



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE DANÇA/ESCOLA DE TEATRO

ANA CAROLINA BEZERRA TEIXEIRA

DEFICIÊNCIA EM CENA:
DESAFIOS E RESISTÊNCIAS DA EXPERIÊNCIA CORPORAL PARA ALÉM
DAS EFICIÊNCIAS DANÇANTES

Salvador/Ba

2010

ANA CAROLINA BEZERRA TEIXEIRA

**DEFICIÊNCIA EM CENA:
DESAFIOS E RESISTÊNCIAS DA EXPERIÊNCIA CORPORAL PARA ALÉM
DAS EFICIÊNCIAS DANÇANTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Rodrigues Silva

Pesquisa desenvolvida com bolsa CAPES

Salvador/Ba

2010

Este trabalho é dedicado a todos os bailarinos e a todas as bailarinas
que passaram pela *Roda Viva Cia. de Dança*,
no que tange ao espírito de luta, coragem, talento, destaque
e persistência no porvir.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa de mestrado, e em especial a minha orientadora Prof^ª. Dra. Eliana Rodrigues, por sua leveza, sinceridade e integridade nos caminhos que me guiaram até aqui.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, por sua dedicação e competência.

Meus sinceros agradecimentos à Prof^ª. Dra. Antonia Pereira, coordenadora do programa de pós graduação, pelo empenho e profissionalismo.

Agradeço especialmente aos professores membros da banca, Prof^ª Dra. Lúcia Fernandes Lobato (PPGAC-UFBA) e ao Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante (PPGArC-UFRN).

A Helder e Mona Lisa, meus queridos irmãos e amigos.

A minha mãe, Gracinha, com destaque todo especial, pois sua força e seu incentivo foram, e são, de fundamental importância em minha trajetória de vida.

A Fernando Teixeira, meu pai.

Aos meus avós paternos e maternos.

A Bahia, que me recebeu e me presenteou com o grande companheiro, o meu querido Augusto, obrigada sempre.

Ao guerreiro Pedro Costa, o meu primeiro orientador e eterno amigo.

A Makários Maia, meu agradecimento pelo aconchego, afeto e por suas preciosas contribuições.

Aos companheiros de turma que dividiram comigo a mesma jornada.

Aos amigos de Natal em terras baianas ou potiguares.

A Henrique Amoedo, pelo empenho, pela competência e por ter dividido um sonho transformado em dança.

Aos queridos a quem dedico este trabalho: Rejane Sousa, Roberto Moraes, Janaina Medeiros, Verônica Costa, Baltazar Júnior, Jamaica Macedo, Ronald Alexandre, Fábio Cruz, Edson Araújo, Diogo Pinheiro, Samá Silva, Adriana Farias, Marcelo Capriglione, Marconi Araújo, Caio Macário, Wilson J, Mikaela Dantas; e a todos os demais bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança* e a outros tantos que de alguma forma por ela passaram, obrigada pela segunda casa e por todo o aprendizado, foi lá onde tudo começou.

Pies, para que los quiero si tengo alas para volar.

Frida Khalo

RESUMO

Trata-se de uma investigação acerca do corpo deficiente na cena contemporânea, com base na experiência junto com a *Roda Viva Cia. de Dança*. O trabalho busca a reflexão sobre o corpo, até então considerado incapaz para tal prática e que inaugura, na cena, um despertar para novas possibilidades estéticas de movimento, criação e produção artística. Destarte, o papel do corpo deficiente na cena contemporânea passa a reivindicar um lugar além dos discursos do modelo institucional de inclusão e reivindica espaços de criação cênica e o acesso ao mercado de trabalho nas artes. O trabalho investiga – por meio de uma metodologia qualitativa e baseada num estudo histórico-crítico – a problemática da Dança Inclusiva e tem como objeto de investigação os corpos de bailarinos deficientes. A partir da pesquisa acerca do trabalho desses artistas, serão discutidas questões ligadas à participação do corpo deficiente na cena da dança contemporânea, problematizando aspectos como inclusão social, formação, profissionalização e autonomia artística.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Cena Contemporânea. Deficiência.

ABSTRACT

This is an investigation about the disabled body in the contemporary scene based on experience built in touch with Viva Dance Company. The work aims to reflect on the question of these bodies that are considered unsuitable for such practice and, concomitantly, the fact of this situation in the art scene inaugurates an awakening to new aesthetic possibilities of movement, creation and artistic production. Thus, the role of the disabled body in contemporary art scene comes to claim a place beyond words of the institutional model of inclusion and demands creative spaces and scenic access to the labor market in the arts. The research analyzes, through a qualitative methodology and based on a historical-critical analysis, the issue of Inclusive Dance and has as its main object of investigation the bodies of disabled dancers. From the investigation about the work of these artists the study will discuss issues related to the inclusion of the disabled body in the contemporary scene and questions about the usual paradigms such as social inclusion, training and professional autonomy.

