

SAMUEL MARCILIO LOPES DE OLIVEIRA

**A NARRATIVA DO HOMEM SEM PERNA: Ensaios sobre as
dimensões estético-políticas dos corpos rejeitados em nosso tempo**

FEIRA DE SANTANA - BAHIA
2018

SAMUEL MARCILIO LOPES DE OLIVEIRA

**A NARRATIVA DO HOMEM SEM PERNA: Ensaios sobre as
dimensões estético-políticas dos corpos rejeitados em nosso tempo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, conforme projeto aprovado na seleção 2015, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Área de Concentração: Desenho e Cultura

Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais –
Memória e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luis Vitor Castro
Júnior

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA
2018**

SAMUEL MARCILIO LOPES DE OLIVEIRA

**A NARRATIVA DO HOMEM SEM PERNA: Ensaios sobre as
dimensões estético-políticas dos corpos rejeitados em nosso tempo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, conforme projeto aprovado na seleção 2015, para área de concentração *Desenho e Cultura*, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Vitor Castro Júnior (Orientador)
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Profa. Dra. Ana Rita Ferraz
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Prof. Dr. Alex Sandro Leite
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

FEIRA DE SANTANA - BAHIA
2018

A João Paulo Lima e seus espetáculos que se instalam na arte contemporânea numa busca incessante pelos corpos rejeitados e seu desejo de existir;

A Amanda Botelho, Tiago Lins, Rosa Moraes e Antonio Sampaio, por ouvirem minhas ideias com respeito, paciência e criticidade;

Às bixas, as travas, às trans, às pretas, às gordas e obesas, às loucas, às presidiarias, às bruxas, aos aleijados, as sapatões, às comunistas, às sem pernas, sem braços, com ambos os sexos, aos moradores de rua, as crianças presas e a todos os corpos rejeitados que rasgam as fronteiras da normatividade.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão não poderia se iniciar sem eles: Aos que vêm anterior e estão além de mim: Os Orixás, as Entidades e os Guias Espirituais. Agradecendo primeiramente e com o meu peito cheio de alegria a Iansã, minha mãe ancestral, e a Exu, meu pai que abre meus caminhos e me projete. Ainda agradeço a minha Pomba Gira (toda a minha reverência), a Maria Mulambo, Maria Padilha, Zé Pilintra e as minhas Pretas Velhas e os meus Pretos Velhos, aos Caboclos da Mata, as Águas e os Ventos. Obrigado também a Obaluaê, Iemanjá, Ogum, Oxum, Ewá, Oxumaré, Nanã, Oxóssi, Ossain, Logum Edé, Oxalá e aos tantos outros Orixás desconhecidos por nós. Obrigado pela proteção em um mundo de pessoas tão cruéis. (“Sem o princípio, não haveria o devir” e “*Ibiti enia ko si ko si imale*” – “Onde não há humanidade, não há divindade”).

À minha Mãe e ao meu Pai, por confiarem em mim, e por se dedicarem a mim nesses anos longe de “casa”. Sem a ajuda e o empenho de vocês nada disso seria possível. Muito Obrigado!

À minha Vó Lourdes, meu amor maior, que suas rezas me guardam pelos caminhos que eu tento traçar. Ao meu Avô Marcelo (*in memoriam*), que partiu cedo demais, mas que cuida de mim no plano espiritual. Com vocês tive a certeza do que prega os versos de Drummond “Amar, se aprende amando”. Vocês são as minhas maiores saudades! Obrigado por cuidarem de mim e da minha irmã!

À minha irmã Marcela, temos opções de vida opostas, mas que nos unem pela conexão afetiva e maternal. Obrigado pelas ajudas sempre possíveis e espero retribuir algum dia.

Ao meu orientador, o Professor Doutor Luís Vitor Castro Júnior por aceitar esse desafio, da peleja e paciência comigo e pelo cuidado que vai além dos muros acadêmicos. Obrigado pelo empenho e por ir comigo até o fim. Serei para sempre grato.

A João Paulo Lima, pela parceria, carinho, diálogos e vontade de construir um mundo mais altero e mais forte. Que isso seja apenas o começo de sua estrada no mundo dos homens.

À Professora Doutora Ana Rita Sulz, coordenadora e professora do PPGDCI, muito obrigado pela dedicação, pelo esmero com o trabalho acadêmico e pelas conversas que me fizeram crescer como profissional.

À Professora Doutora Ana Rita Ferraz, por me ensinar muita coisa em “simples” conversas, pela preocupação e pelo rigor na análise do presente trabalho. Muito Grato por compartilhar seu tempo com essa pesquisa.

Ao Professor Doutor Alex Sandro Leite, por aceitar o convite tão sem grandes propósitos. Obrigado pelas análises pontuais e filosóficas acerca do meu trabalho. Voltei a Spinoza com outros olhos e outra paixão.

As melhores pessoas que já conheci no meu percurso que estão em Santo Amaro da Purificação:

Tiago Lins, meu amigo, obrigado por compartilhar comigo sua vida, seus sonhos e caminhos e por ouvir os meus. Sentirei saudades de nossas pancas.

Rosa Maria, meu coração se enche de amor, agradecimento e de esperança de um mundo mais radical em sentimentos e atitudes;

Ninha Vieira, Gabriela de Jesus, Lorena e Juliane, vão são minhas preciosidades em um mundo tão desigual, mas que, no entanto, tem mais brilho e força do que mil sois em um verão baianos.

Camilla Andrade e Camila Silva por serem companhias alegrias em dúvidas geminianas. Vocês vão raiar muito por aí.

À Debora Medeiros, pela impecável grandeza de ser quem és. Sou muito grato por te conhecer.

A Luíze de Queiroz amiga-irmã de amores, lutas e diálogos, estamos saindo de tudo isso. Muitos papos, becks e praias nos faltam.

À Família Botelho, em especial, minha Yalorixá Luciana de Oyá, por se dedicar a mim, ouvir meus lamentos e meus queixumes de amor, por me proteger e me auxiliar nesse

mundo; a Amanda Botelho, por ser minha maior ouvinte e não se entediar; meu coração sempre será grato pelos momentos que passamos. Saudades e voe, voe....

À Família Freire Maniçoba, em especial, a Éder Freire, por sempre me receber de coração aberto, por ser companhia e me acolher nos momentos mais difíceis. Estamos juntos! E, com muita alegria, a Carmen Freire, pelas conversas, cafés e por respeitar quem somos.

À Sara Gemina, prima e amiga que meu coração guarda e mantém com todo o carinho e amor.

À Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação, na pessoa do Professor Dr. Eurelino T. Coelho, pelo empenho e cuidado em conceder minha bolsa de pesquisa.

Aos amigos do Mestrado, em especial, Sara Cristina, pelo carinho, cuidado e respeito de sempre comigo. Meu coração se enche de gratidão! Muito Axé; André Costa, pela força e apoio; Angelo Riccell, pelo carinho, conversa e preocupação extrema comigo; e Chico Ferreira, pela amizade e forças que me fortaleceram a estar aqui.

Às/os Professoras/res de Filosofia que me ensinaram mais do que o conhecimento filosófico é capaz de gerar: Sylvia Leão, Caroline Vasconcelos, Laurenio Leite e Charliston Pablo.

Aos Professores do PPGDCI, em especial, Miguel Almir, por ter acreditado em meu projeto e em minha “força”, e Antonio Wilson, pelo carinho, cuidado e respeito por mim.

Às/os Professoras/os do CECULT- UFRB: Mariella Pitombo, Regiane Oliveira, Lucio Agra e Adriano Oliveira, por ultrapassarem a fronteira da docência, mostrando força e vitalidade acadêmica.

À CAPES, pela concessão da bolsa acadêmica que me conduziu a uma pesquisa mais profícua e cuidadosa.

“Uma vez fugiram do Georg Rosenberg. Os dois: Ernst e Mylia. Correram pelo passeio como se começasse o mundo. A vida estava irreconhecível e na rua os homens e as mulheres eram mensageiros: que carta têm para nós?, tinham eles vontade de perguntar. Estranho era apenas o modo de vestirem e a forma como Ernst caminhava. Porém, a deficiência física não foi o suficiente para assustar pessoas que com pressa se dirigiam ao trabalho. De manhã, em qualquer ponto da cidade, a estranheza e os seus efeitos diluíam-se; com pressa, atrasadas, as pessoas passariam, sem qualquer sobressalto, ao lado de um dragão: bom dia, talvez dissessem distraídos, ao monstro.

Mylia e Ernst, contentes ao anonimato no meio da confusão e com a sensação de que nada interrompiam com sua fuga. Não eram assim tão loucos, não tão doentes: não perturbavam a cidade.

Sentados no café sorriam um para o outro. Estavam no café sorriam um para o outro. Estavam no mundo, e ninguém parava neles: eis a alegria. Mylia debruçou-se sobre a mesa de café e deu um beijo na boca de Ernst. Um casal de namorados, somos um casal, pensou Mylia, e ficou contente. Um casal dava um simples beijo no café.

Somos namorados, disse Ernst em voz alta ao empregado. Este sorriu.

Ernst escolhia lentamente o pedaço de bolo que engolia a seguir: Mylia segredava-lhe algo ao ouvido. Um ou outro risinho: estavam felizes. A porta aberta daquele café ruidoso e cheio de fumo, em pleno centro da cidade, rodeados por sons de automóveis, estivessem afinal no campo, numa qualquer planície isolada.

Mylia espirrou, Ernst ofereceu-lhe para trocarem de lugar, para ficar ele mais próximo da porta. Ela recusou: Está perfeito, disse: mas espirrou de novo.

Depois de acabarem o bolo, Mylia murmurou:

- A criança faz dois anos hoje.

Ernst percebeu finalmente por que razão Mylia escolhera aquele dia para a fuga.

25 de Maio?, perguntou Ernst.

25 de Maio, respondeu Mylia.”

[Capítulo XXIII, do romance **Jerusalém**, de Gonçalo M. Tavares]

“Deus, quando nos dá um talento, também nos entrega um chicote, a ser usado especialmente na autoflagelação”

[**Música para Camaleões** – Truman Capote].

RESUMO

Um pensamento crítico acerca do corpo através da formação do sujeito moderno, sob o tripé da matriz excludente (heterossexual, branco e bípede) e o afastamento das corporeidades diferenciadas dos locais públicos e/ou a negação de sua existência. A construção dessa pesquisa se faz a partir do espetáculo *Corpo Intruso*, do intérprete-criador cearense João Paulo Lima, na apresentação das iconografias cênicas e ensaístas, que vão percorrer os presentes ensaios. Em conjunto com teóricas e teóricos que perpassam nossa escrita analítica, numa forma de contribuir para os estudos dos corpos deficientes para além das políticas institucionais e de inclusão social. Nesse caminho, investigaremos a relação entre cultura, natureza e linguagem e seus limites discursivos na materialização dos corpos com deficiência; em seguida, a (re)apresentação imagética desse corpo na análise com o desenho imaterial que pode compor a cena em dança e, por fim, como o vínculo ocidental entre linguagem e imagem se conflitua com a relação entre aparência e reconhecimento das diferenças corporais tão latentes na (des)formação desse “sujeito” ocidental em nosso tempo. Os incômodos, os limites impostos a eles, suas utopias e suas formas de se apresentar ao mundo. Se até meados do século XX os “anormais” eram espetacularizados ou distribuídos conforme suas “deformações”, “doenças” ou “ausências”, atualmente, a força que vigora deles tenta desfazer esses lugares. Deixando esses casos para uma história de um século caduco, abrindo fissuras estéticas e políticas no pensamento normativo ocidental; ao mesmo tempo, indo além das fronteiras da linguagem e da imagem impostas, ainda, a eles. Assim, nossa problemática se apresenta: Como os corpos deficientes, diante da performance artística, estabelecem uma desorganização subversiva estético-política para narrativa dramática do corpo no século XXI?

Palavras-Chave: Sujeito moderno; *Corpo Intruso*; corpos com deficiência; narrativas estético-políticas.

RESUMEN

Una investigación crítica acerca del cuerpo por la formación del sujeto moderno, bajo las tres matrices excludentes (heterosexual, blanco y bípedo) y el alejamiento de las corporalidades distintas de lugares públicos y/o la negación de su existencia. Por ello, la construcción de la investigación se inicia a partir el espectáculo *Corpo Intruso*, creador e intérprete cearense João Paulo Lima, sus presentaciones de iconografías escénicas y ensayistas en nuestros capítulos, unidas a teóricas y teóricos los cuales mueven nuestra escrita analítica, a fin de contribuir para los estudios de los cuerpos deficientes más allá de las políticas institucionales y de inclusión social. Por esse camino, investigamos la relación entre cultura, naturaleza y lenguaje, y sus límites discursivos en la materialización de los cuerpos con deficiencia; enseguida, la (re)presentación imagética de ese cuerpo junto a un análisis con el diseño imaterial que compone la escena en danza. Por fin, como el vínculo occidental entre lenguaje e imagen se choca con la relación entre apariencia y reconocimiento de las diferenciaciones corporales tan latentes en la (des)formación de ese “sujeto” occidental en nuestro tiempo. Las molestias, los límites impuestos a ellos, sus utopías y sus formas de presentarse frente al mundo. Si hasta mediados del siglo XX los “anormales” eran espectacularizados o distribuidos conforme sus “deformidades”, “enfermedades” o “ausencias”, actualmente, la fuerza que los mueven intenta deshacer esos lugares, dejando ese casos hacia una historia de un siglo senil, abriendo fisuras estéticas y políticas, en el pensamiento normativo occidental, a La vez, va más Allá de las fronteras del lenguaje y de la imagem todavía impuestas a ellos. De este modo, nuestro problema aparece: Cómo los cuerpos deficientes, en la performance artística, establecen una desorganización subversiva estético-política a la narrativa dramática del corpo en el sigloo XXI?

Palavras-Claves: Sujeto moderno; *Corpo Intruso*; cuerpos con deficiencia; narrativas estético-políticas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	João Paulo e Jhon Moraes (<i>Corpo Intruso</i>) – Aline Furtado
Figura 2	Pôster de Divulgação de <i>Corpo Intruso</i>
Figura 3	Pôster de divulgação de <i>Khalos</i>
Figura 4	João Paulo, Jhon Moraes e Thiago de Almeida (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figuras 5	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figuras 6	Roda de conversa sobre dança integrada (Samuel Lopes)
Figura 7	João Paulo (Preparação das cenas iniciais de <i>Corpo Intruso</i>)
Figura 8	Viktoria Modesta (Vídeo <i>Clipe Prototype</i>)
Figura 9	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figura 10	Menina retirando a perna da boneca (Vídeo clipe <i>Prototype</i>)
Figura 11	João Paulo e Jhon Moraes (<i>Corpo Intruso</i>) – Aline Furtado
Figura 12	João Paulo e Jhon Moraes (<i>Corpo Intruso</i>) – Aline Furtado
Figura 13	Óleo sobre tela, <i>Energia</i> (Alice Lara)
Figura 14	Óleo sobre tela, <i>Energia</i> (Alice Lara)
Figura 15	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figura 16	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figura 17	Jhon Moraes e João Paulo (Divulgação)
Figura 18	Jhon Moraes e João Paulo (Divulgação)
Figura 19	João Paulo Lima (Cena de <i>Khalos</i>) – Raquel Pimentel
Figura 20	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figura 21	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)
Figura 22	João Paulo e Jhon Moraes (Ensaio <i>Corpo Intruso</i>)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CI	<i>Corpo Intruso</i>
JP	João Paulo Lima
JM	Jhon Morais

SUMÁRIO

A FÁBRICA DO HORROR: ENTRE O SÉCULO XX E XXI	
.....	14
DIZ, SAMUEL... QUÊ QUE CÊ PENSOU? OU COMO SE NARRA UM CORPO?	
.....	26
<i>Quem terá inventado a cadeira? Alguém com muito amor por si mesmo. Inventou então um maior conforto para o seu corpo</i>	29
UM CORPO DESIGUAL OU A TARJA DE CENSURA NO MEU CORPO DIZ: NÃO RECOMENDADO À SOCIEDADE	41
<i>Minha deficiência não é minha essência, não é a totalidade do meu ser</i>	42
<i>Corpo? Corpo se fabrica...eu não fabriquei um agora?</i>	50
<i>Ser um ser porque eu tenho um corpo?</i>	60
DESENHO E MOVIMENTO: IMAGENS NÃO FRAGMENTADAS DE UM CORPO QUE DANÇA	
.....	65
<i>O criador do espelho envenenou a alma humana</i>	65
<i>A imagem é aquilo de que sou excluído</i>	69
A MENINA AINDA DANÇA OU SER E SE RECONHECER SÃO AS MESMAS COISAS	82
A FABRICAÇÃO DO POEMA: UMA DESORGANIZAÇÃO NARRATIVA DOS CORPOS	
.....	100
REFERÊNCIAS	106

A FÁBRICA DO HORROR: ENTRE O SÉCULO XX E XXI

“Os céus estão explorados, mas vazios”.

[Fausto Fawcett- **Odalisca Androide**]

“O homem é uma invenção, e uma invenção recente, tal como a arqueologia do nosso pensamento o mostra facilmente. E talvez ela nos indique também o seu próximo fim”

[Michel Foucault – **As Palavras e as coisas**]

“Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe”.

[Clarice Lispector – **Perdoando Deus**]

....



Figura 1: Imagem do espetáculo *Corpo Intruso*, por Aline Furtado, Fortaleza, 2014.

Prosseguia a folhear o documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas: corpos pequenos, grandes, nus, de mulheres, de homens, juntos numa amálgama onde a pornografia e a obscenidade eram outras, como se existisse uma segunda obscenidade instalada entre corpos humanos mortos, caídos uns sobre os outros; obscenidade [...] esta, onde não existia o mínimo de excitação, [...] eram simplesmente mortos que nunca poderiam ter estado vivos; não eram da nossa espécie, eram de uma outra: da espécie que sofrera de tal forma o horror que se distanciara definitivamente da marca humana representada ali por um dos seus exemplares [...] Nessa fotografia estão mais de mil corpos. A legenda explicava o que os olhos poderiam calcular de uma outra maneira que não a numérica. Mil corpos que não chegaram a entrar no campo de concentração porque morreram antes de fome (TAVARES, 2013, p. 35-36).

O narrador de *Jerusalém*, romance do poeta e filósofo angolano, naturalizado português, Gonçalo M. Tavares, recria a cena que o psiquiatra Dr. Theodor Busbeck e sua fixação pelo horror humano e seu desenrolar na nossa história, encontra registros de corpos desfalecidos e mortos no campo de concentração, em Auschwitz; de outro modo, o personagem deficiente, interpretado por João Paulo Lima, é despido pelo segundo bailarino não deficiente, ao mesmo tempo que é chutado, empurrado, erguido e jogado ao chão, e por fim, nu, é carregado nas costas, e aos gritos, esbafora esse mesmo trecho do romance. O deficiente é levado à morte pelo bípede.

Esse fragmento compõe a cena final do espetáculo *Corpo Intruso*, com roteiro e direção de João Paulo Lima, coreografias e interpretação de John Morais e do primeiro artista supracitado, e música original de Luciana Costa. O espetáculo é composto por dois dançarinos: um bípede (Jhon Morais) e um deficiente não-bípede (João Paulo Lima), no qual encenam as diferentes formas de ser do corpo: o incompleto, o bípede, o animalesco, o individual, o homossexual (ou homoerótico), o outro, o deformado, o torturado ou em surto¹. São os corpos rejeitados da história passada. Com vigor imagético desses corpos, em uma contínua aproximação e distanciamento: o chão é a desculpa, o caminho e a vontade do encontro. Ainda, compõe a cena: o poema *Desato*, de Viviane Mosé, o trecho supracitado, de Gonçalo M. Tavares e os quadros *Energia*, da artista plástica brasileira Alice Lara. Tem duração aproximada de 55 minutos.

¹ Trecho adaptado da sinopse do espetáculo supracitado.

Corpo Intruso e *Jerusalém* são obras que me afetaram e me levaram a pensar sobre a minha existência, o mundo, no qual habito, e o meu corpo. De dois modos, as narrativas literária e cênica contam de um século que prometeu autonomia aos corpos, e, no entanto, deu apenas suportes que, em certa medida, os prenderam. Tanto na dança como no romance há uma abertura para um século que poderá libertar o corpo da zona normativa da linguagem, da imagem, e consequentemente, da política (institucionalizada). O personagem do romance, ao lançar seu estudo volumoso sobre a história do horror e seus presságios (de que o horror só aumentaria em nosso futuro), tem sua validação questionada por pesquisadores e intelectuais otimistas com o amanhã; já o deficiente sendo levado despido e totalmente violentado pelo bípede – a fala de denúncia, como uma vítima pós-barbárie que toma o texto do doutor para refletir a violência no corpo no geral, tratando de forma leviana o Holocausto –, pode ser a abertura de um outro pensamento e ação dos corpos rejeitados no século XXI.

A escolha de investigar o corpo, especificamente, a formação do sujeito ocidental e sua rejeição por determinados tipos de corpos, veio de longos episódios de conversas com o intérprete-criador João Paulo Lima e sobre como percebemos nossos corpos e onde queremos colocá-los e desloca-los na cidade, e das minhas pesquisas acerca da teoria política de Hannah Arendt, no campo da filosofia². Unir filosofia, política e arte é o que esses ensaios poderão querer dizer, em seu começo, porém, eles têm a inquietude de como podemos pensar a política e a arte, em nosso tempo, a partir dos corpos rejeitados do século XX. Atravessados pelas zonas performativas da linguagem e da relação com a imagem, tentando perceber o quão de vigor ainda essas corporeidades mantêm para sobreviver à história única de suas vidas, à rejeição, ao estigma ou marginalização, e perfurar o pensamento estético e político hegemônicos. E o espetáculo *Corpo Intruso* nos garante esse ponto de partida para tais análises, ou melhor dizendo, questionamentos acerca do meu corpo, do corpo de João Paulo e de tantas outras manifestações corpóreas.

João Paulo Lima nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1980, é artista, coreógrafo e intérprete-criador, como se autodenomina, roteirista, diretor e pesquisador. Aos 12 anos de idade é surpreendido por um osteosarcoma que o obriga a amputação do membro inferior direito. Em 2003, o contato com linguagens artísticas como a música e o teatro, o levam a conhecer vários artistas que se interessam por construir um processo de

² Cf.: *A ação antipolítica da violência em Hannah Arendt e Resquícios da ação: a crítica arendtiana ao trabalho e o sentido original da política* (OLIVEIRA, 2014; 2016).

pesquisa em dança com ele. Depois de um solo apresentado entre 2008 e 2011, intitulado *Assim é se lhe parece*, decide aprofundar seus estudos em dança e ingressa no curso técnico para intérpretes criadores do *Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura*, na cidade de nascimento. O contato com bailarinos bípedes na criação do espetáculo *Khalos* incita o começo de uma pesquisa sobre a pintora Frida Kahlo, *a priori*, e suas inquietações acerca dos corpos com alterações físicas e/ou psíquicas inseridas no mundo da arte, ao mesmo tempo se contrapondo à visão assistencialista de superação ou de constate sofrimento.



Figura 2: Imagem (pôster) de divulgação do espetáculo *Corpo Intruso*, 2014.

. Seu primeiro trabalho solo (após apresentações no Coral da UFC, no qual o artista já se apresentava no palco com e sem prótese e muletas) foi o monólogo *Assim é se lhe parece* (2008-2011) – espetáculo onde conheci o artista –, momento em que ele se apresenta à cena da dança e do teatro cearense, em diálogo com a obra de Clarice Lispector (*Um sopro de vida*) e Alberto Caeiro (Fernando Pessoa), quatro anos depois apresenta-se pela *Cia. de teatro Vatá* com o *Mo ky bus tá* (2010-2011), roteiriza e dirige, pela primeira vez, a peça *De las entrañas* (2011-2012) – seu trabalho mais imaturo, no entanto, é seu primeiro experimento na junção entre teatro e dança –, baseada nas

personagens mulheres dos anos 80-90, dos filmes do diretor e roteirista espanhol Pedro Almodóvar.

No mesmo período, seu contato com a bailarina Clarissa Costa leva ao processo criativo *Khalos*, no qual inicia sua relação com bailarinos e dançarinos bípedes, em cena João Paulo Lima e a artista supracitada dão materialidade ao diário íntimo de Frida Kahlo, em um conflito imagético entre o corpo modificado e fragmentado e o gênero das personagens: cada um ora é Frida ora é Diego, expresso em figurino, movimentação e falas em que os dançarinos parecem lançar ao público essa identificação. Só os amantes saberão. Entre 2013-2014, constrói as cenas e as apresentações de *Corpo Intruso*; outro ator e dançarino lhe acompanha, John Morais, também formado pelo curso técnico em dança.

Nosso artista também é pesquisador, atualmente, faz doutorado na Universidade de Lisboa, em Motricidade Humana na Especialidade da Dança, tem formação na área de literatura comparada e em língua espanhola, atualmente é professor substituto do curso de Licenciatura em Teatro, no Instituto de Cultura e Arte – ICA, da Universidade Federal do Ceará – UFC. Suas pesquisas interceptam a relação poética do seu corpo e dos corpos de outros artistas com deficiência física na cena da dança, problematizando os corpos com deficiência em cena e o modo arbitrário como a sociedade ainda se relaciona com as diferenças. Especialmente em *Khalos* e *Corpo Intruso* se vê mais potencialmente refletida a sua poética e a perspectiva de integralização dos corpos que possuem algum tipo de “deficiência” e dos corpos “normativos”, sem as amarras da inclusão social, mas sob o prisma de uma nova concepção estética do corpo e da dança e numa transformação política no imaginário de nossa sociedade. Ele destaca que

No século XX, a ideologia nazifascista interferiu negativamente sobre a diferença dos corpos, das realidades do corpo no mundo e por esse motivo, quis destruir um processo que favorecesse a tolerância e recepção de novas imagens, de novos corpos no mundo. [...] O artista com diferenças de corpo marcadas está a criar a todo tempo uma nova forma de escrever e descrever o corpo. Como um novo papel, uma nova pauta, pontilhada, reticente, suspensiva. Por esse motivo novas aglutinações, derivações, afixos, etc devem ser lidas para a elaboração de uma gramática corporal-normativa criada por uma ideologia de corpos convencionais. O corpo com deficiência não é mais novidade, não é minoria, e ele está em cena, criando na arte contemporânea uma nova literatura para o corpo, para a arte (LIMA, 2015, p. 3).

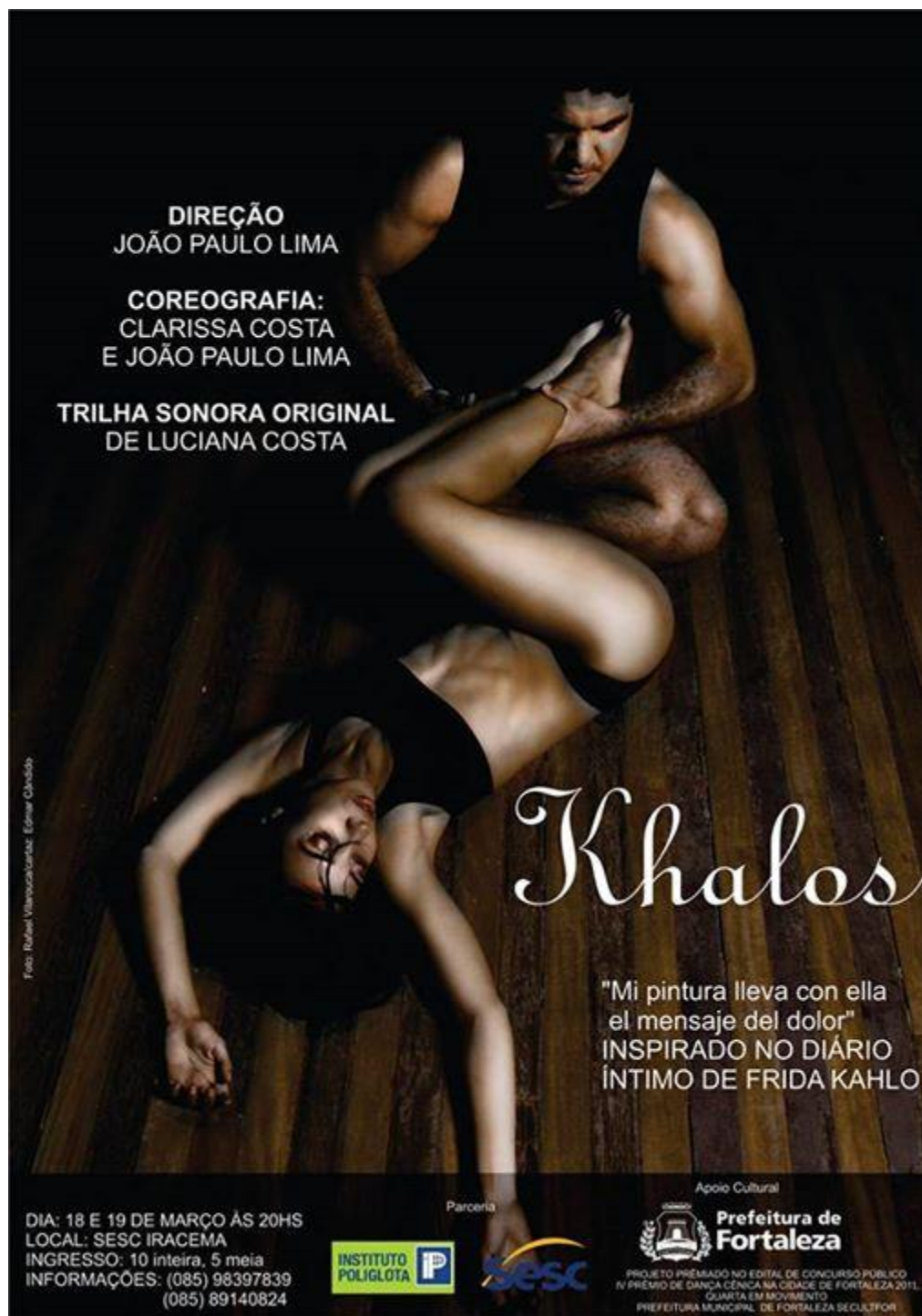


Figura 3: Imagem do espetáculo *Khalos*, Divulgação, Fortaleza, 2012.

