, estão os monstros humanos: homens de estatura muito pequena, raça de anões; outros com pés às avessas; outra nação é de gigantes de dezesseis palmos de alto,

valentíssimos, adornados de pedaços de ouro por “beijos” e narizes, aos quais todos pagam respeito: tem nome de “Curiqueans”; além das Amazonas, “também monstruosas no modo de viver.” (LOBO, 2019, p. 25)

Os padrões de beleza e o equilíbrio entre harmonia e referências na sociedade contemporânea dominante, exclui corpos vulneráveis, dimensões políticas e a inclusão social da deficiência destes corpos. Na verdade, causam uma desordem na normatividade. Atualmente, Edu O vem desenvolvendo sua pesquisa de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Difusão do Conhecimento na Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha de pesquisa Cultura e conhecimento: transversalidade, interseccionalidade e informação, intitulada até o momento como “Atração por um corpo perturbador: bipedia compulsória e seus mecanismos de poder, desejo e repulsa pela deficiência, na dança”. Nesse sentido, o seu projeto político e artístico se refere mais a uma forma estrutural do que corporal, portanto, como afirma Carmo:

É compreendido não como forma de locomoção sobre dois membros, mas uma estrutura social, política, econômica e cultural que determina padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, que subjuga e inferiorizam as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas (CARMO, 2019, p. 78).

Em uma série de vídeos disponibilizados em sua rede social¹⁸, Edu O lança uma frase provocativa e, através dela, busca o debate e a discussão para as diferenças. A frase “Vocês bípedes me cansam”, resulta das atividades banais do cotidiano em que precisamos, a todo instante, expor as situações capacitistas que não são visíveis à bipedia e necessitam ser explicadas. Entre as discussões, os estudos sobre a deficiência e os desafios enfrentados pelas PcD. Edu O realiza encontros denominados “Conversa Aleijada”, onde a diversidade vai ganhando desdobramentos e entrecruzando com as trajetórias dos participantes. Essas discussões foram produzidas em 2021 e, devido a restrição de encontro presenciais, foram realizadas de forma remota pela plataforma *Instagram*, particularmente eficaz neste formato, pois seu projeto alcançou a um número grande de PcD. Em julho de 2022, Edu O estreará o projeto artístico *Nunca mais abismos*, na Alemanha. A performance e a instalação

¹⁸ Vídeos disponibilizados na conta da rede social Instagram – @eduimpro – 2019.

terão a participação da artista Estela Lapponi e Jania Santos (Cia Gira Dança). Na obra, o artista encerra um ciclo, culminando com o final de seu Doutorado, de tal forma que, seu pensamento se desconstrói para novamente se construir. Sobre essa perspectiva, Edu O ressalta: “O projeto vem para encerrar alguns assuntos (histórico das PcD) que já estou cansado de falar, sobre crianças jogadas de abismos, sobre guerra e holocausto. Existem outras trajetórias, outras construções, outras narrativas para firmar nossa presença como construção de mundo, para mim é Nunca mais abismos”

3.2

ZULEIKA BRIT, A ANTIMUSA DA ESTAÇÃO

ESTELA LAPPONI

Estela Lapponi transporta a “desordem corporal” para a cena em diversas linguagens artísticas. Paulistana, é atriz e videoartista, formada na Escola de Teatro Macunaíma (1992). Também é jornalista de formação (FIAM - Faculdades Integradas Alcântara Machado) e dançarina, com certificado de treinamento para professores(as) em *Danceability*, ministrado por Alito Alessi no *Impulstanz* Festival de Viena (2005). Possui Mestrado em Práticas Cênicas e Cultura Visual pela *Universidad de Alcalá*, de Madri – Itinerário de Criação Cênica e Prática Relacional, tutelado por Óskar Gómez Mata (investigação *Corpo Intruso*, 2010) e especialização em Estudos Contemporâneos de Dança na Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia – UFBA, realizando a monografia intitulada *Corpo Intruso* (2012). Fundou sua própria companhia em 2005, a “InCena 2.5”, que tem como foco artístico de investigação os seguintes aspectos: discurso cênico do corpo com deficiência; prática performativa e relacional (com o público); integração das artes visuais e performáticas.

Trabalhou com o gênero “Teatro de rua”, no projeto “Arte nas Ruas”, da Prefeitura da Cidade de São Paulo, em ações que visitavam várias praças da cidade. Durante uma apresentação nesse projeto, em 1997, teve um Acidente Vascular Cerebral (AVC) e, por conta disso, Lapponi ficou com sequelas físicas no lado esquerdo do corpo. Em 1998 foi contemplada pelo edital Flávio Império, para a

montagem da peça *Revolução na América do Sul (1960)*, de Augusto Boal. Lapponi iria protagonizar o espetáculo, no entanto, como ela mesma narra:

Era para eu fazer a personagem principal, uma política, líder da maioria, quando tive o AVC. Depois do acidente, não mais se cogitou de eu assumir a personagem e hoje eu questiono... porque naquela época não houve nenhuma discussão sobre, se eu deveria assumir ou não o papel... era, não vou fazer e, a partir daí, comecei a produzir, realizar assistências e descobri outros talentos: um lado mais observador no *backstage*, um trabalho de olhar para o ator mais atento e saber extrair o melhor dele – perceber coisas que não percebia antes, e isso acabou me ajudando como atriz.¹⁹

Sobre o assunto, assinala Carolina Teixeira:

Sempre à margem da aprovação, da chancela e do julgamento social. Assim, a experiência da deficiência permanece como a última fronteira a ser transposta na sociedade e em especial nas artes, quando se identifica um projeto estético restrito à funcionalidade física e a comprovação da eficiência dos artistas. (TEIXEIRA, 2021: 110)

Deparando-se com situações novas e percebendo que as pessoas se sentiam incomodadas com o fato de presenciarem uma PcD na cena, não correspondendo ao padrão idealizado de uma atriz com um corpo normativo, Lapponi resolveu parar com suas atividades artísticas e estudar. Mas, em 2005, veio ao Brasil a Din A13, uma companhia de dança alemã, da cidade de Colônia, para desenvolver um projeto de dança inclusiva chamado *Dance Meets Difference*, com três vagas para participação de pessoas brasileiras com deficiência e somente três PcD fazendo o teste; Estela foi uma das aprovadas e acabou encontrando o seu lugar na dança inclusiva.

No entanto, com o tempo, foi percebendo que a dança inclusiva não era tão inclusiva assim. Em parceria com a Companhia alemã, Lapponi e seu grupo, tiveram fácil acesso à financiadores(as) das esferas públicas e privadas, porque havia, de fato, um interesse comercial das empresas se aproximarem do projeto. Durante esse período, as outras duas PcD acabaram saindo do projeto e uma nova situação se instalou. Assim relata Estela:

19

Estela Lapponi participou de uma roda de conversa realizada de forma online com os artistas: Edu O, Bartira Sene, Ines Coronado (Peru), Fabiola Zérega (Venezuela) para debatermos sobre arte de pessoas com deficiência na América Latina La *charla*. foi organizada pela aluna Cintia Ribeiro na data de 17/02/2022

(...) então, eu me deparei com uma situação que nunca tinha vivido. Os caras (funcionários das Oficinas Oswald de Andrade) me receberam, me escutaram falar sobre o projeto e disseram que não iriam apoiar porque não havia mais PcD no projeto. O interesse era apoiar quando tinha cadeirantes no grupo. Eu, com mobilidade reduzida, não me encaixava nesse rótulo de inclusão que a secretaria desejava e, portanto, desistiram de apoiar o projeto. Eu não entendi, também não questionei e ficou por isso mesmo. Comecei a me sentir como a “galinha dos ovos de ouro” de outras pessoas porque, quando interessava eu era deficiente e quando não interessava eu não era tão deficiente assim. Passei a me perguntar: que dança inclusiva é essa que não é tão inclusiva assim?” Entrevista concedida ao Itaú Cultural em 13/07/2017.²⁰