Key-words: Body. Dance. Contemporary Scene. Disability.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Parábola dos Cegos, de Peter Bruegel (1568).....	47
Figura 2 – Don Sebastian de Morra, de Diego Velazquéz (1645).....	47
Figura 3 – O Pé Aleijado, de Spagnoletto Ribera [s/d].....	47
Figura 4 – Os Cegos de Jericó, de Nicholas Poussin (1650)	47
Figura 5 – Freaks, Cartaz do filme (1932)	50
Figura 6 – Prince Randian (The Living Torso)	50
Figura 7 – American Indian, de Orlan (2005-2008)	56
Figura 8 – Ear on Arm, de Sterlac (2003-2006)	56
Figura 9 – A Coluna Partida, de Frida Khalo (1944)	77
Figura 10 – Roda Viva Cia. de Dança (2004)	78
Figura 11 – Por que não?, de Henrique Rodovalho (1998).....	80
Figura 12 – Dogleg Freeze, de Bill Shannon (2007)	86
Figura 13 – The Cost of Living, Direção Lloyd Newson (2004).....	87
Figura 14 – Fancy, de Lisa Bufano (2005). Foto: Gerhard Aba.....	87
Figura 15 – Corpo Estranho, <i>Cia. Gira Dança</i> . Foto: Affonso Nunes.....	88
Figura 16–Judite quer chorar, mas não consegue, Edu O. Foto: Alessandra Novais	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – A RODA VIVA CIA. DE DANÇA	15
1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS	15
1.2 DA FORMAÇÃO ÀS METODOLOGIAS EMPREGADAS	18
1.2.2 Atuação e ações multidisciplinares.....	21
1.3 PERNAS PRA QUE TE QUERO	26
1.3.1 Os bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança.....	26
CAPÍTULO II – DANÇA E DEFICIÊNCIA	34
2.1 O IDEÁRIO DE CORPO NA SOCIEDADE E NA DANÇA	34
2.2 O CONTEXTO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA.....	39
2.2.1 O corpo monstruoso	43
2.2.2 O corpo doente	52
2.3 O CORPO DEFICIENTE, OU A CRIAÇÃO DO <i>HANDCAP</i>	57
2.4 O CORPO DEFICIENTE NA DANÇA	60
2.4.1 A Dança Inclusiva e a visão do corpo deficiente	63
CAPÍTULO III – DEFICIÊNCIA EM CENA	68
3.1 O CORPO DEFICIENTE E A CENA.....	68
3.2 O PAPEL E A FORMAÇÃO DO BAILARINO DEFICIENTE	75
3.3 AUTONOMIA DO ARTISTA	83
3.4 A DANÇA DAS IMPOSSIBILIDADES	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICES	103
APÊNDICES A-ROTEIRO DE ENTREVISTAS E ENTREVISTADOS ..	103
APÊNDICES B-ENTREVISTAS	105
ANEXOS.....	122
ANEXOS A - CRONOLOGIA DOS ESPETÁCULOS.....	122
ANEXOSB - GRUPOS E ARTISTAS	130

INTRODUÇÃO

Os cuidados com o corpo acompanharam a minha trajetória de vida desde cedo, e o que poderia parecer uma infância-adolescência convencional, para mim, fora uma jornada entre levar uma vida normal e ao mesmo tempo estar entregue ao olhar da medicina reabilitadora.

Aos nove anos de idade fui acometida por um Acidente Vascular Cerebral (AVC) de origem isquêmica,¹ o que ocasionou uma hemiparesia esquerda, ou paralisia do lado esquerdo do corpo, e comprometera parte dos movimentos do braço e da perna esquerdos.

Perceber-se um corpo diferente para uma criança é muito doloroso, por se tratar de um ser em fase de desenvolvimento e socialização. Recordo que passei anos sob o uso de órteses no braço e na perna, e de como esses aparelhos causavam estranhamento para alguns e uma verdadeira admiração e curiosidade para outros. No entanto, para mim a sensação era a de ser uma atração circense, motivo de olhares constantes e perguntas indiscretas. Na medida do possível, buscava também ironizar os preconceitos sofridos, devolvendo ao outro o meu entendimento sobre a deficiência.

Entre as salas de tratamento e as brincadeiras infantis, sempre era acompanhada de uma sensação incômoda: de ter a obrigação da recuperação, da reabilitação e do retorno ao convívio social com os corpos considerados *normais*. Ou seja, de buscar uma centralidade, uma harmonia, uma igualdade em relação aos outros corpos. Lembro-me das palavras da minha primeira fisioterapeuta a qual me dizia que se eu não me esforçasse para recuperar o braço e a perna nunca conseguiria um namorado.

O convívio nos corredores das clínicas e dos hospitais de reabilitação colocava-me em contato com algumas pessoas, com corpos mais comprometidos que o meu. Outras, com diferentes sequelas de origem psicológica, visual e auditiva. No entanto, nenhuma dessas características dificultava a aproximação e os laços de amizade que surgiam entre nós, crianças e pré-adolescentes.