A dança de João Paulo Lima vai se estruturar a partir da relação que ele constrói com a dança contemporânea, para alguns, a dança pós-moderna ocidental. Se a dança intitulada pré-moderna é linear em sua construção e estruturação da “sequência, perspectiva iluminação”, por exemplo, e tem “limites visíveis”, como se estivéssemos observando uma pintura (SILVA, 2005), a dança pós-moderna, ou melhor, a dança contemporânea, extrapola os limites da cena e dos corpos dos atores e atrizes. A

transformação política e ontológica pela Segunda Guerra Mundial, seja durante ou pós, marcou radicalmente o campo das artes. Agora precisava-se interpretar esse “novo” humano que surge das cinzas das bombas atômicas, dos conflitos gerados pelos choques de diversas etnias e raças, crises no campo da sexualidade e do gênero e das questões econômicas e tecnologias da segunda metade do século XX.

A dança contemporânea ocidental convida a música e o teatro para debater juntas tais questões, e o corpo vai ser o ator principal desses encontros. Nas palavras da professora e pesquisadora Eliane Rodrigues Silva, da Escola de Dança e Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em sua obra *Dança e pós-modernidade* (2005):

Tecnicamente, a movimentação da dança moderna envolvia principalmente um largo uso do centro do corpo como propiciador do movimento e também utilizava bastante o nível do chão, em clara oposição ao balé, cuja ênfase acentuava a verticalidade e linhas periféricas (SILVA, 2005, p. 20).

Com isso, a dança pós-moderna ou contemporânea (vamos usar agora o segundo termo), vai se atrelar as relações da dança moderna e de outros suportes, após a década de 60-70: como a tecnologia e as novas mídias. Tudo agora em cena. A livre escolha da criação artística não enxerga mais em blocos as artes e muito menos a sua relação, antes, binominal entre estético e político.

O *Corpo Intruso* vai se lançar na cena da dança contemporânea com influências fortes da dança moderna na qual a criação surge com a individualidade do corpo e sua relação com o seu mundo circundante, a musicalidade, a relação com o improviso (que vamos falar mais a frente), a poesia, a história e a filosofia do homem pós-Guerra e pós-Campo de Concentração. Os personagens do espetáculo supracitado refazem uma parte da história dos corpos rejeitados, pondo em conflito, no sentido bourdiano, a tradição ocidental e sua fixação pelo padrão ou pela normatividade, e a inovação e deslocamentos ético-imagéticos que o movimento dessas corporeidades pode trazer.

Alma/espírito *versus* corpo, *cogito/ratio versus* extensão, essa relação única do binômio é desfeita pela movimentação do deficiente e do bípede em cena, eles atravessam um ao outro: o corpo “seja ele como for” é o corpo desse personagem, desse ator, dessa humanidade plural e trans-, e a dança é esse espaço, sem locais fixos, como um espaço da aparência que se instaura quando esses atores estão em cena, e se esvai quando todos vão

embora. Por isso, o espaço da aparência vai ser o lugar da partilha (RANCIÈRE, 2012), ou seja, “fazer a experiência com a dança não somente do movimento, ou da presença, mas também do deslocamento forçado e forçante” (BARDET, 2014, p. 301).

Desloca-se o sujeito ocidental e seu tripé da exclusão (heterossexual, branco e bípede) do centro do humano e de sua corporeidade. A ausência, a deformação, o vazio, as lacunas, os vácuos e os silêncios terão outras significações: os bailarinos, os dançarinos, os atores se movem a partir não mais do centro, do normal, do linear, mas dos corpos *entre* corpos diferentes, sem a imagem e a linguagem do uno. *Entre* significa que não há antes e depois, nem ausente e excesso, mas uma imbricação, sem nenhum sentido de falta ou em um alcance do ideal, na construção de uma outra representação e/ou narrativa dos corpos rejeitados.

Dessa forma, a escolha do espetáculo *Corpo Intruso* apresenta essas características tão primordiais para a dança contemporânea. No entanto, João Paulo se aproxima do pensamento de um dos fundadores da dança integrada. Sobre o termo integrado (BENJAMIN, 2002; VENDRAMIN, 2009), Adam Benjamin, um dos iniciadores de grupos de integração e fundador do grupo *Candoco*, no Reino Unido, diz que no contexto artístico, refere-se também ao processo de se fazer dançar e coreografar. Não estando estritamente relacionado à deficiência, mas na diferenciação dos modos de ver os diversos corpos que compõem a humanidade.

Em suma, a dança integrada³ é um modo de ação de diversos corpos, com ou sem deficiências, reconhecerem-se e perceberem-se como co-criadores e co-participante desse mesmo mundo e dessa mesma dança. Neste sentido, mesmo que nossa visão ainda seja delimitar a arte, seja ela qual for, conforme as determinações sociais, os trabalhos de dança também podem “desafiar conceitos e mudar as formas de atuar, e [...] re-informam a plateia sobre o que ela conhece sobre deficiência, e o modelo social de deficiência certamente tem influenciado a mudança de paradigmas sociais” (VENDRAMIN, 2009, p. 34).

A dança vai perder o discurso universalizante do Ballet Clássico (NUNES, 2004/2005), trabalhando a dança com os elementos de cada local, nas singularidades e nas descobertas de cada corpo e de cada criador. Porém, desvencilhar-se do imaginário

³ Para um debate mais profícuo sobre dança integrada. CF.: Benjamin (2002); Vendramin (2009); Lima (2015).

de um “corpo completo”, homogêneo, não é tarefa que se refaz de forma instantânea. Mesmo na dança contemporânea, surgiram resistências a essas corporeidades específicas que conduzem seus movimentos em tempo e espaços únicos, ou seja, “a singularidade do corpo de um artista com necessidades especiais pede um esgarçamento das estruturas de representação da dança” (NUNES, 2004/2005, p.47). Num aprimoramento da dança contemporânea, a dança integrada vem na perspectiva de criar “novos modos de dançar e ver dança, de mudar o mundo por um movimento no palco que se estenda às mentes, ao corpo social, ao mundo que amputa as possibilidades e dificulta o mover de cada sujeito” (LIMA, 2015, p. 1).

Com isso, intérpretes-criadores, bailarinos, diretores e roteiristas com e sem deficiências criaram grupos ou performances a partir de suas corporeidades, ao redor do mundo. Temos, inicialmente, Adam Benjamin e a companhia *Candoco*, na Inglaterra, a *AXIS Co. Dance*, nos Estados Unidos, e no Brasil, o grupo *Gira dança*, no Rio Grande do Norte, Edu Oliveira, na Bahia, Estela Laponni, em São Paulo, e João Paulo Lima, no Ceará. São alguns nomes que deram força e forma para que os corpos com deficiência fossem narrados a partir de uma nova história, contadas por eles próprios e seus corpos. Esses grupos tendem a romper com a espetacularização dos “anormais”, tão fortes até o início do século XX. Sua arte e seu corpo contribuem para que não se

Vítima cenicamente o corpo já vitimado e subestimado socialmente e que reconheça a participação efetiva deste profissional nos processos de trabalho-criação. As dificuldades visíveis ou não, ecoam nos corpos (em todos os corpos) e quando desafiadas assumem uma ação única (TEXEIRA, 2010, p. 5).

Em uma palestra ao *Café Filosófico*, a bailarina e coreógrafa Dani Lima, salienta o que lhe interessa na dança não é o seu caráter heroico ou grandioso, mas a potência da dança que revela o humano. O que isso quer dizer? É a revelação dos gestos cotidiano de cada um de nós, de cada movimento, de cada corpo em seu espaço e em seu tempo; no que tange ao que Gonçalo M. Tavares chama de “o corpo sem o sentido da falta” (TAVARES, 2013, p. 206).

O cotidiano vai nos revelar a maestria que cada corpo tem em revelar algo, em desvencilhar-se das prisões das linguagens e dos aparatos de “segurança” do Estado burguês. A dança emerge daí, desses minuciosos movimentos que podemos levar à cena, seja no teatro arena, no tablado, ou do palco do teatro *nô*, ou na rua, em alguma performance. Como nos diz Paul Valéry, um dos primeiros filósofos a estruturar um

pensamento filosófico e estético acerca da dança, a “dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de *espaço-tempo*, que já não é bem o mesmo que o da vida prática” (VALÉRY, 2010, p. 03 - grifo do autor).

Para Valéry, quando o homem percebeu a sua capacidade de força, de flexibilidade, de potencialidades musculares e articatórias, mais do que a vida laboriosa e cotidiana exigiam, descobriram-se diversos outros movimentos que lhe davam plenitude e prazer. Em suma, a dança permite a capacidade humana de ir além do que a vida, em seu sentido orgânico, exige e pressupõe. Nossa pesquisa não vai se ater aos estudos exegéticos da dança integrada e nem da dança contemporânea, pois exigiria uma outra investigação mais respeitosa e cuidadosa. Aqui, ela nos servirá de *palco* apenas, ou melhor dizendo, de um suporte no qual encontramos a dança e a atuação de João Paulo Lima. Nosso interesse é pelo corpo desse interprete-criador e a forma como podemos perceber seu corpo e de outrem (em suas diferenciações) na ruptura secular desse sujeito ocidental.

Mais uma vez, o pensamento como a relação entre o corpo natural e o corpo cultural são inseparáveis. Quiçá, pressupomos que a dança, como nos faz entender Valéry, surge no mais orgânico em nós, como a relação materialista entre o homem e a natureza, na estruturação do trabalho, mas também se faz presente em todas as culturas possíveis: a dança em seus diversos estilos e movimentações se apresenta pelo e no corpo, seja no esmero técnico que o balé exige, seja na inter-relação entre um corpo bípede e não-bípede no *Corpo Intruso*. Todos esses movimentos estão à base de uma técnica salutar para que o artista apresente sua obra, como diz Klauss Viana: “é milagroso o que o corpo é capaz de fazer quando o deixamos livre” (VIANA, 2005, p. 36).

Ultrapassamos os limites do individual e do coletivo, do que é natural e do que é cultural, para nos apresentar a nós mesmos e aos outros, como veremos na segunda parte desse escrito. Podemos perceber que o corpo em conjunto com a dança vai dismantelar a oposição tradicional dos pensamentos platônicos e cartesianos, chegando as formas mais ínfimas e mais exuberantes nunca dantes imaginadas, guardando “a herança dos mortos e as marcas social dos ritos” (GIL, 1999, p. 52).

É o corpo que vai estabelecer a dialética da cultura e da natureza, ou seja, entre a compreensão da sua realidade em si, numa transformação constante, sem a eliminação de ambas as partes, apenas um *continuum* delas, no qual esse conflito não elimina uma das

partes, mas se transformam em outras partes de compreensão do real. Assim, o corpo individual, que colocamos aqui como o “corpo natural”, está em constante movimentação com o “corpo cultural” ou o “corpo comunitário”, como traz José Gil.

Quando o bebê nasce sua natureza é transformada e não abolida (EAGLETON, 2011), a relação que o “corpo comunitário”, de Gil, tem com o “corpo singular” ou individual, não é separado, ele não se isola das coisas e dos produtos dessa comunidade. Isto é, a cada movimento menor, a cada gesto, a cada burburinho ou manifestação de fala que expressamos, está revestido pelo que nos fez nascer e pelo que está em nossa volta. “Os homens comemoram aniversários, mas o homem não. Isso significa que a cultura em vez de ser acrescentada, por assim dizer, a um animal acabado ou virtualmente acabado, foi um ingrediente essencial, na produção desse mesmo animal” (GEERTZ, 2015, p.34).

À vista disso, nosso artista tenta abrir fissuras no interior e na história da dança; esses ensaios querem adentrar ao campo do pensamento e da história do corpo. Como lançar seu corpo a um sítio que não tem moldes para seu corpo? Como dançar se o movimento único não cabe em sua dança? Como falar para alguém que não percebe seus intervalos poéticos? O fim dos moldes, a movimentação sobre vários artificies e a reciprocidade no ouvir, são formas cotidianas de refazer essa história e construir outras e milhares de narrativas diferentes; isso está presente em CI como atores e dançarinos deficientes e bípedes se movimentam em seus ensaios: o improviso.

As marcações das expressões faciais, gritos, gestos fortes, rápidos e cortantes, urros, repetições, tudo isso perfaz o dia a dia dos corpos em trânsito, corpos esses que estão *entre*, às vezes reconhecendo-se, outras, repelindo-se. A composição de CI se marca pela construção do espetáculo em conjunto, o rolar no chão, o ir e voltar se dá pelas práticas como João Paulo e Jhon Moraes entendem do improviso, como uma relação com o seu presente, o seu meio e as pessoas que lhe atravessam. Não se apresentam com o que cada um pode fazer de súbito na apresentação, mas na relação do que eu te dou e no que você pode fazer com isso.

O improviso não cabe no aqui-agora, mas na composição, do conflito e das problemáticas que compreendemos a partir de um fato ou uma criação coreográfica primária, podendo até desaparecer e tornar-se parte do roteiro e da encenação (BARDET, 2004). Não faz sentido dançar se não podemos nos lançar através do cotidiano, o chão será o limite: façamos dele o outro corpo ao qual podemos apresentar as nossas corporificações.

Se no Ballet Clássico o solo é quase que intocável (com sua beleza), na dança contemporânea, no CI, ele é essencial para que a imagem dos dois mundos platônicos ou das nossas sensações sejam totalmente enganos; caía ao chão e se torne apenas corpo; solo é corpo, um chão não é tocado por um não-corpo. Como Nietzsche e Paul Valéry: a dança tece a terra com pés que podem ouvir, construir sua performance a partir do intocável: o chão e os corpos rejeitados, ou como nos sugere Deleuze e Guattari (1980, p. 383): “improvisar é tornar a se juntar ao Mundo, ou se confundir com ele”.

Portanto, o rastejar, a superfície, os poemas, a música, o improviso, o estranhamento afins são auxílios para que possamos desenvolver uma outra narrativa dos corpos no século XXI, em conjunto com teóricas e teóricos do pensamento filosófico e políticos nos últimos tempos. O CI é o espetáculo escolhido, pois tenta elaborar o que os corpos rejeitados, em sua potência, podem fazer enquanto “destruição” na estrutura da formação do sujeito ocidental. A destruição (no sentido heideggeriano) traz novos modos ao pensamento em articular uma analítica dessas corporeidades a partir de uma ruptura das categorias sociais, políticas, econômicas e estéticas vigentes (NUNES, 2008), na construção e na representação dos corpos na *différance*, sem as significações negativas que a zona da linguagem ocidental lhe nomeou e lhe instalou. Assim, nossa problemática se apresenta: Como os corpos deficientes, diante da performance artística, estabelecem uma desorganização subversiva estético-política para narrativa dramática do corpo no século XXI?

A *narrativa do homem sem perna* tem como foco um pensamento crítico sobre o corpo. Os incômodos, os limites impostos a eles, suas utopias e suas formas de se apresentar ao mundo. Se antes os “anormais” eram espetacularizados ou distribuídos conforme suas “deformações”, “doenças” ou “ausências”, atualmente, a força que vigora deles tenta desfazer esses lugares, deixando esses casos para uma história de um século caduco, abrindo fissuras estéticas e políticas, ao mesmo tempo, e indo além das fronteiras das políticas de inclusão social, atravessando a linguagem, passando pelo imagético e às outras relações de aparência e reconhecimento nas/das diferenças corporais tão latentes na (des)formação desse “sujeito” ocidental em nosso tempo.

DIZ, SAMUEL... QUÊ QUE CÊ PENSOU?⁴ OU COMO SE NARRA UM CORPO?

As perguntas primárias da antropologia filosófica (ARENDT, 2011) foram feitas por Santo Agostinho (2009) em suas *Confissões*, são elas: “Quem eu sou?” e “O que sou?”. A primeira é de “fácil” resolução; assim, responde o filósofo medieval: “E dirigi-me a mim mesmo e disse-me: Tu, quem és tu?” E respondi: um homem”, seja isso o que for. Mas a segunda, é uma pergunta que norteia os pensamentos filosóficos e de outras ciências: “O que sou?”, então, lhe faz: “O que sou então, meu Deus? Qual a minha natureza?”. Essa pergunta só pode ser respondida por quem o criou, ou seja, por um deus, no qual ele se tornou *a quaestio mihi factus sum* (“a questão que me tornei para mim mesmo”). Sem a pressão teológica, podemos nos desvencilhar da segunda questão e voltar para a primeira, o “Quem?”, que pode ser desenvolvida na presença do próprio homem, já que podemos acreditar que no pensamento ocidental, a morte desse deus foi concedida por Dostoiévski e afirmada por Nietzsche.

No entanto, um dos modos ou métodos mais usados para começar uma investigação na contemporaneidade, é a indagação “o que é algo ou alguma coisa?”. Entre as variadas perguntas, cercam-nos desde criança até nossa chegada à academia: “o que é esse desenho?”, “o que é ser criança?” ou “o que é ser homem ou mulher?; no meu caso “o que é ser gago?”, e no nosso caso: “o que é um corpo?”. Pensemos que essas questões estão sempre em busca, como nos diz Heidegger em *O que é isto – a filosofia*, de uma *quidditas*, ou melhor, de uma essência de cada coisa ou de cada ser. Dessas questões, nosso percurso está cheio, mas podemos voltar à tradição e pensar na pergunta : “O que pode o corpo?”, num desvelamento de nossas corporeidades e formas de afetar e ser afetado, interpretado por Spinoza (2017).

Na continuação, podemos pensar: “Como sabemos que temos um corpo?”. Na licença acadêmica, peço agora para escrever entre a primeira pessoa do singular e na terceira pessoa do singular. Esse escrito é meu e de quem quiser, por isso, intercalo entre “eu” e “nós”. O Samuel sabe que tem um corpo quando se percebeu silenciado durante 22 anos, entre conversas de familiares, consultas terapêuticas, entre estantes de bibliotecas e livrarias, na escola e na chegada à universidade. Soube que tinha um corpo quando eu pude pela primeira vez, há quase 5 anos, apresentar meu primeiro trabalho em

⁴ Trecho da música *Samuel*, de Kiko Dinucci e Rodrigo Campos.

um congresso em Fortaleza, no qual os sons das palavras e suas “não-frases”, saíam de forma totalmente fragmentadas, o incomodo de ambos os lados era óbvio e nítido. Fiquei exaurido e, ao mesmo tempo, aliviado como uma fissura aberta em uma nova realidade e um corpo que acabou de nascer para um outro mundo.

O silêncio ia ser abafado pelo verborrágico ser que me tornei. Ao romper esse silenciamento, no êxtase do meu esgotamento – apropriando-me do conceito deleuziano de “esgotado” –, percebi que meu corpo estava sendo mostrado ou sendo constituído (já que aparecer é uma das formas de compreender nossa existência e a do outro), me fiz existência, me fiz mundo e me fiz corpo. Se para Barthes ele sabe que tem um corpo quando está excitado, ou com dores, ao contrário: “tu, corpo, não existes” (p. 73, 2013). Já com outras pessoas cada um sabe que tem um corpo de “n” formas: seja apaixonado; seja porque perdeu um grande amor e agora tudo dói; seja porque pariu um filho; seja porque amputou a perna direita.



Figura 4: Imagem do ensaio de CI (Jhon Morais, João Paulo Oliveira e Thiago Almeida), por Samuel Lopes, Fortaleza, 2016.

O corpo, ou a compreensão dele, fez-se mais presente no final do século XIX até o pós-Segunda Guerra Mundial (COURTINE, 2009), no qual pensadores, pesquisadores e cientistas dissecaram os métodos, as formas e as abstrações para compreender como ele funciona; quem cria o corpo, de que forma ele se materializa, quais sexos-sexualidades-

gêneros se desenvolvem nele, afins. O corpo no século XX é o ator principal das ciências, da filosofia e das artes, mas é no século XXI que ele vai, paradoxalmente, tentar falar por si próprio. No meu caso, minha fala e minha voz (além da paixão, da *thymos*) conduziram-me que eu tenho um corpo, meu corpo se fez presença, não era “a voz do seu corpo”, mas meu corpo estava (também) na minha voz. E nessa pesquisa, o corpo que investigamos é o corpo com deficiência, partindo do intérprete-criador cearense João Paulo de Oliveira Lima, um corpo que dança, narra, escreve e dirige seus espetáculos, e que tenta desenvolver “uma nova gramática para o corpo” (LIMA, 2015, p. 1).

Quem terá inventado a cadeira? Alguém com muito amor por si mesmo. Inventou então um maior conforto para o seu corpo⁵ – A escolha da cartografia para nos auxiliar nessa narrativa tem um teor fundamental para que possamos desenvolver uma pesquisa que respeite o sujeito e os seus processos de subjetivação, os entraves e as ofertas que encontramos no caminho dessa pesquisa. Buscamos no campo da saúde e da clínica, a chamada *política da narratividade*, ou seja,

Os dados coletados de diferentes técnicas (entrevistas, questionários, grupos focais, observação participante) indicam uma maneira de narrar – seja dos participantes ou sujeitos da pesquisa, seja do pesquisador ele mesmo – que apresentam os dados, sua análise e suas conclusões segundo certa posição narrativa (PASSOS; BARROS, 2014, p. 150).

Isto é, a nossa escolha contribui para um *ethos* da pesquisa que não desarticula os processos metodológicos tradicionais, mas vai além e tentam alcançar os processos de subjetivação dos sujeitos (pesquisador-pesquisado), e seus processos políticos e estéticos, que em nosso tempo não estão separados, como nos diz Rancière (2012). Política aqui é pensada de forma de inter-relação, e não como essência, isto é, não percebemos o homem como um ser político, mas um ser a-político (ARENDT, 2007; 2011), a política nasce *entre* os sujeitos que estão em processos da ação e do discurso uns com os outros, e não separados. Com isso, “o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político” (PASSOS; BARROS, 2014, p. 151).

Quando adentramos a cartografia e a política da narratividade temos uma tentativa de ruptura com as tradicionais e “velhas” narrativas acerca das questões que precisam ser revistas com urgência, seja nas relações teóricas, como tem feito alguns autores pós-

⁵ Trecho do conto *Tempestade de almas*, de Clarice Lispector.

hegelianos (como Judith Butler), pós-estruturalistas (como Julia Kristeva e Jacques Derrida), seja no Feminismo Negro⁶ (como Chimamanda N. Adiche e Angela Davis), mas também quando esses corpos lutam por uma emancipação, seja ontologicamente, esteticamente e politicamente falando, sendo “incluídos” nos debates, nas discussões e tendo voz ativa para expressar seus pensamentos e suas formas de pensar e agir com seus corpos. Tentamos sair de uma posição passiva, passando para uma fase de engajamento nos processos de mudança de si e do mundo (PASSOS; BARROS, 2014).

A escolha de João Paulo foi salutar para que essa pesquisa não fosse desenvolvida ou narrada de forma distante ou numa enxurrada de perguntas às quais não daríamos conta de fazer e nem de colocar em texto. Partirmos de um campo territorial já conhecido do pesquisador e do pesquisado: os locais de nascimento. Esse local, Fortaleza, Ceará, que tem grandes artistas reconhecidos nacionalmente e internacionalmente, não tinha antes de João Paulo trabalhos em dança e em teatro com pessoas deficientes, para além da inclusão social. Nosso artista, a partir de encontros com diretores, músicos, poetas, bailarinos bípedes, etc. começou a desenvolver um projeto que trouxesse a sua vida e suas bagagens, um sentido político e transgressor para o palco. Desde de *Assim é se lhe parece* até *Corpo Intruso*, percebemos um para além estético e político, como já explicamos, fez-se terreno comum no imaginário cearense.

Na definição de cartografia percebemos que ele é muito mais um plano de experiência no qual podemos acompanhar processos e os seus efeitos no objeto, no pesquisador e na sua produção de conhecimento. Foi a partir dessa relação que escolhemos a cartografia para nos auxiliar no acompanhamento desses processos na análise da *Narrativa do homem sem perna*. Uma pesquisa que parte do cotidiano, faz uma busca e uma elaboração analítica em conceitos, termos e teóricos/as apresentados, retornando ao “objeto” da investigação. Por isso, o pesquisador elaborou em conjunto com João Paulo, alguns encontros com profissionais e artistas de dança integrada e contemporâneos e outras pessoas que estavam abertas a interação e a geração de conhecimento coletivo, como prediz uma das análises cartográficas.

⁶ “Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias são usadas para desapropriar e maldizer, mas histórias também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Histórias podem ser usadas para arruinar a dignidade de um povo, mas histórias também podem ser usadas para reparar essa dignidade perdida” (ADICHE *apud* CARVALHO, 2017, p. 8)

Os processos que correm nos corpos deficientes, no corpo de João Paulo, é de transgredir a predominância de uma premissa que excluiu, historicamente e politicamente, seu corpo dos espaços públicos e dos espaços de fazer arte. João Paulo e tantos/as outros/as artistas deficientes que vão além das políticas sociais, transgridem as práticas que lhe sujeitaram a um espaço de isolamento ou aos atos discursivos dos “anormais” (FOUCAULT, 2002) e/ou do corpo com o sentido da falta (TAVARES, 2013). Mas para uma pesquisa que trabalhe com esses corpos transgressores, é preciso entender que os processos também precisam infringir a pesquisa, no qual eles não se estabelecem sobre a relação do saber ou da fala única, mas de que há um processo de transversalidade dessa pesquisa na observação do pesquisado e na imersão do corpo do pesquisador em processos criativos; não nos isolamos dentro de uma observação distante, mas de uma observação coparticipante. Transversalidade e transgressão na pesquisa estão lado a lado.

Logo, partimos do corpo de João Paulo para pensar uma outra narrativa dos corpos rejeitados no século XXI. Com isso, sempre que analisamos e intervimos, “narramos casos”. Segundo Passos e Barros (2014), essa relação tem dois sentidos que podem contribuir para a nossa pesquisa: o de (1) redundância e o de (2) desmontagem: (1) é entender o caso e o que lhe vem de forma anterior, como uma repetição, pesquisando e analisando o que já foi feito sobre o assunto em si e percebendo as tentativas de universalização e das tradições dos pensamentos e da pesquisa em si; (2) desmontar o processo de redundância na busca de uma transversalização dos sentidos e numa heterogenética dos casos, permitindo que possamos ir além do que já foi dito, tentando criar outras e novas conexões. Somos, então, transformados em estrangeiros, isto é, do estranhamento e de constante interrogação da pesquisa que estamos fazendo, no qual não somos os protagonistas, mas o espectador que vai ao cinema ou ao teatro ver a arte, fazendo parte de nós por momentos.

Assim, essa pesquisa introdutória levantou as literaturas em diversas áreas sobre corpos deficientes: como os estudos sobre deficiência e dança (NUNES, 2004; SANTOS, COUTINHO, 2008; TEIXEIRA, 2010; LIMA, 2015); no campo da saúde e da educação física (RECHINELI, PORTO, MORERIA, 2008); também nos enveredamos nos campos dos estudos clássicos sobre deficiência, os *disables studies*, concedido pelas análises exegética de Debora Diniz (2007); nos voltamos ao campo da filosofia e da teoria política como nos estudos dos anormais e dos corpos utópicos de Michel Foucault (2002; 2013),

além de suas reflexões acerca dos discursos e das formas da linguagem nos impor fronteiras marcando nossos corpos. Nos processos de transversalização buscamos auxílio e as possíveis contribuições da *Teoria Queer*, em especial, da pensadora Judith Butler (2009; 2013) para pensarmos esses corpos numa discussão entre sujeito e performatividade (que difere da performance).

Dentre a desmontagem temos três características que lhe e nos dão suporte: a) que ao narrar um caso, tentamos aumentar os processos de desterritorialização das antigas formas narrativas e universalizantes, no qual não garantia a vida orgânica, de fato, e nem a vida política desses sujeitos. Então, fazemos “vacilar” essas antigas estruturas; b) como já falamos, é a garantia de um “*ethos* políticos” dessa política, no qual deixamos existir esses corpos, fazendo emergir, enfraquecendo a cena de saber-poder, continuadas pelas políticas de inclusão, por exemplo: “A desmontagem do território de saber-poder era a quebra das relações instituídas entre aquele que sabe e aqueles que não sabem, entre o que podem falar e os que não podem falar. Quebrávamos equações” (BARROS; PASSOS, 2014, p. 167); c) o valor coletivo, é o que tem sentido comum, no qual torna-se o comum como uma experiência para todos, cuja narrativa não abarca somente um sujeito, mas um grupo que nos precede. O sujeito é o agenciador da enunciação, se constituindo através de engrenagens, paradoxos, políticas e artes anteriores, além da identidade, da cultura e da linguagem que lhe constituem.

