

A ESTÉTICA DO (IM)POSSÍVEL: O ARTISTA DEFICIENTE, UM CORPO POTENCIALIZADO PELA IMAGEM VIDEOGRÁFICA

Priscila Rosa (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)¹

Dr^a. Marta Isaacsson (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)²

Dr^a. Marcia Berselli (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM)³

RESUMO

O presente trabalho constitui resultado parcial de pesquisa de mestrado, que tem por propósito principal interrogar às artes da cena na perspectiva da participação artística de artistas com deficiência na cena contemporânea. Este estudo constitui um recorte da pesquisa, refletindo sobre formas pelas quais a imagem-videográfica interfere e potencializa a performance de artistas com deficiência. Ela traz como corpus de análise o dueto “The Way You Look (at me) Tonight” (2016) da coreógrafa escocesa Claire Cunningham e o performer norte-americano Jess Curtis. A questão central do estudo é identificar como, pela articulação entre deficiência em cena e demais elementos tecnológicos, a cena se organiza de forma a preservar a potência da performance desse corpo. Tendo em vista a presença da imagem virtual, busco investigar e refletir de que forma a tecnologia interfere, suscitando novas formas de criação. Para sustentar essa discussão, servem de apoio os conceitos *interatividade*, *imagem*, *performatividade da imagem* e *presença*, *efeito de presença*. São bases dessa pesquisa os referenciais teóricos, dos artistas e pesquisadores: Maíra Coelho (2016), Josette-Féral (2010), Marta Isaacsson (2013), Roland Barthes (2018). Como metodologia, tem-se uma pesquisa bibliográfica acerca da imagem, entrevista com a artista Claire Cunningham e a análise do registro do espetáculo. De forma a fugir de uma lógica secular ou de resignificação do corpo a partir da relação artista e imagem-videográfica, essa pesquisa busca dar voz a corpos ditos despadronizados, através do poder criativo, e investigar de que forma o vídeo e seus recursos (close, expansão, vídeo ao vivo ou pré-gravado) contribuem para o mesmo.

¹Discente do Programa de Mestrado da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é orientada pela Professora Marta Isaacsson e co-orientada pela Professora Marcia Berselli, bolsista Capes, Bacharela em Interpretação Teatral com formação pela Universidade Federal de Santa Maria Rio Grande do Sul. Atriz, diretora, videomaker.

² Mini biblio da autora

³

PALAVRAS-CHAVE

Artistas com deficiência; Corpo; Performatividade da imagem; Presença virtualizada.

ABSTRACT

The present work is a partial result of a master's research, whose main purpose is to question the performing arts from the perspective of the artistic participation of artists with disabilities in the contemporary scene. This study is part of the research, reflecting on the ways in which video-image interferes and enhances the performance of artists with disabilities. It brings as a corpus of analysis the duet “The Way You (at me) Tonight” (2016) by Scottish choreographer Claire Cunningham, together with American choreographer Jess Curtis. The central question of the study is to identify how, through the articulation between disability in the scene and other technological elements, the scene is organized in such a way as to preserve the power of the performance of this body. In view of the presence of the virtual image, I seek to investigate and reflect on how technology interferes, raising new forms of creation. To support this discussion, the concepts *interactivity*, *image*, *image performativity* and *presence*, *presence effect*. In regard to theoretical references, studies by artists and researchers stand out: Janaína Coelho (2016), Hans Belting (2010), Josette-Féral (2010), Lev Manovich (2011). Having as methodology a bibliographical research about the image, interview with the artist Claire Cunningham and the analysis of the register of the show. In order to escape from a secular logic or a re-signification of the body from the artist and video-image relationship, this research seeks to give voice to so-called non-standard bodies, through creative power and investigate how video and its resources (close, expansion, live or pre-recorded video) contribute to it.

KEYWORDS

Disabled artist; Body; Performativity of Image; Virtualized presence.

1. Introdução

O que pode o corpo que atua? Esse é um questionamento que, mesmo passados seis anos do primeiro acidente de trabalho e dois anos do procedimento cirúrgico, ainda permeia parte da minha prática. Vivemos em um contexto social que visa à economia de eficiência que sustenta “a ideologia de um corpo virtuoso” (TEIXEIRA, 2016, p.81).

Diante desse cenário virtuosístico, em especial nas artes da cena, o que pode o corpo de um artista deficiente? Me auto intitulo como uma **artista def** por não me sentir contemplada pelas práticas vigentes de minha formação na interpretação teatral, e por viver em um entre-lugar, da dor e de privações, bem como do vazio e da liberdade criativa diante desse vazio.