Teixeira tece o seguinte comentário sobre o tema:

Os questionamentos levantados pela deficiência sugerem a possibilidade de repensarmos a relação entre subjetividade artística, potencial criativo em diálogo com a própria deficiência. O artista, neste caso, cria sua cena imerso em uma exclusão político-social cotidiana, ainda assim, sua escolha estética está inserida na experiência da exceção e da impossibilidade. O corpo hiper visível cenicamente é também invisível no cotidiano e vice-versa. (TEIXEIRA, 2021, p. 111)

Ser normal ou não se sentir normal é um elemento comum no universo de pessoas com deficiência. A sutil diferença entre várias experiências de transformação do normal ou do cotidiano, num instante, perde seu lugar social. Assim, usando uma definição de David Roas sobre a literatura fantástica: “O que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural e sim, para postular a possível anormalidade da realidade”. (ROAS, 2013, p. 67)

²⁰ Entrevista concedida ao site do Itaú Cultural em 13/10/2017 – pode ser acessada pelo link: [Acessibilidade na área cultural | Estela Lapponi | Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](https://www.itaucultural.org.br/estela-lapponi)

Figura 13: Performance Intento 00035 – Corpo Intruso

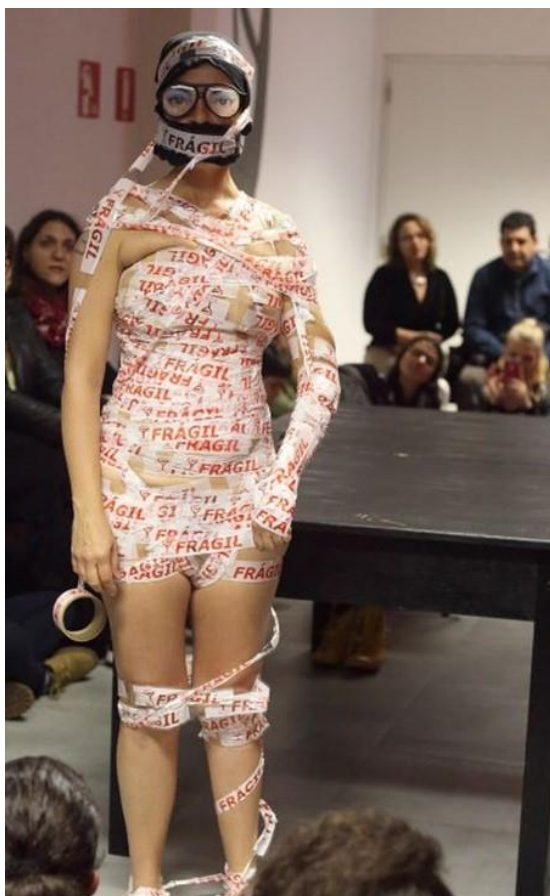


Foto: Ivson Miranda

Em 2009, Estela viveu, por 6 meses, na cidade de Macerata, região de marche, na Itália. A experiência de estar em outro território convivendo com as dificuldades de integração com a população local, além das fronteiras de gênero geopolítico e linguístico, faziam-na sentir-se como uma intrusa, com sentimentos de não pertencimento àquelas tradições. Stuart Hall observa claramente: “O fortalecimento de identidades locais pode ser visto na forte reação defensiva daqueles membros de grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas”. Hall ainda pontua que: “Algumas vezes, isso encontra uma correspondência num recuo, entre as próprias comunidades comunitárias, a identidades mais defensivas, em resposta à experiência de racismo cultural e de exclusão.” (2003: 85)

No entanto, sendo reconhecida como estrangeira, diante da severidade de costumes dos italianos e percebendo-se como figura intrusa, Lapponi seguiu para a

Espanha. A partir desse momento, a artista inicia sua investigação do “Corpo intruso” expressão adotada por ela, que resultou em vários desdobramentos em suas produções e trabalhos sociais. A investigação teve início oficialmente, no Mestrado em Práticas Cênicas e Cultura Visual, realizado no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, na cidade de Madri (2010/11), onde também criou e desenvolveu a personagem/contêiner, “Zuleika Brit”.

De volta ao Brasil, Estela transforma a sua própria casa em um espaço cultural contemporâneo – Casa de Zuleika - aberta às pessoas que procuram por locais para realizarem seus trabalhos artísticos e onde, também, continua a trabalhar o conceito “Corpo Intruso”, trazendo agora como experiência cênica, o corpo com deficiência. O nome da personagem Zuleika foi sugestão de uma amiga e o sobrenome, a artista uniu as duas primeiras letras de dois países, o Brasil, seu país de origem e a Itália, país onde nasceu a ideia da personagem e onde Estela residia, formando assim, o sobrenome “Brit”. A artista usa um objeto cênico para compor sua personagem. Além do figurino disponível no momento da performance, Zuleika usa óculos e têm por trás das lentes, grandes olhos com maquiagem azul; olhos que olham fixo e firme para o interlocutor. Ao colocar o adereço, acerca-se do instante em que Estela e Zuleika se encontram, servindo-se de oxigênio e dando vida à personagem.

Zuleika Brit é a antimusa. Não sabe cantar, nem dançar; passeia nas ruas, em meio as fronteiras sociais; conversa com a senhora baiana do acarajé, caminha pelos espaços, ocupando e trocando experiências com os transeuntes sobre “o que é ser frágil”. Porém, com a chegada da pandemia, o contato direto com o público não foi mais possível. Por conta das restrições sociais, a artista passou a criar eventos que atendessem as novas exigências sanitárias. Lapponi, então, levou alguns experimentos para o formato *online*, sendo o próprio formato uma experimentação para ela. A performance *A pororoca da antimusa*, foi uma ação concretizada remotamente em 2021 e está disponível para visualização na internet²¹.

Voltando um pouco no tempo, mais precisamente em 15 de março de 2015, na cidade de São Paulo, Lapponi participou de uma manifestação política, levando a personagem Zuleika Brit para o Viaduto do Chá. A artista sentiu a necessidade de manifestar-se, no momento que o Brasil atravessava um período

²¹ Disponível no You Tube – Online Artística Ocupacion – A pororoca da antimusa – Estela Lapponi e Meire d’ Origem. (2021)

político delicado. A performance *Manifesto frágil* acontecia dentro do evento político “Manifesto anti-Dilma”, organizado pelo Movimento Brasil Livre – MBL, Lapponi vestiu um figurino de heroína, carregando no pulso rolos de fita adesiva, como se fossem

Figura 14: Manifesto Frágil (2015)



Captação de imagem: Ila Giroto

pulseiras. Nas fitas, a inscrição “frágil”, numa alusão à fragilidade de se fazer valer os direitos adquiridos das PcD, das pessoas pretas, dos povos originários da terra, das mulheres, do LGBTQIa+, e tantos outros corpos estranhos. Zuleika Brit caminhava por entre a manifestação com movimentos corporais mecanizados, ao mesmo tempo ia adesivando ruas, calçadas, postes, janelas etc., conforme ela mesma narra em palestra proferida em Seminário da Universidade Estadual do Paraná: - “Eu fazia um manifesto pacífico e estava em território inimigo, intrusa, mas os manifestantes não entenderam nada do que eu estava fazendo e continuei adesivando os espaços por onde passava”.²²