Com isso, nossa pesquisa como observador participante se deu em quatro etapas, em “campo”: (1) Na produção, no acompanhamento direto dos ensaios e espetáculos de *Khalos* e *Corpo Intruso*; além de fotografar e filmar os ensaios e três apresentações de *Corpo Intruso*; (2) deu-se na participação dos workshops de performance no *Museu de Arte Contemporânea*, em Feira de Santana, e a última na *Vila das Artes*, em Fortaleza, Ceará, com Micheline Torres, também com a participação de João Paulo; (3) na participação de fóruns e debates sobre corpos deficientes e dança integrada; (4) a pedido do meu orientador, de momentos de criação e “presença” com João Paulo lima, no qual aconteceram em dois momentos no *Porto Iracema*, local gentilmente cedido para os nosso encontros. Todas essas relações é uma tentativa de criar um “território de observação”, como propõe a cartografia, no qual destacamos a importância do pesquisado e do que ele nos traz, das discussões e dos olhares de outras pessoas. A forma desse conhecimento é construída enquanto composição e não como um “mero suporte passivo de uma movimentação de produção” (KASTRUP, 2015, p. 49).



Figura 5: Imagem do ensaio *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016.

Assim, as participações em workshops no MAC e na Vila das Artes, foram salutares para ultrapassar as fronteiras que o território de observação pode nos colocar (muitas vezes, por nós mesmos). O primeiro workshop em Feira de Santana, instigou-me pelo fato de desenvolver formas de fazer performances, em dois momentos: o da interação do conhecimento do seu próprio corpo e as múltiplas relações que temos com ele; e depois, a relação com o outro (desconhecido) e a rua (o fora de nós).

Esse momento no MAC foi de grande tensão para mim: nunca tinha pensando sobre o meu corpo a partir dele mesmo. Mesmo saindo, na ala da dança, no Afoxé Acabaca, em Fortaleza, durante três anos, minha relação com o meu corpo sempre foi de vergonha (por não cumprir os parâmetros da “beleza normativa”), além de se envergonhar, a priori, da gagueira (por longos 22 anos), e isso refletir muito como eu expressei meu corpo no dia a dia. A performance traz em si uma investigação do próprio corpo, uma forma de subverter a cultura do corpo alienada em si mesma (GLUSBERG, 2017). Nesse workshop me vi totalmente cego com as potencialidades que meu corpo tem, minha interação era mínima e quando fizemos duas apresentações na rua, em frente ao museu, meu corpo estava preso ao chão, mas não no sentido de atravessá-lo, mas no

sentido único de se instalar, local fixo, de fuga. Voltava das aulas (com duração total de um mês) exausto e muito inquieto com minha prisão.

Já em dezembro de 2016, a convite de João Paulo, fui fazer umas oficinas de uma semana com Micheline Torres, no Vila das Artes. O tema era *Meu corpo é minha política*, muito próximo a minha pesquisa. A proposta era no penúltimo e últimos dias de oficina fazer uma performance com os outros participantes do grupo. Fiquei ansioso pelo que eu poderia desenvolver. Fiquei a perguntar como eu faria uma performance se eu estava preso no meu corpo, ele não tem movimentos mais do que cotidianos, eu não consigo dançar, eu não consigo interpretar, como vou tocar o outro? No terceiro dia, após a aula, fui para casa e na época estava lendo muita coisa sobre linguagem e suas formas de prisão. Assim, dei-me conta do que me incomodava mais no meu corpo, para além da materialidade, e primeiro me deparei com a gagueira. Recusei o hífen corpo-gago, e partir para uma análise política dos usos da linguagem. A fonação, o cuidado com a fala, a normatização da voz em conjunto com o resto do corpo e os lugares onde essas pessoas gagas estão. Conheci, nas minhas rápidas buscas, um documentário A voz do gago, e tem-se vários relatos de pessoas gagas, otimistas, algumas, pessimistas, outras. E aí lembrei de como todos esses relatos fizeram e fazem parte da minha existência, e dei conta de que ali também estava meu corpo, e quem sabe, com maior potencialidade do que outras esferas dele.

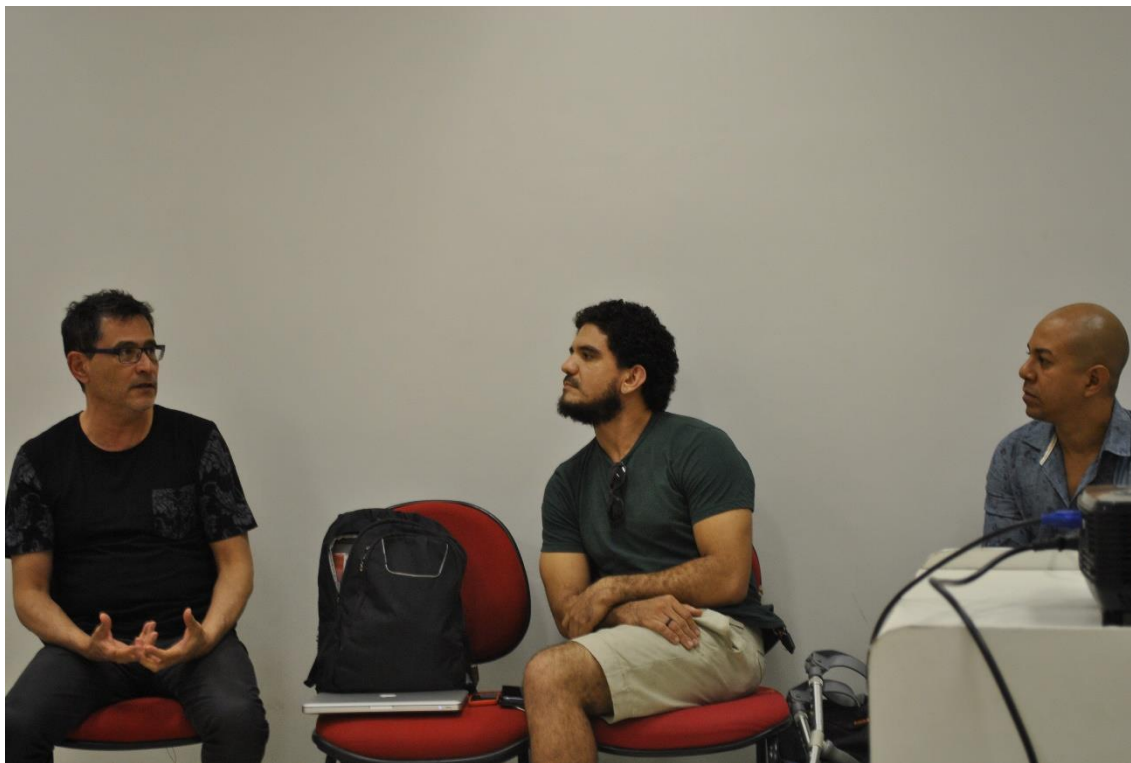


Figura 6 : Imagem da roda de conversa sobre dança integrada com João Paulo Lima, Anderson Leão (Grupo Gira Dança) e o Professor Leonel Brum, do curso de Dança da UFC, no Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, 2016. Foto: Samuel Lopes.

Contudo, desenvolvi uma performance intitulada *A linguagem é a lei?*. Distribuí 5 grupos com 2/3 pessoas, em que uma ou duas pessoas falavam e outra queria discursar, mas sem sucesso, enquanto passavam cenas em um telão com imagens e áudios de pessoas gagas e pessoas com uma oratória “normativa”. Foi ali que algumas questões minhas e dos outros participantes eram colocados em cheque: para mim, houve uma atualização de como eu percebia meu corpo e como eu poderia, com essa performance, introduzi-la na minha escrita dissertativa; para as pessoas, foi a relação do nunca ouvir o outro, ou também de não perceber as diferenças corporais para além do que está exposto ou em “falta”, outras o entendimento da “unicidade de cada sujeito” em “um mundo tão misto”, e para alguns o silêncio é incomodo e pode ser significado como algo totalmente negativo.

Destarte, esses dois workshops não estavam em nosso plano comum, como deve acompanhar o pesquisador-cartógrafo, fez-se presente numa somatória para a nossa pesquisa, pois o pesquisador-cartógrafo teve modos de corporificação e afetação. Nessa ação de conhecimento colocou-se em debate o “paradigma da representação”, ou seja, se a pesquisa tem como foco o debate às constantes narrativas sobre os corpos deficientes e

seus efeitos estéticos e políticos, como não estamos em constante trânsito com outros corpos? Esse plano comum nunca pode ser planejado aos olhos da homogeneização dos fatores apresentados, mas dos jogos das diferenças e dos encontros da alteridade. Por isso, também, é tão importante, o jogo da corporificação e da afetação.

A corporificação, indica que a realidade não é algo determinado, mas dependente do sujeito da percepção, porque sua construção se dá pela sua relação com o mundo e a estrutura recipiente. “É a corporificação daquele que percebe, a sua disposição, e não um mundo abstrato, prévio, que guia uma determinada ação; é mais o corpo atento e aberto no espaço do que conteúdos acumulados em aprendizados cristalizados” (POZZANA, 2014, p. 52). E pelos processos afetivos, porque o corpo, como nos diz também Nietzsche, é o local e o definidor das paixões e precisamos falar desse corpo no mundo, “sem desconectá-lo daquilo que o constitui” (POZZANA, 2014, p. 57). Ou seja, é “no corpo pensante e vibrante que uma perturbação engendra a vida que cria: corporificação e afetabilidade” (POZZANA, 2014, p. 61).

Assim, os sentidos que a cartografia tem é de acompanhar percursos, implicar em processos de produção e a conexão de redes ou rizomas. Ou seja, são múltiplas as entradas e modos de fugas que tem uma investigação cartográfica. Há uma relação muito próxima entre o pesquisador e a realidade a qual ele quer pesquisar; a cartografia pode acompanhar, por exemplos, processos novos ao pesquisador, mas nunca estranhos a ele. A cartografia não se aplica, e sim pratica. E a relação do cartógrafo nunca se estabelece a partir do passado, mas a partir das experiências do presente.

O processo do cartógrafo é sempre um contínuo, ou seja, nunca acaba de forma definitiva. Ele pode estacionar, mas não com um final específico. Ele sempre está em processo de formação da sua pesquisa, sua relação entre a sua realidade, o seu suporte teórico e o *locus* da pesquisa. Esse processo, também, rompe com a abordagem clássica que pressupõe sempre um sujeito e um objeto como formas de conhecimentos. A formação do cartógrafo não está entre um sujeito e um mundo, mas na produção desse sujeito e desse mundo. Para Bruno Latour a formação do cartografo está na criação de um corpo de pesquisador-cartógrafo. “O cartógrafo é formado nas problematizações do mundo, nos desvios, nos lapsos, ali onde algo escapa ou não encontramos o que ansiamos encontrar” (POZZANA, 2014, p. 63).



Figura 7: Imagem da preparação da cena inicial de CI, por Samuel Lopes, Fortaleza 2016.

Como disse acima, meu orientador Professor Dr. Luis Vitor, indicou-me a para além das observações dos ensaios, espetáculos e na participação dos workshops, a ter encontros e tentar fazer contato improvisação com João Paulo. Assim, em janeiro de 2017, no espaço de ensaios do Porto Iracema, fiz dois encontros (diante das possibilidades): 1) com João Paulo e um grupo de amigos que estavam dispostos a se movimentar, relacionar-se e atravessar outros corpos; 2) no segundo, um momento somente meu e do artista. João Paulo conduziu os dois momentos.

João Paulo iniciou o processo pedindo que nós ficássemos em um círculo e uma bola seria jogada de uma ponta a outra e a pessoa que naquele momento pegasse a bola falaria o que não gosta em seu corpo e o porquê; depois, a partir dessas falas, o artista nos apresenta um movimento e vamos ter que, ao nosso modo, movimentar-se, criando nossa versão. Foi também possível uma relação dual, no qual confiávamos a outra pessoa nosso corpo para ela movimentá-lo por nós, e, por último, correr, saltar, tocar o solo, rastejar, sempre de encontro com o chão e o outro.

No final abrimos o debate, e dentre as falas de agradecimentos pelo encontro, de despertar do corpo e de suas possibilidades, a que me marcou foi o cancelamento que fiz com o conceito de corpos alterados que trouxe no meu início de pesquisa. Uma das participantes me questionou se mais uma nomeação não traz um centro de pensamento, ou melhor, se ao chamar um corpo de alterado eu me estabeleço com ele a partir de uma normatização, de um centro, de um molde exclusivo de corpo. As alterações são múltiplas e, mesmo na dinâmica da vida ou da cultura, essas práticas de nomeação do outro, sempre parte de nós, e nunca dele mesmo.

Já no segundo encontro, a dificuldade de estar só com alguém que já interpreta e dança e se apropria de corpo é mais radical. Conversamos de início do que poderíamos fazer, e pensamos em praticar o que foi feito no evento anterior: o princípio era o movimento que eu te lanço e o que você faz com ele, sem perder o meu movimento e a sua criação em cima disso. Estar afetado para mim foi menos difícil do que corporificar. Porque minha preocupação era se eu ia conseguir libertar meu corpo a partir dele mesmo, e isso fluir na minha escrita. Até hoje são questões que me inquietam. Mas abriu as possibilidades de prisão dos corpos, a docilidade da “educação” deles e como eu poderia me tornar indócil. Saí mais inquieto do que entrei. Não importa. Como na gagueira, mais uma fissura foi feita.

Com isso, a relação da escrita ainda parece mais presa às teorias – minha formação de pesquisa é a teoria política e a filosofia. Confesso que preciso aprender a dançar com o espírito e com a escrita, mas como diz o poeta Antonio Machado “el camino se hacer caminando”, e estou iniciando minha escrita corporal. Se meus Orixás dançam, por que, então, eu não posso dançar?

Deste modo, essa pesquisa, ou melhor dizendo, essa narrativa não se prende as interpretações cânones sobre o referencial teórico, e muito menos é uma pesquisa que se lança com dados, entrevistas exaustivas e descrições dessas. Porém, se estabelece como uma crônica ou apenas uma observação que precisa ser dita e escrita em palavras. Ainda, esta pesquisa não tem o objetivo de ser o grande texto sobre deficiência ou sobre corpo, mas se propõe a trazer indagações, questionamentos e outros olhares (em conjunto com teóricos/as) para se pensar não só os corpos deficientes, mas algo anterior a essa marca social e linguística, tentamos pensar a pluralidade humana e sua riqueza na diferença.

Trazemos, de forma sucinta, outra artista deficiente: Viktoria Modesta e seu vídeo clipe *Prototype*. Essa artista me chegou já no desenvolvimento da pesquisa e me instigou o fato de ela pedir que amputasse sua perna porque não se sentia bem sendo manca. O seu corpo se torna seu corpo não por muletas (como no caso de João Paulo), mas por próteses variadas de formatos não comuns. Além, sua performance e músicas trazem um corpo-ideologia para além da matriz ocidental excludente (Heterossexual, Branco e Bípede).



Figura 8: Imagem do vídeo clipe *Prototype*, de Viktoria Modesta, divulgação.

A presente dissertação está dividida em duas partes a partir das relações que podemos perceber na ruptura na formação desse sujeito ocidental no qual contribuíram para fraturar o pensamento tradicional e reabrir novas e outras discussões acerca desse “sujeito” e de suas diferentes corporeidades.

Na primeira parte partimos do pressuposto do pensador alemão Martin Heidegger no qual vai estabelecer que o *Dasein* (de forma sucinta, é o termo alemão para o ente privilegiado que nós somos, isto é, o homem na sua existência (HEIDEGGER, 2003)) possui três estruturas que lhe constituem, ou seja, da sua abertura para o mundo, são elas: compreensão (que pode ser entendido como existencial), disposição afetiva e linguagem. Dessas relações, a que nos interessa neste momento é a linguagem pois é a forma que esse ente “especial” tem de descoberta do mundo e de sua própria existência (HEIDEGGER, 2003). No entanto, essa relação discursiva não tem relação com a fonação, mas como o modo de ser desse *Dasein* (NUNES, 2008).

Assim, os aspectos que vão nos dar suporte nessa etapa é o estudo da cultura e seu embate com natureza e como isso pôde se efetivar no corpo deficiente, e as estruturas da linguagem como forma de lei do Ocidente, em conjunto com a imagem e a representação desse sujeito homogêneo ou como chamamos (à base da *Teoria Queer*), o sujeito da matriz excludente. Se historicamente e politicamente, o discurso estabelece fronteiras e marcas os corpos, lhes silenciando, lhes violentando ou lhes fazendo pantomimas, em nosso tempo, esses corpos usarão a linguagem como modo de subversão para se desvencilhar da lei tradicional que regem os corpos deficientes (a inclusão social é uma desses suportes de disciplina), e tantos outros corpos que levaram o estigma como marca social.

Em seguida, analisaremos a relação do corpo com a imagem, já que no século XX, a imagem do corpo pôde ser (re)pensada (MATESCO, 2009). A concepção ocidental de corpo, está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. Parte-se da construção de dualidade que o pensamento ocidental percorreu entre corpo e alma, *Eros* e *Tânatos*, matéria e espírito, etc. Não conseguimos pensar o corpo sem o recurso da imagem, ou seja, “na cultura ocidental o pensamento do corpo é um pensamento de imagem e, ao mesmo tempo, o pensamento de imagem é um pensamento do corpo” (MATESCO, 2009, p. 19).

Assim, para que nossa investigação ganhe um cunho diferenciado de outros estudos sobre o corpo na contemporaneidade, vamos buscar auxílio no estudo do desenho. O desenho é um dos recursos mais antigos de expressão imagética e de expressão de comunicação. E o desenho enquanto linguagem estabelece vários meios de ser revelado. Buscamos o auxílio de Wong (2007) para pensar o desenho como uma criação visual com um propósito específico, preenchendo as lacunas necessárias e constituindo umas das melhores formas de expressões visuais, em diversos campos. Definimos aqui desenho como “uma representação de algo, seja num suporte material, seja na própria mente, seja do visto, seja do imaginário; é a manifestação, é síntese, é concepção, é signo, e como tal, é uma das formas do ato sêmico definido como aquele dotado de intencionalidade” (RAMOS, 2008, p. 1).

A segunda parte se dá a partir do lugar da *différance* de Jacques Derrida e do embate de Stuart Hall e dos *Estudos Culturais* no questionamento das identidades múltiplas e híbridas do pós-Segunda Guerra e das Lutas pelos Direitos Civis em todo mundo. Com isso, dois conceitos nos são salutares para a reivindicação dessa diferença derridiana que são os conceitos de Aparência e Reconhecimento. A aparência como fator determinante para que se tenha realidade, é o espaço onde podemos ser vistos e ouvidos por outros e por nós próprios; e reconhecimento na relação entre o “eu” e o “outro”, ou seja, o reconhecimento permite que haja uma tentativa de equidade nos direitos e privilégios, quebrando a relação disfuncional entre classes sociais, e destacando que essa dignidade é inerente aos homens, e não apenas a determinado estamento. São conceitos que vamos colocar em “conflito” para irmos além das buscas de identidades, mas eliminando as fronteiras binárias que o pensamento moderno ocidental e tradicional conceberam na formação do sujeito. Estamos interessados nas fraturas que os corpos estigmatizados, marginalizados fazem nesse sujeito excludente e em seu imaginário, constituído em si outras estruturas estéticos-políticos para uma outra história do corpo no século XXI.

UM CORPO DESIGUAL OU A TARJA DE CENSURA NO MEU CORPO DIZ: NÃO RECOMENDADO À SOCIEDADE⁷

“O nosso século é tanto o do átomo e o do cosmos como o da linguagem”

[Julia Kristeva - **A história da linguagem**]

“A linguagem importa. O discurso importa. A cultura importa. Há um sentido decisivo no qual a única coisa que parece não importar mais é a matéria”

[Karen Barad - **Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria**]

“Que um homem não te define,
Sua casa não te define,
sua carne não te define,
Você é seu próprio lar”.

[Juliana Strassacapa - **Triste, louca ou má**]

“As palavras fogem
Se você deixar
O impacto é grande demais
Cidades inteiras nascem a partir daí
Violentam, enlouquecem ou me fazem dormir
Adoecem, curam ou me dão limites
Vá com carinho no que vai dizer”.

[Vanessa da Mata – **As Palavras**]

O atual presidente dos EUA, no final de 2015, nos últimos momentos da eleição presidencial, imitou em um de seus comícios o jornalista Serge Kovalski, que têm artrogripose, doença que afeta os movimentos das articulações, em uma sátira sobre a negação de uma possível declaração que ele teria dado afirmando que alguns mulçumanos comemoraram à época a queda das Torres Gêmeas. Avidamente, no início de 2017, Meryl Streep, em seu discurso na premiação do *Globo de Ouro*, observou de forma fenomenal como ao usar o espaço público para humilhar alguém, que socialmente é minoria, ganhando dele em poder e privilégio, dá-se o aval para que todos sejam “nivelados por baixo”, isto é, abre-se a permissão para que os corpos cujas identidades na matéria não tem importância social sejam violentados de inúmeros modos.

A premiada atriz americana desenvolveu em um exemplo concreto uma parte da teoria política de Hannah Arendt: espaços públicos *versus* espaços privados. E ao mesmo

⁷ Título baseado nas músicas *Uma canção pra você (jaqueta amarela)*, de Assucena Assucena, e *Não recomendado*, de Caio Prado.

tempo, as cenas de subjetivação que a performatividade é capaz de trazer a público, a partir da linguagem e de suas marcações nos corpos. No entanto, o que está por trás dos sítios particulares e públicos dos sujeitos e sua forma de se mover entre eles, é a relação que a linguagem tem em ser o grande operador político na nossa relação com o nosso corpo, as outras corporeidades que estão em constante trânsito (em uma a dinamicidade natural e cultural) e os atravessamentos nos espaços em que habitamos.

A encenação satírica de Donald Trump é mais óbvia representação do sujeito ocidental em sua marca de exclusão. Ele é a imagem caduca de um homem – agora, epistemologicamente falando – que sempre se sustentou nos processos históricos e sociais de algumas corporeidades, destituindo a importância (*to matter*) desses e de seus grupos, e agora (pode) está em perigo de desaparecer. Ao mesmo tempo que traz a memória não só da população americana e também mundial de que existem grupos que ainda precisam ser eliminados ou subalternizados. Aponta-se a exclusão do outro a partir da relação do corpo com as reafirmações (ou não) dos paradigmas históricos, culturais e sociais hegemônicos.

Minha deficiência não é minha essência, não é a totalidade do meu ser⁸ – A cena de *Corpo Intruso* se inicia totalmente sem iluminação.

O deficiente está com prótese, vestido com calça cáqui, blusa branca longa, calçados com i clog (sapatos feitos de madeira comum no norte de Gales) e chocalho de bois no pescoço. Aparece a primeira pintura, em seguida a outra, depois começam os barulhos rápidos do objeto do mamífero, sendo chacoalhados no escuro pelo deficiente; as primeiras luzes vão aos poucos iluminando o dorso que está em torno de 90 graus, com os braços semiabertos e as duas pernas sustentando os movimentos parecidos com choque que o deficiente faz.

O bípede entra em cena, como uma visita repentina, com calças longas cinzas, blusas longas brancas, também com o chocalho no pescoço. Dois animais se encontram. O bípede alonga seus braços ao do deficiente; começa então um jogo animalesco, um frente ao outro. Movimentos de sustentação dos ombros, o deficiente bate uma das pernas numa reafirmação do chão (numa pergunta-resposta que insere um barulho marcial); estão frente a frente, entrecruzam seus ombros; depois de lado, voltando a posição de 90

⁸ Trecho do texto declamado no final do espetáculo *Perspectivas em movimento*, por Ninfa Cunha.

graus, que os tornam mais próximo a imagem de um animal de quatro patas, o bípede, de forma súbita, vai saindo da interação corpórea com o deficiente, com o gesto final de largar o braço esquerdo do deficiente e sair da cena. Enquanto o animal parece agonizar. Apagam-se as luzes, com os burburinhos dos sinos. O bípede retorna a cena, sozinho, num corredor linear de luz.

De súbito, ouve-se o estrépito do sapato do nazista entra em cena. Com o acordeom ao fundo, em acompanhamento. Agora ele faz uma sequência de repetições com urros, articula movimentos repetidos. São gestos que as mãos passam pela cabeça, prosseguem pelo pescoço, em formatações duras e quadriculares, terminando na saudação nazista ao Fürher. Minutos depois, esses movimentos se confundem e perdem o rigor da linearidade, e os gritos se tornam mais sonoros e angustiantes. O nazista vai se transformando em outras imagens, a partir de cada deslocação que faz. Se no início suas movimentações eram lineares, exatas e com marcações, no final da cena, quando ele está no outro lado do palco (no final da iluminação), com violência atinge seu rosto, seu corpo, como se em suas roupas tivessem entrando algo que pudesse corromper sua alma, após um corpo já maculado. Suas mãos estão prendendo sua boca, com muita força; palavras querem sair, mas são abafadas com violência. Apagam-se as luzes.

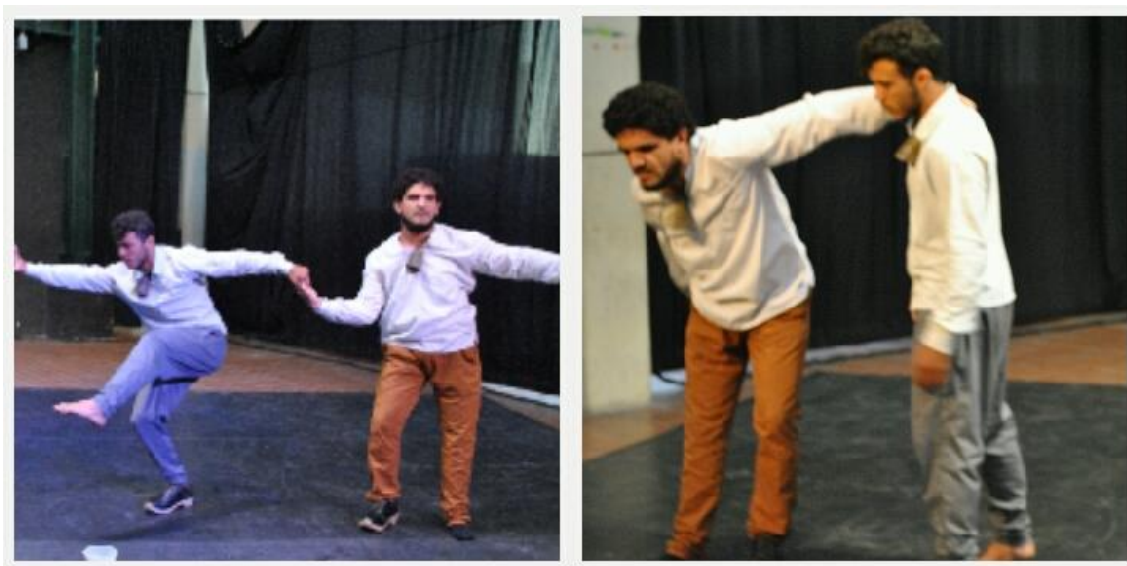


Figura 9: Imagem do espetáculo *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016.

O que nos separa dos animais, fazendo-nos homens, depois sujeito e humanos ou não humanos? *Corpo Intruso* em cenas iniciais traz a imagem, os movimentos e os signos que nos remetem ao animalesco. Seus movimentos bruscos nos dizem o que é um animal

ou uma representação desse? Já o bípede com a simbologias dos já conhecidos gestos nazistas, diz-nos quem és? São essas cenas de repetições que vão marcar os corpos dos rejeitados no início do século XX, estruturando a busca do sujeito ocidental pela sua hegemonia.

O sujeito e sua formação que estamos criticando é o que compõe a matriz excludente: Homem (heterossexual) e branco (BUTLER, 2009, 2012), e incluímos a formatação de seu corpo: bípede. Esse sujeito ocidental (SALIH, 2015) não é em si um indivíduo, mas uma estrutura social e linguística que está em processo. E esse sujeito, fundamentado por uma estrutura de poder, requer uma abjeção para que haja coerência em sua existência, determinando, então, a separação: inclusão x exclusão.

Esse duo está baseado no funcionamento da linguagem como “o lugar onde se dá a sua materialidade” (SALIH, 2015, p. 10). No entanto, sabemos, através dos estudos da linguística russa, dos estruturalistas e pós-estruturalistas, que a linguagem ganha sentidos para além da economia das palavras: tem-se uma dimensão social e ideológica no uso delas. Ou seja,

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material da realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo, como qualquer outra coisa qualquer (BAKHTIN, 1986, p. 33).

Esses fragmentos vão ser realizados nas marcações dos corpos, em parte, na nossa história. Mas o corpo não é como um “produto pronto” (GREINER, 2005) que está à mercê das inscrições culturais, sociais e linguística, em forma passiva. Há uma inter-relação entre as marcas externas (citadas acima) e as marcas que a natureza nos concede, seja organicamente, seja geograficamente. A cada movimento dele, muda-se o tempo e o espaço que ele se instala. Todas essas condições estão em constante conflito, e uma separação binomial delas seria empobrecer as nossas possibilidades corpóreas, seja no sentido orgânico, cultural ou tecnológico.