Partindo do princípio de que esse vive um “vazio físico” (TEXEIRA, 2016, p. 81) e que ‘a falta’ é parte dele, o corpo do artista deficiente, tais quais outros corpos, quer, ao atuar, se comunicar através da sua presença. Logo, é possível que haja um processo de desestabilização da percepção da audiência e dos seus fazedores. “O corpo aqui atua como vetor de poder” (BUTLER, 2018, p.36) capaz de comunicar e de fazer de sua *vulnerabilidade, mobilidade de resistência*. Acredito que as transformações corporais pelas quais passei, me fazem perceber que existem formas variadas de expressão, bem como procedimentos de criação e composição, e que os parâmetros virtuosísticos (treinamentos de alta-performance, com a presença de saltos e acrobacias, por exemplo) aos quais fui exposta e me expus durante a minha trajetória acadêmica, não são um ponto de partida, e sim uma formade trabalho.

Pensando em minha trajetória, e, também, na experiência da artista que compõem a análise desse artigo, entendo que a vivência da deficiência/limitação, ou do que a pesquisadora Petra Kuppers chama de “expressão da dor” (2007, p. 74), está cheia de potencial criativo. Kuppers trata a experiência da dor do corpo político, nesse contexto, direcionada para a produção do artista com deficiência, para aquilo que nos faz complementar o mundo, para criar novo material nele, criar de diferentes modos, “tendo em vista a recusa ao alinhamento do mesmo e do outro no discurso sentimentalista” (KUPPERS, 2007, p. 82).

Potencial criativo e de experiências transgressivas que apontam – penso eu, a partir do momento em que me reconheço nesse lugar ou atravessada por ele – para a transformação corporal, para a conquista de espaço e de outras formas de fazer arte. Em contraponto, minha vivência nas áreas das artes cênicas informa sobre uma formação que raramente dá conta da diversidade corporal, gerando uma desigualdade no que diz respeito à capacitação desses profissionais:

Sara Ahmed aponta que um repensar da ferida e da subalteridade precisa manter o local da lesão corporal e o investimento histórico e doloroso nos corpos, que por sua vez produzem desigualdades ao nível da representação e acesso. Eu concordo com sua afirmação, mas desejo apontar para a natureza

geradora do encontro entre o corpo ferido e a identidade social, um encontro que desconforta e isso pode abrir potencial generativo precisamente porque a dor é comum e específica, normal e inarticulável. Eu imagino a ferida como cicatriz: como a união da vida e da ruptura, não apenas como um local espacial, mas também como uma jornada temporal que destaca a sobrevivência. (KUPPERS, 2007, p.76)

A corporificação deficiente “vem com um ruído” ou, eu diria, com um encontro com aquilo que negamos ou que nos choca, a fim de rompermos com os “sentimentalismos” e códigos sociais.

Podemos romper a experiência da deficiência, enquanto algo passivo, criando novas experiências metodológicas e também no que diz respeito à recepção, inserindo quebras performativas nas estruturas discursivas (KUPPERS, 2007, p.10). Por fim, pensando na minha trajetória e nos muitos atravessamentos após o acidente de trabalho, resistir na cena foi a maneira que encontrei de perceber meu corpo como possível.

O cenário inclusivo, no que tange à cena teatral, é tímido e conservador no que se refere à formação e à prática do ator. Entendo que o cenário metodológico, ainda é calcado em práticas do século XX, como por exemplo, os princípios da Antropologia Teatral (BARBA, 1985) e do Treinamento Técnico para o Ator (BURNIER, 1989), modelos esses que ainda atendem a um contexto cultural de eficiência corpórea, que não abraçam a ‘diferença’. Viver em meio à limitação motora me faz olhar para as problematizações éticas que emergem da própria formação (como falta de estrutura dos espaços e falta de preparo/formação para receber esses sujeitos), e perceber que é preciso que os profissionais da área, tanto formadores quanto os atores, olhem para o outro reconhecendo as diversidades.

Em entrevista à autora desta dissertação, a artista Claire Cunningham afirma que, diferente do Brasil, onde o processo de inclusão de corpos deficientes ainda é recente, na Inglaterra e na Escócia a abertura à inclusão de corpos plurais na cena teve início nos campos da *performance art* e do teatro. Na realidade, mesmo já tendo ocorrido avanços didáticos, ainda nos deparamos com profissionais e formações técnicas – tanto em espaços formais quanto em não formais – calcadas em rigidez de movimentos e em qualidades físicas específicas, com corpos virtuosos, beirando ao padrão atlético (fortes, ágeis) com “aptidões” questionáveis. Reconheço que esses padrões contemplam apenas corpos próximos de um ideal construído de “normalidade”, assim, em meu ponto de vista, a diversidade na cena ainda se apresenta de maneira

questionável. Nas artes da cena, segundo a pesquisadora Marcia Berselli, a dança “se destaca no quesito acessibilidade” (2016, p. 160).

