



(Des)Vitruviando: Deconstruyendo la imagen del cuerpo perfecto a través de mi cuerpo diferenciado en *performance*

Felipe Henrique Oliveira Monteiro.¹

Palabras claves:

Estándares de belleza corporal. *Performance*. Cuerpos diferenciados.

Resumen:

Este escrito pretende reflexionar sobre el proceso creativo de la *performance* (DES)VITRUVIANDO, que el *performer* tiene la intención de afirmar que el proceso de estigmatización, que artistas con cuerpos diferenciados sufrir, asociado sobre todo la manera en que su cuerpos que somos y tenemos, ya que sus diferenciaciones corporales peculiar corporeidad surgen en la escena, sobre todo desde que fue votado fuera de los patrones corporales y de belleza establecidos en su mayoría sobre la base de los ideales del Renacimiento del hombre Vitruviano de Leonardo da Vinci, aunque no es su voluntad interferir y provocar reacciones de carácter social y estético que se oponen a los cánones escénicos tradicionales. Este sesgo, permite entender y demostrar que en las artes escénicas contemporáneas no imponer juicios de valor acerca de cuáles son los cuerpos que deberían o no deberían estar presentes y participar en escena, como ahora pretende analizar, reconocer y aprovechar la diversidad y la alteridad de los artistas, entre ellos con cuerpos diferenciados.

¹ Estudiante del Doctorado en Artes Escénicas en la Universidade Federal da Bahia. Maestro en la Artes Escénicas en la Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Grado en Teatro en la Universidad Federal de Alagoas. *Performer* do Cruor Arte Contemporânea/Brasil e investigador en el Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares / NACE. Email: fhmoal@hotmail.com

Keywords:

Standards of physical beauty. *Performance*. Differentiated bodies.

Abstract:

This paper aims to think about the creative process of *performance* (DES)VITRUVIANDO that the *performer* intends to assert that the process of stigmatization that artists with differentiated bodies suffer, associated especially the way their bodies are and have because their bodily differentiations quirky physicality emerge on the scene, especially since he was voted out of body patterns and beauty set mostly based on the ideals of the Renaissance of man Vitruvian of Leonardo da Vinci, although not his will interfere and cause social and aesthetic reactions character who oppose traditional theatrical canons. This bias, can understand and demonstrate that in contemporary performing arts not impose value judgments about what bodies should or should not be present and participate in the scene, like now to analyze, recognize and harness the diversity and otherness are artists, including differentiated bodies.

(DES)VITRUVIANDO foi apresentada pela primeira vez no dia 27 de maio de 2014 no evento IV Mostra de (Re)Performance: a imagem e o efêmero, da Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, a qual teve a curadoria e coordenação do Prof. Dr. Ricardo Biriba coordenação de Zmário, apoio educativo de Luís Carneiro Leão, Michelle Mattiuzzi, Ramon Sena, Rosa Bunchaft e Tales Demídio, designer de Francisco Folle, direção institucional de Nanci Novais e direção do espaço Cristiano Piton.

A ideia central desta edição do evento, além da proposta pedagógica didática para os artistas e espectadores participantes, foi dar as oportunidades aos *performers*, durante suas experiências performativas, de iniciar uma empreitada investigativa alicerçada nos postulados pertencentes ao paradigma da arte contemporânea para (re)criarem, (re)vivenciarem e (re)performarem *performances* de outros artistas brasileiros e estrangeiros ou as suas já realizadas, trazendo a tona desta forma a capacidade que a linguagem da *performance* tem de permitir seus artistas explorarem suas subjetividades e experimentarem cenicamente as dinâmicas espaciais-temporais do passado no presente.

Todavia no paradigma da arte contemporânea, em especial a *performance* (DES)VITRUVIANDO reflete que os corpos diferenciados que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço, pois artistas brasileiros e

estrangeiros, como a DanceAbility de Alito Alessi, Companhia Gira Dança, a CandoCoDance Company, o Cruor Arte Contemporânea, a DV8 Physical Theatre, Bill Shannon, Edu O., Marcos Abranches, percebem que os corpos diferenciados, sendo diferentes, podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

E essa constatação não poderia ser diferente, pois a *performance* (DES)VITRUVIANDO adota como premissa o entendimento de corpo enquanto *soma* em seus aspectos fenomenológicos, ou seja, um corpo permeado pela sua incompletude, o qual passa a ser compreendido a partir das experiências vividas originárias das percepções experimentadas no mundo que o cerca e o qual faz parte. Um corpo que se opõe ao dualismo cartesiano, o qual o configura como uma entidade imutável, pois está disponível em se caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transforma e se adapta ao meio.