Nosso estudo entende cultura⁹ a partir não de sua separação com sua raiz etimológica, mas em seu sentido dialético com a natureza, e sua relação com o corpo, no

⁹ O termo cultura, segundo Terry Eagleton (2011, p. 9), é uma das palavras “mais complexas de nossa língua”, que dentre várias de suas definições traz uma oposição, bem interessante e perigosa, com natureza. Mesmo em sua oposição, o conceito de cultura vem de uma derivação de natureza. Dessa forma, vem das

qual consigamos compreender minimamente a singularidade e a pluralidade de cada cultura em diferentes espécies (GREINER, 2005). Na natureza não podemos, *a priori*, ter escolhas; na cultura, muitas vezes, não é diferente. Ou seja, o corpo é

A matéria herdada, puramente dada, que nos liga à nossa espécie, tão implacavelmente impessoal quanto o inconsciente, um destino que nunca tivemos a permissão de escolher. Nessa medida, ele é símbolo de nossa solidariedade. Mas o corpo é também individual – na verdade, pode-se argumentar que seja o próprio princípio de individuação. É porque o corpo é uma entidade em separado, local e drasticamente limitado, literalmente não aprisionado no corpo de sua espécie, que nós somos tão terrivelmente vulneráveis (EAGLETON, 2011, p.158).

Assim, tentamos compreender que a cultura não elimina a natureza, ela transforma-a em conjunto com outras sub-relações, econômica, sexual, étnica, afins. No nosso caso, um corpo pode tornar-se deficiente para além das estruturas culturais ou naturais¹⁰. Nosso artista não nasceu sem uma das pernas, mas ele tornou-se deficiente físico após um evento traumático de saúde; as dificuldades ou facilidades encontradas em seu cotidiano têm uma relação bem próxima as normas culturais e sociais de sua época e de seu local, do que estritamente com as manifestações naturais¹¹.

origens “lavoura”, de “cultivo” ou “de cultivo que cresce naturalmente”; vindo também do inglês *coulter*, sendo um cognato de cultura que significa “relha de arado”, bem próximas aos termos trabalho e agricultura. Também vem do latim *colere* que pode significar cultivar e “habitar”, mas também a “adorar” e “proteger”. Outra forma tautológica do termo é com *colonus*, que se estabeleceu como “colonialismo” ou com *cultus* que vem de uma relação religiosa com “culto”, trazendo um sentido divino e transcendental à palavra.

¹⁰ Outros autores vão analisar a relação paradoxal entre cultura *versus* natureza em diversos campos do conhecimento. Destacamos dois: Raymond Williams (2011) faz um estudo exegético do termo “cultura”, e traz, então, três definições do sentido na modernidade. No princípio, a relação com o trabalho rural denominando um contraponto a “civilidade”; no século XVIII, sua definição está mais próxima à “civilização”, ou melhor, “no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material”, tem-se aqui uma relação muito forte com a moral: “ser civilizado inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra” (EAGLETON, 2011, p. 19). No seu pertencimento com o espírito da época, o iluminismo, ou seja, a base de uma razão mais “esclarecida” (*Aufklärung*). Assim, o termo “civilização” foi se separando do de “cultura”, no qual a primeira diminui as diferenças de cada não, enquanto a segunda as destacava. Por exemplo, a relação de cultura e civilização entre França (1) e Alemanha (2) são diferentes, se a (1) civilização tem uma proximidade com a “vida política, econômica e técnica” (EAGLETON, 2011, p.20), a (2) tem uma relação “religiosa, artística e intelectual”. São diferenças clássicas que podem ser verificadas nos escritos posteriores, dos teóricos da *Teoria Crítica* e da *Escola de Frankfurt*, cuja crítica se estabelece ao capitalismo industrial em seus primeiros momentos e sua expansão em todas as esferas da vida humana, inclusive no âmbito da arte. Já acompanhando o que no final do século XIX, a palavra *kultur* (cultura em alemão) estava próxima a uma crítica a “civilização” como modo de vida do imperialismo que continuaria com a ascensão do capitalismo.

¹¹ Já a antropologia clássica (GEERTZ, 2015; SKIDMORE, 2012), sob o comando de uma sociedade imperialista, reafirma as oposições desses termos. Agora a relação de cultura estava estreitamente ligada às relações com sociedades primitivas, sociedade tribais e colonizadas, no qual a civilização se efetivava na relação cosmopolita de um novo mundo que estava chegando; assim, essa cultura mais “orgânica” poderia ser uma crítica a essa sociedade que estava sendo abarcada pela crítica a uma sociedade industrial. A antropologia após os anos 50 e a pós-modernidade trazem novas formas para o entendimento do termo

A natureza aqui não tem força de discurso, mas a cultura tem, pois é ela quem vai denotar os locais que ele pode estar, se ele vai ter um tipo de benefício concedido por uma política social ou de bem-estar e quais protocolos ele vai ter que seguir. A natureza, em seu sentido fisiológico, pode ter lugar aqui nas questões que o levaram a ter a doença, seja pela alimentação, seja em sentido hereditário/genético ou de localização, mas tanto uma relação como a outra não dão conta exatas da potencialidade do corpo de João Paulo antes e depois da amputação da perna.

Quando nosso artista sofreu ou sofre algum tipo de preconceito decorrente de sua deficiência, não é a manifestação da natureza em si que o agente da ação percebe, mas a relação cultural que ele tem ao ver o corpo do nosso artista no teatro ou acessando um transporte público. Mesmo o agente do preconceito vindo nos dizer que João Paulo não pode dançar por só ter uma perna ou que deve pagar o valor igual do veículo que lhe transporta, porque naturalmente a vida o concebeu assim, são manifestações do discurso cultural que estabeleceram que os corpos que fogem às velhas e engessadas premissas modernas (homem, corpo “completo” e heterossexual), devem ser ou eliminadas ou disciplinadas ou aprisionadas em locais fora da cidade, como era de praxe até o século passado.

A natureza é o que é, a cultura não deve, mais uma vez, eliminá-la, apenas aprimorá-la para mostrarmos a vitalidade e a potência de cada corpo, de cada mundo. Nas palavras de Christine Greiner: “não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativados o tempo todo. A informação internalizada não chega imune” (GREINER, 2005, p. 43), isto é, “entre o que o nosso corpo nos diz e o que devemos saber a fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos preencher, e nós o preenchemos com a informação (ou desinformação) fornecidas pela nossa cultura” (GEERTZ, 2015, p. 36).

cultura. A antropologia após ser revisada e tentar se desvencilhar do imperialismo, tentar perceber uma relação entre todos os tipos de comunidades possíveis na Terra, no qual ela se torna muito mais descritiva e interpretativa do que avaliativa, considerando de igual importância os sentidos culturais e sociais de que cada comunidade. Já os teóricos da pós-modernidade trabalham na relação com as “políticas de identidade”, numa reafirmação da pluralidade humana, de forma que rompe com o nacionalismo e abre blocos de emancipação políticas e identitárias, no pós- Segunda Guerra Mundial, onde todas as pessoas e suas culturas, relações sociais e políticas, se encontram e, logicamente, entram em conflito, numa desraização desses sujeitos, dando “visibilidade” a nossos tipos de corpos, identidades e modos de ser, socialmente falando.

A relação que podemos estabelecer entre cultura e natureza não é de oposição, mas de interdependência. E quando pensamos os corpos deficientes muito mais. Tentamos perceber e analisar que a potência do corpo não está em destruir sua natureza ou sua “cultura original” ou “essencial”, mas do conflito entre o que a natureza lhe deu, o que sua cultura “particular” faz com ela e com os encontros entre outras culturas, naturezas e relações sócio-políticas tem a nos dizer e ensinar.

Ainda nesse conflito, os corpos deficientes (e tantos outros) foram marcados historicamente e politicamente falando, por atos discursivos baseados pelas relações naturais e culturais do Ocidente. O que era dito naturalmente como “anormal” ou “fora do padrão” são formas de linguagens estabelecidas por concepções culturais e não dadas pela própria natureza. João Paulo, assim como tantas outras pessoas deficientes, sofreu e sofre processos de segregação ou atos preconceituosos, e isso não pode ser procurado na relação com a sua doença na infância ou com a ausência da perna direita, mas nos entraves que ele encontra na ausência de acessibilidade ou nos editais de fomentação à cultura que exclui o artista com deficiência, ou o isola em locais específicos¹², ou seja, devem ser encontradas nas relações sociais e não no seu corpo em si.

Se a invenção do homem é recente e está próximo o seu fim, a do corpo é bem mais recente, e seu fim não se tem revelado. Já a relação cultural e social com os corpos que fugiam do padrão moderno, foi marcada de forma violenta: a anormalidade, criada a partir de uma epistemologia moderna como a vida (a organicidade), o trabalho (o que nos mantém vivos) e a linguagem (a que marca e que mantém na história),

Para Michel Foucault (2002), a família dos anormais não estava apenas atrelada às relações com a saúde, especificamente com a psicopatologia, mas estava sendo regulada também pelas instituições de controle, sendo vigiadas e distribuídas conforme suas alterações corporais externas e internas. Assim, para nosso autor, essa família foi distribuída em três elementos: a) o “mostro humano”, que tem como referências as noções tanto biológicas quanto jurídicas, são figuras como “meio-homem”, “meio-besta”, “hermafroditas” e as individualidades duplas; b) o incorrigível, que está sob as penalidades da lei das instituições de controle e de disciplina, seja o criminoso ou o “doente mental”; c) o onanista, fixado sobre a regulamentação da sexualidade dos indivíduos desde a infância até a fase adulta.

¹² Ou lê-se: “inclui” em editais específicos.

São essas referências que vão reger o imaginário das instituições, dos discursos e dos saberes que controlarão, disciplinarão e dirão como nossos corpos devem ser nomeados e ordenados. Em convergência, o pensamento dos regimes totalitários e fascistas no século XX criaram os seus campos de concentração para que fossem eliminados qualquer tipo de corpo e de imagem que fugissem da regra imposta por uma lei natural ou “histórica”¹³.

O bípede em CI, vai de uma ponta a outra, em uma sequência de movimentos, que em cada intervalo dos seus passos, muda o fluxo de seu corpo. Do nazista passa-se ao louco; o algoz torna-se a vítima.

Até o século XX algumas corporeidades não eram consideradas como corpo, como uma “pessoa física”, registrada com Certidão de Nascimento, que tivesse CPF, Carteira de Trabalho, ou uma personalidade tímida ou irônica. Os loucos, as bruxas, os negros, as mulheres, os deficientes físicos, os sodomitas; depois, os judeus, os LGBTT’s, os ciganos, esses grupos só terão suas identidades definidas, suas cidadanias, sua vida social (uma hibridização da privada e pública), com o pós- Segunda Guerra e as lutas pelos Direitos Civis.

No nosso caso, os corpos deficientes também acompanharam esses processos e lutas pelos direitos e depois pelo reconhecimento de seus corpos. Os primeiros estudos sobre deficiência surgiram em meados dos anos 70, no Reino Unido e nos Estados Unidos, especificamente, sob a ótica do sociólogo e deficiente físico inglês Paul Hunt, e a formação do a “Liga dos lesados físicos contra a segregação” (UPIAS), formado exclusivamente por homens, cujo objetivo primário era pensar a deficiência não a partir da relação com as lesões por conta de uma doença “x” ou “y”, mas das relações sociais que oprimiam essas pessoas.

Esse primeiro estudo sobre deficiência, teve como influência os estudos do marxismo, cujas experiências fizeram surgir o “modelo social”, que se caracterizava por uma dimensão social e política dessa relação do deficiente em relação ao seu meio social. As demandas de saúde das pessoas não as contemplavam mais e tais necessidades foram substituídas por demandas sociais, que não desconsideravam a função da medicina, pois

¹³ Cf. *Ideologia e terror: uma nova forma de governo*. In.: *Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. ARENDT, Hannah (2012).

qualquer pessoa com ou sem deficiência, em níveis diferentes, precisava dos cuidados médicos, mas via-se com igual importância que os eventos sociais tinham grande impacto sobre a vida dos deficientes. Dessa forma, temos as primeiras discussões no âmbito público sobre os direitos das pessoas deficientes¹⁴.

Em meados dos anos 90 e início de 2000, sob crítica e influência do pós-modernismos e do pensamento feminista, outras análises ganham luz no debate sobre deficiência. Essas análises se desenvolveram a partir da compreensão de que a pessoa deficiente tem um corpo e é preciso que seja falado dele.

A primeira geração de teóricos do “modelo social” assumiu como metas prioritárias dois focos: (a) “a de alargar a compreensão da deficiência como uma questão multidisciplinar, e não exclusiva do discurso médico sobre a lesão” (DINIZ, 2007, p. 58); (b) instigou uma leitura à base do materialismo histórico e sociológico, ou seja, a “experiência da opressão pela deficiência era resultado da ideologia capitalista” (DINIZ, 2007, p. 58). Já a segunda geração, trazendo o olhar e as experiências de teóricas e pessoas deficientes feministas, tinham como foco três pontos: (a) a crítica do princípio da igualdade, na qual a análise de que tirando os empecilhos colocados por uma sociedade opressora, as pessoas deficientes poderiam desenvolver tranquilamente suas atividades laborais. Na crítica feminista, essa análise não leva em conta as pluralidades e especificidades corporais de cada sujeito. Alguns corpos deficientes nunca poderão fazer alguma atividade laboral intensiva, outros, sim; e isso puxa a (b) discussão do cuidado, ou seja, da relação de quem cuida desse corpo, dando voz às cuidadoras dessas pessoas e/ou formas de conduzir esse corpo deficiente para a relação com a medicina; e (c) a

¹⁴ Com vários debates e a isenção no âmbito da *Organização Mundial de Saúde* (OMS), o Upias destaca uma definição de deficiência como a “desvantagem ou restrição de atividade provocada pela organização social contemporânea, que pouco ou nada considera as pessoas que possuem lesões e as exclui das atividades da vida social” (DINIZ, 2007, p.37).

Já a *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde* (CIF), um documento que foi organizado pela *Organização Mundial da Saúde*, avalia que as funções do corpo são as “fisiológicas dos sistemas orgânicos (incluindo as funções psicológicas)” (OMS, 2004, p. 49) e que as deficiências “são problemas nas funções ou nas estruturas do corpo, tais como, um desvio importante ou uma perda” (OMS, 2004, p.49) significativos. Ou melhor, “a presença de uma deficiência pode ser identificada como uma perda ou falta, uma redução, uma adição ou um excesso, ou um desvio” (OMS, 2004, p. 200). Tem-se muitas críticas em relação a essas definições, não vamos nos atrelar a elas, mas podemos perceber como as definições das funções do corpo e de deficiências estão vinculadas às velhas concepções de dois polos ou das separações binômias que sempre existiram como normal-anormal, doente-são, corpo-alma, afins.

emergência de corpos com lesões, que cobravam novas definições para a deficiência e relação com o seu meio.

Com esses impulsos das duas gerações, podemos perceber como o projeto da deficiência, iniciado por Paul Hunt e com a complementação das teorias pós-modernas e feministas, conseguiram reclamar sua força e seu direito de “estar no mundo” (FRANCIS; SILVER, 2000). Se o modelo social garante o debate na perspectiva sociológica, o modelo feminista traz o corpo¹⁵ para o centro do debate sobre deficiência, no qual se percebeu que o corpo sempre foi o sítio de “causa e justificativa das diferenças” (LOURO, 2009, p. 77); por isso, também, precisamos recorrer às diversas análises, sejam históricas, sociais e culturais do corpo, para que consigamos perceber o quão complexa pode ser tal investigação e quais recursos podemos nos utilizar para compreendê-lo melhor, sem ficarmos presos às velhas teorias ou somente ao recurso do saber médico.

Corpo? Corpo se fabrica...eu não fabriquei um agora?¹⁶ – Hannah Arendt, no último ensaio acerca dos regimes totalitários, fez uma assertiva bem contundente: a ideologia totalitária não começou com Stalin e Hitler, e muito menos irá para cova junto com seus líderes (ARENDR, 2012). Marx, em algum de seu texto, que não me recordo agora, mas me foi lembrando pelo ensaio de Hall (2003): de que a mente dos vivos está sobrecarregada de ideias fossilizadas. Assim, é o campo da ideologia que vai marcar as referencialidades de nossas vidas, seja no campo dos modos de produção, seja na reprodução das práticas sociais como sistemas de representação.

No entanto, esquecemos que a ideologia se faz a partir das relações que podem constituir a sociedade, não tendo uma estrutura simples, mas complexa, na qual a relação do campo ideológico vai ultrapassar a pluralidade humana, as diferenças das línguas e culturas, as relações geográficas e, por fim, o “infinito deslizamento do significante” (HALL, 2003, p. 153).

Vamos saltar a grande exegese do estudo da ideologia, para colocá-la no campo da linguagem, especificamente – e mais adiante – na performatividade. Para alguns

¹⁵ “As teorias feministas desafiaram não só o tabu do corpo deficiente como, principalmente, a falsa suposição de que todos os deficientes almejavam a independência ou mesmo seriam capazes de experimentá-la como proposto pelos teóricos do modelo social” (DINIZ, 2007, p. 66).

¹⁶ Trecho do depoimento de uma *drag queen* na pesquisa etnográfica da professora Guacira Lopes Louro (Cf. LOURO, 2008).

autores influenciados pelos estudos dos freudiano-lacanian-marxistas de Louis Althusser, como Stuart Hall, Judith Butler e Karen Bared, vão explorar não só as condições materiais (digo, dos modos de produção e da mais-valia), mas a relação dos aparelhos ideológicos e de repressão do Estado no campo da significação, e como ele atua nas relações com os grupos minoritários, limitando seus acessos e localizando-os em sítios especificações de “atuação”.

As políticas sociais, no nosso caso, as políticas de inclusão, são um dos membros do Estado, que entendemos para além de um objeto único ou de entidade imutável, mas como “a instancia de atuação e condensação que permite a transformação daquele ponto de interseção das práticas distintas em uma prática sistemática, de regra e norma, e de normalização dentro da sociedade” (HALL, 2003, p. 154). Tendo o poder de condensação das nossas práticas sociais, ao mesmo tempo que controla e domina classes ou grupos específicos.

A base desse controle, dessa disciplinarização está no alcance da ideologia nos campos representacionais de nossa sociedade. E essas representações, para alguns teóricos, como Althusser, só podem acontecer no âmbito da fala e da linguagem para que possa ter significado. No entanto, na crítica de Hall a Althusser, existe uma elaboração bem contundente que nos ajuda a pensar nos espaços vazios ou nas lacunas de (não) significação e contraditórias que podem ter a relação com o Estado, a ideologia e a linguagem: a subversão, ou como sugere o pensador jamaicano, a luta ideológica.

Esses espaços “vazios” de significação estão atrelados a plurivalencia do signo ideológico, isto é, existem internamente e externamente uma independência de significação, contrapondo-se à ideia de que o significado fosse apenas uma reflexão apática do mundo da linguagem, em seu sentido saussuriano de significado e significante: uma relação (nem tão arbitrária) da palavra com a sua reprodução mental. Esse elo é quebrado com a dimensão social que pode caracterizar o campo da linguagem, no entanto, alguns estudos reduzem essa perspectiva como se o campo ideológico fosse afetado diretamente pelos aparelhos repressões e ideológicos do Estado.

Em parte, vemos isso de forma correta, peguemos dois fatos de que somos apenas afetados pelo alçó ideológico e linguístico dos efeitos desses aparelhos, a partir de um termo que vamos desenvolver logo a seguir: performatividade. A performatividade surge na criação de uma cena de subjetivação, ou seja, o sujeito não está lá desde a sua “origem”,

mas é o efeito dessas instituições, discursos e práticas, por isso, podem ser instituídos de formas diferentes que não reforcem as estruturas de poder excludentes (SALIH, 2015). Assim, no clássico exemplo de Butler de que no ultrassom quando se pergunta ao médico o “sexo” do bebê e ele responde: “é uma menina” ou “um menino”, estabelecem um “domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero ” (BUTLER, 2009, p. 161). E é aí que começa uma “interpelação fundante” e constante desses espaços, limitados pela nomeação e pela repetição das normas, do que é ser “menino” ou “menina”. De forma análoga, podemos ver que no campo da deficiência acontece esse mesmo percurso porque são essas “atribuições ou interpelações” é que vão nutrir a relação de saber-poder que define o que pode ser humano ou não.

Quando João Paulo perde sua perna direita, torna-se um ser “aleijado”, “um coitado”, um “deficiente físico”; lhe serão estruturadas cenas de subjetivação baseadas nas formas limitantes e excludentes da linguagem e das instituições que lhes constituem, seja no campo dos “velhos” aparelhos repressores do Estado (Igreja, a polícia, as prisões) seja nos aparelhos ideológicos (família, escola, a cultura, a mídia). Cabe a João Paulo aceitar esses locais estabelecidos por eles, cujos espaços e pessoas lhe questionam o direito de humanidade, ou lhe dão o aval de ser humano, mas de um ser humano a parte, que está a margem e que precisa de toda uma adequação e limites sociais.

No entanto, João Paulo usa de sua condição e de sua arte para subverter os significados que a palavra “deficiente” tem, como também faz outros artistas, como a cantora letã Viktoria Modesta quando na adolescência amputa sua perna porque não se sentia confortável em ser manca¹⁷, e suas próteses estabelecem com ela uma dimensão corporal que nem a “naturalidade” de ser manca lhe trazia. Com isso, eles rompem com os limites e as fronteiras discursivas que a linguagem e a cultura excludentes lhes garantiam; apropriam-se do seu corpo e usam da forma que desejam e entram em um processo de devir, reinventando o uso das significações que a palavra “anormal” ou “deficiente” estão postas nos dicionários ou nos relatos médicos e jurídicos.

As interpelações às nossas personagens em “Cadê a sua perna? ou “Por que essa prótese?”, localizam-nas e tornam-nas sujeitos “deficientes” para o campo da anormalidade, ou seja, são inseridos em um campo gramatical dos deficientes

¹⁷ Como formas performativas, usamos palavras que historicamente foi-se nomeado as corporeidades específicas.

estabelecidos pelos não-deficientes. No entanto, essas nossas personagens usam dessa própria lei como “as condições para a sua subversão”, ou seja, a desobediência discursiva, linguística e social delas, acontece dentro no interior dessa lei, transformando essas cenas de subjetivação.

Com isso, a citacionalidade (termo apropriado de Derrida em suas questões com J. L. Austin) descreve como as referências do signo linguístico são formados pelas normas ontológicas empregadas no discurso (SALIN, 2015). Se para Austin os signos linguísticos podem ser bem ou mal sucedidos, em seus enunciados performativos, mostrando uma fragilidade do não controle delas; Derrida, junto com Butler, nos mostra que essa fragilidade pode nos ser útil para destacar a importância política da performatividade como citacionalidade. Como assim? Quando Derrida percebe a cilada que todos os signos linguísticos têm na sua ilimitabilidade de significados, mostra que é nesse ponto que podemos nos apropriar, nos reiterar e nos re-citar como também agentes de significação para além do que foi estabelecido pelos discursos ou pelas gramáticas normativas, por exemplo. Em que “todos os signos podem ser [...] citados, transplantados e reiterados de modos que não se ajustem às intenções de seus falantes ou escritores originais [...] a possibilidade de fracasso é intrínseca e necessária ao signo: ela é, na verdade, constitutiva do signo” (DERRIDA, 1991, p. 367).



Figura 10: Imagem do vídeo clipe *Prototype*, de Viktoria Modesta, divulgação. (Criança, ao assistir o desenho animado da supracitada artista, retira uma das pernas da boneca).

Observemos que a citacionalidade em si não é subversiva, mas seu uso por essas personagens estabelece que a abjeção seja questionada e posta em cheque, e que os milhares de nomes que dão aos corpos deficientes lhe são falhos, pois são postos por instituições que sempre aprisionaram, espetacularizaram ou eliminaram esses corpos. E

da mesma forma que a heterossexualidade requer a homossexualidade um lugar de marginalização para que haja coerência sem sua existência, e o branco com o negro, o não-deficiente ao querer trazer significações aos deficientes recaem nas fronteiras da linguagem e suas formas de materializar a exclusão, que graças às nossas personagens e tantas outras, pode estar chegando ao fim, ou a outros modos de manifestações.

Em aspectos sociais, a performatividade reafirma os modos como a hierarquia social vigente em nosso cotidiano, ou nas palavras de Yúdice (2013, p. 81), como nós “ensaíamos os rituais da conformidade”. Essas repetições de normas performativas nos valem também para entender como se realiza o nosso objeto de estudo. Tomemos por exemplo a cena da “repetição de movimentos ensaiados” de *Corpo Intruso* no qual os dois atores (Figuras 9, 11 e 12) articulam movimentos repetidos de corpos e gritos em consonância. São gestos que as mãos passam pela cabeça, prosseguem pelo pescoço, em formatações duras e quadriculares, terminando na saudação nazista ao Fürher. Minutos depois, esses movimentos se confundem e perdem o rigor da linearidade, e os gritos se tornam mais sonoros e angustiantes. Sabemos que a relação que os dois bailarinos estabelecem nesse movimento nos remete ao campo de concentração, mas o “corpo intruso” ali representado é o corpo que historicamente teve que repetir gestos, rituais, formas de verbalização e físicas nas instituições de disciplina e controle.

Já a cena primária de *Corpo Intruso* apresenta as imagens das pinturas da artista plástica brasileira Alice Lara (Cf. Figuras 15 e 16): são bois que estão com chocalhos no pescoço, e o som de seu tilintar abrem a cena com o bailarino deficiente de prótese. Em que momento nós seres humanos nos tornamos apenas mais um ser que repete as cenas diárias sem questioná-las ou transgredi-las? A natureza humana foi transformada nos campos de concentração; aqueles seres humanos tornaram-se recurso humanos descartáveis. As mesmas buscas pelas formas de homogeneização ocidental; a busca da essencialização ou de uma natureza humana que não existe. Quem ditou as regras? Quem regula as nomeações? A natureza em si não é capaz de dar sentido a nós e a quem está a nosso redor, pois esse sentido é criado na relação com o outro, na relação com a linguagem, seja na performatividade ou na citacionalidade.

As repetições do cotidiano são re-elaboradas e re-citadas através das diversas formas que nossos corpos são capazes de re-estruturar a si e aos outros. O corpo “incompleto”, “abjeto”, “deficiente” é que vai reger a si mesmo, em vários momentos,

para além das amarras e dos efeitos que as instituições têm sobre os nossos corpos. A inclusão social dará lugar ao “incompleto” que é o devir de nossa existência; questionamos não só o corpo ocidental, mas sua formação desse sujeito que precisa de um ato fundante de repúdio a outros corpos para que se estabeleça como único e homogêneo.

As repetições do cotidiano são re-elaboradas e re-citadas através das diversas formas que nossos corpos são capazes de re-estruturar a si e aos outros. O corpo “incompleto”, “abjeto”, “deficiente” é que vai reger a si mesmo, em vários momentos, para além das amarras e dos efeitos que as instituições têm sobre os nossos corpos. A inclusão social dará lugar ao “incompleto” que é o devir de nossa existência; questionamos não só o corpo ocidental, mas sua formação desse sujeito que precisa de um ato fundante de repúdio a outros corpos para que se estabeleça como único e homogêneo.