Ainda nos deparamos com um modelo de *economia da eficiência* (TEIXEIRA, 2016), ou seja, corpos que respondem de forma ágil e que se enquadram em um padrão normativo vinculado ao Modelo Médico de Deficiência, "às vezes as escolhas sociais e políticas de cada corpo por vezes são reduzidos a execução física" (TEIXEIRA, 2016, p.117). O contexto, em especial da cena teatral, pede uma nova proposta de prática, que fuja dessa lógica engessada com bases em padrões normatizadores.

A presente pesquisa, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), **Estética do (Im)Possível: A Deficiência como Potência na Criação Cênica** tem com questão principal investigar como pode o artista fazer de sua deficiência jogo de cena? Ademais, são destacadas outras questões em complemento a esta questão central, como: Qual a potência política da forma de agenciamento da deficiência em cena? Quais as estratégias encontradas pelas artistas em suas trajetórias na busca de visibilidade artística? Tendo como objetivos problematizar a presença de corpos deficientes nas artes da cena, reconhecer e localizar a deficiência como um elemento e investigar os modos de interação entre o corpo da artista com deficiência e os demais elementos da composição cênica.

Vale enfatizar que, no contexto dessa investigação, a palavra impossível configura-se como “um lugar-conceito imposto ao deficiente pela sociedade” (TEIXEIRA, 2018, p.5), comportando-se como força motora anterior ao processo de criação do *Artista Def.* A impossibilidade é o lugar onde vive o artista deficiente, lugar esse passível do exercício das apropriações, do potencializar de suas ausências e (in)capacidades, bem como do direito e reivindicação criativa. A partir do lugar-conceito impossível, há uma série de discussões (social, política e estudo do campo da deficiência), busca-se um enfrentamento “a ideia de reprodução eficientista herdada de ações colonizadoras dos corpos considerados normais versus corpos anormais” (TEIXEIRA, 2018, p.5).

Claire Cunningham foi uma das escolhidas nesta pesquisa porque sua poética cênica revela um mesmo grito de luta pelo espaço do deficiente no palco, seja esse o da dança, do teatro ou da performance. A coreógrafa escocesa se lança no desenvolvimento de uma técnica própria e, após anos de prática, faz da experiência adquirida um método intitulado ‘Técnica Claire Cunningham’. Em cena, Claire surpreende e desloca as

expectativas, ao transformar suas próteses do dia a dia, as muletas, em acessório importante do jogo cênico.

Do conjunto das criações realizadas por essa artista, o presente estudo contemplará o espetáculo de dança “The Way You Look (at me) Tonight” (2016) de Cunningham. Destaco esse dueto tem características performativa muito fortes e narrativas não lineares.

2. O espetáculo The Way You (at me) Tonight (TWYT)

O que é a imagem e o que nos fascina nela? Segundo o filósofo Roland Barthes a imagem-fotográfica, é o cruzamento técnico de dois processos: químico- onde há a ação da luz sobre certas substâncias e o físico- formação de imagens através do olhar do dispositivo ótico (Barthes, Rolland, 2018).

No caso do espaço cênico, a imagem-videográfica traz à cena a imprevisibilidade – tanto para o jogo do ator quanto para a audiência, comportando-se como um sistema dinâmico onde podem ser abrigadas duas experiências “a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (BARTHES, Rolland, 2018, p.17). Essa pesquisa analítica tem como objetivo explorar a modificação da corporeidade do artista cênico com deficiência, diante aos dispositivos tecnológicos.

As performances da escocesa Claire Cunningham são caracterizadas pelo uso de diferentes tecnologias imersivas e comunicacionais. O cerne do seu trabalho se dá em propiciar uma efetiva vivência dos espectadores, durante o espetáculo, com o propósito de propiciar diferentes vivência, para pessoas com e sem deficiência, a coreógrafa investe nas relações tecidas entre o corpo e o recurso tecnológico.

“Como nos olhamos? Como nos permitimos ser vistos? Como nossos corpos moldam a maneira como percebemos o mundo ao nosso redor? Podemos mudar a forma como vemos os outros?”⁴ (CUNNINGHAM, 2016). Estas são algumas das questões levantadas pelo espetáculo de dança “*The Way You Look (at me) Tonight*” (TWYLT).

⁴ Texto de divulgação do espetáculo: How do we look at each other? How do we allow ourselves to be seen? How do our bodies shape the ways we perceive the world around us? Can we change how we see others?, crítica disponível em: <http://londondance.com/articles/reviews/clair-cunningham-and-jess-curtis-the-way-you-look/>, link acessado em 12/ 12/2020.