Na referida performance, a movimentação de Zuleika Brit parecia se aproximar da figura de um ciborgue, enquanto caminhava por entre os manifestantes, em sua suposta condição fragilizada. Thierry Hoquet questiona se “ao cruzarmos com um Ciborgue nas ruas, seria ele o nosso reflexo em um espelho? Haraway já descreveu

²² A artista participou do Seminário – Eu quero botar meu corpo na rua – Mesa 2 – Arte e invasão, do Projeto de Pesquisa: Arte e Espaço Público da Universidade Estadual do Paraná – UFPR -31/03/2022.

o Ciborgue como um híbrido entre homem-mulher-máquina. Nessa perspectiva, Hoquet afirma:

(...) a ilegitimidade de Ciborgue é, conforme Haraway, o que lhe confere o poder contestatório e o seu estatuto de porta-estandarte minoritário. Ciborgue é uma criação vacilante, que surge em uma estrutura e a perturba por causa de sua necessária inadequação e inadaptação. (HOQUET, 2010 p. 47)

Nesse sentido, enfatizando o conceito “Ciborgue”, traduzindo-o, dessa vez, como ilegítimo/híbrido, que pode ser eliminado ou descartável:

Ciborgue chama a nossa atenção para tudo que o capitalismo engendra e rejeita, para o que ele não reconhece como seu e condena, portanto, a uma existência às margens, simultaneamente no sistema e fora dele (HOQUET, 2019. p. 41)

A investigação do “corpo intruso” dentro das artes cênicas se faz de forma permanente nos projetos da artista. Em cada nova produção, em cada novo espetáculo ele está presente, desafiando e testando quais limites lhes são permitidos para apresentar a este corpo um novo espaço-tempo. A experimentação cênica abre caminhos para novos pensamentos sobre o que pode um corpo intruso/deficiente e não normativo. As experiências artísticas do “corpo intruso” são resultado deste trânsito em constante desenvolvimento, que também dialoga com outras linguagens performáticas como o vídeo, a música, a instalação, a dança etc. É uma porta aberta para transformações, sobretudo, as do campo da inclusão.

*“inteligência emocional para não perder a linha
Pois inclusão só no discurso é ladainha”*

Corpo Estranho, composição Billy Saga, 2021

O *rapper* paulistano Billy Saga, trouxe para a música, o conceito de “Corpo Intruso”, de Estela Lapponi. Publicitário, compositor e artista visual, Saga sofreu um acidente em 1998, quando uma viatura policial da cidade de São Paulo, ao ultrapassar um semáforo com o sinal vermelho, acabou colidindo com a motocicleta do *rapper*, tornando-o paraplégico e usuário de cadeira de rodas. Billy encontrou na música, a sua forma de refletir sobre a exclusão, e com seus versos sobre preconceito, violência e PcD, abrange as minorias desfavorecidas. Como uma fina navalha cortante, suas letras falam de resistência política e sociedade.

*“Desrespeitar limites, confrontar sistemas
Manifestar revoltas, vim causar problemas
a hegemonia bípede, agora está fadada
A roda da minha cadeira na sua unha encravada
Linha de frente incomoda ser eu só tanta gente
Vou te prender no labirinto de minha mente
Sua soberania me causava medo
Mas eu matei, exorcizei, sentei o dedo
No centro da ferida de toda a esquisitice.
Saí pelado passeando com Zuleika Brit”*
Corpo Estranho composição Billy Saga 2021

A composição de Saga busca refletir sobre a relação do corpo com deficiência e todo o estigma que é carregado neste corpo diferente, que vai se desdobrando nas linhas de sua poética de contestação. O *single Corpo Intruso* está disponível nas plataformas digitais e redes sociais²³, o corpo que virou canção, agora ganhou o experimento do corpo visual e sonoro na letra de Saga.

Em um dos trabalhos mais recentes de Estela Lapponi, o curta-metragem *ProfanAÇÃO* (2018), que ela dirige e atua, surge, inicialmente, sem roteiro, tendo base nas artes performativas. A primeira pergunta, de várias que aparecem no curta-metragem, é: “Como você se relaciona com pessoas que têm o corpo que você gostaria de ter?” A questão leva a uma reflexão sobre padrões estéticos e a busca de um corpo perfeito, no entanto, a temática do filme é mais específica.

ProfanAÇÃO trata justamente de corpos: corpos de pessoas com deficiência. As perguntas escritas em pedaços de papéis colados sobre vários tipos de potes, foram enviadas por pessoas com e sem deficiência. Curiosidades decorrentes do contato com uma realidade diferente, mas que causam desconforto ao serem expostas à presença das mesmas pessoas a quem se dirigem. É um momento que a acessibilidade se integra ao filme como parte narrativa. Sobre isso, informa Lapponi: “*ProfanAÇÃO* é performance em experimento cinematográfico”. De acordo com Sarah Cafiero, crítica do portal Cardume TV²⁴:

“(…) o filme traz ainda elementos de tradições ancestrais, em harmonia com elementos futuristas que remetem ao ‘corpo ciborgue’. Os detalhes da caracterização das personagens, tem a finalidade de ressaltar a deficiência,

²³ A canção *Corpo Intruso* está disponível na plataforma do Spotify e na plataforma You Tube, pode ser acessada pelo link: Billy Saga - Corpo Intruso | Clípe Oficial - YouTube 27/08/2021

²⁴ Cardume TV – portal de filmes brasileiros – resenha de Sarah Cafiero – Entrevista e debate gravado em vídeo podem ser acessados pelo link: “ProfanAÇÃO”, de Estela Lapponi - Cardume

mostrar onde ela está, carregando a influência desses tempos tão distintos.”
(Entrevista concedida a Maira Campos em 12/04/2021 - YouTubeCardume)

Figura 15: Curta ProfanAção de Estela Laponi (2018)



Foto: Casa de Zuleika

3.3– LA LUCHA ES UN POEMA COLECTIVO - CIA MUNDANA

INES CORONADO

Ines Coronado é bailarina, formada pela Escola de Dança Contemporânea da Pontifícia Universidade Católica do Peru (EDC-PUCP). Iniciou sua carreira profissional no balé clássico, na infância, juntamente com sua irmã gêmea, Carla Coronado. Atualmente, é acrobata aérea, se especializando em técnicas com tecido, corda lisa e trapézio fixo. Atua como professora de dança contemporânea e de acrobacias aéreas na EDC-PUCP, sendo, também, coordenadora pedagógica da oficina infantil de *La Tarumba* (Jogos para Crescer – circo, teatro e música), na Cruz Vermelha Peruana. É também professora de acrobacias na “*Agárrate Catalina! – circo e dança*”.

Em 2014, Coronado sofreu um acidente enquanto fazia uma apresentação de acrobacias aéreas, ficando com uma seqüela irreversível em sua perna direita. Um deslize que causou reviravoltas em sua vida, após a queda a três metros do solo, batendo a parte superior das costas e fraturando a primeira vértebra lombar. Os anos seguintes foram dedicados à sua reabilitação e, nesse tempo, precisou fazer uso de uma órtese na perna, passando a se apoiar em muletas para se locomover. O corpo

em desordem, no entanto, encontrou um novo território e Ines, passou a explorar a busca pelo equilíbrio através da força e da memória corporal, ganhando novas possibilidades para dar seguimento a sua vida artística.