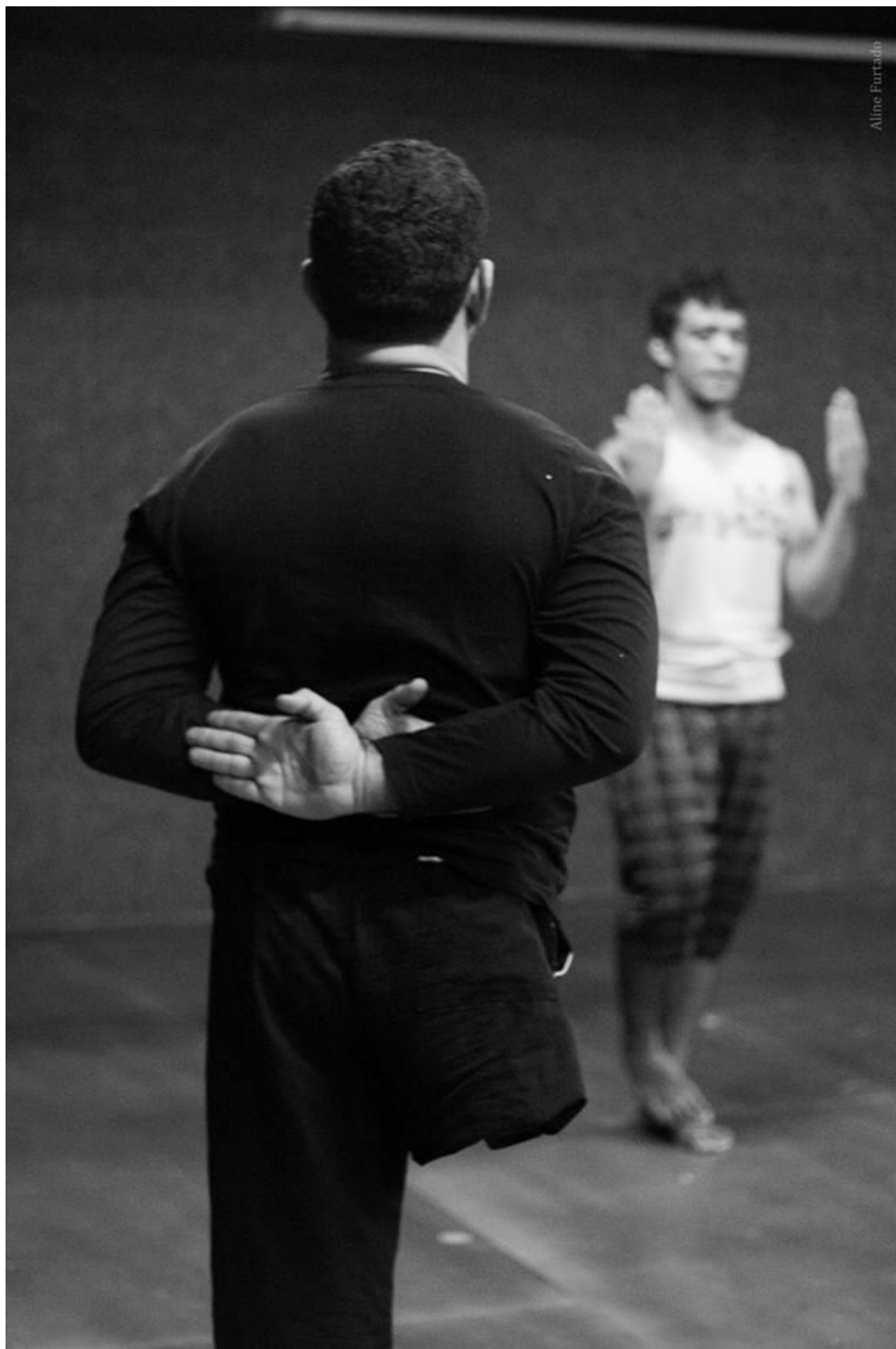


Figura 11: Imagem do ensaio do espetáculo *Corpo Intruso*, por Aline Furtado, Fortaleza, 2015.

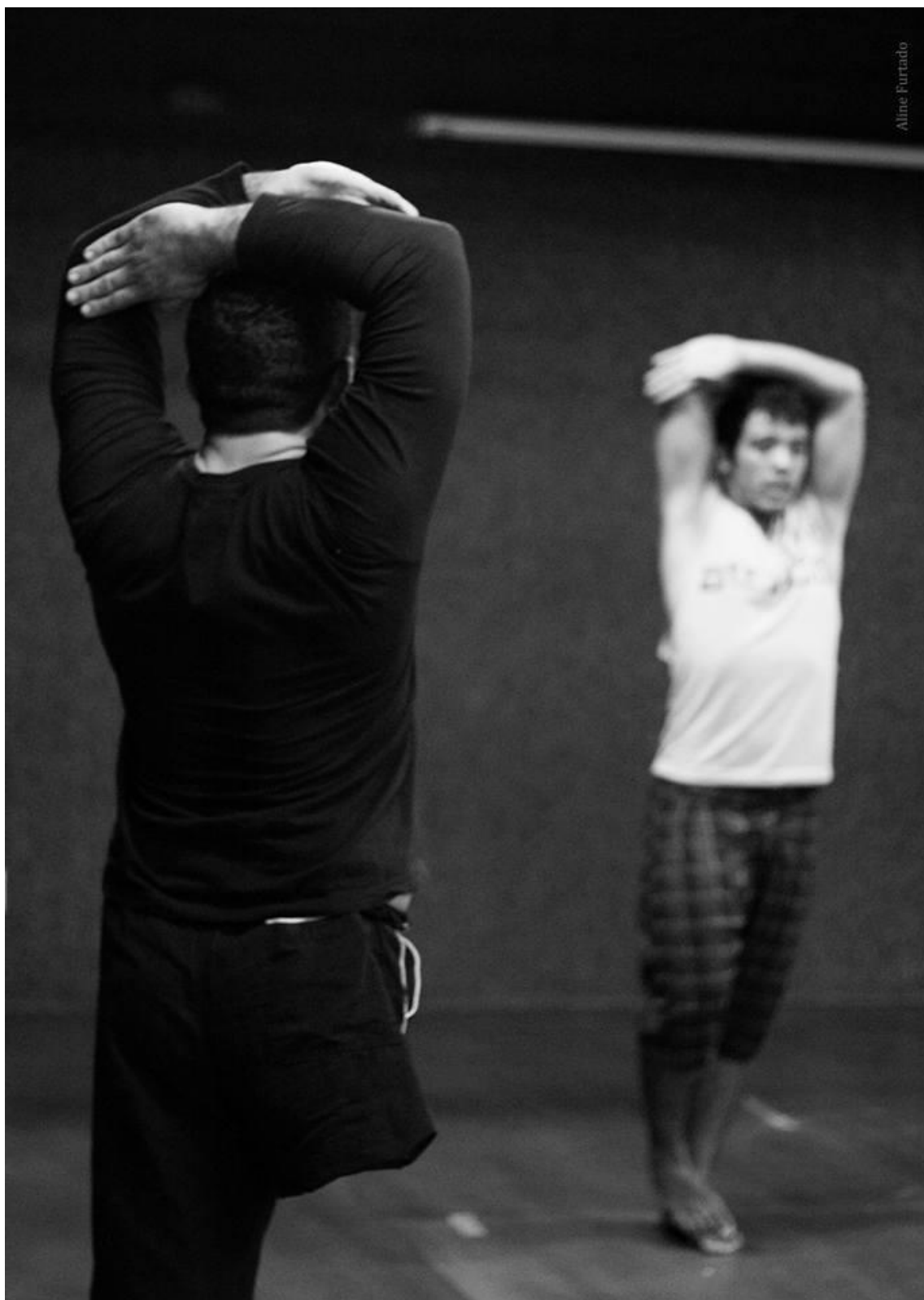


Figura 12: Imagem do ensaio do espetáculo *Corpo Intruso*, por Aline Furtado, Fortaleza, 2015

Com isso Estela Laponni, artista deficiente residente em São Paulo, convida-nos ao *manifesto anti-inclusão*, no qual atribui à inclusão diversos modos de afastamento do real, do velho isolamento que os mecanismos de controle fazem sobre os nossos corpos.

“A Inclusão propõe hierarquia de capacidades.
 A Inclusão é incapaz de ver e enxergar.
 A Inclusão é incapaz de ouvir e escutar.
 A Inclusão é simplesmente incapaz.
 A Inclusão pressupõe passividade.
 A Inclusão não interage.
 A inclusão causa pena
 A inclusão é unilateral
 A inclusão exclui
 A inclusão isola”
(Manifesto Anti-Inclusão -parte 1).

Quando Estela Laponni diz que a inclusão limita nossos processos de experimentação, é porque tais formas localizam na “deficiência” as relações de inclusão *versus* exclusão, sem a percepção das condições sociais de opressão desses corpos. Como se fôssemos culpados pela nossa existência e sua materialidade. A inclusão não faz política, gera fragilidades nesses corpos que estão em constante ação e devir.

Laponi, como João Paulo e nossa pesquisa, não desconsidera os cuidados médicos que cada corporeidade necessita, tendo ou não deficiência, e nem os avanços das políticas públicas que garantem os processos de acessibilidades. Mas não podemos reduzir o corpo a uma estrutura natural ou cultural, somente, eliminando nossos processos orgânicos e sociais, pois somos corresponsáveis por nós, pelos outros e pelo mundo que queremos construir.

Se como examinou Butler (2009), quando dizemos que um bebê é uma menina, ela vai estar em processo de tornar-se uma menina, cuja cena vai lhe ser imposta e caberá a ela uma “encenação” do que é ser menina, a mercê de protocolos e disciplinas de seu corpo; no campo do corpo deficiente, acontecerá o mesmo. Porém, no caso de João Paulo Lima e de Viktoria Modesta, um como fonte de criação e de deslocamento do imaginário estético-político da/na dança, e a outra como o surgimento de um outro “corpo-ideologia”, no qual a prótese é fundamental na substituição da “matéria orgânica” ou “natural”, percebemos uma desestabilização da categoria de sujeito, à base da ontologia tradicional, e esses corpos se refazem a partir da “força de exclusão e da abjeção” (BUTLER, 2009, p. 155), repesando o “peso/importância” (*matter*) de seus corpos.

Quando vimos o personagem bípede repetir os códigos nazistas em sua dança/improvisação até o limite de sua exaustão e mudar de referenciais e, em consequência, seus movimentos corporais também se modificam, fazendo-o ficar perdido

no seu próprio jogo corpóreo “livres”: eis as fronteiras que os nossos corpos impõem a materialização imposta a eles (BUTLER, 2009).

Esses campos ideológicos não são eternos e nem universais, estão em constante conflito com o que o nosso corpo apresenta às condições sociais e às imposições dessas performatividades. Se por um lado eles falam por nós e “nos aguardam desde o nosso nascimento” e estabelecem, a priori, os modos de atuação que devemos articular dentro da cena da matriz excludente, a emersão dos corpos, seja na luta pelo reconhecimento, na superação (não digo aqui exclusão) das políticas de inclusão e na subversão das significações, que os corpos rejeitados tem em apenas um ou dois significantes de suas palavras, são postas em questionamentos pelos corpos e seus grupos.

O vigor da performatividade na subversão política da linguagem, é que nem as “as práticas discursivas” e nem os “fenômenos materiais” são epistemologicamente e ontologicamente prévios (BARAD, 2017), ou seja, com a dinamicidade cultural, as evoluções orgânicas (não estou aqui a falar em seleção natural) e a historicidade que sempre estão em movimento, garantem que os espaços vazios deixados pelas cenas homogeneizadoras, possam colocar em questão essas posições. Se as políticas de inclusão, por uma luta de “reconhecimento”, garantem que os corpos sejam “aceitos” socialmente com as leves nomeações como “pessoas com mobilidade reduzida”, “pessoas especiais”, “pessoas com deficiências”, afins, a afirmação das significações da palavra “deficiente” e suas mudanças significativas, seja no campo da linguísticas, atravessando os modos de produção até chegar nas relações éticas-estéticas-sociais, possam ser transformadas quando questionamos seus lugares fixos e rígidos, sua ontologização social a base de uma essência religiosa, afirmada por um *cogito* caduco, e na relação dinâmicas dos corpos.

A história não é única, a linguagem e a ideologia também não são. Eles podem ser usados para “reproduzir as relações sociais de produção”, mas dentro desses intervalos tanto a história, como a ideologia – e a linguagem – tem limites para que haja uma consonância. Por isso, que elas são dinâmicas e são questionadas a cada corpo que emerge no campo homogêneo, na sua busca pela alteridade e de não pertencimento a exclusão linguísticas e social que a ideologia é capaz de impor. Isso acontece porque não estamos no mundo, mas somos o mundo (BARAD, 2017). E essa mudança na pirâmide social só pode acontecer porque não exclusivamente somos seres passivos, mas somos sempre em

constante atividade, por isso não conseguimos separar natureza de cultura, ou colocá-las em oposição. Cada inscrição traz sua história, mas também um vigor de subversão inerente a nós: que compõe também nosso corpo natural.

*Ser um ser porque eu tenho um corpo?*¹⁸– Antonin Artaud (1896-1948), um dos inspiradores desse escrito, em seu *O teatro e seu duplo*, começa sua explanação na tentativa de experimentação e divulgação do seu *teatro da crueldade* a dizer que

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida (ARTAUD, 2006, p. 1).

Artaud certamente está a falar da relação entre cultura como civilização e modos de aproximação com a arte, especificamente, com o teatro francês, que está muito próximo a uma concepção de cultura relativa à civilização. A proposta artudiana nos faz perceber de que o questionamento pensador e dramaturgo é de abrir a base rígida da cultura (e do teatro, consequentemente) baseada na palavra, a qual chamamos a *compulsão do Ocidente*¹⁹, e que limita e regula as ações e os corpos dos homens. A força de Artaud em transformar o teatro e a cultura ocidentais é uma forma de aproximação com o de mais natural que temos em nós, ao que Urias Correia Arantes (1988) vai chamar de “a véspera da origem”. Essa véspera é algo anterior às fundações e às invasões do Ocidente à América e ao Oriente, mas também da imposição da palavra como a única forma de se ter cultura e de fazer arte ou teatro. A linguagem é o ponto chave que vai reger nossa filosofia, nossa literatura, história, artes e, claro, o nosso corpo no Ocidente.

A origem para Arantes não é o início de nosso nascimento, mas é o começo de uma colonização seja do nosso inconsciente, seja das nossas formas de entender e agir no mundo; já a véspera é o que contém de mais orgânico, pulsante e de mais experimentador da alteridade que podemos ter em nós mesmos. O entendimento do que Artaud e tantos outros autores propõem é um conflito dos campos das palavras e das coisas, dos signos pré-estabelecidos sobre os corpos, e como as ideias e as imagens os representam de forma

¹⁸ Trecho da carta de Artaud a Henri Parisot (Cf. QUEIROZ, 2005).

¹⁹ Chamamos de “compulsão do Ocidente”, a imposição que nossa cultura tem em nomear as coisas forçando-as a estabelecer limites discursivos sobre os nossos corpos. Essa análise será retomada com maior força no terceiro capítulo, da segunda parte desse escrito.

homogênea. O conflito presente nesse escrito de Artaud é uma ruptura da “velha cultura europeia e francesa” e suas afetações sobre as nossas vidas; e esse retorno, sem saudosismos, à nossa “véspera” é nossa re-ligação com o mais natural em nós e dos nossos ancestrais. Quando a Europa se instala em terras desconhecidas, impõe uma mesma religião, uma mesma “palavra”, um mesmo inconsciente, um mesmo sistema de estruturação social e política e uma mesma imagem de corpo.

Logicamente, Artaud faz uma crítica política sobre a cultura europeia. A insistência de nosso autor em suas viagens, por exemplo, ao México, não é em busca de uma destruição da cultura europeia ou da linguagem em si, mas de um embate orgânico entre esses mundos que foram homogeneizados a base da violência, da cristianização e da adequação das línguas nativas. Conduz Artaud em seus escritos: “Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, *em vez de sermos impulsioneados por eles*” (ARTAUD, 2006, p. – grifo nosso).

Assim, podemos perceber como a crítica de Artaud na relação que o Ocidente tem com a cultura e com o teatro, respectivamente, é a perda do caminho de sua origem conflituosa que provoca a condução do diferente, isto é, a descoberta de novos povos com novos corpos, novas formas de simbolização e nossas formas de linguagem e comunicação, provocou na estrutura europeia um perigosa vitalidade que eles não poderiam conter sem o uso da violência e da religião (cristã) como suporte, eliminando qualquer tipo de originalidade que esses povos tinham com os seus ancestrais, com os seus afetos, com suas socializações e com o seu corpo.

O início de tudo isso é a partir do corpo, já que os colonizadores não sabiam a língua, mas viam nos corpos outras formas de significados totalmente diferentes das que conheciam e/ou permitiam as convenções europeias. Por isso, que para Artaud o “corpo é o espaço energético que produz e movimenta as ações e as paixões, na e pela respiração” (ARANTES, 1988, p. 49). Ou seja, o corpo é o local maior de representação, de invenção, de força, de afecção, o espaço da vida e da morte. Vai ser no corpo que podemos pensar de forma mais concreta o diálogo que podemos estabelecer entre cultura e natureza, sem nos colocarmos sob a égide platônica ou cartesiana da dualidade: corpo-mente, sensível-inteligível, cogito-extensão.

Artaud, como João Paulo, e outros personagens de nossa história, colocam em seus escritos, em seus espetáculos, em seus poemas, os questionamentos entre cultura, natureza, e suas relações com os espaços sociais e a linguagem. Rompe-se, assim, com a histórias dos corpos anormais, que se tornaram espetáculo em *freak shows* ou foram minuciosamente examinados pela medicina e antropológica clássicas, em processos de desumanização dessas pessoas e de seus corpos, na justificativa baseadas na natureza e na cultura de “cada um”.

Os seres humanos (EAGLETON, 2011) não são nem meramente seres construídos socialmente e muito menos determinados biologicamente, cada espaço nosso é preenchido em partes que é concedido pelo nosso organismo e possui suas funções para além do que nos é dado, e também é preenchendo na liberdade ou na prisão que a cultura garante as funções e movimentações de nossos corpos. Ou seja,

Se a cultura transfigura a natureza, esse é um projeto para o qual a natureza coloca limites rigorosos. A própria palavra cultura compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, que censura o intelecto desencarnado do iluminismo tanto quanto desafia o reducionismo cultural de grande parte do pensamento contemporâneo (EAGLETON, 2011, p. 14).

A palavra “cultura”, lembremos, vem de “cultivar algo”, muito próximo ao que a natureza faz por si só. Tanto o pensamento materialista histórico quanto o pragmatismo romântico de Richard Rorty (2014) entendem que para emancipar a cultura precisamos nos desvencilhar do acúmulo do vocabulário filosófico e político em torno do *cogito* ou da *ratio*, que estimularam uma incessante busca pela essência da verdade e do conhecimento.

É o corpo que vai atravessar todas as estruturas e subestruturas que fazem parte de nossa vida, seja organicamente, culturalmente ou politicamente. Se para Artaud a busca de uma “nova” cultura é “estabelecer ligações mágicas com as coisas”, e isso não quer dizer somente transcendentalismo, mas também a busca do que nos constitui para além das amarras sociais, a relação entre natureza e cultura precisa estar em constante averiguação para que não caiamos nas ciladas naturalista e das más interpretações da evolução das espécies e nem acreditar que somos compostos apenas de um revestimento cultural.

Precisamos entender que cada um desses termos se complementa um ao outro, se expandem a partir de sua interdependência, ou de sua dialética. A natureza não é inimiga

dos nossos corpos, ela é o próprio corpo, organicamente falando, e a transformamos a partir do nosso metabolismo com ela. E a cultura não é o nosso messias, pois não esqueçamos que são as convenções culturais e sociais que ainda dizem que corpos deficientes não podem ter autonomia para além das políticas de inclusão. Mas é o “afeto, relacionamento, memória, parentesco, lugar, comunidade, satisfação emocional, prazer intelectual, um sentido de significado último: tudo isso está mais próximo, para a maioria de nós, do que cartas de direitos humanos ou tratados de comércio (EAGLETON, 2011, p. 184), que vai nos conduzir a uma cultura comum, na qual vamos estar atentos e solidários às pessoas e suas diferentes corporeidades.

É o corpo que vai conter as manifestações dos signos e das imagens, o local que vamos sentir as maiores dores e as maiores alegrias sem saber, muitas vezes; é onde elevaremos nosso espírito através da dança e numa afirmação deles. Também é o espaço onde os regimes de opressão vão eliminar os “diferentes”; em contrapartida, também é o local de levante dos “diferentes” contra essas formas de governos e manipulação das populações, cujo espaço onde nos tornaremos homens e mulheres ou qualquer identidade que escolhamos, será o lugar de festejo e de fé do corpo negro religioso, e de transformação das/dos transexuais e das *drag queens*; e onde João Paulo e tantos outros artistas deficientes tentaram modificar as estruturas do pensamento hegemônicos. Enfim, “é por meio do corpo que se reclama o direito de estar no mundo (DINIZ, 2007, p.78), seja biologicamente ou culturalmente falando.

Ao lembrar o profundo discurso de Meryl Strepp, há duas assertivas: “Desrespeito convida desrespeito; violência incita violência”. A atenção que a atriz traz em sua fala, mostra seu medo com as práticas discursivas que o presidente dos EUA manifestou. Essas práticas, como aprendemos com Foucault (2007), não estão estritamente ligadas a linguagem, mas “as condições materiais sócio-históricas locais que limitam as práticas disciplinares de como conhecimento tais como a fala, a escrita, o pensamento, o cálculo, a medição, a filtragem e a concentração” (BARAD, 2017, p. 24). Elas produzem e refletem esse sujeito e suas relações de poder, e as totaliza como verdade e conhecimento, como aprendemos no mundo moderno (FOUCAULT, 2014). Assim, reverberamos aos quatros cantos de que o que está acima de nós, socialmente, deve ser seguido, e o abaixo, devemos sujar seus ombros com mais terras de nossos sapatos opressores.

Em contrapartida, mesmo um mal nunca gerando um bem e a violência só pode desenvolver um mundo mais violento (ARENDT, 2011; 2012), existe uma emersão de corpos que garante uma grande extremidade política ao corpo – como sugeriu Preciado em uma entrevista concedida a revista Cult em 2016 –, e a política se faz, não esqueçamos, entre as pessoas e não nas pessoas, ou seja, está em constate dinamicidade. Mesmo a ideologia em dominância impondo limites reguladores e de “boa” funcionalidade, os corpos não se conformam às encenas que lhe são impostas: subversão e desobediência transformam não só os significados e significantes negativos a palavra deficiência, por exemplo, mas concede potência na luta emancipatória dos corpos rejeitados no século XXI.

DESENHO E MOVIMENTO: IMAGENS NÃO FRAGMENTADAS DE UM CORPO QUE DANÇA²⁰

“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos,
encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.

[...]

– O que aconteceu comigo? – pensou”.

[A metamorfose - Kafka]

“Orlando transformara-se em mulher – não há que negar. Mas, em tudo o
mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora
alterado o seu futuro, nada alterava da sua identidade. Seu rosto permanecia,
como o provam os retratos, praticamente o mesmo”

[Orlando - Virginia Woolf]

“Theodor escolhia as fotografias a enviar e escusando-se a fazer qualquer referência escrita às
deficiências do seu filho, alimentava, sem nunca o exprimir, uma certa mentira que a imagem permitia.

Numa fotografia as pernas esqueléticas e desproporcionadas de Kass eram facilmente escondidas e a
incapacidade de dicção normal era, como parece evidente, intransponível para um documento visual, que
só importância aos olhos do receptor”.

[Jerusalém – Gonçalo M. Tavares]

O criador do espelho envenenou a alma humana²¹ – Nas cenas iniciais de *Corpo Intruso* podemos ver a apresentação de duas pinturas da artista plástica brasileira Alice Lara intitulada *Energia*, (Figuras 13 e 14). Essas imagens são apresentadas em uma tela, ao mesmo tempo que burburinhos de chocalhos, instalados nos pescoços das personagens, são manifestos. A ideia do espetáculo, veio a partir de uma visita de João Paulo à chácara da família de Alice Lara, no Distrito Federal, onde ela pintava animais. Essa casa possui muito animais, como vacas e carneiros. De súbito, uma das vacas assomou com a cabeça na janela para comer uma das folhas de alface que estava exposta numa bacia. Com rispidez, alguém a chamou de corpo intruso, então, a artista rebateu dizendo: “nós é quem somos”.

Desde aquele instante, em 2009, existe uma indagação do artista de quem é considerado intruso em nosso tempo, somada a ideia do holocausto às representações para além dos corpos-judeus, quando esquecemos que esse mesmo evento, em níveis variados,

²⁰ Sou muito grato a Tiago Lins pela edição e montagem de algumas das fotos que percorrem os ensaios.

²¹ Trecho do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa.

eliminou também os corpos-ciganos, -deficientes físicos e -psíquicos, -gays, afins. Consequentemente, iniciar um espetáculo com as imagens de bois sangrando e sons de chocalhos, e, em seguida, João Paulo apresentando-se com a prótese e com movimentos corporais regulares e fortes, é tentar confundir as relações “naturais” que temos com os animais e o que pode nos aproximar, seja o tilintar dos bois, seja nas premissas imagéticas, estruturadas pela linguagem, que são capazes de transformar seres humanos em resíduos de fáceis descartes.

A relação grega com o corpo é diferente em nossa época. Na antiguidade a leitura corporal grega era baseada na realização do mundo das ideias e na “paixão dos gregos pela matemática” (MATESCO, 2009, p. 15), a formação dessa imagem vem destacar a harmonia dos traços e das formas, numa aproximação maior com a perfeição – o mundo inteligível, aquele que temos que alcançar. Mas é na relação com o cristianismo que o corpo terá seu auge numa concepção corporal imagética, já antecipada pelos gregos, mas reafirmada pelo medievo, no qual a categoria cultural ocidental vai estar baseada numa concepção do deus cristão que fez o homem a sua imagem e semelhança; todavia, com o pecado e a encarnação de Cristo, faz com que a fragilidade material do humano se torne apenas uma cópia de um modelo, ou seja, nossa busca pelo inteligível sai do campo do discurso filosófico, como era concebida a categoria do belo, e vai para um discurso cultural, já que, à época, o cristianismo estava a se efetivar como religião europeia, consequentemente, ocidental.



Figura 13: “Energia”, 60 X 60, óleo sobre tela, 2014. Alice Lara.

Com o Renascimento e as investidas da Era Moderna, as relações com imagético também sofreram modificações. Assim, “o eu do sujeito torna-se ‘o espelho do mundo’” (MATESCO, 2009, p. 23), buscando nas projeções humanas os acordos geométricos que fizessem encaixar as pernas, os braços, o tronco e a cabeça em quadrados, círculos e fórmulas “perfeitas”. Passa-se de um discurso sobre o absoluto, para a explanação da ação humana e sua grandiosidade. Essa representação (nas relações de comparação e análise), modifica-se para uma aplicação nas pinturas, retira-se a cena profética na relação medieval, ou como alguns autores intitulam os mil anos das trevas, e coloca o homem no centro de suas percepções e efetivações. Assim, se na Idade Média houve uma rejeição em retornar à Antiguidade Clássica, pelo seu teor de paganismo, no Renascimento esse

“volver” não era para resgatar ou fazer renascer a época passada, mas para fazer *o homem moderno* (JANSON; JANSON, 2009 – grifo nosso).

Destarte, com a morte de deus e o “nascimento” do homem moderno, saem de cena os valores absolutos e das essências para entrar a formação do homem enquanto sujeito ou consciência, sendo transformados pelos saberes empíricos (biologia, economia e filologia) em “objeto de conhecimento e de sujeito que conhece” (MACHADO, 2000, p. 86). Isto é, esse sujeito vai ser o reflexo da vida orgânica (*zoé*), na sua estruturação enquanto meio de produção (*labor*) e se constituindo enquanto “animal” que possui linguagem (não como logos, e sim como suporte gramatical).

Porém, ao tornar esse homem o objeto do saber ocidental, determina-se que a única imagem de similitude do humano seja esse sujeito com a marca da raça, do gênero e da corporeidade únicas. No campo das artes, há um acompanhamento no nascimento do sujeito ocidental, as formas de semelhança e diferença vão estar sobre a luz para que seja identificado o que é um corpo, o que nos causa repulsa ou medo, e o que deve permanecer escondido ou fixado em um sítio determinado.

Antes dos *freak shows* ou das espetacularizações desses monstros, a ideia de Belo estava estritamente ligada a noção de bem, ao que pode nos agradar ou o que nós gostaríamos de ver, aplicando um contrapondo ao belo na contraposição da ideia do Feio (ECO, 2014). Na Idade Média o feio era apresentado como os monstros que possuíam algum mistério a ser descoberto, que viviam em lugares exóticos ou dentro dos mares; no entanto, com a examinação do corpo pelo saber médico e jurídico, se faz uma transposição do que pode ser exposto, enquanto arte, e o que deve ser silenciado ou isolado. Mesmo com a representação das pinturas, a contraposição do Belo, ou do bem, sempre permaneceu incomoda aos olhares, sendo reafirmado pela sociedade de cada época. Olhar o feio, olhar a monstruosidade, olhar a fragmentação do corpo nos causa ainda espanto e incomodo. Mas é nessa “fragilidade” corporal da linguagem ou da imagem, que nossa atuação e nossa análise busca se ater.



Figura 14: “Energia”, 60 X 60, óleo sobre tela, 2014. Alice Lara.

*A imagem é aquilo de que sou excluído*²² – Se para a “história do desenho” existem dois níveis de origem das funções do desenho: 1) o desenho interno (*disegno interno*), que “pode ser denotada como a representação mental de uma coisa concreta ou abstrata, uma imaginação ou ainda a concepção, o plano, o projeto, a elaboração mental – intelectual e criativa de algo” (GOMES, 1996, p. 52); e 2) o “desenho externo (*disegno externo*) diz respeito ao que temos compreendido pelo “ato de debuxar, de pintar, de entalhar, de esculpir, etc.” (GOMES, 1996, p. 56). Podemos destacar que a elaboração cênica em dança pode desenvolver formas diversas de desenhos, enquanto representação mental e a criação de imagens não materiais, não concretas. Mas podem, também, estabelecer

²² Trecho do capítulo “Imagem”, da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

relações cognitivas e sociais numa mudança de perspectivas, quando, por exemplo, confundimos os corpos de Jhon Moraes e João Paulo, quando na cena posterior que o bailarino retira sua “perna” direita, refaz-se o corpo imagético, construindo outro corpo para aquela “ausência”.

Após o solo do bípede, os dois corpos se encontram no chão: é o local da desculpa dos encontros e despedidas desses corpos. Em uma diagonal, corredor meio-aberto de luz amarela, ilumina esse chão, vestidos com as roupas semelhantes, já sem os chocalhos e os sapatos, com os membros esticados, se movem em rolamentos em direção um a outro, se encontram no meio. De forma devagar, eles vão rolando até o primeiro contato. Frente a frente, giram seus corpos, sentados nesse chão, ficando um do lado do outro. Dão um impulso, no qual o peitoral fica no chão e os membros inferiores estão no alto. Vemos agora a real distinção entre o bípede e o deficiente. Falta-lhe uma das pernas.