Nesse dueto, a artista Claire Cunningham convida o público a conhecer um pouco de seu universo enquanto mulher deficiente, criadora da dança e nos apresenta uma criação diversa, estruturada em duas técnicas o *Contato Improvisação* (PAXTON, 1972), e a *Técnica Claire Cunningham*. O dueto rompe com a estrutura de recepção padrão dos espetáculos em dança e quebra de paradigmas, ao apresentar uma bailarina dançando com muletas, com uma base técnica não estruturada no ballet, trajando um figurino ‘dito’ básico no teatro (calça jeans azul, uma camiseta preta lisa e no lugar de sapatilha encontramos os tênis).

Ao nos apresentar uma narrativa por vezes “caótica, interativa e filosófica” (LONDON DANCE, 2016). Claire Cunningham e Jess Curtis estabelecem uma narrativa aberta e franca.

Com o público sentado ao seu redor, a dupla negocia caminhos, enquanto mapeia verdades corajosas sobre como a identidade, sexualidade e como a 'presença' social se alteram quando a deficiência se torna o fator aparentemente definidor (HERALD SCOTLAND, 2016)⁵.

Ao longo da narrativa do espetáculo são criadas pequenas convenções como: direções de movimento no palco e descrições de ações. Nesse ambiente, o espectador é convidado a estar no meio do espaço cênico e a experimentar algumas das convenções criadas pelos performers. Nessa narrativa performers introduzem a narrativa dizendo ao espectador as diretrizes do espetáculo, sendo uma delas a liberdade de saída, que Claire Cunningham denomina como um elemento inclusivo (CUNNINGHAM, 2019).

Os performers convidam o espectador a explorar- junto deles- esse “universo” criativo que transita entre dança e performance, no qual algumas problemáticas, oriundas da experiência dos performers, surgem como: identidade, invisibilidade, envelhecimento, sexualidade e 'presença' social que se alteram quando a deficiência torna-se o fator aparentemente definidor.

⁵ “Linear performance, turn it inside out making it messy, interactive and philosophical” (LONDON DANCE, 2016), crítica disponível em: https://www.heraldscotland.com/life_style/arts_ents/14750197.review-unlimited-tramway-glasgow/, link acessado em 12/12/2020.



Imagem 1: Espetáculo “TWYLT” (2016)

Na cena encontramos dois bailarinos, Claire Cunningham, Jess Curtis e o técnico-performer Cris Copland, que faz pequenas aparições na cena através das imagens-videográficas.

Os dois bailarinos Claire Cunningham e Jess Curtis, estabelecem na cena uma relação não-representativa e se colocam desnudos na cena ao compartilharem alguns de seus conflitos com o espectador. Em cena temos Jess Curtis, um homem aparentando seus quarenta anos, habitando um corpo magro e musculoso, que na época (2016) havia sofrido uma lesão no quadril (Síndrome de Impactação), que colocou sua força percebida em conflito com ele mesmo e com o olhar do outro.

Por outro lado, temos Claire Cunningham uma mulher de quarenta anos, autodeclarada deficiente, que dança junto de suas muletas e provoca, através de sua narrativa pessoal, o olhar do espectador. Durante a performance de Claire Cunningham é visível que suas muletas exercem mais do que a função de apoio para o corpo, elas compõem sua dança.

Onde a deficiência aparece como uma figura privilegiada que expressa formas múltiplas da vida psíquica e promove novos métodos de construção da identidade, do vínculo produções sociais e culturais (SAUSSE, 2010, p.92)⁶

De modo a explorar a alteridade deficiente e de que forma essa 'figura', contemplada nos discursos de diversidade, criam novos significados na cena.

⁶figure privilégiée qui exprime les formes multiples de la vie psychique et favorise de nouvelles modalités de la construction identitaire, du lien social et des productions culturelles (SAUSSE, Simone Korff, 2010, p.92)

Evidenciando a sua investigação de movimentos do “mau uso das muletas”⁷ (CUNNINGHAM, 2010) e seu flerte com o risco, elemento recorrente em seu trabalho, ora apoiam seus braços, ora apoiam suas costas, em uma exploração com os níveis e com a sua fisicalidade. Por meio da atividade conduzida por contato com Curtis e seu público, essas muletas tornam-se um terreno para intimidade, apoio e envolvem-na em uma delicada 'ménage à trois'; entre ela, o braço esquerdo e o direito.

O desenho espacial da performance tem uma concepção aberta, revelando um espaço de conceito amplo, onde o acontecimento cênico se dá no meio do público. Propositalmente, o que compõe parte do cenário são esferas aéreas, de cores variadas penduradas ao longo do teto desse espaço cênico. Curiosamente, esses estão diretamente relacionados com a trajetória de Claire Cunningham, pois o início de sua trajetória se deu através da acrobacia aérea (tecido e argolas), como um processo de fortalecimento.