Neste contexto, pode-se afirmar que as artes cênicas se iniciam e se efemerizam através do corpo como condição de existência e conhecimento, portanto é necessário entender que a corporeidade é despertada a partir da presença do corpo habitado no espaço e no tempo do humano, o qual não é separado de si e do mundo. Isto é, o indivíduo só pode compreender o seu corpo vivendo-o e se confundindo com ele, pois ele é seu corpo. Maurice Merleau-Ponty² ratifica esse posicionamento dizendo: “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. [...] e ele projeta em torno de si um mundo cultural.”

Assim, o corpo humano, sendo diferenciado ou não, tanto na sociedade como na cena, se caracteriza como uma matriz corpóreo/vocal, conceito defendido por Nara Salles³, com o qual coaduno, onde o corpo é compreendido inicialmente dentro de uma matriz identitária de auto-reconhecimento, relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem-se decodificar em extracotidianos para ter um corpo significante; como se move este corpo nos vários ambientes vivenciados e o que traz na memória e percepção corpórea, o imaginário deste corpo e as formas de lidar com o corpo culturalmente estabelecidas.

Portanto, a *performance* (DES)VITRUVIANDO permite coordenar atividade intelectual, destreza física, expressão de emoções, sentimentos e afetividade dentro de uma estética própria na busca de inovações. Preparando o corpo para a cena durante o processo criativo se faz necessário estar consciente da estrutura do corpo e de seu funcionamento, pois

² MERLEAU-PONTY, Merleau. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011; p. 203.

³ SALLES, Nara. *Sentidos: uma instauração cênica - Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. Tese de Doutorado PPGAC/UFBA. 2004.

existe a oportunidade de experimentar nos corpos: coordenação, flexibilidade, elasticidade, ritmo, agilidade, força, resistência, equilíbrio, ajuste de postura, desenvolvimento da conscientização do corpo, experiências de movimento em relação ao tempo, à dinâmica e ao espaço. Nos aspectos criativos corpóreo/vocais pode-se descobrir a capacidade de cada um para criar novos meios de expressão e comunicação com os movimentos corporais, tendo a imaginação estimulada na inter-relação de criações corporais com o grupo, instigando o intelecto de cada participante no desenvolvimento de sua própria criatividade corpóreo/vocal.

A *performance* reconhece e se apropria das singulares características corporais dos *performers*, não por uma questão assistencialista, protecionista e/ou pseudo-inclusiva, mas como elemento cênico, já que o dançarino através do seu corpo tem a oportunidade de inventar, executar e se transformar na própria obra de arte, tornando-se simultaneamente criador, criatura e criação, e não mais se impondo, apenas, como mero corpo ilustrador-reprodutor coreográfico em cena, pois através de um ato que não permite diferenciar o que é arte e o que é vida, o dançarino se transforma simultaneamente em sujeito, objeto e trajeto de arte.

Isto porque o corpo passa a ser considerado na cena

[...] antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida, interrompendo um poema, impedindo um pôr do sol no mar, invadindo o palco e a platéia com sua impune e devassada existência. Existência deixada sem a proteção concreta da máscara, sem sua cômoda praticidade de vestires e tirares. [...] Corpo morada dos outros, reserva de histórias que foram sendo armazenadas em pontos tão resguardados, tudo o que de nós mesmos nos protegemos, nossos fantasmas, todos os nossos medos, culpas, repressões, fantasias, desejos mais ocultos, falta de carinho e aconchego, pedidos mudo de ajuda. [...] O corpo que protege e abriga a morte, destino de todos, fabrica sumos, suores, salivas, sons, relacionamentos de proximidade e distância, desenhos de gestos e suas trajetórias nos diversos espaços que o contém. E lança em tudo os vestígios tênues ou densos de sua própria presença.⁴

⁴ AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Corpo em Tempos e Lugares Pós-Dramáticos*. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008; p. 128 – 129.

Toda essa dinâmica está pautada no deslocamento do campo semântico para o sintático e, conseqüentemente, para o pragmático nas artes cênicas, onde “o corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador - porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo do sentido/ideal.”⁵

Na *performance* (DES)VITRUVIANDO o corpo não ambiciona mais representar, mas se re-apresentar. Ele passa a ocupar “o ponto central não como um portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação”⁶ e, rejeitando o papel de significante, se apresenta como uma corporeidade auto-suficiente, na qual a presença de qualquer tipo de corpo é utilizável. É considerado como uma realidade autônoma: não narra mais uma história, mas se manifesta através de sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva.