Encaram-se, giram rapidamente sem tocar o chão. Caem ao chão. O corpo agora está exposto. Retornam vagarosamente aos pontos iniciais. Segundos de silêncio e vazio. O bípede retorna, com os membros abertos, e rolando com mais rapidez, em seguida, o deficiente volta à cena, mas agora os dois se encontram, corpo a corpo, seus corpos estão invertidos: o deficiente está aos pés do bípede, e vice versa. Rolam agarrados um ao outro. Bem presos estão. O bípede levanta o deficiente, segurando sua única perna. Os corpos estão interligados. Quase não vemos o rosto do deficiente, sua única perna é explorada na cena de forma contundente.

(Repetem oito vezes; esses corpos se distanciam e se reencontram, modulando velocidades, gestos, rolamentos acrobacias e dramaturgias, textos e sons. Imagens de corpos que se completam, se borram, se chocam, se encontram ou se escondem; uma simbologia do que são o espaço e a relação com o outro; tudo varia de acordo com o momento e o movimento).

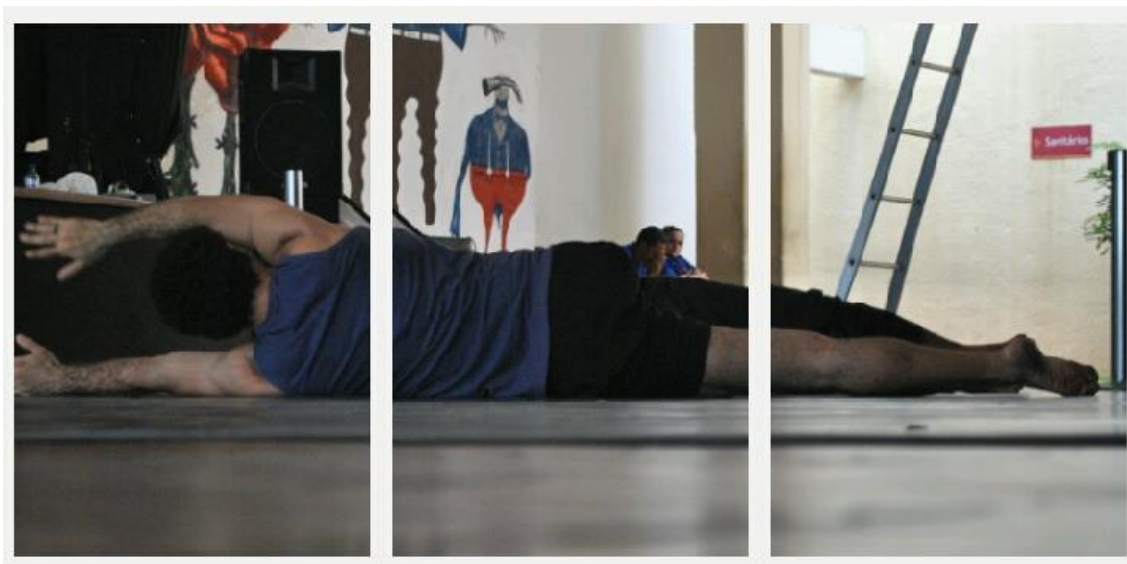


Figura 15: Imagem do ensaio *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016

A confusão imagética é o destaque dessa cena, na qual se aglutinam esses corpos. Se há uma exposição dessa “ausência” podemos perceber também um “excesso” de movimentação do bípede, cujo efeito é de força e de poder sobre o corpo da criatura que ele leva nos braços (um jogo pujança e esforço em que o abraço do bípede é a coluna de apoio para uma posição acrobática que monstrualiza e virtualiza ambos os corpos a parecer um só). Esses corpos se encontram e se afastam. Vemos então a relação entre semelhança e diferença, na qual a imagem que está sendo apresentada não está mais sobre a semântica do corpo que o sujeito ocidental erigiu, eliminando o jogo da diferença. A imagem rompe com a linguagem, com a materialidade desse corpo e do que entendemos dele.

O processo da visão está em constante conflito a cada movimentação dessas personagens. Como esses corpos dançam e nos auxiliam a burlar a relação de semelhança entre o que é dito e o que é representado em imagens? O estudo do desenho não concreto nos auxilia nessa explanação. Assim, com o risco de uma problemática da epistemologia do desenho²³, e sua busca em diversas definições, vamos tratar de um conceito ainda em desenvolvimento que é o desenho não concreto ou não material, aquele que não traça seus pontos em uma estrutura sólida, mas nas relações mentais, perceptivas e, quem sabe, subjetivas do autor e do seu expectador.

²³ Sobre a problemática epistemológica do desenho Cf. (GOMES, 1996) e (RODRIGUES, 2003).



Figura 16: Imagem do ensaio *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016.

Muito estudos (RODRIGUES, 2003) atribui a imagem, especificamente, ao desenho uma “técnica essencial e primária” dos homens desde as pinturas rupestre até na relação moderna com o *design* e as novas mídias. Também presente nos estudos da psicologia e da psicopedagogia, nos desenhos infantis que traduzem as cenas cotidianas desse infante em uma imagem “x” ou “y”, até na elaboração comunicativa que um corpo que dança pode passar. Ou seja, temos uma infinita possibilidade de definir o desenho, enquanto conhecimento, e muito mais das suas funcionalidades nas “diferentes necessidades de expressão e comunicação” (MASSIRONI, 1996, p. 19).

Os materiais visuais não são estáticos e muito menos não são afetados pelas condições culturais e sociais (e linguística) de nosso meio e também podem ser expostos de várias formas de intencionalidade (GASKELL, 1992). Temos a variabilidade que a imagem pode trazer, seja em uma pintura de Frida Kahlo, seja numa fotografia dos corpos uns sobre os outros na Alemanha nazista, na representação do período escravocrata no Brasil, seja no conflito imagético dos corpos em suas diferenciações em CI.

Assim, de forma sucinta, vamos colocar dois recursos que o nosso tempo nos garante: a fotografia e o desenho imaterial. Nesse ponto, vamos nos utilizar não dos recursos tradicionais de estudo da fotografia ou do desenho (referencias), mas uma outra

relação com esse material, que é o que podemos perceber sobre a fotografia e dentro delas as nuances desse desenho não concreto.

Se o desenho necessita de uma superfície para que ele realize seus traços, um dos seus primeiros aspectos é seu duplo aspecto: o que faz a imagem (“seu sustentáculo”) e a percepção como a “estrutura do processo de reconhecimento” (MASSIRONI, 1996, p. 31), e a fotografia visa trazer, segundo Barthes (2013), a reprodução constante de um acontecimento, que não tem mais retorno, e é ao mesmo tempo inclassificável, pois ela não possui uma determinação signíca, não tem marcas, não vemos a foto em si, mas o que ela pode estar entre o contingente e o que pode ser ensaiado para fazê-la.

Usamos, assim, algumas fotografias dos ensaios e das apresentações do CI para pensarmos a relação imagética do corpo, em fotografia, mas também na força que o desenho imaterial pode ter para uma outra concepção de corpo. Destaca-se, então, fotografias que processem o que o desenho condiz no plano de visão, nessa apresentação visual: o frontal, “quando os planos representados encontram perpendicularmente o eixo óptico”, ou o inclinado, “quando esses planos aparecem inclinados ou paralelos a esse eixo”, (MASSIRONI, 1996, p. 31). A escolha das fotos com o desenho de inclinação é da saída do estático para os processos corpóreos dos movimentos.

A batalha da confusão imagética se dá pelo fato de que quando os corpos dançam, ou estão em alguma movimentação, perde-se o grau de similitude com os corpos que podem dançar ou fazer movimentos específicos, contrapondo-se a diferença. Quando nos movemos mudamos a semântica e o léxico dos corpos, enquanto imagem, calcada pela palavra. E na subversão do que ela pode trazer, em especial, a fotografia: “[...] o efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo realmente existiu” (BARTHES, 2013, p. 92).

Assim, o movimento corpóreo, ou no exemplo de nossos bailarinos, a dança²⁴ é uma das formas de criar desenhos; criam-se, portanto, imagens no ar. Criar imagens a

²⁴ O corpo e a dança tiveram relevâncias secundárias na história da filosofia e, em consequência, no pensamento humano ocidental. Pensar o corpo diante da tradição, era pensa-lo a partir do binômio sujeito-objeto (CARDIM, 2009; COURTINE, 2009), e suas tentativas de constatar ao corpo um esquecimento sistemático e a uma negação das suas funções. Com os alicerces dessa tradição, em especial Platão e Descartes, não há como pensar o corpo separado da alma, e nem na comunicação desses contrários, mas na sua discordância e da interioridade da coisa pensante (o sujeito) opondo-se à exterioridade do corpo (o objeto). Porém, com Spinoza, mas especificamente, com o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), há um rompimento entre a tal representação clássica do corpo (o modelo objetivado), tratando de dar voz ao próprio corpo, sem pensar nele a partir da alma ou nas suas distinções, mas de conceder-lhe o sentindo à vida, às pulsões, aos instintos, aos desejos desse ser humano que é potência em si mesmo. No

partir dos movimentos que são bem próximos do desenho, da pintura e das construções de imagens. Por exemplo, uma mão levantada levemente, formado pelo dedo da bailarina, é uma figura, ou seja, um desenho construído pelos movimentos de quem executa e pela imaginação de quem vê. Uma via de mão dupla: entre o ator e o público, da descoberta de significados e a doação desses. Portanto, o dançarino “gera imagens, a partir de si, contendo conceitos estéticos, filosóficos e históricos e que por sua humanidade é passível de transformação” (MARTINS, 2010, p.172).

Em síntese, o pintor e o dançarino empregam o seu corpo²⁵. Isto é, emprestam seu corpo ao mundo, transformando-o em desenhos e movimentos, e para compreender estas transubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas *um entrelaçado de visão e movimento* (MERLEAU-PONTY, 1984 – grifo nosso)²⁶. Ou nas palavras de José Gil, “o dançarino é simultaneamente o papel, a pena e o grafo, sendo o espaço que o seu corpo desenrola aquele em que, eventualmente, se inscreve o signo que é o próprio corpo” (GIL, 1999, p.71).

As possibilidades do corpo do dançarino em cena refazem a estrutura, a *priori*, do desenho “concreto”, aquele que podemos ver de forma mais “fácil” ou tocar, ultrapassando o limite do material, indo para as potencialidades que a nossa imaginação, em conjunto com a percepção, pode construir como memória; e a construção desse desenho, que pode muito bem compor um corpo com apenas uma pena, ou com dois órgãos genitais inter cruzados, com muletas ou próteses, afins. Esses desenhos, essas imagens, tão primárias ao ser humano, podem ser ressignificadas através dessa relação da arte com os corpos deficientes (e outros corpos marginalizados), para que faça lugar comum nas relações dos sujeitos e de seus corpos (DURAND, 1999).

caso, a filosofia nietzschiana parte do corpo vivo e rompe com diversas questões da tradição filosófica, seja no sentido da ética, seja no sentido teológico, seja no sentido estético. Portanto, a crítica a essa tradição é pela sua má compreensão e interpretação do corpo (NIETZSCHE, 2002; 2006), e sua confirmação de que a consciência e a razão são instrumentos do corpo, e não o contrário; e o mesmo filósofo que vai perceber outras relações com o corpo, é que vai mostrar, de forma clara, a dança como um espaço de aprendizado do homem e sua relação com o pensamento. Com Nietzsche a filosofia contemporânea se abre as questões que não eram tratadas pela hierarquia filosófica com tanto prestígio. Com isso, diversos autores agora passam a escrever sobre temas e articular conceitos dantes não prestigiados.

²⁵ “O desenhador desenha-se a si mesmo também, da forma mais directa, uma vez que é frequente fazer o auto-retrato ou desenhar as próprias mãos, o próprio corpo. No desenhar, ou porque está à deriva, sem modelo, ou porque se deseja conhecer com a lucidez que guarda para os outros, acaba por consumir o próprio agente de acção que cumpre” (RODRIGUES 2003, p. 71).

²⁶ Para um trabalho poético acerca da junção entre o desenho, a pintura e dança, Cf. *Degas, dança e desenho* (VALÉRY, 2012).



Figura 17: Imagem de divulgação do espetáculo *Corpo Intruso*, por Galba Sandras, Fortaleza, 2015

A figura 18 e 19: Podemos perceber uma triangulação dos corpos de nossas personagens. O deficiente segura o braço esquerdo do bípede ao mesmo que levanta um pouco, praticamente em 90 graus, as pernas, enquanto o JP abaixa sua coluna até a cabeça tocar os pés de JM. Não encontramos aqui marcas de que o corpo do deficiente esteja faltando algum membro. As duas personagens estão, *a priori*, com os membros em plano de igualdade. A totalidade de seu corpo nessa movimentação nem sequer permite um significado além.

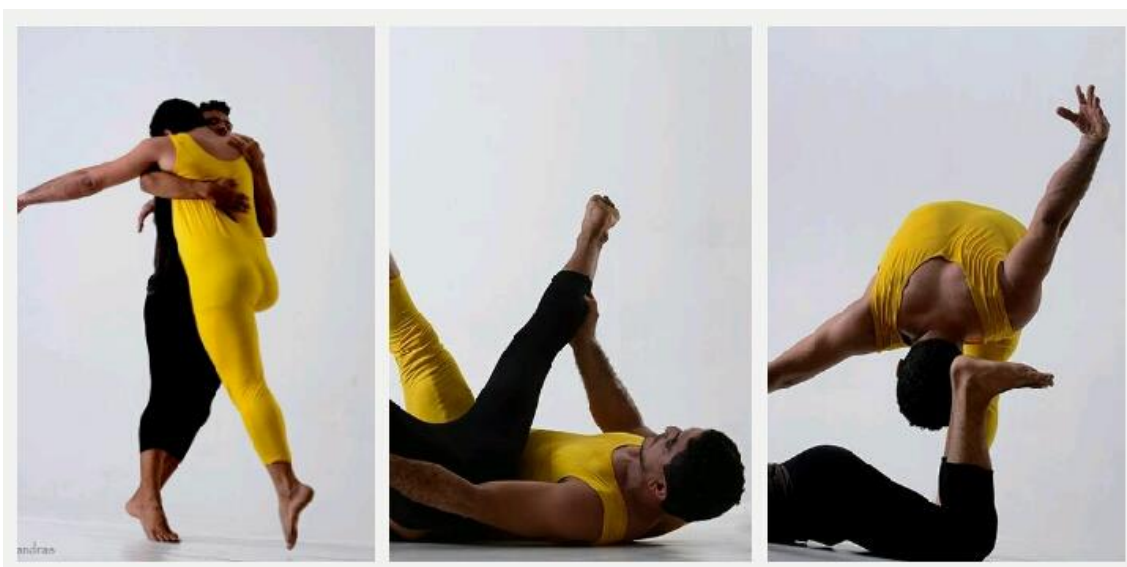


Figura 18: Imagem de divulgação do espetáculo *Corpo Intruso*, por Galba Sandras, Fortaleza, 2015

No entanto, na figura 19, os membros inferiores tanto do bípede quanto do deficiente articulam uma angulação de 180 graus. Estão visíveis três membros, só as cores de suas roupas mudam, e falta um membro (ou não) da personagem com as vestimentas amarelas. Onde está a perna? Estirada no chão? A fotografia retirou-a para contrabalançar a angulação? Por que sempre buscamos a relação normativa que temos de um corpo com a imagem que ele precisa ter?

A movimentação engana, como na Figura 18. Ela não tenta nos convencer de que existe uma lacuna a ser preenchida, mas de que as possibilidades de um corpo com ou sem perna, sem braços, cegos, em muletas ou cadeiras de rodas a girar, são as potencialidades que cada corporeidade nos gestos de similitude e diferença pode trazer. Podem ser ausências, vazios, lacunas, mas é isso que caracteriza os processos de dinamicidades que os corpos em suas diferenciações, sem o jogo secular de “palavras” e “coisas”, “sujeito” e “objeto”, “significado” e “significante”, afins, traduzindo esses movimentos em um “jogo incessantemente a sua própria deformação. Algumas corporeidades moventes (se) apreendem por sua imediatez, agenciam-se com o meio e por isso mesmo forçam a representação” (BARDET, 2014, p. 296-297).

Como vimos anteriormente, sobre a relação do imprevisto, não temos um centro que determina cada movimento, mas é a partir dessas fissuras que cada corpo contém em si e no embate com o outro, que esse centro pode ser deslocado, e a perna que podemos achar que falta, não faz tanta diferença. E que a movimentação do deficiente, para além de um campo social, e sua forma de composição cênica cotidiana ou artística, podem ser modificadas pelas experiências que o corpo de outrem têm sobre nós.



Figura 19: Imagem do espetáculo *Khalos*, por Raquel Pimentel, Fortaleza, 2013.

Quando João Paulo e suas personagens se movem há um para além da relação linguagem-imagem. Ocorre processos de “empatia sinestésica ou (o) contágio gravitário” (GODARD *apud* BARDET, 2014, p. 306), isto é, quando vemos o outro, no nosso caso, o deficiente em dança ou se instalando em lugares dantes não visto, movimentamos nossos corpos no sentindo da compreensão sobre o movimento normativo e o corpo em diferença – que pode ser o do louco, do deficiente, o homossexual, do negro, da mulher – e qual espaço e tempo ele ocupa. A mobilidade e o esvaziamento desse centro, compondo a partir de outros pontos. E assim, as limitadas formas de enunciar um corpo, desde o surgimento do homem moderno, é trans-formada pelas outras formas que as corporeidades se agenciam e pensam sua subjetivação. Move-se o corpo, move-se a sua imagem e o seu mundo (BARDET, 2014).

Michel Foucault (2013), em *corpo utópicos*, analisa como o corpo é em si contrário a utopia, pois já está marcado pelas relações de poder e saber preestabelecidos pelas instituições de disciplina e de controle (FOUCAULT, 2011). Mas é nele mesmo que nascem e morrem as utopias. Se meu corpo é o lugar “ao qual estou condenado”, a utopia é um “lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração” (FOUCAULT, 2013, p. P8). O corpo utópico é ao mesmo tempo fechado e aberto, incompreensível e penetrável, ou seja, é onde somente as utopias podem nascer (para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo).

A utopia é feita tanto para fazer nascer ou apagar os corpos. Nasce nas relações imaginárias que podemos ter com ele, seja já recriação dos mundos imaginários, poéticos e das fabulas, seja na morte ou no tumulto deles. As utopias nascem antes mesmos dos nossos corpos, são as histórias já contadas sobre eles. Sobre como os anormais eram expostos ou encarcerados, sobre os nomes dados aos modos como os corpos, libidinalmente falando, convergiam a outros corpos, ou eram mortos sobre um símbolo em suas roupas, como faziam os nazistas em seus campos de extermínios. Se essas *topias* nascem do próprio corpo, também podem retornar contra ele. Mas só o próprio corpo pode ser o agente dessas *topia*: “Meu corpo, topia implacável” (FOUCAULT, 2013, p. 7).

As utopias são os não lugares cujos corpos podem percorrer, numa ruptura desse lugar já marcados pela nossa história, pela nossa estética e política tradicional dos corpos. As utopias, como formas de revolução desses não-lugares marcados, nascem nos próprios corpos. O corpo, como diz Foucault, é o grande ator utópico que vai re/dermarcar novos lugares aos corpos e, em nosso caso, aos corpos com deficiência.

A arte, a dança de João Paulo lima, e de tantos outros atores com ou sem deficiências na dramaticidade contemporânea, interfere nesses lugares já impostos a eles seja pelas políticas de inclusão, seja pela nuvem da espetacularização dos anormais ou da submissão às relações de poder. E só o corpo pode ser o ator principal dessa ruptura e transformação. José Gil, filósofo português, vai afirmar que o “permutador de códigos é o corpo” (GIL, 1997, p. 23), ou seja, é o corpo que vai constituir todo o suporte das correspondências e trocas simbólicas que podem ocorrer sobre ele, entre os diferentes signos. É nele que carregamos as marcas sociais e a herança dos mortos, dos nossos precursores, e só nele que podemos iniciar uma narrativa sobre nós e nossos corpos.

Por isso, os corpos dos dançarinos com/sem deficiências estão abertos às significações, mas estão mais abertos e próximos as significações que queremos lhes dar. Aos não lugares que não queremos mais estar e a outros que queremos adentrar, pela porta da frente. Ainda nos diz Foucault (2013, p. 14) que o “meu corpo está de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não no mundo”. São locais diversos, que podemos alcançar quando determinamos que as semânticas antigas de nossos corpos foram redirecionadas e reestruturadas para outras semânticas e léxicos, um outro tipo de gramatologia dos corpos estigmatizados, dos

corpos marginalizados, dos corpos “anormais”, tão festejados pelas instituições como a Igreja, a Lei, e o Estado.

O conflito imagético, como vimos também no campo da linguagem, torna-se presente nesse espetáculo no atravessamento dos corpos físicos de Jhon Moraes e de João Paulo, criando diversos outros desenhos que são possíveis pelo fato de que cada pessoa possui uma corporeidade específica que pode ser próxima, mas não é igual a outra pessoa. Quando assistimos ao espetáculo ou vemos as fotos de *Corpo Intruso* podemos compreender a duplicidade desses corpos numa polissemia imagética geradas no encontro e na despedida deles.

Vemos que as cabeças se encontram, se entrelaçam e se ajustam como se fossem apenas uma; em outros momentos podemos perceber três imagens, uma amálgama corporal fazendo uma visibilidade de um corpo andrógino. Não esqueçamos que a fonte histórica que move *Corpo Intruso* é o campo de concentração de Auschwitz, são corpos em ossos jogados uns sobre os outros, podendo haver afeto, mas o desejo, o erotismo, a nudez e a obscenidade foram transformados em outros modos de interpretação e de visibilidade desses corpos. Igualo-me ao animal, minha “natureza humana” é modificada e precisa cumprir um protocolo que não me dá o direito à espontaneidade, à força do pensamento e à manifestação da liberdade do meu corpo.

A força dos movimentos, as curvaturas que os dançarinos fazem, os chocalhos de bois, os poemas, a música instrumental, compõe uma cena de tensão, de medo e de horror, numa recomposição dessas cenas históricas, que vêm a partir do corpo de cada uma das duas personagens. João Paulo inicia o espetáculo com a prótese, ou seja, sua imagem converge ao que estávamos esperando de um bailarino.

Na ausência dessa perna, a mudança de perspectiva do espetáculo muda: de quem estamos falando? De quais corpos? Quais sua possibilidade de movimento e de sobrevivência? Quem deu força de imagem para essa linguagem? Segundo Barthes (1984), se antes havia uma “redução do texto à imagem”, hoje, ocorre o inverso, nossa imagem carrega um texto já predisposto de composições culturais, morais e de imaginação. Assim, qualquer forma de trazer imagem para a discussão do corpo, seja através do desenho, das pinturas ou nas fotografias, essas plataformas não são meros produtos, mas carregam em si uma “autonomia estrutural” disposta às diversas análises, modos de significação, acesso à história ou ao seu contexto de criação, ou seja, é um objeto também a ser dissecado (BARTHES, 1984).

Os quadros da artista plástica dão fomento ao espetáculo na sustentação da força energética dos bois, seu vigor, sua violência, e suas respostas as nossas violações, pois é o mesmo animal que se põe na nossa mesa. A violência exposta em *Corpo Intruso* é a força de enfrentamento com o pensamento hegemônico e da palavra que nós temos, é a parteira de nossa história e que adentra as relações políticas e estéticas, como esclareceu Marx.

A separação animal *versus* homem é retirada ou reavaliada em regimes totalitários, por exemplo, no qual as várias categorias ditas de homem são aproximadas ao animalesco, o que parece sangue nos bois pode ser apenas a sujeira na terra vermelha, o corpo deficiente jogado a vala juntos com outros ossos, pela sua inabilidade de “sobrevivência” da espécie, pode ser ressignificada pelas cenas dos bailarinos que nos confundem, em certas cenas/imagens de quem é “bípede” ou “capaz” e quem não é.

Como no teatro da crueldade, que abriu um novo leque de possibilidade de pensar teatro e arte, não vai para o campo da representação, mas “é a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (DERRIDA, s/a, p. 152), isto é, o que pode ser mostrado em cena ou nas imagens vai para além de um reflexo desse homem moderno, mas desse novo “sujeito” que está sendo construído na fratura que cabe ao dismantelar a linguagem e o campo imagético ocidental.

A dimensão do incômodo que podem causar essas imagens, em cena ou em fotografias, declaram o que pode acontecer ao assistir com proximidade ao espetáculo. Como alguns quadros (pinturas) da história da arte que podem não agradar aos nossos olhos, porém, podem nos revelar sentidos grandiosos, narrar os porquês estéticos das escolhas das cores, do relevo, do traço etc, assim, como essa dança pode nos revelar as potências que cada corpo possui.

A relação com as imagens fotográficas, desenhísticas e plásticas se desvelam para um além reprodução de uma realidade, mas destaca formas de como os movimentos corporais podem ultrapassar o que a linguagem em suas formas performativas estabeleceu imageticamente; o que esses corpos podem e devem fazer. A grandiosidade (só olhamos o que nosso corpo é capaz, nos entraves do dia a dia) do corpo é superar o tradicional pensamento de que os corpos deficientes têm a necessidade de ver a falta como antagonista do completo. Como na História da Arte, existem alguns reclames sobre obras que não representavam como veracidade o que propunha representar, esse conflito também decai sobre o corpo que fratura o âmbito da linguagem e também o âmbito imagético.

Segundo o historiador da arte E. H. Gombrich (2012), a escritura da bíblia não especifica a aparência física de Jesus Cristo e, muito menos, a do deus da mitologia hebraica, mas foram os artistas que criam tal imagem e o “afastamento dessas formas tradicionais equivale a uma blasfêmia” (GOMBRICH, 2012, p. 30). Do mesmo modo como não descrever ou dar lugar às imagens de corpos monstruosos, ou de seres que desvendem nosso interesse e repúdio ao estranho, ou melhor, ao que não queremos conhecer ou não ser afectado.

Nossas personagens não são extáticas, estão envolvidas numa construção linguística e imagética do corpo homogêneo ocidental, baseadas em discursos culturais e sociais, que, como vimos, refazem as cenas sociais e subjetivas diariamente. Esses corpos escandalizam e encantam, despertam repúdio e interesse, afirmações e indagações. Conduzem sua *poiesis* para além da inclusão social, usam a arte “como experimentação e problematização do real” (FERRAZ, 2013, p. 2). Isto é, exploram as diversas “formas de vida”, para além e “aquém das formas cristalizadas que pretendem moldá-las ou representa-las” (PELBART, 2004, p. 48).

O corpo é o marco zero de nós mesmo, é onde iniciamos nossas primeiras percepções de mundo, de contato com familiares, amigos, afetos e libidos. Mas, também, é o local, no caso dos corpos com deficiência foram marcados pela inabilidade ou pelo que tem que ser escondido, por isso, faz-se de maior importância a construção dessa outra narrativa dessas diversas corporeidades. A dança contemporânea, em especial, a integrada e alguns performances com deficiências, vai auxiliar a construir essa “nova” história, pois “ao fazer dança o corpo portador de necessidades especiais confronta e desafia não só a imagem ideal do físico bailarino/a, mas expõe os processos limítrofes a que o corpo está sujeito e os parâmetros incertos de sua normalidade e humanidade” (NUNES, 2004/2005, p. 51).

Em suma, o vigor dos corpos que foram historicamente – e imageticamente – denominados pela feiura ou pelo asco, tornou-se fonte de criação artística, trazendo problemas reais e centrados nas diferenciações dos corpos. Agora, estética e política são termos que estão em paralelo. E no estudo dos corpos deficientes, em arte, esse vínculo sempre foi mais estreito do que pensávamos.

A MENINA AINDA DANÇA OU SER E SE RECONHECER SÃO AS MESMAS COISAS

I

“Quantos membros tem um corpo? Apenas uma pessoa o compõe? E onde são as mãos, os olhos, as pernas, de onde sai a voz? No absurdo do real, o corpo é intruso de si mesmo. O corpo não é só uma pessoa”²⁷.

II

“Quando corpos quaisquer, de grandeza igual ou diferentes, são forçados, por outros corpos, a se justaporem, ou se, numa outra hipótese, eles se movem, seja com o mesmo grau, seja com graus diferentes de velocidade, de maneira a transmitirem seu movimento uns aos outros segundo uma proporção definida, diremos que esses corpos estão unidos entre si, e que, juntos, compõem um só corpo ou individuo, que se distingue dos outros por essa união de corpos”²⁸.

III

Na pré-noite de natal alguém te chama de “meu herói”; nos anos 60, uma menina negra, sentada sobre uma cadeira velha, assiste Sidney Poitier ser o primeiro negro a ser premiado com o Oscar; do outro lado do oceano, uma cantora não-portuguesa tenta ser a maior fadista de nosso tempo; em 2016, a primeira presidente mulher é retirada do maior cargo de representação democrática de seu país; em um interior, uma menina pobre, negra e trabalhadora da feira livre reconhece em outra mulher negra e pobre as marcas de um corpo violentado e ferido igual ao dela; no nordeste brasileiro, um intérprete cria um espetáculo a partir dos corpos marginalizados do século passado; uma garota em um país da ex-URSS assiste a um desenho animado no qual a heroína tem como uma das pernas uma prótese; na ditadura militar, uma cantora salva uma mulher de ser morta pela polícia; dois líderes nacionais são presos em países diferentes; temos a comoção midiática sobre a prisão de Rafael Braga; uma criança em um interior assiste pelo celular sua artista predileta: uma drag queen nordestina; em 2000, imigrantes

²⁷ Chamada do espetáculo *Corpo Intruso*.