O espetáculo é um dos divisores da carreira da artista, esse marca a comemoração dos dez anos de carreira e do reencontro dela com o seu mentor o coreógrafo Jess Curtis, também diretor desse projeto artístico. Esse é um espetáculo que comporta em sua estrutura uma tecnologia assistida sofisticada. Sua idealizadora preocupou-se a todo momento em contemplar a todos que por ventura participem da audiência do espetáculo, permitindo que o espectador (deficiente ou não) vivencie de forma sensorial essa experiência cênica imersiva – e, para isso, ela se utiliza de diferentes artifícios visando aguçar os sentidos, tais como ruídos, música populares, inserção de intérpretes de língua de sinais e legendas dispostas no espaço.

3. A presença e a influência da imagem-videográfica em “TWYT”

A análise em questão diz respeito a uma cena que está no meio da estrutura do espetáculo, com minutagem de 53:42’ à 01:09:42’, de “The Way You Look (at me) Tonight”. Os elementos que analiso, em dados momentos, acontecem de forma paralela, mas são desintegrados para melhor organização dessa análise.

...

⁷Mau uso das muletas” termo utilizado por Claire Cunningham.

As luzes do espaço cênico encontram-se com a intensidade alta, a cena anterior finda. Jess Curtis senta-se com os joelhos dobrados no meio desse espaço junto ao público, enquanto Claire Cunningham começa uma caminhada no espaço.

Abruptamente a projeção de uma imagem, sem trilha sonora, inicia nas telas da projeção principal e das laterais direita e esquerda, ambas ao mesmo tempo. Constitui o conteúdo da imagem uma fusão de um gráfico animado, semelhante a estrelas que riscam o céu, essas ganham espaço na tela. A paisagem sonora é constituída de um som de pi -semelhante a um medidor de batimentos cardíacos hospitalar, e após uns 10 segundos da entrada desse pi, a paisagem ganha o som de uma guitarra ao fundo.

Essa imagem-videográfica, acrescida da paisagem sonora, pois o som não faz parte do vídeo, constitui uma composição com o corpo da artista. A ‘fusão’ do corpo e das tecnologias, que Claire Cunningham intitula como tecnologias de percepção, se dá por meio da improvisação, com uma caminhada lenta da artista.

Ao analisar a rota de movimentos de Claire Cunningham, percebo que há dois momentos: O processo de estabelecimento da atmosfera cênica e inserção do público e os movimentos com deslocamento.

Nesse contexto, a criação de atmosfera/ inserção do público é entendida como um acostumar o olhar do público, ao ritmo e ao corpo dessa artista. É como o espectador é "imerso num outro lugar e num outro tempo"(FÉRAL, 2010, p.83), pois a própria artista afirma que para ela o tempo dos acontecimentos são diferentes por conta do uso da muleta (CUNNINGHAM, 2019). A tentativa da artista é a inserir o espectador na sua temporalidade, para criar outras camadas de criação e recepção do espetáculo.

A cena tem início com a coreógrafa caminhando lentamente, ela tem seu movimento transformado à medida que surge o som de Pi, e na sequência a trilha sonora. Ao deslocar-se pelo espaço, o movimento empregado é como *Movimentair*⁸ ou *o primeiro movimento aéreo* (onde o corpo fica suspenso e o peso distribuído sobre a muleta), e aos poucos ganha um acréscimo de pequenos movimentos circulares.

O segundo momento dessa improvisação, consiste na investigação dos movimentos da muleta com deslocamento e de como eles ganham ritmo no espaço. A artista se utiliza de parte do movimento *Slow* de sua técnica (movimento do esqui-movimento reverso, com um deslizamento das pernas sobre a muleta); Sua

⁸Movimento oriundo da Sistematização da Técnica Claire Cunningham (2019)

movimentação tem início nas áreas mais afastadas do centro do espaço cênico e à medida que os giros (giros são executados com o apoio da muleta, são rápidos e hábeis); ela se aproxima de Jess, que responde ao seu movimento a partir de rolamentos no chão.

Quando por fim, Claire Cunningham chega até o meio desse loft, onde ela e seu partner encontram-se, a improvisação ganha outras qualidades de movimento no trabalho da artista. Um jogo de pequenos saltos e deslizos são instaurados no espaço, a coreógrafa apoia seus pés em partes do corpo de Jess Curtis, utilizando seu corpo como impulso para os saltos. É interessante perceber que, durante a improvisação, Jess Curtis afasta-se e como o seu corpo serve de apoio para o deslocamento de sua partner no espaço. Esses passos, aos poucos, são estendidos para o público, passando a ser o ponto de contato para o movimento de Claire Cunningham; nele Claire faz uma variação de movimentos, oscilando em círculos, o *airmovement* e uma variação *Low* (o corpo fica abaixo das muletas e não encosta no chão).