Logo, na *performance* (DES)VITRUVIANDO o *performer* não mais expõe seu corpo em função de seu virtuosismo corporal, mas a partir de uma confrontação com sua imperfeição, pois sua dita incapacidade se impõe na medida em que provoca o desequilíbrio das coisas por meio da sua diferenciação, resultando na manifestação e no reconhecimento que o potencializa como matéria estética. Enquanto no modernismo o corpo dançava e representava papéis, na pós-modernidade - centrada na presença do corpo - há a intenção em demonstrar publicamente o corpo e sua decadência e vulnerabilidade em um ato que não permite distinguir arte e realidade. Por isso, que na contemporaneidade quando o espectador é contagiado, no sentido artaudiano, com a presença de dançarinos com corpos diferenciados em cena, suas reações denotam algo de perturbador, pois a presença desses gera alguma identificação por meio de sua diferenciada condição corporal, a lembrança de sua imperfeição e finitude, e, por conseqüência, a recordação da degeneração humana. Deste modo, as “possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas [...] desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa “normalidade”.”⁷

⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007; p. 345.

⁶ Idem; p. 157.

⁷ Ibidem; p. 157.



Felipe Monteiro na *performance* (DES)VITRUVIANDO

E isto resvala em um posicionamento político não partidário, pois na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o dançarino se converte em mediador e delator do processo político-social, haja vista que está em pauta não mais a dança de um personagem, mas a experiência do real pelo e no corpo do dançarino, tendo o corpo como força motriz da ação, e desta forma se caracteriza não mais como a interpretação do real como ele é, mas sua utilização auto-reflexiva, ou seja, ela é aquilo que é comunicado por aqueles que a comunicam e as provocações e questionamentos gerados a partir da ação. E isto faz com que o dançarino com corpo diferenciado traga para a cena suas próprias experiências, sua autobiografia, suas memórias, a possibilidade de questionar e subverter junto com a audiência as relações sociais, dentre elas as que produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados.

Neste viés, o *performer* na contemporaneidade proclama que a arte “[...] permanece linguagem de desafio, de acusação e protesto.”⁸, na qual “[...] a realização da arte como princípio de reconstrução social *pressupõe* mudanças sociais fundamentais. O que está em jogo não é o embelezamento do que existe, mas sim a reorientação total da vida em uma nova sociedade.”⁹

⁸ MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002; p. 261.

⁹ Idem; p. 266.

A despeito, pode-se perceber que ao incluir o corpo diferenciado em cena, a *performance* passa a assumir uma posição política de caráter contracultural¹⁰, isto é, afirma uma posição de recusa, de repulsa e de protesto diante do *establishment* da dança assistencialista, protecionista e/ou pseudo-inclusiva, pois coaduna com Hebert Marcuse de que

[...] a arte hoje responde à crise de nossa sociedade. Encontram-se em jogo não só alguns aspectos e formas do sistema de vida estabelecido, mas o sistema como totalidade, e a emergência de necessidades e satisfações qualitativamente diferentes, de novos objetivos. A construção de uma ambiência técnica e natural qualitativamente nova, por parte de um tipo essencialmente novo de ser humano, parece necessária; a era da barbárie e da brutalidade avançada não deve continuar para sempre. [...] Isso significa que a arte deve encontrar a linguagem e as imagens capazes de comunicar essa necessidade *como sua própria*. Pois é impossível imaginar que novas relações entre homens e coisas jamais possam surgir se os homens continuam a ver as imagens e a falar a linguagem da repressão, da exploração e da mistificação. [...]¹¹

A *performance* resvala essa assertiva para o seu fazer cênico ao não ocultar as limitações físicas dos dançarinos com corpos diferenciados, pois enfatiza esse fato, o que leva o espectador a ter um olhar voyeurístico diante deste corpo que faz lembrar a imperfeição e finitude, e, por consequência, a recordação da degeneração humana. Neste viés, *performance* (DES)VITRUVIANDO traz à tona a crueldade postulada pela poética artaudiana, a qual encontramos a comparação do teatro à peste, pois como ela, a manifestação teatral pode exteriorizar toda crueldade que está na alma de um indivíduo ou de uma população, ou seja, para Artaud existe a possibilidade do espectador ser contagiado e transformado, já que através de atitudes e situações externas presentes na cena podem se iniciar provocações que