²⁸ *Preposição 12, Definição*. In. *Ética*, Spinoza (2017, p. 64).

latinos cantam o hino nacional americano em espanhol, na Califórnia; em 1968, dois atletas negros, ao subir no pódio, abaixam suas cabeças e enguem seus braços, com as mãos envoltas de luvas pretas, e fazem a saudação dos Panteras Negras; mulheres moradoras de rua assistem Volver; a boate Divine fecha as suas portas e se transforma em um estacionamento; um gago vai a um espetáculo e ver um deficiente dançando e declamando poesias.

Para além das amarras binômias entre cultura e natureza, linguagem e imagem, existem alguns fatores que podemos acessar para que a história dos corpos rejeitados ganhe vigor e possa ser narrado de forma crítica e plural: cada corpo possui sua narrativa; vários corpos têm outras mil narrativas. Estamos aqui a falar, nesse estudo, dos meios pelos quais nossos corpos são constituídos na sua materialidade em ilhas homogeneizadoras e normativas, atravessados pela linguagem e suas fronteiras, pela égide da imagem e das receitas culturais que temos que cumprir para um surgimento orgânico (a vida) e político (identidade) de nossas corporeidades na estrutura social contemporânea.

No entanto, existem modos que os corpos ganham visibilidade – para além de uma concepção de espetáculo – e fazem disso uma força para que os corpos, semelhantes ou diferentes dos seus, possam se reconhecer e se mover para uma abertura nos mecanismos que auxiliam esses corpos a subverterem a linguagem e a imagem do sujeito ocidental e suas marcas de exclusão: os impactos dessas corporeidades em movimento.

Disse Spinoza (2017), certa vez, na *Preposição 13*, no *Livro II*, da *Ética*: “O objeto da ideia que constitui a mente humana é o corpo, ou seja, um modo definido em extensão, existente em ato, e nenhuma outra coisa” (SPINOZA, 2017, p. 61). O corpo só existe em ação, isto é, quando eu me movo, move-me pelo outro, ao contrário, em repouso, eu quase não existo. O nosso corpo só tem existência para outrem quando nos movemos, quando atravessamos esses corpos, quando tombamos com eles, quando vamos ao chão e rolamos, quando os carregamos em nossas costas, quando violentamos ou quando salvamos-los.

Não que nosso corpo em si só tenha vigor em contato com outros. Na nossa vida privada (no lar, na família ou sozinhos), existimos para nós mesmos, sem tantas modalidades de afetação. Porém, é no espaço entre outros corpos que o corpóreo ganha sentido político e estético (quando acessamos à arte ou somos acessados por ela). Não

estou aqui a falar quem é mais importante: individual ou público. Mas de um modo de como esses corpos se auto apresentam a outros e como nessa “aparição” temos um processo de reconhecimento, e, em consequência, um trepidar das escalas sociais, culturais e econômicas erigidas sobre os ombros dos corpos rejeitados pelo sujeito da matriz excludente (Homem, Branco e Bípede). Mas o que é esse entre? Quem está nesse processo de conexão entre a aparência e reconhecimento? A afecção: a capacidade de afetar e ser afetado que vai determinar o desejo de existir e nos tornarmos não humanos demasiadamente humanos, apenas, mas humanos demasiadamente diferentes, que é a lei da Terra.

....

Agora, estão juntos o bípede e o deficiente. O bípede, sentando sobre os joelhos, acolhe em seus braços o deficiente. O acolhido, faz gestos circulares com seus braços, enquanto o bípede pesa os seus sobre o corpo do deficiente. A força do carinho, leva-os a gestões próximos; seus dorsos arqueados vão dando o contorno de uma proximidade erótica, ligada a força propulsora maior do que a carne pode propor. Se antes os corpos se batiam, neste, eles entram em uma consonância: os pés do bípede recebem o rosto do deficiente, que logo depois, senta neles. O deficiente continua a fazer seus gestos, como forma de independência de seu corpo. De súbito, ambos se levantam e o bípede traz-lhe as suas muletas. Inicia-se o solo do deficiente.

A princípio, tanto o deficiente quanto o bípede estão fechados em um espaço, onde seus corpos se digladiam. Mas no final da presente encenação, existe um contato maior entre os dois, uma aproximação que afeta ambos. O bípede traz as muletas ao deficiente enquanto ele faz seu solo, sem imaginar que seu fim está próximo. Para além de uma vida particular ou do desamparo que os regimes totalitários, ditatoriais ou os governos liberais garantem aos corpos rejeitados, existe uma fissura que é feita a partir dos encontros desses corpos e, muitas vezes, no embate deles.

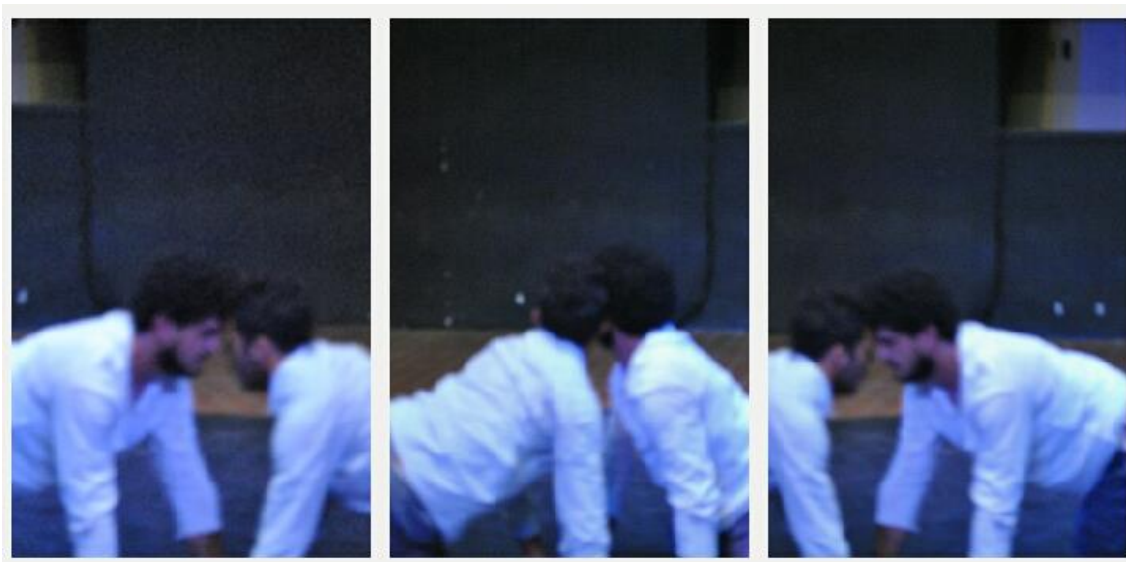


Figura 20: Imagem do espetáculo *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016

Essa aproximação se dá porque nós somos capazes de afetar e deixar ser afetado pelo outro, uma forma de experienciar o reconhecimento e, assim, potencializar nosso desejo de existir. No entanto, isso só é capaz porque rompemos com a lógica social moderna de auto conservação e passamo-nos a auto apresentarmos, fazendo surgir espaços da aparência, local não especificamente físico, mas onde os corpos se fazem presentes através da ação e do discurso. A aparência – fator determinante para que se tenha realidade – é o espaço onde podemos ser vistos e ouvidos por outros e por nós próprios: “A presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garantem-nos a realidade do mundo e de nós mesmo” (ARENDT, 2011a, p. 61).

Para Spinoza (2017) o corpo só é existente em ato e na afetação com outro; para Arendt (2007; 2011) a atividade política necessita do outro para que seja efetivada. Não se faz política sozinho. Assim, podemos perceber que – já antecipado em parte pela teórica política arendtiana – o homem não é, segundo a interpretação aristotélica: “naturalmente um animal político, destinado a viver em sociedade” (ARISTÓTELES, 2009, p. 16), mas que o homem é a-político, pois a política não nasce nele, mas fora. A política nasce como *relação* entre os homens, ou seja, no intra-espaco entre eles (ARENDT, 2007). A política não se estabelece concretamente sem a presença do outro e suas singularidades e nem se ocupa do homem, mas dos homens.

Em suma, podemos dizer que essas ações corporais, são corporeidades constantemente políticas, para além das instituições de disciplina e controle – mesmo que

nossos corpos sejam efeitos delas –, baseadas na ação e no discurso, gerando, portanto, um espaço da aparência que levará os outros corpos a se revelarem, contarem sua história, intervirem no espaço urbano ou forçar, em parte, o espaço do lar a ir às ruas, seja em sentido físico ou nas redes sociais.

Porém, isso só acontece porque estamos tentando uma ruptura com a lógica social moderna que educa o sujeito para uma concorrência perpetua de seus interesses, como se o outro estivesse em constante ataque e que precisamos nos impor numa luta de auto conservação, ou melhor, “visto que os homens, impelidos pela ambição incessante de obter estratégias renovadas de ação orientada ao êxito, sabem mutuamente do egocentrismo de suas constelações de interesses, eles se defrontam ininterruptamente numa atitude de desconfiança e receio” (HONNETH, 2009, p. 32-33). Esse campo social que antes era, pelos gregos e romanos, um espaço público, determinantemente, político, transforma-se em um local de constante luta pela conservação de seus interesses e de sua identidade física (HONNETH, 2009).

Essa auto conservação exclui um fator determinante para a ação do homem: a espontaneidade, uma marca estruturante da liberdade e da pluralidade humana. No qual excluem-se os encontros entre esses corpos, substituindo a ação e o discurso, pela relação de igualdade e de comportamento normalizadores da era moderna. Eu não encontro com o meu diferente, eu não discuto ideias, eu não o vejo performar ou dançar, eu não aceito seu corpo andando pela cidade, a vista de todos, eu excluo sua existência política, e muitas vezes, individual. Isso significa que se excluem as possibilidades de ação dos homens, pois não agem em defesa de si e dos outros, mas se comportam em defesa de uma igualdade ofuscada.

Estabelece-se, então, uma “concorrência permanente de interesses” dos sujeitos individuais numa luta pela auto conservação. Vemos esse enfrentamento de que o outro é um perigo, um algoz nas cenas descritas de *Corpo Intruso*, no momento em que a constante presença de ambas as personagens, ou estão em seus solos ou cada um numa ponta da cena, fazem processos de conflito com suas movimentações até o encontro, mesmo que rápido, na repetição de gestos, em um carinho, mas que depois se repelem e voltam a estar sozinhos. Como se ao me deparar com o humano, que aqui em sentido spinoziano, o desejo de existir, que está naquele corpo sem perna, ou no corpo que traz gesticulações “femininas” (*cenas iniciais que o bípede intercambia entre a dureza de um*

militar e uma sensualidade que remete à homoafetividade), eu precise intensificar o meu poder sobre o outro, na desconfiança e na preservação do meu corpo e de minha espécie. O outro está em constante ataque e eu, em constante alerta. Ou como vimos nos primeiros ensaios, é o que faz surgir o abjeto.



Figura 21: Imagem do ensaio *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016.

Na contramão, a auto apresentação será a forma de como nós vamos aparecer aos outros, não apenas como uma *zoé*, mas como homens e mulheres capazes de ação, interferindo para que essa auto conservação imposta e ensinada ao sujeito moderno, seja diminuída, e passemos a decidir de fato como vamos nos apresentar em frente aos outros rostos, corpos e movimentos. Quando eu me conservo do mundo, isto é, de me esbarrar em outrem, eu elimino significativamente a minha existência e a dos outros; já quando eu me apresento e interfiro na cidade, seja com o corpo deficiente que requer acessibilidade em praças, ruas, escolas, universidades (no caso das políticas de inclusão), mas também ultrapasso essa lógica imposta à corporeidade diferenciada, e imponho outras formas de habitação desses espaços e desse corpo. Não quero só passear nessas praças, quero dançar nelas.

Os sítios de auto apresentação, potencialidades do espaço da aparência, surgem quando encontramos com os outros e se esvaem quando vamos embora. Eles não são uma

entidade imutável ou física, mas é cada pessoa em sua potencialidade, ou como diz, uma máxima grega clássica: “*Onde quer que vás, será uma pólis*”. Cada um de nós leva diversas formas de afecção, um desejo de que sua existência se faça realidade, que possamos nos encontrar com nossos semelhantes e diferentes, e em cada espaço de aparência constituir debates, performances, conflitos que desestremem o egocentrismo que nos foi instruído e acostumamos a sê-lo.

Se na maioria das cenas de CI podemos ver um reflexo da história dos corpos rejeitados, uma cena específica (primeira citação acima em itálico) me inquieta pelas proximidades dessas personagens, eles conseguem ter uma mínima empatia pelo outro, através das tentativas, cada um em seu tempo e espaço, dos mesmos gestos, da mesma movimentação, ele se veem, se tocam, repetem gestos, eles se auto apresentaram e se reconhecem, agora, sem leis, sem identidades fixas ou fluídas, mas por um afeto, por um simples desejo que cada um tem de (se) fazer existir.

Mesmo que por instantes, podemos observar como a auto conservação do sujeito moderno não se faz presente, mas um processo de reconhecimento de quem é o outro. E esse outro é sempre o diferente que vai compor a pluralidade humana. As tentativas de homogeneização vão sofrer impactos importantes no pós- Segunda Guerra quando os corpos vão requerer identidades próprias e múltiplas e a preservação de suas diferenças no campo social. De alguma forma, ambos os lados vão ter que fazer negociações.

As políticas de reconhecimento (TAYLOR, 2000) tem sua gênese na política de igual dignidade, numa busca pela universalização da igualdade de direitos para todos os homens, e, posteriormente, a reafirmação nas lutas dos movimentos nacionalistas e movimentos minoritários (feminista, gay, negro), numa visão de que esses grupos e essas identidades possam ser incluídos no rol dos outros grupos, pelas políticas das diferenças. Charles Taylor argumenta:

A exigência de reconhecimento assume nesses casos caráter de urgência dados os supostos vínculos entre reconhecimento e identidade, em que “identidade” designa algo como uma compreensão de quem somos, de nossas características definitórias fundamentais como seres humanos. A tese é de que nossa identidade é moldada em parte pelo reconhecimento ou por sua ausência, frequentemente pelo reconhecimento errôneo por parte dos outros, de modo que uma pessoa pode sofrer reais danos, uma real distorção, se as pessoas ou sociedades ao redor deles lhes devolverem um quadro de si mesmas redutor,

desmerecedor ou desprezível. O não-reconhecimento ou o reconhecimento errôneo podem causar danos, podem ser uma forma opressora, aprisionando alguém numa modalidade de ser falsa, distorcida e redutora (TAYLOR, 2000, p. 241).

Esse não reconhecimento ou o reconhecimento de forma redutora pode afetar a vida desses indivíduos, marcando-os definitivamente em uma forma de violência contra as suas identidades individuais e coletivas. Nesse sentido, ser reconhecido não é tido como um favor que se concede aos homens, mas é uma “necessidade humana vital” (TAYLOR, 2000, p. 242). Somente um encontro das diferenças que são capazes de garantir que as histórias e as lutas de reconhecimentos de determinados sujeitos precisam ser experienciadas em conjunto ou numa responsabilidade de quem nós somos e de quais marcar, infelizmente ou não, nossos corpos carregam.

Essa relação se dá pelo fato que nós possuímos identidades. E socialmente determinadas, elas requerem do outro um fator de exclusão. Em nosso tempo, tais identidades não são únicas, como se estabeleciam até o pós-Segunda Guerra, e nem fixas, elas são mutáveis de acordo com as negociações e resistências sobre outros grupos identitários. Há um duplo aspecto nela: quem me identifica? E como eu me identifico? A partir dessas negociações ou agenciamentos que chamamos aqui, como sugerido por Hall, de o elemento ativo de uma ação individualizada. No entanto, para entendermos como se dá o processo de identidade em nossa cultura, vamos rapidamente analisar como elas se colocaram no campo social, ou no nosso caso, no campo político.

Segundo Stuart Hall (2015), as velhas identidades homogêneas e unificadas entraram em colapso com o nascimento e a ascensão das novas identidades e da fragmentação do indivíduo moderno. Essa crise da identidade relata um estado que se constitui no “novo” mundo, o contemporâneo, formado pelas transformações políticas, econômicas e filosóficas. Não é somente uma crise da identidade, mas uma crise em todos os setores da Terra, como a crise da ciência, a crise da educação, a crise das artes, das comunidades políticas etc. No acréscimo arendtiano, destaca-se que a crise serve para que repensemos velhos métodos em um mundo ainda embrionário. Nas palavras de Arendt:

Uma crise nos obriga a voltar às questões mesmas e exige respostas novas ou velhas, mas de qualquer modo julgamentos diretos. Uma crise só se torna um desastre quando respondemos a ela com juízos pré-formados, isto é, com preconceitos. Uma atitude dessas não apenas aguça a crise como nos priva da experiência da realidade e da

oportunidade por ela proporcionada à reflexão (ARENDT, 2011b, p.223)

Hall observa nesse processo um deslocamento ou uma descentração do sujeito, com a perda do “sentido de si”, modificando os lugares no mundo social e cultural e a nós mesmos. Essas mudanças refletem claramente a própria transformação do nosso tempo. O autor distingue três tipos de sujeitos para contrapor tais mudanças: *sujeito iluminista*, o *sociológico* e o *pós-moderno*. O sujeito do iluminismo “estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, ‘unificado’, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação” (HALL, 2015, p. 10), sua identidade consistia a partir do seu “núcleo interior” e sua composição essencial não mudava; já o sujeito sociológico reflete as estruturas complexas que constituem o mundo moderno, e não só sua interioridade. Sua formação está na relação com outras pessoas que lhe rodeiam; sua identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade. Mesmo com uma “essência interior”, está apto às contínuas transformações com outros mundos e realidades.

O sujeito pós-moderno rompe com a perspectiva de um sujeito unificado e estável, ele é, como diz o autor, um sujeito fragmentado, isto é, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2015, p. 11). Sua identidade é definida não de forma biologicamente determinante, mas de forma histórica. O sujeito da pós-modernidade “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2015, p. 12). Tais mudanças têm um fator determinante que é o processo de globalização e seu impacto sobre a identidade cultural.

Com essa ordem, o mundo torna-se menor e o tempo maior, e os eventos ocorridos têm impactos “sobre pessoas e lugares situados em uma grande distância” (HALL, 2015, p. 49). Mas Stuart Hall acredita que o processo de globalização não vá eliminar as culturas nativas e nem as identidades diferentes. Essas culturas e identidades vão se estabelecer, algumas como locais e outras como globais. Ele afirma que a globalização explora as diferenças locais e que não há o perigo da destruição das identidades nacionais, mas uma capacidade de novos modos de identificação “global” e “local”.

No entanto, o que parece nos inquietar é como essas relações entre identidade e luta pelo reconhecimento podem ser analisadas para um campo além da sua construção – no interior das relações de poder das instituições – que concerne que para que haja

identidade, estritamente, temos que ter um *modus operandi* de exclusão. Para Foucault, e os autores que fazem uma relação próxima das práticas ideológicas em Althusser e da psicanálise (especificamente, do espelho e do campo do outro) em Lacan e Freud, vão estabelecer que “o sujeito é produzido ‘como um efeito’ do discurso e no discurso, no interior de formações discursivas não tendo qualquer existência própria” (HALL, 2009, p. 119-120).

Na crítica de Hall (2005), percebe-se que essa relação está, e com muita razão, baseadas em dois pressupostos: 1) na formação racionalista da concepção de sujeito e suas marcas consequentes indetentárias da exclusão; 2) a “formação” desse sujeito está “inteiramente autopolicada” pelos protocolos disciplinares confessionais e pastorais que tentam impedir esse sujeito de “perturbar” a “tranquila” inserção dos indivíduos enquanto sujeitos construídos por um discurso e fermentado pelo campo ideológico. Na presente análise identitária vemos que não há um descentramento desse sujeito, que é preciso que se tenha algo excluído para que esse sujeito se forme e se efetivo no campo social.



Figura 22: Imagem do ensaio *Corpo Intruso*, por Samuel Lopes, em maio de 2016.

Todavia, percebo que Hall (2005) se utiliza de outros mecanismos para a compreensão das identidades, que são os processos identificatórios, isto é, de identificação. Se os mecanismos de poder a partir das instituições disciplinares, e muito deles reafirmados pela filosofia moderna – se as identidades exigem uma “margem” ou se baseia naquilo que lhe falta, temos, então, que as identidades não se fez enquanto

“forma natural”, mas é fabricada por uma “homogeneidade interna” – fazem das identidades uma luta incessante particular do meu grupo, há um outro processo e isso acontece de forma mais recente, que é, ao meu ver, um processo que ultrapassa o campo ideológico e vai para o campo dos afetos, sem romantismos, claro. Outra vez, Hall nos auxilia:

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’ – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao ‘jogo’ da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como um processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui (HALL, 2005, p. 106).

Resumindo, a identidade tem bases ideológicas, e a identificação, salutar para o reconhecimento ou não, ultrapassa esse campo, numa possibilidade que vai mexer no mais íntimo e que vai me mover, negativamente ou não, ao encontro ou a me afetar pelo/no outro. A identificação está em constante devir, não aceitamos, como diz Butler, as formas como é imposta a materialidade ao nosso corpo, porque agenciamos essas identidades e sobrepomos outras; se as identidades afirmam “o que somos”, esse processo de identificação vai perceber ou mostrar aquilo que “nos tornamos”. E é a partir de uma “narrativização do eu” que essa história precisa ser contada não pelos mesmos autores, como diz Virginia Woolf (2009) ou Chimamanda Ngozi Adiche (2017), ou encenadas pelos mesmos atores, mas podem ser narradas a partir de nós e com “nós”. Essa narrativa caduca tem como norte a auto conservação dos corpos entre corpos, pois tenta mostrar, de forma humilhante e frágil a “totalidade” da história única, arruinando a história das diferentes corporeidades.

Essa “preservação” dos corpos, numa forma de despotencializar suas forças de afetação, presume que esses “encontros” maus, no sentido spinoziano, ou esses embates à base da violência, contemporaneamente falando, causam em nós um afeto do medo e do horror, no qual precisamos desalojar essa potencialidade que aquele corpo estranho ao meu tem de interferir no meu corpo e no mundo, descumprindo uma lei “eterna” e desmantelando o tripé que nos foi ensinado. Na cena final de CI, no qual o horror se faz morada entre as personagens, o que tem o privilégio (ou é acossado a fazê-lo),

pavorosamente ataca o deficiente. A deficiência lhe entrega, lhe conduz a morte, a deficiência é a rejeição da natureza e da normalidade. Elimina-lhe será nossa função.

Como vimos, os afetos são perigosos porque eles rompem com a lógica institucional. Se a identidade me interpela por uma ideologia, de como eu devo me posicionar pela interpelação do outro, no campo do reconhecimento (ou da subversão da linguagem – performatividade, lembremos o primeiro ensaio), essas interpelações são vistas como perguntas a qual minha resposta é dizer “sim, sou gago!”; “sim, tenho ‘só’ essa perna”; “sim, sou uma mulher transexual”. Eu subverto o que é esperado: a minha posição de exclusão, pela segunda vez, agora por mim mesmo; no entanto, eu faço fracassar essa interpelação pela minha resposta afirmativa de uma identidade “ideológica” dada a mim, eu não a nego por completo, eu negócio ou agencio essas respostas.

Os processos de identificação, agora afirmando por Butler (2009), estabelecem-se no campo do imaginário – mesmo sob o regime dos aspectos das instituições que nos fazem efeitos delas – como um esforço para que essas linhas ideológicas não se fechem em uma representação identitária no corpo (materialmente falando), na assertiva que não há mobilidade e nem negociações, e estão, por si só, se fecham aos afetos e as suas políticas. Quando não deslocamentos e “confrontos”, fecham-se os afetos e diminuem as potências de cada corpo. Longe disso, as identificações não se fecham aos aparatos sociais ou institucionais, eles se abrem ao próprio campo dos afetos, não estou aqui a falar do romantismo surgido junto com a invenção do homem moderno, mas da capacidade de que meu corpo tem de se mover para o outro corpo, e negar ou não suas formas de existir, que é o aparato de nossa subjetivação. Ou como explica Foucault:

As práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir no desejo, a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído. Em suma, [...] os indivíduos foram levados a exercer, sobre eles mesmos e sobre os outros, uma hermenêutica do desejo (FOUCAULT, 1998, p. 10).

Mais uma vez, ultrapassamos o sentido político (liberal) do reconhecimento e da aparência para um campo mais sensível e mais ligado ao que se afeta. Não vamos pensar nas instituições de controle e disciplinas, mas na transposição deles, se for possível, passamos do campo da necessidade ou do medo, para a busca do aumento da

potencialidade de agir, a partir das afetações inúmeras que esses corpos podem sofrer (SPINOZA, 2017).

As formas de afetação são diversas, são maus encontros, bons encontros que vão nos dizer. Em CI podemos ver a força de existir dos corpos rejeitados serem diminuídas ou eliminadas, por um fator além do terror e da ideologia, mas de grandes encontros alegres que pudessem acontecer entre esses corpos, na sua história, na sua família e comunidade, do seu amor e do seu sexo, quando retiramos a importância da afecção entre os corpos, negamos as potências que cada corpo possui por ser único e distinto, ao mesmo tempo. Negamos a espontaneidade, salutar para a pluralidade humana, e indicamos que esses corpos precisam apenas cumprir um protocolo, um comportamento específico, no qual não somarão mais potências, mas estagnarão seu corpo, tornando-os apenas seres com medos, recalcados e tristes, sem forças para repensar seu lugar no mundo, ou mudar a sua realidade a respeito da sua existência e da sua diferença.

Com isso, quando temos a experiência do reconhecimento somada com a relação que temos com nós próprios, temos como resposta uma estruturação intersubjetivas de nossas identidades pessoais, isto é, “os indivíduos se constituem como pessoas unicamente porque, da perspectiva dos outros que assentem ou encorajam, aprendem a se referir a si mesmos como seres a que cabem determinadas propriedades e capacidades” (HONNETH, 2009, p 296.). Como nos alegres encontros, como diz Spinoza, quanto na “autorrealização positiva”, como explora Axel Honneth, há-se um crescimento na forma de reconhecimento e de como cada corporeidade pode ser referir como sujeito, como corpo, como negro, deficientes, afins, porque está embutido nisso, nessa partilha ou nesse *entre* “está escrita na experiência do amor a possibilidade da autoconfiança, na experiência do reconhecimento jurídico, a do autorrespeito e, por fim, na experiência da solidariedade e da autoestima” (HONNETH, 2009, p. 296).

Se o campo social, como uma hibridização dos espaços públicos e privados, é o local desse comportamento normatizador, no qual se farão presente as moralidades e seus costumes, com suas receitas culturais, cenas de subjetivação, nos encontros que os corpos tem a capacidade de realizar com outros diferentes, porque desejam para além de sua vida natural, a condição de existir. Essa relação *entre* nunca é social, pois não está corrompida pela superstição ou moralidades, mas é um problema ético e estético de responsabilidade de cada ser humano que habita e existe na terra.

A ação e o discurso dos corpos entre si “conservam” a capacidade de revelar um agente, pois tem como foco a revelação do mundo, as vontades dos homens e das mulheres, e esse interesses que vão relacionar e manter essas pessoas juntas ou separadas, em um espaço da aparência. Mesmo com o fim desse local quando os corpos se esvaem, não se remove a sua realidade, como qualquer outro material. Isso porque essas teias de relações humanas, se constituem como metáfora para esses espaços. Essas teias são constituídas por outras teias e dão surgimento a outras tantas, sem um fim específico e gerando sempre mais.

Esse entrelaçamento das narrativas das vidas (Citação III) é narrado por um agente que produz uma história em cima de várias outras histórias. Ele é o revelador dessas teias, que pode ser transformando em um romance, pode tornar-se documento ou mesmo ficar na memória coletiva de uma comunidade. Mesmo eu me apresentado ao “mundo humano”, através de atos e palavras, não sou o autor, mas o ator e paciente. Pois antes de eu surgir nessa teia de relações, alguém já tinha iniciado e eu não tenho o arbítrio de pará-la.

Assim, uma das formas de reificar o conteúdo do espaço da aparência e de suas infinitas teias de relações humanos é através das obras de arte, que vão nos contar as glórias, as frustrações, os emblemas, as transformações e as dissidências dos nossos precursores, como no nosso caso, de quem sangrou, se alegrou, morreu, sucumbiu para que cada corpo rejeitado estivesse vivo hoje. Mas o artista, o ator, o dançarino não é capaz de uma plenitude de significação de sua arte e como ela afeta seu público, mas somente quando ele termina a encenação é que ele será capaz de perceber, no primeiro momento, como aquela história foi contada. Ele não tem o controle de como ele revela essa história, pois ele não aparece para si mesmo.