No contexto desse espetáculo, o C.I permite à artista Claire Cunningham a interação entre os corpos. (TORQUATO, e BIZERRIL, 2009, p.6). O C.I. é mais um acréscimo à Técnica Claire Cunningham, pois ambas trabalham aspectos muito ligados à física, como: peso, gravidade, condução, queda, rolamento, força centrífuga. O C.I confere ao corpo dessa artista movimento mais livre e a partir dele criam-se, segundo Carolina Teixeira (2011), interstícios corporais, que desarticulam estruturas invisíveis que envolvem esse fazer-dança:

Onde só se reconhecia o corpo, fragmentado, multilado, espástico, flácido e paralisado, agora se reconhece um corpo fractal, múltiplo ao seu projeto, estético para dança (TEXEIRA, 2011, p.133)

Nesse cenário a artista incorpora a sua deficiência à ação criadora, subvertendo o senso comum atribuído sobre o corpo de uma artista deficiente.

As variações que Claire Cunningham começa a apresentar no espaço desafiam o olhar da audiência, pois trabalha a de sua deficiência e a imagem de fragilidade se esvai. Para mim, a ideia de fragilidade em cenas como as com salto, porque a artista não se limita, dentro de ações como o saltar com a muleta, ela dilui a imagem da vítima e de um corpo incapaz. A ideia da fragilidade se esvai a partir do momento em que artista desestabiliza as percepções, mobilizando o olhar como enxergamos o corpo

(TEIXEIRA, 2011, p.81) e que barreiras o olhar do outro impõe a diferentes corporeidades.

O movimento de Claire Cunningham, durante essa improvisação, é um movimento síncrono aos da projeção da imagem das estrelas, assim como do tempo de movimentação interna das estrelas na imagem e também o da paisagem sonora.

Nas três telas estão projetados gráficos animados semelhantes a várias estrelas cadentes, que deixam seu rastro à medida que o ritmo aumenta. Esses pontos variam de velocidade e direção, concomitante a isso, temos a paisagem sonora ditando o ritmo dos acontecimentos cênicos. Assim como o gráfico, a artista varia as direções, os níveis (dentro de sua corporeidade) e os saltos.



Imagem 3. "The Wayyou Look (at me) Tonight", Claire Cunningham (Image: MJDA Films).

Claire encontra-se no canto inferior esquerdo e percorre os todos os cantos deste grande quadrado formado pelo espaço cênico. Inicialmente, tanto a artista quanto os deslocamentos das estrelas que figuram na imagem-videográfica que se fazem de forma mais lenta, aos poucos, conforme o desdobramento da cena, esse ritmo aumenta. Segundo Claire Cunningham (2020), essas constelações, são denominadas como gráficos pela artista e fazem parte do que ela denomina de acessibilidade comunicacional:

A ideia era criar algo que fosse sobre os sentidos (visão, audição...) ou ajudar a tua percepção a apreender coisas que não tinha percebido antes. A primeira coisa que nos preocupamos era da tecnologia ser inclusiva, tem uma parte que tem um pi-pi-pi, mas se você for surda não vai ouvir, então colocamos no

vídeo com uns pontinhos conforme o som aparece. (CUNNINGHAM, 2020, entrevista dada a pesquisadora)

A pretensão da artista é tentar conduzir o espectador a partir do seu tempo de vida; tempo esse atravessado pela experiência com a deficiência e o uso permanente de muletas. Concomitante a suas aparições temos um som no fundo, marcam o ritmo do que acontece no espaço e auxilia na ambientação dos espectadores com e sem deficiência. A partir da tecnologia, busca-se esse ambiente de imersão, bem como as sensações vividas através da imagem, e também as experiências da presença real e virtual.

Em um segundo momento dessa mesma cena, há um poema da artista projetado. Nele a coreógrafa Claire Cunningham relata sua vivência com a deficiência e a maneira como o olhar do outro a encontra. A artista ressaltava a frustração ao perceber como o olhar do outro nunca alcança o seu, pois o olhar do outro está sempre direcionado para suas muletas e não para os seus olhos.

O espaço encontra-se iluminado com uma luz de intensidade baixa na cor branca e aos poucos ganha pinos de cor azul na parte da frente da projeção central. As projeções das laterais encontram-se apagadas, somente a projeção principal, está com imagens projetadas.

Nela está projetado um poema, com um fundo preto e letras brancas, temos a movimentação de Claire Cunningham no espaço. Nesse momento, a artista se dirige pela primeira vez a uma escada que se encontra na lateral esquerda e a empurra com suas costas. A artista faz força com as pontas dos pés, apoia-se nas muletas, distribuindo seu peso, ao mesmo tempo que faz força e empurra essa escada com as costas. O contraste dessa grande escada de alumínio, empurrada com as costas por uma mulher com deficiência causa um desconforto no público.

A coreógrafa carrega a escada até parte do centro da tela de projeção principal, enquanto o poema projetado diz: “tudo está desfocado e o foco muda/ sobre quem eu sou para você (quem eu sou para você)”.