Em entrevista concedida ao jornal Peru21²⁵, em 2019, Coronado declara:

“Soy diferente, pero también soy igual. Te preguntan a qué te dedicas y dices: ‘Soy bailarina y acróbata’. Te miran con cara de ‘te has ido’, o te dicen ‘ya encontrarás algo que hacer’, o que ahora podré hacer más trabajo intelectual.” (Peru21: 11/09/2019)

Figura 16: Espetáculo Território Vertical – Ines Coronado (2017)



Foto: Sébastian Gonçalves

O bem-sucedido espetáculo *Território Vertical*, criado e desenvolvido por Ines e dirigido por sua irmã Carla Coronado, possibilitou a sua participação na programação cultural dos Jogos Parapan-Americanos, em 2017, e a partir daí, em companhia da irmã, deu origem à criação da empresa Mundana, um grupo artístico que propõe um olhar inclusivo e diversificado para o que é conhecido como deficiência física. A Companhia tem na interdisciplinaridade a sua maior característica, se dedicando à criação e produção de obras contemporâneas de dança e movimento, impulsionadas pelo interesse em investigar o corpo em movimento e como este se vê

²⁵ Peru21- periódico impresso diário da cidade de Lima – Peru, que possui formato online. Entrevista pode ser acessada pelo link: *Inés Coronado, bailarina y acróbata: “La fragilidad es necesaria para reconocer tu fuerza”* | CULTURA | PERU21

afetado pelo contexto sociopolítico e cultural em que se desenvolve. Conforme cita a diretora do espetáculo *Territorio Vertical*, Carla Coronado, em entrevista concedida à Revista Cultural *Lima in cena: “Mundana apuesta por la integración de personas con cuerpos diversos, con y sin discapacidad, en el escenario y en sus experiencias pedagógicas”*. (*Lima in cena-Guia Cultural novembro/2021*).

Na volta aos palcos, por intermédio do *Territorio Vertical*, novos elementos ganharam significado para a bailarina: de toda essa atmosfera de retorno às ações artísticas com um corpo que não é mais aquele reconhecido por seu público, houve a necessidade de desenvolver outras relações com o solo e com os equipamentos que possibilitaram a reconstrução de seu caminho artístico. Ines em sua criação tem agora a companhia das barras paralelas, das muletas e da órtese de sua perna direita. Sobre isso, Teixeira afirma:

A arte contemporânea lança novos territórios de criação onde o próprio corpo é manipulável enquanto objeto artístico que pode se apropriar e inverter o discurso médico, convertendo-o em projetos estéticos que se inscrevem cenicamente e desencadeiam novas ações de residência/crítica às históricas normalizações que se abateram sobre os corpos. (TEIXEIRA, 2021, p. 104)

A Cia. Mundana foi vencedora do Prêmio Estímulo Econômico para a Produção em Artes Cênicas de 2021, do Ministério da Cultura do Peru, com o projeto de dança *Veredita Alegre*. É uma obra para ser apresentada em espaços públicos e conta com a participação de cinco mulheres -com e sem deficiência- de diferentes idades e expressões de gênero. O espetáculo também é apresentado em formato audiovisual com audiodescrição, tendo como destaque de produção a abordagem diferenciada do elenco. As apresentações em formatos acessíveis são características da Cia. Mundana. No espetáculo *Veredita Alegre*, o segundo do grupo, as órteses usadas pelas bailarinas são evidenciadas em cena, como uma extensão da performance.

As produções artísticas da Cia. Mundana tratam, sobretudo, da posição social em que ocupam as PcD, mulheres trans e mulheres que vivem em uma estrutura patriarcal, misógina e capacitista. Refletem sobre o universo que pertencemos e a utopia bípede da inclusão, assim, em conformidade com as palavras da bailarina e

atriz da companhia Anabeli Pajuelo: “Somos parte de una enorme comunidad invisibilizada”²⁶ (Periódico Lima in Cena/ abril/2022)

Figura 17: Território Vertical – Ines Coronado (2017)

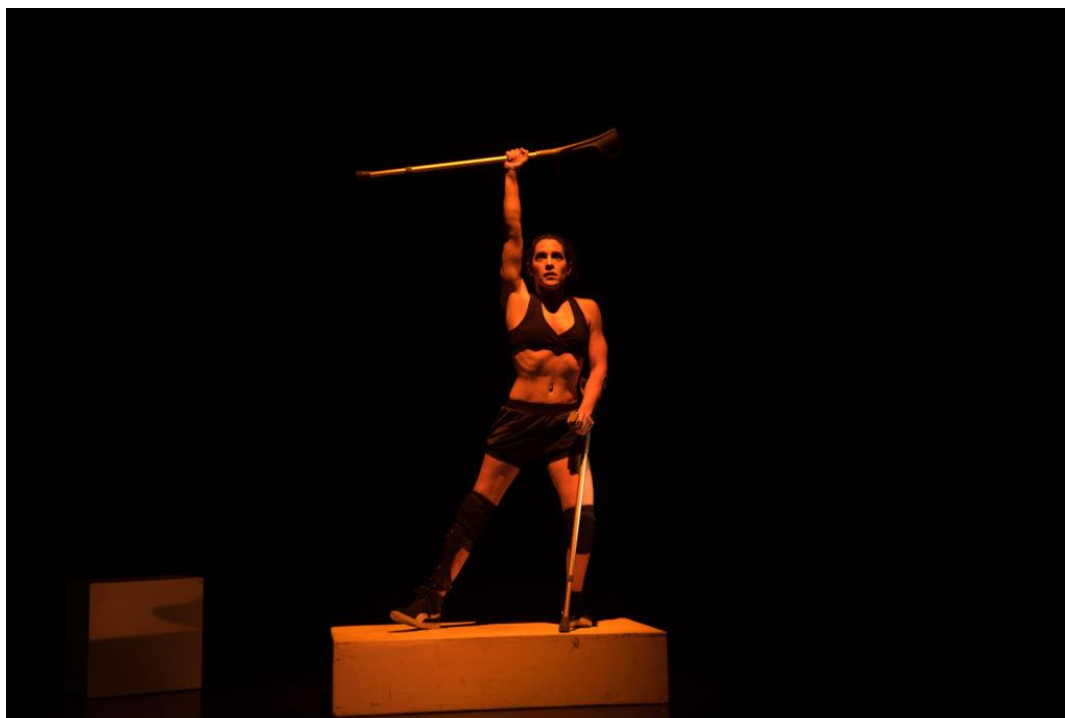


Foto: Sébastian Gonçalves

Coronado, em sua prática artística, dedica-se à constante investigação da diversidade, bem como em temas de interesse sobre o comportamento humano e fenômenos sociais, acreditando na contribuição da deficiência em outras áreas, como o feminismo, as questões de gênero e o racismo. Participou do *clip El reino de los raros*²⁷, do cantor e compositor peruano Marden Grunjer. Ela comenta: “*la canción tiene mucho sentido en relación a la discapacidad, las personas trans también viven la exclusión, es un símbolo de las muchas formas de expresar la diversidad*” (Vitrine alternativa, 2021)²⁸

Dessa forma, Ines Coronado segue em sua reabilitação, redescobrando seu corpo e seus movimentos. Dando continuidade em seu trabalho no terreno

²⁶ Entrevista para Lima en Cena. (Abril/2022) Entrevista pode ser acessada pelo link: *Anabelí Pajuelo: “Somos parte de una enorme comunidad invisibilizada” - Lima en escena*

²⁷ Disponível em: *El Reino de los Raros - Marden Crunjer (Videoclip V2.)* on Vimeo – 19/11/2021.