Por isso, que Arendt (2011) vai dizer que o teatro é a “arte política por excelência”, porque consegue transpor para a cena as relações que os homens têm entre si no domínio público. Os dois homens que encenam CI demonstram em gestos, urros, movimentações rápidas, entre chão e ar, essas teias de relações humanas. Eles encenam as histórias anteriores a eles, e no mesmo instante, eles adentram a duas outras teias: a sua, enquanto ator, deficiente, e a do público que está sendo afetado. Suas explorações estão não na questão do o que é um corpo, mas no discurso dele, do que ele carrega de histórias e quais dessas precisam ser deixadas para trás e quais devem servir de abertura para o futuro dos

que chegarão ao mundo e instituirão outras teias de relações humanas já transformadas por ele e por quem assistiu.

Claro que não temos a capacidade de medir as afetações das pessoas, mas minimamente essas fissuras são abertas na linguagem e no imaginário. A dança revela o que de mais real e forte pode um corpo, seja ele como for. O movimento dos corpos deficientes em dança, e no nosso caso, em confronto com “corpos normativos” revelam uma união ética e estética tão preciosos nessa “experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63), entre arte e política, entre ator e seu público. Ou melhor, “vão tentar resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real que existe entre as convenções sociais e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico” (GLUSBERG, 2017, p. 94).

Para Rancière essa junção entre os pensamentos e atos políticos e estético, em um espaço comum a ambos e em convergências são denominados de a partilha do sensível, ou seja, eles partilham de um comum acordo que redefinem lugares e formas de pensar e ver a sociedade. Assim, “os atos estéticos como uma (re) configuração da experiência, que ensinam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p. 11, alteração nossa).

A partilha do sensível estrutura a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como arte e como forma de inserção no sentido da comunidade. E, por isso, não podemos pensar em uma mudança estética e política sem partir de um lugar da própria arte. Guattari (1992) nos diz que

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estados de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades externas (GUATTARI, 1992, p. 137).

Observemos que essa condição de novo paradigma não vem de códigos ou de leis determinadas por uma transcendência, mas surgem no próprio processo criativo. E depois que são aplicados às análises filosóficas e científicas e aos objetos sociais e mentais de uma sociedade.

Guattari ainda esclarece que essa conceptualização não se estabelece a partir das artes institucionalizadas ou das manifestações das obras já vistas pelo campo social, mas

de “uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente acima de si mesma, potência de emergências subsumindo permanentemente a contingência e as vicissitudes de passagem a ser dos universos materiais” (GUATTARI, 1992, p. 131).

Portanto, a arte não pode de forma alguma se colocar diante de uma alienação reafirmando lugares ou territórios específicos aos corpos marginalizados, por exemplo, ou a uma paródia do corpo lésbico ou trans, porque estaria a cumprir as determinações das normas vigentes (lembramos das declarações de Drummond ao nazismo, do manifesto de Marinetti ao fascismo ou artistas brasileiros a favor do golpe parlamentar em vigor). Mas deve, antes de mais nada perfurar as sólidas estruturas da representação do corpo e se relacionar de forma inversa aos valores hegemônicos da arte e da política.

Por isso, política e estética não pode ser atreladas apenas a códigos burocráticos ou institucionais, ou em uma teoria geral da arte ou um regime dele, mas precisamos desarticular esses termos desses espaços físicos ou conservadores (no caso da arte) e trazê-lo ao domínio da partilha no qual a estética vai ser “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2009, p. 13), e a política a relação de identificações, afetação e de ser visto e ouvido entre diferentes.

Assim, esses dois suportes dos corpos vão partilhar de um lugar comum no qual “os atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (p. 12), ou seja, essa partilha garante que em comunidade, ou seja, entre homens, mulheres, crianças, etc haja uma participação em comum e “a divisão em partes exclusivas” (RANCIÈRE, 1995, p. 7). Essa partilha vai ultrapassar os limites impostos a nós pelo Estado, por exemplo, quando partilhamos, por exemplo, a outros nossas histórias de vida. Alguns corpos já nascem marcados, e esses corpos partilham com outros milhares de corpos, desconhecidos ou não, subjetivação muito próxima, como nas histórias cotidianas e históricas contadas acima.

Quando experiencio em comum, quando coloco na mesa de todos o que o meu corpo é capaz de fazer, o quão de acréscimo ele pode representar as outras vidas, aqui ou do outro lado do mundo, ultrapassando as normas materiais impostas a eles, eu aumento meu desejo de existir e interfiro na narrativa da minha história e da do outro que me assiste ou que me escuta ou que me vê dançar. Em 2008, vi João Paulo dançar e declamar poesias, vi, nesse encontro alegre, parafraseando, mais uma vez, Spinoza, um *modus* de que seu

corpo subvertia às normas e as políticas de inclusão; a menina negra, hoje, luta para que outras mulheres negras tenham autonomia; a cantora conseguiu salvar a mulher violentada; e mesmo nos encontros que refletem nossas dores podemos soma-las e transformá-las numa positividade e numa potência de resistência à violência doméstica. A efetivação do surgimento do espaço da aparência e do reconhecimento só se estabelecem na relação afectiva em sua presença.

Não esqueçamos que a relação com a diferença é salutar para que o espaço de auto apresentação e de reconhecimento seja efetivado, pois mesmo no nosso lar, com a nossa família, ou com quem amamos, estamos em constante diferença. Eu encontro no outro a força propulsora que me afeta e que desencadeia possibilidade de partilhar de um mesmo pensamento ou de um mesmo caminho. A semelhança não deve impedir que enxerguemos que cada ser é igual e distinto do outro, pois

Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo que é, é próprio para ser percebido por alguém. Não o homem, mas os homens que habitam esse planeta. A pluralidade é a lei da Terra” (ARENDT, 2009, p. 35).

Assim, essa relação de empatia se dá através de aspectos afetivos, emocionais ou impulsivos que temos pelos outros. Garante que mesmo com a ausência de reciprocidade, o processo de empatia (SENNET, 2013), em todos os âmbitos e níveis, não devem ser executados ou interrompidos, mas representem a certeza que mesmo uma pessoa não “conhecendo” a outra, devem-se estabelecer pontes que contribuam para um reconhecimento efetivo e criem modos de discutir o que é comum, redesenhando os espaços que cada corpo, em sua unicidade e diferença, deseja habitar e existir.

Esses encontros que para Arendt vai ser a condição da política, e para a performance vai servir como ruptura e uma transgressão das caducas significações do corpo (GLUSBERG, 2017), para Spinoza o desejo de existir, para nossa pesquisa será o resultado de diferentes modalidades de afetos e paixões, que nos garante um vigor de permanecermos vivos e existirmos juntos com outrem. Porque, simplesmente, ser e se reconhecer são as mesmas coisas.

"Eu quero uma sapata para presidente. Eu quero uma pessoa com aids para presidente e eu quero uma bicha para vice presidente e eu quero alguém sem plano de saúde e eu quero alguém que cresceu em um lugar onde a terra é tão saturada com lixo tóxico que eles não têm a escolha sobre ter leucemia. Eu quero uma presidente que fez um aborto aos dezesseis anos e eu quero um candidato que não é o menor de dois males. Eu quero um presidente que tenha perdido o último dos seus amantes por causa da aids, que ainda o veja de cada vez que fecha os olhos para descansar, que teve nos seus braços o seu amado sabendo que ele iria morrer. Quero um presidente sem ar condicionado, que tenha estado numa fila de hospital, na dgv, no centro de emprego e tenha estado desempregado e tenha sido vítima de layoff e que sofreu assédio sexual e tenha sido vítima de crime homofóbico e deportado. Quero alguém que tenha passado uma noite na cadeia, que tenha tido uma cruz queimada no seu relvado e tenha sobrevivido a violação. Quero alguém que tenha estado apaixonado e que sofreu por amor, que respeita o sexo, que tenha cometido erros e aprendido com eles. Quero uma mulher negra para presidente. Quero alguém com maus dentes e atitude, alguém que tenha comido aquela horrível comida de hospital, uma travesti que tenha usado drogas e feito terapia. Eu quero alguém que tenha cometido desobediência civil. E quero saber por que é que isto não é possível. Eu quero saber quando é que começamos a acreditar que um presidente tem de ser sempre um palhaço: sempre um chulo mas nunca uma prostituta. Sempre chefe mas nunca trabalhador, um mentiroso, um ladrão que sai sempre impune".

[**Eu quero um presidente** - Zoe Leonard – 1992]

Não era isso que eu queria dizer,
queria dizer que na alma
(tu é que falaste na alma),
no fundo da alma, e no fundo
da ideia de alma, há talvez
alguma vibrante música física
que só a Matemática ouve,
a mesma música simétrica que dançam
o quarto, o silêncio,
a memória, a minha voz acordada,
a tua mão que deixou tombar o livro
sobre a cama, o teu sonho, a coisa sonhada;
e que o sentido que tudo isto possa ter
é ser assim e não diferentemente,
um vazio no vazio, vagamente ciente
de si, não haver resposta
nem segredo.

[**Teoria das Cordas** – Manuel António Pina]

A FABRICAÇÃO DO POEMA: UMA DESORGANIZAÇÃO NARRATIVA DOS CORPOS

“A verdade é que Mozart, Pascal, a álgebra booleana, Shakespeare, o governo parlamentar, as catedrais barrocas, Newton, a emancipação da mulher, Kant, Marx, e os balés de Balanchine não redimem aquilo que esta civilização fez com o mundo. A raça branca é o câncer da história humana; é a raça branca, e somente ela – sua ideologia e invenções – que erradica as civilizações autônomas onde quer que chegue, que perturbou o equilíbrio ecológico do planeta, que agora ameaça a existência da própria vida humana”

[O que está acontecendo na América – Susan Sontag – 1966].

“Depois do jantar, a senegalesa leu um trecho de seu conto. [...]”

Edward mastigou o cachimbo, pensativo, antes de dizer que histórias homossexuais daquele tipo não representavam a África de fato.

‘Que África?, perguntou Ujunwa, num impulso.

O sul-africano se remexeu na cadeira. Edward mastigou mais o cachimbo. Então, olhou para Ujunwa da maneira como alguém olha para uma criança que se recusa a ficar quieta na igreja, e disse que não falava como um africanista de Oxford, mas como alguém interessado na verdadeira África, e não na imposição de ideias ocidentais sobre os loci africanos. A zimbabuense, o tanzaniano e a sul-africana branca começaram a balançar a cabeça enquanto Edward falava.

‘Este pode ser o ano 2000, mas quão africano é o fato de uma pessoa contar à família que é homossexual?’, perguntou Edward.

A senegalesa explodiu em uma torrente de francês incompreensível e então, após um minuto de fala flúida, disse: ‘Eu sou senegalesa! Eu sou senegalesa!’”

[Jumping Monkey Hill – Chimamanda Ngozi Adichie).

....

Ele sabe que seu solo é o último. O deficiente sabe que está a chegar seu fim. Ele para de se movimentar e mira o horizonte, numa mistura de sensações boas e ruins; sabe a hora que seu algoz se avizinha. Ele diz: “prosseguia a folhear...”. O bípede chega, e violentamente tira-lhe as muletas, sua blusa, sua calça, desnuda-o. Brutalizado, usa não de sua “força natural”, mas de uma força terrível, que esmaga o material e o que está dentro de nós. “...de uma outra espécie...”, as palavras se embaralham com o cansaço do corpo violentado. Entregue à inabilidade, o bípede algoz leva o deficiente ao destino

de todos os seres humanos. Mas aqui ele nunca foi considerado humano. São mais de mil corpos que morreram de sede e de fome. Essa era a legenda da fotografia. Essa era a narrativa que não vai ficar para o esquecimento; vai martelar nossa cabeça, como a crueldade que não pode ser repetida. Dizem os corpos rejeitados.

Chegamos ao fim do espetáculo. O deficiente reclamou sua existência ao bípede; com a violência, desnuda-o e carrega-o à morte. A história não acabou. A cena sim. Os corpos não. Podemos duvidar que o deficiente foi realmente levado ao assassinato? Ou que ele pode ser uma metáfora de uma abertura de uma outra história. Quando se instalam formas poéticas de apresentar a realidade – no nosso caso, uma narrativa que baila por uma história “interna” do corpo, a história que passa pelas corporeidades que estão em cena: João Paulo e Jhon Moraes –, e com os jogos dos corpos em cena, destituímos a história e o pensamento da exclusão dos corpos.

O teatro fez isso com Artaud.; Virginia Woolf, Kafka e Gonçalo M. Tavares fizeram e fazem isso no romance moderno e contemporâneo; os concretistas na poesia; as travestis, transexuais e *drag queen* fazem isso atualmente, na música e o grupo Gira Dança e João Paulo, na dança. Ocupam, invadem, habitam poeticamente as cenas estéticas e políticas. A colonização (UNO, 2014) e sua história são fissuradas por outras histórias que a arte auxilia a narrar e os teóricos a interpretar, de diversas maneiras.

A dança, o improviso, as roupas, a nudez, o chão, a poesia e a literatura. A arte contemporânea, ou para alguns pós-moderna, convida-nos ao encontro do que podemos achar de mais poético em nosso dia a dia e uni-lo à força propulsora da arte. Volta-se a Spinoza, por estar revisando, em leituras e pensamentos, sua *Ética*, de quanto o nosso corpo de fato só existe no contato com o outro, no entre, que vamos adotá-lo como um termo, com fontes conceituais do espaço da aparência de Hannah Arendt, do reconhecimento e sua relação com os códigos de solidariedade e amor e de identificação, de Stuart Hall, retirando a carga exaustiva que o campo social “impõem” às identidades.

O ataque ao World Trade Center (WTC) em 2001 marcou o início de um período que trouxe de volta questões como identidade, multiculturalismo, migrações e relações entre países tão diversos. O sonho por um novo milênio de paz (como sinônimo de ausência de guerras e conflitos territoriais) foi deixado para tempos vindouros. As táticas de proteção ao povo norte americano foram logo ativadas pelo governo conservador republicano do presidente, à época, George W. Bush e sua reviravolta de pensar num

fortalecimento da economia americana para investir no embate ao terrorismo, ou melhor dizendo, numa manutenção desse.

Como nos esclarece o sociólogo Georg Yúdicé (2013), enquanto espetacularmente a administração do governo Bush e a televisão faziam elogios ou recebiam mulçumanos ou árabes americanos, eles bombardeavam os locais de origem desses povos e faziam uma “caça às bruxas” étnica-racial em todo o sítio americano. A espetacularização (a base da ideologia e do medo) foi o ponto chave para que o governo republicano ganhasse mais força diante de seus cidadãos amedrontados com algo que eles faziam há mais de um século.

Esses sentimentos que modificaram a luta pela diferença e pela igualdade, no qual todas as pessoas tentavam ou eram incluídas no aparato das políticas sociais, como no caso dos governos latino americanos em meados dos anos 2000, e seu fim há pouco mais de dois anos, foi convertido num constante duelo de grupo político de extrema direita e esquerda na disputa pelo poder, enquanto outras comunidades e grupos lutavam e tentavam estabelecer uma ode à diferença, numa forma de emancipação dos corpos em diversos âmbitos: sexual, étnico-racial, de gênero e de diferente corporeidades.

O 11 de setembro marca, mais uma vez, que alguns povos são perigosos para a boa ordem mundial; quem nos vai convencer do contrário? Porque vidas afegãs ou sírias não tem valor humano para grandes impérios como os EUA ou parte da Europa? Essas vidas se aproximam da história dos corpos estigmatizados e renegados dos séculos posteriores. O menino morto sírio em pleno mar deve causar revolta e tristeza do mesmo modo que uma criança negra morta dentro da escola? Quem vai garantir o luto delas? (BUTLER, 2016).

Esse acontecimento chancela o que Canclini (2001) intitulou de “não sabemos como chamar os outros”, no qual as sociedades ainda declaram formas, mitos e estereótipos para povos e corpos diferentes dos seus, numa homogeneização cruel e ao mesmo tempo bestial. Ou melhor dizendo, se os séculos passados tentaram homogeneizar toda humanidade em cidadãos (a violência e a religião cristã foram seus aparatos principais), a tentativa de unificar todos os povos e seus corpos cai por terra com esse atentando. E de certa forma, seria mais trágico do que a queda do templo do capital, politicamente falando.

Essas são formas sociais e institucionais liberais de lidar com seus povos e com outras nacionalidades. No entanto, existe algo que perfura essas estruturas governamentais e se aloca no entre os indivíduos: o campo dos afetos. Fortalecido pelos espaços de auto apresentação e nas relações de identificação do outro como o que não é fixo ou tem fim, mas o transborda os limites das identidades impostas porque quando estamos entre, existem múltiplos encontros em corpos e ideias, isto é, somos infinitos e por isso tantas possibilidades de sofrer afecções e mais potência teremos, interferindo nas teias de relações humanos em pleno curso. *Entre* corpos diferentes, *entre* afecções, ou *entre* encontros bons e alegres (SPINOZA, 20017), sempre podemos mais, ou parafraseando o poeta Tarkovsky, “Tudo aconteceu [...] mas tem de haver mais”.

Por isso, a arte encontra a política e vai experienciar as cenas diárias a partir dos corpos que querem narrar uma outra história do corpo. *Corpo Intruso*, *Khalos*, *Proibido Elefante*, o *Two for C*, o *Manifesto Anti-Inclusão*, entre outros, são modos de intervir em nossa realidade e na nossa relação corpórea e a intervenção na vida do outro. A arte é um ser de sensações, e ela existe em si (DELEUZE, GUATTARI, 2010). Na sua reificação, mesmo com a dispersão das pessoas, ao final do espetáculo, por exemplo, as afetações não se finalizam ali, mas se expandem para outras teias e espaços.

Com isso, a literatura, a poesia, a dança, para vários pensadores/as, se bifurcam de uma realidade instalados no impessoal no qual somos todos iguais por um sentido normatizador para fincar suas fraturas e fragmentações no sujeito ocidental e sua marca na exclusão. As possibilidades infinitas que a arte tem para ser capaz de formar encontros alegres, aumentando nossa potência e o desejo de existir de si e do outro. Se a literatura, para o Foucault d’*As palavras e as coisas*, é a experiência do pensamento no exterior da subjetividade, a dança, o teatro e o CI vão fazer conflitar sujeito e objeto, sujeitos e abjetos, corpos bípedes e corpos deficientes, vão elidir gêneros, sexos e sexualidades, etnias, raças e mil culturais, e se fazer presenças nos tempos sombrios.

Quando uma performance ou um poema irrompe em nossa cara, os desejos reais dos corpos que compõem a cidade, eliminam os nossos substantivos mais comuns (TAVARES, 2013), pedindo por exemplo: “quero uma sapatão para presidenta”, é ao mesmo tempo um recuso performático e performativo, pois interferir nas cenas de subjetivação dos corpos, relatam que os representantes de uma cultura democrática querem seus/uas parceiros/as de luta nesses lugares de visibilidade e poder. Além, de uma

mudança de perspectiva associada pela palavra e o que essa imagem tem que representar, contando histórias que não são suas, sem criticidade e sem a força da *práxis*.

A narrativa do homem sem perna tentou se instalar no pensamento contemporâneo não para contar de ponta a ponta o que acontece em *Corpo Intruso* ou de quais estruturas técnicas cada ator se utiliza (pode ser frustrante ao/à leitor/a achar que esses ensaios cabiam no rol da crítica de um espetáculo de dança tão profundo e tão complexo). Porém, teve como destino as sensações – os afectos estão em sua composição – do narrador ao se deparar com os processos criativos, a exibição, o público (ou a ausência dele, que nos diz muito sobre a cena da dança integrada no Brasil), e os corpos que percorrem as cidades onde se percorreu.

Contudo, tentei colocar à disposição da/o leitora/or ensaios que pudessem refletir um outro olhar sobre os corpos rejeitados, marginalizados, anormais, e com tantas outras nomenclaturas do vocabulário normativo e hegemônico. Não desalojamos a história do pensamento ocidental moderna e contemporânea do corpo, mas tentando fazer fraquejar as pernas rígidas da racionalidade (política e estética) com a entrada cênica do afeto. Aprendemos, então, que os afetos ultrapassam o campo do romantismo moderno (também criado em função da “invenção do homem”), para o espaço entre os corpos que desejam se afetarem por encontros alegres que aumentam a sua potência de existir, além de que os fatos de identificação, que são bases para fazer surgir o espaço da aparência e os processos de força que conduzem o reconhecimento.

Lançamos mão do desenho e da fotografia (ou em geral, da imagem) para que se possa perceber o controle que a palavra tem sobre o imagético. O dançarino deficiente gerou desenhos com seu corpo que é, ao mesmo tempo, “um dispositivo de pesquisa que dá visibilidade à gestualidade, à plasticidade e à expressividade” (JÚNIOR, 2014, p. 15), tendo como função para essa pesquisa modos elisão entre os corpos que estão em cenas. Como existimos: não há falta em corpo nenhum, então, não precisamos mais distinguir quem é bípede ou deficiente em cena, o que nos importa é as possibilidades que o corpo tem em executar seus desejos e suas infinitas formas de existir.

Diz Barthes (2013, p. 98) que “toda a fotografia é um certificado de presença”, a história pode querer, mais uma vez, narrar uma “história” que não é única ou somente de uma invenção do sujeito, a imagem em nosso tempo se estabelece de forma paradoxal

entre as novas mídias e a expansão do biopoder capitalista, no entanto, as fotografias, os desenhos, as imagens “vivas” cotidianas que atravessam nossos corpos e fazem narrativas que desorganizam as estruturas normativas e vigentes do sujeito e sua matriz excludente.

Não são insistências somente acadêmicas, são florações corpóreas que não se conformam mais com a palavra, a imagem e a “politicidade” que dão aos nossos corpos. E a arte reflete isso mesmo antes de teorizarmos cada aspecto corporal dos corpos rejeitados secularmente; quem sabe, seja por isso que a política agora insiste em entrar no campo artístico ao perceber que só poderia fazer existir se largasse para trás os grilhões pesados e humilhantes institucionais, e percebesse como afetar o outro e ser afetado se estrutura em um campo político de muita força. Por isso, também, do receio das autoapresentações que nossos corpos fazem a outrem com ou sem convite de presença.

Assim, contamos inúmeras narrativas, e a história dos corpos rejeitados invadem a cidade “pelos setes buracos”, e ela é negra, sem perna, é louca, cadeirante, travesti, mulher, criança, cambaleia, gagueja, é sem fim. Porque a narrativa das corporeidades diferenciadas, faz uma ruptura radical em nosso passado, ao mesmo tempo que atua no presente e conduz uma outra história dos corpos rejeitados no século XXI.

....

Estou ciente de que não me aprofundei nas questões da afetação, em Spinoza, e nem tratei do CsO. Para mim ainda são questões complexas que precisam de um estudo exegético em outro momento.

“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal e qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, constituem sua paisagem ou seu concerto”, aprendi com Deleuze, em *A literatura e a vida*.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. Tradução de Julia Romeo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AGOSTINHO, Bispo de Hipona. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2009.
- ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo; revisão e introdução de Adriano Correia. 11ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- _____. **Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **O que é política?** Tradução de Reinaldo Guarany. 7ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- _____. **A vida do espírito: pensar, o querer e o julgar**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2009.
- ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução de Nestor Silveira Chaves. 2ed. Bauru, SP: Edipro, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- _____. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria¹. Tradução: Thereza Rocha. **Revista Avantes** (ICA-UFC), v. 1, n. 1, 2017, p. 6-34.
- BERDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético:** filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Editora Ática, 2008.

BENJAMIN, Adam. **Making an entrance:** theory and practice for disabled and non-disabled dancers. London: Routledge, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Corpos que pesam:** sobre limite discursos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 151-172.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada.** Tradução: Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo.** São Paulo: Globo, 2009.

COURTINE, J. J. **História do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1980/2010.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jaques. Assinatura, acontecimento, contexto. In: **Margens da filosofia.** Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Sclaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva e Editora da USP. s/d.

DINIZ, Debora. **O que é deficiência?** (Coleção primeiros passos). São Paulo: brasiliense, 2007.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. 4. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

FERRAZ, Ana Rita Queiroz. **Variações da forma na cena educacional: experimentação e corpos (im) possíveis..** Tese de Doutorado. Universidade do Estado da Bahia. Programa de Pós-graduação em educação e contemporaneidade. Faculdade de Educação, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Corpos utópicos, as heterotopias**. Tradução de Selma Tannus Muchail; posfácio de Daniel Defert. São Paulo: N-1 edições, 2013.

____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 39. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

____. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Antonio Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2014.

____. **A ordem do discurso**. 18 Ed. São Paulo: Loyola, 2009.

____. **História da sexualidade II: Uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRANCIS, Leslie Pickering; SILVERS, Anita. Achieving the right to live the world: Americans disabilities and the civil rights tradition. In.: **Americans with disabilities: exploring implications of the law for individuals and institutions**. New York: Routledge, 2000, p. 12-30.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 2015.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. 2. Ed. Lisboa: Relógio D' Água, 1999.

GOMES, Luiz Vidal N. **Desenhismo**. Santa Maria: EdUFSM, 1996.

GREINER, Christine. **Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Pinheiros: Annablume, 2005.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LCT, 2012.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In.: **A escrita da história**. BUKER, Peter (org.). São: UNESP, 1992.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org.: Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

____. Quem precisa da identidade? In.: **Identidade e diferença**. Tomaz Tadeu (Tradução e org.). 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução revisada e apresentação de Márcia de Sá Cavalcante; posfácio de Emanuel Carneiro. 6. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática geral dos costumes sociais**. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2009.

JANSON, H.W.; JASON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

JÚNIOR, Luís Vitor Castro. **Festa e corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas**. Salvador: EDUFBA, 2014.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulinas, 2015.

KLAUSS, Vianna. **A dança**. 3. Ed. São Paulo: Summus, 2005.

LIMA, João Paulo de Oliveira. Para uma nova gramática do corpo. DE JESUS, S. (Org). **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos**. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

____. **Corpo Intruso**. [Espetáculo]. João Paulo de Oliveira Lima e John Moraes. Fortaleza, Ceará, 2014-.

_____. **Khalos**. [Espetáculo]. João Paulo de Oliveira Lima e Clarissa Costa. Fortaleza, Ceará, 2011-2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MACHADO, Roberto. **Foucault, filosofia e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARTINS, Marina. Dança, uma poética do corpo. **Revista o que nos faz pensar** – PUC RJ. Rio de Janeiro, v. 1, n. 10. http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/danca_uma_poetica_do_corpo/n16marina.pdf. Acesso em 18 maio. 2015.

MARTINS, Carlos José. Dança, corpo e desenho: arte como sensação. **Revista proposições**. Campinas, v. 21, n. 2, p. 101-120, maio/ago. 2010.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**: aspectos técnicos cognitivos, comunicativos. Lisboa: Edições 70, 1996.

MATESCO, Viviane. **Corpo, representação e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos selecionados**. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Editora Abril, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário da Silva. 15ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Ecce Homo**: como alguém torna o que é. Tradução e Posfácio de Paulo César de Sousa. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para corpos especiais que dançam. **Revista ponto de vista**. Florianópolis, n.6/7, p.43-56, 2004/2005.

OLIVEIRA, Samuel M. Lopes. **Resquícios da ação**: a crítica arendtiana ao trabalho e a busca pelo sentido original da política. 85f. (Especialização em Filosofia). Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Feira de Santana, 2016.

_____. **A ação antipolítica da violência em Hannah Arendt**. 48f. (Graduação em Filosofia). Universidade Estadual do Ceará, Departamento de Filosofia, Fortaleza, 2014.

OMS. **Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF)**. Organização Mundial da Saúde, 2014.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In.: **Corpo, arte e clínica**. GALLI, Tânia Mara; ENGELMAN, Selda (org.). Porto Alegre Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 41-48.

QUEIROZ, André. **Antonin Artaud, meu próximo**. Rio de Janeiro: Pazulim, 2007.

RAMOS, Neila Roberta Carvalho. **Uma História sobre as muitas histórias de Chimamanda Ngozi Adichie**. 117f. (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Salvador, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Ana Leonor M. M. **O que é desenho?** Lisboa: Quimera, 2003.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política de cooperação**. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SILVA, Eliana Rodrigues Silva. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SPINOZA. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens**. Alfragide: Caminho, 2013.

_____. **Jerusalém**. Alfragide: Caminho, 2013.

TAYLOR, Charles. A política do reconhecimento; A política liberal e a esfera pública. In. **Argumentos filosóficos**. São Paulo: Loyola, 2000.

TEDESCO, Silva; KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo (org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulinas, 2014.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **Revista O mosaico** – revista de pesquisa em Artes/FAP, Curitiba, n.3, p.1-9, jun/julho, 2010.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1, 2012.

VALÉRY, Paul. A Filosofia da Dança. Tradução de Charles Feitosa. **Revista Percevejo on line** (Periódico de pós-graduação em artes cênicas). Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, agost/dez, 2010. <

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1511>> . Acesso em 15 maio. 2015.

_____. **Degas dança e desenho**. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VENDRAMIN, CARLA. Discurso e prática da dança inclusiva/ integrada: uma análise com referência a companhias e ao ambiente de dança no Reino Unido. **Revista FAGED**. Salvador, n. 16, p. 25-38, jul-dez, 2009.

WONG, Wuceus. **Princípios de Forma e Desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Noemi Jaffe. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP 2011.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.