Suavemente ela se desloca para o meio dessa escada de alumínio, que tem como ponto de tensão e firmeza uma corrente prateada. Suavemente, a artista olha para o topo dessa escada e como quem se desafia, ela percorre essa corrente com os dedos e o poema, fala “Eu estou na postura, suavemente/ antes de você”. Claire Cunningham faz um pequeno movimento de agachamento e deixa suas muletas do lado externo esquerdo e no pé da escada, enquanto o poema na voz da artista pergunta ao espectador:

Antes de você olhar para mim

você procurou onde você através dos meus olhos estaria?
Acima de
A sua expectativa estava certa?
Abaxe seus olhos para mim (CUNNINGHAM, 2016)

Aos poucos a artista escala o objeto pela parte interna, enquanto o poema projetado provoca o público dizer:

me ignorar
me ouvir
qualquer que seja
(CUNNINGHAM, 2016)

Enquanto sobe pela parte interna até o topo, como quem chama a atenção de seu espectador. Nessa composição a artista adiciona outro elemento à cena o risco. Ao arriscar-se a impressão que tenho é que ela está só, isso me causa um grande desconforto, pois não há quem faça uma mediação ou estipule regras na sua ação(FÉRAL, Josette, 2010). Ao chegar perto dos três últimos degraus, ela vai em direção ao meio dessa escada e pendura-se na corrente localizada na parte interna. Ao fundo, o poema segue questionando o espectador.

Claire mais uma vez desce a escada e sobe pela parte externa; enquanto a paisagem da projeção se modifica ao inserir um corte seco e um vídeo pré-gravado do close no olho esquerdo da artista.

A câmera explora diferentes ângulos dos olhos de Claire como se os mesmos fossem multiplicados e concomitantemente, o poema segue sendo projetado, contando as experiências que a artista nunca teve tais como: subir uma montanha, nadar ou marcar uma partida de futebol, por conta de sua deficiência.

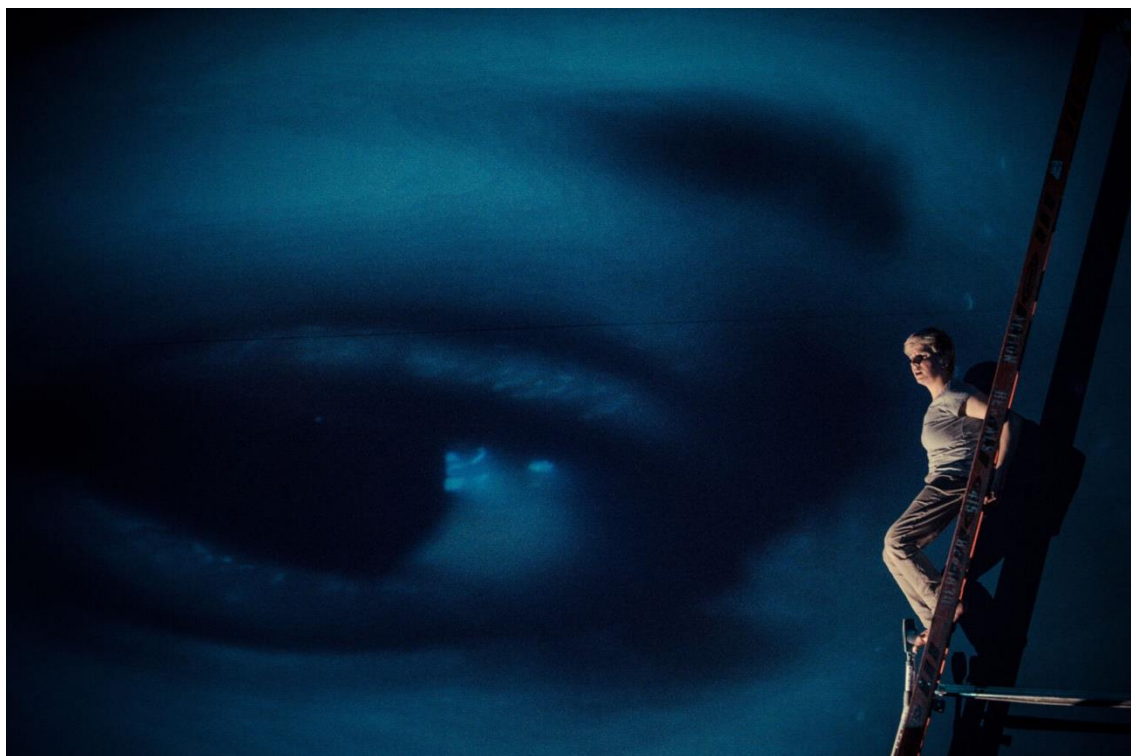


Imagem2 .*The Way You Look (at me) Tonight*, Photo: Sven Hagolani

Por um breve instante, como uma voyeur de si mesma, a coreógrafa assiste a essa projeção, até o momento em que se senta sob a escada e tem seus olhos fortemente iluminados por um feixe de luz na sua diagonal esquerda. Entendo que ao assistir a artista rompe com a ilusão cênica e, para mim, é como se ela mergulhasse no poema escrita por ela, ao mesmo que força o público a se deparar com uma realidade que é dela, a da deficiência e das práticas que seu corpo nunca fará por um motivo orgânico.