²⁸ Vitrine Alternativa: *El Reino de los Raros* – canal de debates da associação Capaz Peru – disponível em: *Vitrine Alternativa: El reino de los raros* on Vimeo – 19/11/2021

educacional e no campo nas artes circenses, construindo novos conhecimentos e afetos, trilhando um novo universo de múltiplos olhares, lúdico e acessível a uma nova geração de artistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte sempre esteve em transformação e continua em constante fazer, possibilitando o surgimento de novos artistas, novas intervenções e novas contribuições, sobretudo, para a cultura artística da deficiência. Artistas com deficiência buscam seus próprios códigos de comunicação, desenvolvendo experimentos dentro do que é possível realizar com suas limitações. Por essa via, se constroem caminhos e pensamentos, discutindo possibilidades de expansão das artes desenvolvidas por PcD.

Por intermédio da investigação de artistas do passado, como os que atuavam como bobos das cortes que, mesmo sendo explorados, possuíam habilidades artísticas diversas. Ou os(as) artistas itinerantes, na Idade Média, que optavam por atuar fora dos castelos e das igrejas, trabalhando em troca de um prato de comida ou de alguns trocados para a sobrevivência. Em virtude de suas deficiências, as oportunidades de trabalho eram escassas, como se pode observar em pinturas, como *Os Aleijados* (1568) de Pieter Brüegel (1525 - 1569) ou, em registros de Diego Velásquez (1599 - 1660).

Apesar dos avanços sociais, a exploração do ser humano sempre serviu como entretenimento das massas. Na idade média, a necessidade de distração da população era suprida nas arenas, por lutas entre gladiadores ou contra animais ferozes. Os circos ofereciam atrações artísticas como entretenimento, mas não deixavam de explorar e, por muitas vezes, banalizar as deficiências de alguns de seus contratados, em seu surgimento. Por fim, um pouco mais adiante na história, os *Freaks Shows* caíram no gosto popular. A população *Freak* se transformou em fonte de renda e artistas com deficiência passaram a ser mais bem remunerados pelos trabalhos executados. Muitos ganharam o suficiente para uma aposentadoria satisfatória, enquanto outros, continuavam sendo somente explorados e acabaram por morrer falidos, como é o caso das irmãs siamesas Daisy e Violet Hilton, já citado nessa dissertação.

O último trabalho público de alguns artistas pertencentes ao circo *Freaks*, foi a participação no filme do norte americano *Todd Browning*. A partir daí, as apresentações desses artistas “bizarros” foram postas em xeque, com a proibição do

filme. O que se viu a seguir, foi o enaltecimento do ideal ariano -o corpo perfeito-, rompendo com as performances de corpos com deficiência.

A chegada das guerras gerou novas deficiências físicas provocadas por armas desconhecidas, ao mesmo tempo que nos centros urbanos alemães, PcD eram dizimadas, fomentadas pelo ideal ariano. O corpo monstruoso era um inimigo ideológico e muitos foram sacrificados até que leis foram estabelecidas para os novos conflitos mundiais. Desde a Convenção de Genebra, em 1949, há uma série de regras para o tratamento de prisioneiros de guerra, combatentes ou civis feridos, além da proibição do uso de armas químicas, nucleares e biológicas. Ou ainda, a coibição de esterilizações à força, como as que foram realizadas em pessoas com deficiência na 2ª guerra mundial. Um pequeno passo para o homem, mas um grande salto para a humanidade, ainda que, muitas dessas regras, não sejam cumpridas e respeitadas nos conflitos atuais.

Sob a perspectiva da convivência social, alguns resultados também são visíveis, como a venda em supermercados de frutas e legumes picados, descascados e embalados, beneficiando pessoas amputadas ou com mobilidade reduzida e nesse nicho, beneficiam também idosos e pessoas com doenças crônicas. Ou a lei que obriga as empresas com mais de cem funcionários, a preencherem suas vagas com, ao menos 5% de PcD. Ainda que, muitas empresas executem as contratações visando antes seus lucros, deve-se admitir um avanço no tratamento dado às Pessoas com deficiência.

Sobre os(as) artistas com deficiência, podemos dizer que os brasileiros, Edu O e Estela Lapponi, são hoje conhecidos do público, com um bom trânsito no meio acadêmico, apresentando palestras, seminários, participando de mesas de discussões e tendo suas trajetórias como objetos de pesquisas em universidades públicas e privadas. Artisticamente, criaram e desenvolveram diversos espetáculos, tornando-se referências nesse campo e na cultura feita por PcD. Ines Coronado, uma artista que já era conhecida do público peruano antes de sofrer um acidente, formou, depois do ocorrido, a Companhia Mundana, juntamente à irmã Carla, desenvolvendo, até o momento, dois espetáculos voltados aos temas acessibilidade e deficiência física. Obtiveram apoio financeiro do governo do Peru e se apresentaram em diversos países latino-americanos.

Em contrapartida, muitos(as) artistas com deficiência, ainda encontram dificuldades para participar da cena contemporânea. Sem o apoio de leis de incentivo ou empresas patrocinadoras, seguem no anonimato e, portanto, mais suscetíveis a afluência de preconceitos, como é o caso da cantora lírica brasileira Bartira Sene, que cursa música erudita na Universidade de São Paulo, mas que segue sem oportunidades de mostrar o seu trabalho, tendo suas aparições a encontros nos palcos com o pai, o cantor e musicista Pereira da Viola.

A venezuelana Fabiola Zerega, é licenciada em Artes pela Universidad Central de Venezuela e atua como bailarina na Companhia de dança *Danza de Habilidades Mixtas*, situada na cidade de Caracas. Sem apoio financeiro, o grupo tem dificuldades para montar espetáculos, apesar de terem em seu currículo uma temporada de apresentações na Alemanha e em alguns países da América Latina como Colômbia e México. O grupo “Mujeres com Capacidad de Soñar a Colores”, da Guatemala, trabalha, através do teatro, as questões relativas as legislações de proteção às PcD, aplicando técnicas do Teatro do Oprimido, como o Teatro Fórum, desenvolvidas pelo diretor brasileiro Augusto Boal. O grupo, no entanto, encontra dificuldades para manter sua produção artística, por falta de apoio estatal.

Os problemas enfrentados por artistas com deficiência, podem ser semelhantes aos vivenciados pela maioria dos(as) artistas latino-americanos(as) que não possuem deficiência e que, quase sempre, esbarram em dificuldades financeiras, falta de apoios governamentais e/ou falta de políticas públicas de incentivo. No entanto, as atitudes capacitistas enfrentadas por PcDs, somadas a uma clara defasagem de investimento em acessibilidade nos centros urbanos, torna a concorrências e aumenta as barreiras para a efetiva participação de pessoas nos vários âmbitos da vida social. A transposição dessas barreiras torna-se imprescindível a qualquer processo de inclusão social. É uma questão de direito e depende da necessária e gradual mudança de princípios e atitudes de governantes e da sociedade como um todo. Para melhor compreender as desigualdades e as opressões existentes num universo múltiplo como é o universo da deficiência, serão ainda necessários debates exaustivos, sob os olhares da educação e da conscientização.

Como já foi dito anteriormente, a América Latina e o Caribe são ricos em arte criada por e para deficientes. Artistas que produzem obras de valor vital, com

qualidade estética e que despertam para questões sociais relevantes. À despeito das dificuldades encontradas para a produção dessas obras, é cada vez maior o número de grupos e artistas-solo com deficiência que se dedicam ao ofício e driblam as dificuldades de acessibilidade, as barreiras atitudinais ou as remunerações diferenciadas.