¹⁰ O primeiro movimento contracultural foi feito pela *beat generation*. Nascidos e/ou filhos da era pós-guerras mundiais, os *beats* viram a ascensão dos EUA enquanto potência política, cultural, bélica, tecnológica, social e econômica. Não desejando se enquadrarem no padrão burguês do *american way of life* os *beats* acabaram sendo estigmatizados como vagabundos que beiravam a rebeldia sem causa. Entretanto, sendo o primeiro movimento contracultural os *beats* lutaram, a partir de seus valores libertários, veementemente contra qualquer tipo de autoridade, especialmente aos diálogos e as ações estigmatizadoras de relevância racista, sexista, homofóbica, a indústria bélica e cultural, a opressão, a pobreza advinda da distribuição desigual da riqueza e das leis injustas do Estado, aos cânones estéticos da/na arte, as instituições, dentre outros.

¹¹ *Ibidem*; p. 262 – 263.

desestruturam e acionam interiormente as angústias mais elementares. Essas reações se relacionam ao fato de que:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas [...] ¹²

Ao aceitar a pluralidade de corpos, a *performance* com corpos diferenciados permite atentar que o processo de estigmatização, a qual estes dançarinos sofrem, está relacionado, sobretudo, a maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corpóreo/mentais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena sobretudo porque sendo considerados fora de padrões de corpo e de beleza estabelecidos, baseados principalmente no ideário renascentista do Homem Vitruviando de Leonardo da Vinci, ainda que não seja de sua vontade, interferem e provocam reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais. Ao apresentar seu corpo, o dançarino considerado fora de padrão, ainda que não seja de sua vontade, interfere e provoca reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais.

¹² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006; p. 29.



Ciane Fernandes, Felipe Monteiro e Susanne Ohmann na *performance*
(DES)VITRUVIANDO

Porém, antes da inclusão efetiva no âmbito artístico, a presença destas pessoas em cena se instala no âmago social e antropológico, visto que concerne a um grupo, explícita ou implicitamente, excluído na medida em que suas condições físicas se contrapõem aos padrões de corpo e de beleza estabelecidos, pois diante da nova forma de dominação política e social, nada, nem mesmo o corpo fugirá da métrica mercadológica, onde a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo das variadas funções que o corpo pode realizar seja completo, inteiro ou não.

Assim, o corpo diferenciado na *performance* surge como uma possibilidade de consolidar investigações e de que se faz necessário pensar e repensar sobre os nossos modos de lidar, compreender, reconhecer, aceitar e incluir os indivíduos com corpos diferenciados nas demais relações e manifestações sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas. Entretanto, para isto acontecer é imprescindível que estes cidadãos não sirvam apenas de pretextos para se conseguir arrecadar benefícios nem tampouco sejam inseridos dentro de um protecionismo exacerbado e estigmatizante realizado em nossa realidade.

Temos que instaurar o tão sonhado pensamento artaudiano de não separar a arte da vida, mas sim buscar um elo entre ambas, pois em minha opinião desta maneira será possível

pensar os corpos diferenciados como trajetos de vida que são capazes de promover e estimular o senso crítico dos espectadores, principalmente no que diz respeito aos estigmas, pois sendo envolvidos no acontecimento artístico, os espectadores e os próprios artistas com corpos diferenciados têm a oportunidade de perceber, questionar, subverter e transgredir o mundo estigmatizador que lhes entorna.

Em suma, a *performance* (DES)VITRUVIANDO sabe bem de forma intempestiva e contracultural porque que não pode fugir do anacronismo irrevogável de seu tempo, pois ao delatar as premissas da sociedade e da arte tradicionais acaba, de forma singular, se reportando a acepção de que o dançarino na contemporaneidade percebe e experimenta, diante da luz, a obscuridade da sua vida e da arte, haja vista que ele

[...] não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história, de a << citar >> segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode resolver. É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sobra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora.¹³

Portanto as artes cênicas na contemporaneidade permitem compreender que seus fazeres cênicos não impõem juízos de valor sobre quais são os corpos que devem ou não participar e estar presente em cena, pois agora se objetiva discutir, reconhecer e se apropriar da diversidade e da alteridade dos *performers*, dentre eles os com corpos diferenciados.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.