Com um corte seco, o mesmo olhar projetado some de cena e volta à “projeção inicial”, ou seja, tela preta com as letras brancas.

A direção de Claire Cunningham e do norte-americano Jess Curtis investiu em colocar a artista do lado dessa grande tela e em cima da escada.

Pensar a imagem-videográfica na cena é pensar em uma linguagem versátil, que nesse contexto vem de encontro aos questionamentos acerca do corpo, trazidos por Claire Cunningham, e ao processo de composição do espetáculo. “A câmera aqui é colocada como um agente ativo do registro” (MARTIN, 2005, p.37), revelando uma relação de poder, onde a artista, através da imagem virtual, discute e problematiza a questão da corporeidade deficiente na cena contemporânea. Entendo que esse é capaz de gerar novos questionamentos e forçar uma ruptura em especial ao espectador.

A artista se desafia ao utilizar a tecnologia, por abrigar uma série de conhecimentos muito específicos, seguidos de imprevisibilidades. No entanto, percebo que para ela, a tecnologia é uma forma de abordar temas como a deficiência. As tecnologias conduzem a uma ligação que “funde o espectador e a imagem, transformando o sentido de “ver”, materializando sons e oferecendo o invisível a olho nu” (COELHO, 2017).

Questiono-me ainda como e porque a imagem é tão fascinante “O que, afinal, constitui a atração mágica que conduz o olhar para a imagem?” (COELHO, 2017, p.14). Mais do que definir um estudo sobre os recursos audiovisuais utilizados, é urgente pensarmos de como o seu uso contempla a outras narrativas e corpos.

A partir da análise do espetáculo “The Way You Look (at me) Tonight” (2016) busco explorar: o que nos revela a interação da coreógrafa escocesa Claire Cunningham com a tecnologia. Divido o texto em diferentes modalidades tecnológicas utilizadas na cena: incorporação do dispositivo tecnológico no jogo cênico e a sobreposição da imagem no corpo da performer (ISAACSSON,2013), a fim de compreender que outras formas de criação são possíveis e a interferência do elemento tecnológico na audiência. As cenas analisadas utilizam-se de imagens pré-gravadas e apresentam estruturas híbridas entre si.

3. Conclusão

Pensar a imagem-videográfica na cena é pensar em uma linguagem versátil, que nesse contexto vem de encontro aos questionamentos acerca do corpo, trazidos por Claire Cunningham, e de encontro ao processo de composição do espetáculo. Entendo que esse é capaz de gerar novos questionamentos e forçando uma ruptura especial para o espectador. A artista se desafia ao utilizar a tecnologia, por abrigar uma série de conhecimentos muito específicos e imprevisibilidades, porém percebo que artista se utiliza também desses recursos como uma forma de abordar a temas como a deficiência.

As tecnologias, no contexto da obra desse espetáculo, conduz a uma ligação que “funde o espectador e a imagem, transformando o sentido de “ver”, materializando sons e oferecendo o invisível a olho nu” (COELHO, 2017. p.14).

Questiono-me ainda como e o porque a imagem é tão fascinante “O que, afinal, constitui a atração mágica que conduz o olhar para a imagem?” (COELHO, 2017, p.14). Mais do que definir um estudo sobre os recurso audiovisuais utilizados, é urgente

pensarmos como o seu uso contempla a outras narrativas e corpos, nas quais algumas práticas hegemônicas do teatro e da dança, como o treinamento técnico para o ator (BARBA, Eugenio, 1980) e o ballet, cujo os corpos, não são contemplados.

REFERÊNCIAS CITADAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Notas sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

COELHO, Maíra Castilhos. **As múltiplas presenças do ator: novas relações e inovações em territórios cênicos**. (Tese de Doutorado). UNESP. São Paulo, 2017.

FÉRAL, Josette. **O real na arte: a estética do choque**. In: RAMOS, L. F. (org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012, pp. 77-94.

ISAACSSON, Marta. **Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais**. *Cena, Corpo e Dramaturgia, entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, pp. 85-100.

_____. **Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia**. *Anais ABRACE*, v. 14, n. 1, 2013.

ROCHA, Carla. **O que é uma Cave?** 28 de Outubro de 2013; Disponível em: <<https://fga.unb.br/lart/o-que-e-uma-cave>>; Acessado em: 01/08/2021