Nessa pesquisa, acompanhamos alguns(mas) desses(as) artistas através de seus canais nas redes sociais, nos canais do *You Tube*, em seminários e também no 9º *Encuentro “Otros Territorios” – El encuentro de Artes Escenicas Inclusiva*(2021), evento online realizado no México, sendo possível afirmar que coletivos como a Cia. de Dança Concueros (Colômbia), Focus Cia. de Danza (Equador), Señal e Verbo, teatro de surdos (México), Teatro Ciego (Argentina), Bendito Teatro, deficiência cognitiva (Chile) e profissionais que performam individualmente como: Lucho Flores, *danza em silla de ruedas* (Costa Rica), Giovanni Venturini, atuação cênica (Brasil); Victorine Floyd Fludd, fotografia (Caribe), entre outros(as), realizam trabalhos e espetáculos acessíveis, por intermédio de linguagens plurais para atingir o seu público. O trânsito entre linguagens artísticas que dialogam com as mais diversas áreas do conhecimento e que inclui a audiodescrição, as libras e as legendas, estreitam as relações e favorecem a acessibilidade das pessoas com e sem deficiência. Assim, é possível justificar o número significativo de artistas com deficiência que desenvolvem a sua arte em favor da igualdade de gêneros e de classes, da inclusão social e da preservação da memória latino-americana. Esses pequenos vagalumes que piscam por toda a América, resistem, lutam hoje e sempre pela arte e suas formas de expressão, mostrando que não deve haver fronteiras no convívio social e que em territórios distintos brilham poética e resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Dirce W. Beckett e o corpo: algumas anotações. Florianópolis-SC. **Revista Eletrônica Qorpus Repositório**, Vol. 11, p. Editora UFSC, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BERSELLI & ISAACSSON. Marcia & Marta. (Des) habilidades em cena: revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas. **Urdimento**, v. 2, n. 27, p. 364-380, dez. 2016.

CARMO, Carlos Eduardo O.do. **Entre sorrisos, lágrimas e compaixão: implicações das políticas públicas culturais brasileiras (2007 a 2012) na produção artística com deficiência na dança**. Orientador: Lúcia Helena Alfredi de Matos. 2014. 132f. Dissertação (Mestrado). Curso de dança. Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2014. Disponível em: Carlos Eduardo o do Carmo.pdf (ufba.br)

CAPANO, Fábio; MACEDO, Maria Fernanda. Minas terrestres e a crise migratória internacional: vulnerabilidade dos refugiados. **Cadernos de Direito**. Piracicaba-SP. V.16.nº 31.p.1- 24.2016 Disponível em: www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/cd/article/view/3013/1824. Acesso em: 10/09/2021.

COGGIOLA, Osvaldo. **A segunda Guerra Mundial – causas, estrutura, consequências**. São Paulo. Editora Livraria da Física, 2015.

COSTA, Alexandre. **Bufões cômicos e populares: a importância do Riso em Sociedades pós-modernas**. Especialização. Editora UNB. Brasília, 2005.

DESIDIA. In: Dicionário de la lengua española. Real Academia Española, 2021. Disponível em: <https://dle.rae.es/desidia>

DE CASTRO, Fatima Campos Daltro. Corpo perturbador: o corpo mídia do artista com deficiência, uma análise crítica da obra *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL "EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE"*, 9., 2015, São Cristóvão. **Anais eletrônicos...** São Cristóvão: EDUCON, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução Elder Coutinho. 4ª ed. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2012.

ERA uma vez: como transformar (para melhor) os contos de fadas. **El País**. Brasil. 28 maio 2021. Disponível em: Era outra vez: como transformar (para melhor) os contos de fadas | Cultura | EL PAÍS Brasil (elpais.com) Acesso em 25/10/2021.

FARIA, F. **Poética da penúria: o ator beckettiano**. Tese (Doutorado em Literatura) -, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. p. 255. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no College de France. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo. Editora Cultix Ltda, 1957.

GAVÉRIO, Marco Antônio. Aberrações tropicais: representações monstruosidade no teatro Latino-Americano. **Áskesis**, São Carlos – SP, v. 9, n.2, p. 188-192, jul./dez/2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. Editora Lamparina. 2020.

HOQUET, Thierry. **Filosofia Ciborgue: pensar contra os dualismos**. Tradução Marcio Honório de Godoy. São Paulo. Editora Perspectiva, 2019.

JEHA, Júlio. **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2007.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil**. Rio de Janeiro. Lamparina, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. São Paulo. Autêntica Editora, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica – Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo. Editora n-1, 2018.

MELLO, Anahi Guedes; NUERNBERG, Adriano. Gênero e Deficiência: interseções e perspectivas. **Revista de Estudos Feministas**. SC. V.20, nº 3. p. 635-655. 2012.

NARUYAMA, Akimtsu. **Freaks Aberrações Humanas**. Holanda. Editora Livros&Livros, FLN-SC, 1999.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência. Nova Iorque, 2007.

ROAS, David. **A ameaça ao fantástico**. São Paulo. Editora Unesp, 2013.

SILVA, Otto M. **A epopeia ignorada: a pessoa deficiente na história do mundo de ontem e hoje**. Editora Cedas. São Paulo, 1986.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do Grotresco**. 2ªed. Rio de Janeiro. Mauad Editora, 2014.

SOLOMON, Andrew. **Longe da Árvore: pais, filhos e a busca da identidade**. São Paulo Cia das Letras, 2003.

TADEU, Tomaz. (Org); HARAWAY, Donna. KUNZRU, Hari. **Antropologia do Ciborgue - As vertigens do pós-humano**. 2ªed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em Cena: a ciência excluída e outras estéticas**. 2ª ed. Natal. Editora Offset, 2021.

YOU TUBE

PINDORAMA, a verdadeira história dos sete anos. TvZero. São Paulo/Brasil. Petrobrás.2008. You Tube. Disponível em: PINDORAMA A Verdadeira História dos Sete Anões 1 - YouTube. Acesso em 04/05/2022.

Um jardim para Judite – O filme -YouTube - publicação:02/11/2017 - Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=I-jT4LdXnZM&t=5s> – acesso em 28/02/2022.

El reino de los raros – clip musical -You Yube – publicação:19/11/2021. – Disponível em: El Reino de los Raros - Marden Crunjer (Videoclip V2.) on Vimeo

FILME

Brownin, Todd. 1932. **Freaks** – La Parada de Los Monstruos. United States. Metro Goldewyn Mayer.

Laponi, Estela. 2018. **ProfanAção**. Brasil. Casa de Zuleica/SPCine.

Acontecimentos teatrais/Performance

O, Edu (Ator/concepção). **Judith quer chorar, mas não consegue**. Bahia. (2006)

O, Edu (Ator/concepção). **Odete traga meus mortos**. Bahia. (2010)

O, Edu (Ator/concepção). **Ocorpo Perturbador**. Bahia. (2010)

O, Edu (Ator/concepção). **Ah se eu fosse Marilyn**. Bahia. (2011)

O, Edu (Ator/concepção). **Streptese bicho**. Bahia. (2017)

O, Edu (Ator/concepção). **Nus e [des]graçados**. Bahia. (2017)

O, Edu (Ator/concepção). **Nunca mais abismos**. Bahia. (2022)

Laponni, Estela (Performer/concepção). **Manifesto Frágil**. São Paulo. (2015)

Laponni, Estela (Performer/concepção). **Intento 00035**. São Paulo. (2013)

Coronado, Ines (Performer/concepção). **Território Vertical**. Perú. (2017)

Cia. Mundana (concepção). **Veredita Alegre**. Perú. (2021)

ANEXO A– Fotografia experimental

Trabalho com fotografia artística e profissional desde 2004, neste período em que a pesquisa ia tomando forma, fui desenvolvendo o autorretrato como forma de expressão, experimentação e como experiência poética pelas lentes da máquina fotográfica, já que tantos artistas estavam entre a minha pesquisa e impulsionaram minha pouca coragem para expor esse lado, o lado de cá do fotografo que não gosta de aparecer, assim cada foto contem também uma parte da pesquisa, uma parte dos artistas aqui presentes e uma parte daqueles antepassados com deficiência sem nome que em algum momento fizeram seu show para entreter pessoas. Pequenos vagalumes latino-americanos.

Figura 18: Fotografia experimental e conceitual (2021)



Foto autoral – Acervo pessoal

ANEXO B – HQ bilíngue “A mulher surda na Segunda Guerra Mundial”

O paranaense Germano Spelling, professor, com deficiência auditiva é autor da história em quadrinho (HQ) que aborda a perseguição aos surdos e judeus surdos na segunda guerra mundial. O trabalho é o resultado de seu TCC no curso de Letras-Libras da Universidade Federal do Paraná (2020/UFPR) orientado pela professora Kelly Cezar, com roteiro do professor Danilo da Silva que possui deficiência auditiva e ilustrações de Luiz Gustavo Paulino de Almeida.

A narrativa faz parte de um projeto chamado “HQ’s Sinalizadas” dentro UFPR, as histórias em quadrinhos são produzidas em libras (língua brasileira de sinais), desenho e língua portuguesa, e permitem alcançar ao público ouvinte e a comunidade surda. Durante a pesquisa, o roteirista encontrou palavras e expressões que ainda não existiam na língua de sinais, como campo de concentração e para isso foi criada uma tradução. O trabalho foi indicado ao “Prêmio HQ Mix” considerado o oscar brasileiro dos quadrinhos.

“A mulher surda na Segunda Guerra Mundial” se passa na Polônia ocupada durante a guerra. Na obra, a personagem Sara é judia, sofre perseguição por ser surda e por estar grávida, ela é torturada pelos soldados alemães e separada da filha após o parto.

As mulheres surdas grávidas eram forçadas a abortar em seguida esterelizadas a força durante o domínio nazista na segunda guerra mundial, além da esterilização, a comunidade surda fora submetida a eugênia e a eutanásia.

O autor continua colaborando com o projeto “HQ’s Sinalizadas” com o objetivo de divulgar para as universidades, escolas, bibliotecas e locais públicos, a HQ teve apoio da Gibiteca (PR), Museus do Holocausto de Curitiba e Editora Letraria. É possível ler a HQ gratuitamente, online e em pdf no site da Editora Letraria.²⁹

²⁹ A mulher surda na Segunda Guerra Mundial - Letraria E-ditora

ANEXO C – Circo Pindorama o Circo dos Sete Anões

Sebastião Benedito Gomes nasceu em 1924 na cidade de Ipu no Ceará. Aos 10 anos de idade encantou-se com um circo, aos 13 anos passou a fazer parte do elenco. Nascia ali o palhaço Pindoba, o menor palhaço do mundo com 65cm, conquistou o público, falava 4 idiomas, apresentou-se internacionalmente, casou-se com Geruza Gomes (hoje com 84 anos) com quem teve 12 filhos, sete deles com nanismo. O palhaço Pindoba morreu em 1988 e deixou o legado da arte circense para seus filhos, em homenagem ao personagem do pai, o circo foi batizado de Pindorama.

Hoje o circo Pindorama que conta com mais de 30 anos de experiência, é administrado pelos irmãos Gilberto e Charles com gerência dos demais: Cláudio, Rogério, Zuleide e Cleidiomar, a irmã mais velha Cleide que administrou o circo durante muitos anos hoje brilha entre as estrelas celestiais.

No Pindorama vivem 45 famílias de todos os tamanhos, a genética segue entre os nascimentos na família, crianças sem deficiência e crianças com acondroplasia formam a nova geração do Pindorama, os nascimentos ocorrem em cidades e estados diferentes, inclusive na América Latina, Gilberto nasceu na Colômbia quando seu pai por lá trabalhava. A terceira geração de artistas são as principais atrações do picadeiro, substituindo os artistas que saem de cena por problemas de saúde ou que passam a cuidar exclusivamente da parte administrativa do empreendimento. Duas prioridades fundamentais no Pindorama são a educação das crianças e a saúde dos artistas, por exemplo, o acesso a educação se dá por meio de projeto de Lei 3543/12, onde filhos de artistas itinerantes (no caso artistas circenses) cujo trabalho exige constantes mudanças possam realizar a matrícula escolar na cidade onde o circo esteja montado.

A falta de investimento e incentivo dos órgãos legislativos para com o circo dificulta seguir adiante com os espetáculos, o Pindorama segue por cidades do interior do sertão nordestino, que investem mais na contratação dos espetáculos, já que nas metrópoles as dificuldades burocráticas e as exigências são maiores.

A história da trupe e do circo pode ser vista no documentário “Pindorama, a verdadeira história dos sete anões” (2008) com a direção de Leo Crivellare, Lula Queiroga e Roberto Berliner, disponível na plataforma You Tube.

ANEXO D – A indígena *Chichimeca* tatuada

Figura 19 – Maria Luisa de Toledo e indígena



Antonio Rodríguez Beltrán – 1670
Museu do Prado

A Marquesa de Melgar de Fernamental Maria Luisa de Toledo, era a única filha de Don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, II Marquês de La Mancera e Vice-rei do Nova Espanha –entre 1664 e 1673–, e sua primeira esposa, D. Leonor de Carreto, e neta do vice-rei, do Peru, D. Pedro de Toledo e Leiva, que ocupou esse cargo entre 1639 e 1648, de herança nobre ela viveu parte de sua infância e adolescência no Cidade do México, onde, por volta de 1670, este retrato deve ter sido feito.

A mulher anã que a acompanha viria da área de Chichimeca, por causa das tatuagens que a enfeitam. Foi retratada usando um huipil longo e reto, que é sobreposto em uma saia ou vestido de cor verde cuja parte inferior se projeta da anterior. O huipil foi arranjado "a la española", ou seja, parece ser apertado na cintura e tem mangas largas adicionadas e uma borda inferior com uma tira de renda na forma de ovos. A presença dessa pequena indígena foi destacando a singularidade e o

exotismo e, portanto, o poder e o prestígio da família. A cor da pele, a tatuagem e até mesmo o tipo de roupa usada pela pequena mostram a ligação com os lugares americanos e o acesso que a protagonista da tela exibiu em relação às redes de circulação de mercadorias e produtos transoceânicos. (Fonte Museu do Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-luisa-de-toledo-e-indigena/37b4ea69-5647-4493-8793-55c0c07c2c0c?searchid=3f86c5fc-ad52-ce23-68d0-7f4cb6b66127>)

Chichimecas era o nome genérico dado pelos mexicas (astecas) a vários povos semi-nomadas que habitavam o norte do que é hoje o México, os povos *chichimecas* eram de fato muitos grupos diferentes com várias afiliações étnicas e linguísticas. À medida que os espanhóis tratavam de consolidar o poder da Nova Espanha sobre os povos indígenas mexicanos durante os séculos XVI(16) e século XVII(17), as *tribos chichimecas* resistiam. Vários grupos étnicos da região aliaram-se contra os espanhóis, e a colonização militar do norte do México que se seguiu ficou conhecida como a Guerra *Chichimeca*.

As primeiras descrições de *chichimecas* pertencem ao período inicial da conquista espanhola. Em 1562, Hernán Cortés escreve numa das suas cartas sobre as tribos *chichimecas* nortenhas, que estas não eram tão civilizadas como os astecas que ele havia derrotado, comentando, no entanto, que podiam ser escravizados e usados nos trabalhos das minas. (Fonte wikipédia - <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chichimecas>)

ANEXO E

Fotografias que fizeram parte dos slides da apresentação.

Figura 20: Fotografia do Colete ortopédico encontrado em 2004 no Museu Frida Kahlo pertencente a pintora.



Fotografia: Shiuchi Miyako

Figura 21: Fotografia da bota ortopédica de Frida Kahlo encontrado em 2004.



Fotografia: Shiuchi Miyako

Figura 22: Quadro Os aleijados - 1568



Pintor Pieter Bruegel (1525 – 1569)

Figura 23: Artistas do circo *Freaks* – Prince Randiam e Johnny Eck.

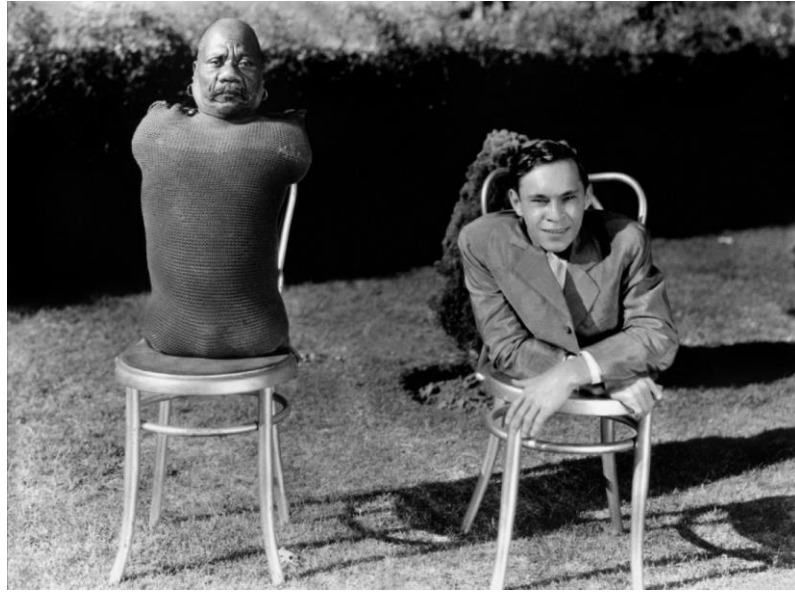


Foto Google

Figura 24: Fotografia artistas do circo *Freaks* Dayse e Violet Hilton.



Foto getti images

Figura 25: Fotografia artista do circo *Freak* Grace Gilbert – 1914.



Fonte: Livro *Freaks* Aberrações Humanas – Akimitsu Naruyama

Figura 26: Quadro Brigida Del Rio La barbuda de Peñaranda



Pintor Juan Sánchez Cotán

Figura 27: Cena do filme *Freaks* (1932)



Foto: Google

Figura 28: Soldado 1ªGuerra Mundial (1914-1918)



Fonte: Library of Congress

Figura 29: Soldados da 2ª Guerra Mundial (1941-1945)



Fonte Google

Figura 30: Fotografia Candoco Dance Company (2012)



Fonte: Fotografo Hugo Glendinning

Figura 31: Giovanni Venturini ator – Espetáculo A não Ser - 2018



Fotografia: Milena Áurea

Figura 32: Cia de Teatro Senã y Verbo - Espetáculo ¿Qué te pareció el misterio del circo donde nadie oyó nada? México - 2016



Fotografia Fernando Aceves

Figura 33: Fotografia Cia Mundana – Espetáculo *Território Vertical* - Perú - 2017



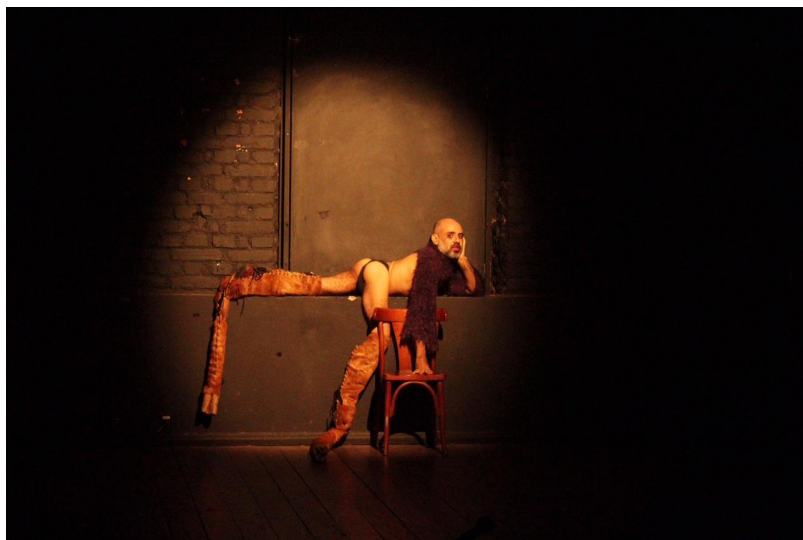
Fotografo: Sebastian Gonzales

Figura 34: Ines Coronado – Cia Mundana - 2020



Fotografia acervo pessoal Ines Coronado.

Figura 35: Edu O – Espetáculos nús e [des]graçados – Brasil - 2019



Fotografia William Gomes

Figura 36: Performace + instação – Intento 3257 – Brasil - 2016



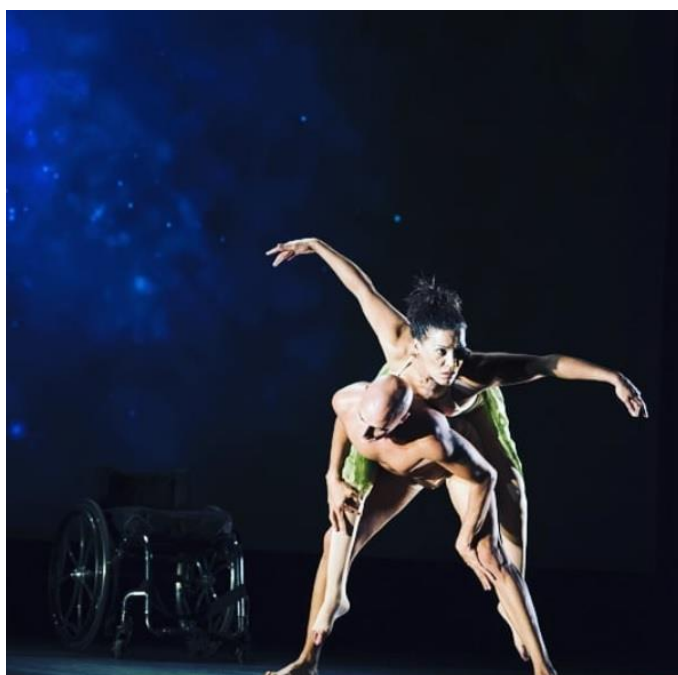
Fotografia Acervo pessoal de Estela Lapponi.

Figura 37: Fotografia - Fotógrafa Deficiente Visual Victorine Floyd Fludd – Caribe -2009



Fotografia – Victorine Floyd Fludd

Figura 38: Fabiola Zérega Cia *Danza Habilidades Mixtas* – Venezuela - 2020



Fotografia – Edison Urgiles

Figura 39: Espectáculo *IRA* – Cia Concueros – Colômbia - 2021



Fotografia Camila Malavar