Ao primeiro sinal, a expressão *deficiência física* inaugurava em minha cabeça uma nova forma de ver o meu AVC. Até então, para mim e minha família admitir que aquela

¹ O acidente vascular isquêmico consiste na oclusão de um vaso sanguíneo que interrompe o fluxo de sangue a uma região específica do cérebro, interferindo com as funções neurológicas dependentes daquela região afetada, produzindo uma sintomatologia ou *deficits* característicos. Disponível em: <<http://www.abcdasaude.com.br/artigo.php?6>>. Acesso em: 11 out. 2009.

sequele pudesse ser vista como uma deficiência jamais poderia ser realidade: o que eu tinha era um *probleminha*. Esse fato construiu em mim uma nova e diferente forma de observar e compreender que a deficiência existia no meu corpo, mas não me impediria de desenvolver habilidades como a dança e os estudos acadêmicos. Fui movida por outros impulsos que não se encaixavam na vida que levava enquanto refém de tantas intervenções médicas. Desejava encontrar um lugar onde pudesse me encontrar e perceber-me diante de minha nova realidade corporal.

Durante anos, diversos tratamentos foram realizados sobre meu corpo. A procura incessante pela recuperação fez com que minha família pesquisasse alternativas em vários estados brasileiros, até se descobrir a medicina cubana que me acompanhou de 1992 a 1994. Por meio de um acordo de cooperação, obtive internação gratuita por um período de um ano e meio, na cidade de Havana, no Hospital Municipal Júlio Díaz.

A experiência de viver em um país cujo sistema socialista diverge de forma significativa da realidade que eu conhecia, foi para mim um grande passo rumo a uma nova observação e atuação em sociedade. A minha visão da medicina reabilitadora mantinha-se a mesma, pois esta continuava estagnada no mesmo modelo capitalista de produção da eficiência. O tratamento em Cuba era rigoroso, com atividades que se estendiam das sete da manhã e às seis da tarde e incluíam diversos procedimentos de reabilitação.

Já de volta ao Brasil, o programa de reabilitação foi novamente modificado, devido a discordâncias médicas entre os métodos cubanos e brasileiros. Em meio a essa situação, resolvi abandonar as práticas reabilitadoras. Eu almejava alguma atividade que me retirasse da condição de *objeto* de investigação clínica e me aproximasse das artes. Foi então que, no final do ano de 1995 e já com dezesseis anos, obtive a orientação de um médico fisiatra – o qual percebeu a minha aversão traumática à fisioterapia –, que me encaminhou para o Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Lá se desenvolvia um grupo de dança que admitia pessoas com diferentes tipos de deficiência.

O primeiro contato com esse trabalho deu-se por meio de um convite para o 2º *Festival Very Special Arts* ocorrido em 1995, na cidade de Natal. Assisti à apresentação do espetáculo intitulado *MAPA*, da então chamada *Roda Viva Dança Sobre Rodas*. Esse festival era promovido anualmente pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), com a intenção de divulgar trabalhos artísticos de grupos ou artistas com algum tipo de deficiência.

Cadeiras de rodas pareciam deslizar no palco. A leveza e a expressão dos bailarinos encantavam-me e desafiavam o olhar duvidoso do público que parecia atônito a tudo aquilo que era exibido. Corpos com e sem deficiência pareciam fundir-se com um objetivo comum:

descobrir, experimentar, envolver-se em movimentos construídos para desafiar os medos e as resistências de cada um.

Eu estava ali, imersa em uma visão que jamais poderia imaginar na vida. Eu vinha dos muros da reabilitação, da disciplina hospitalar, fisioterápica, cujo único fundamento era reintegrar à sociedade o corpo *consertado*, recuperado, normalizado. No entanto, eu estava ali diante de corpos que dançavam as suas imperfeições, dificuldades; dançavam a própria imobilidade.

Em um primeiro momento, senti-me acuada, não conseguia ver o meu corpo fazendo tudo aquilo que aqueles bailarinos – muito mais comprometidos do que eu – realizavam. A possibilidade de dançar artisticamente reforçava o meu interesse em integrar aquele grupo, participar de suas aulas, dos ensaios e poder estar em cena como bailarina, o que não podia imaginar é que o palco não seria o único lugar a se ocupar. A minha participação, no primeiro ano, na companhia, foi um desafio contra meus próprios preconceitos e limites físicos, tendo em vista que os bailarinos já tinham muito mais experiência do que eu. Os ritmos intensos de ensaios, as viagens e apresentações constantes faziam parte da rotina do grupo, e para mim tudo aquilo era novo, algo que eu não compreendia: corpos comprometidos e categorizados como *limitados*, realizavam aquele trabalho que exigia um ritmo tão frenético!

Durante aproximadamente um ano tive participação restrita na companhia. Receava de minhas capacidades e ainda carregava em meu corpo resquícios do protecionismo terapêutico das instituições de reabilitação. Naquele momento, acreditava que seriam aplicados ao meu corpo os mesmos procedimentos assistencialistas que me acompanharam durante parte de minha infância. No entanto, me surpreendi com os métodos utilizados, uma vez que não se diferenciavam significativamente de outras companhias tradicionais no circuito da dança.

Cada conquista era uma batalha diária contra as resistências do próprio corpo e do corpo do outro, uma investigação que partia da vontade e da coragem de se lançar ao desafio. Ao me permitir passar pela experiência das práticas e dos ensaios em grupo, pude vivenciar e encorajar-me para os primeiros passos que me lançariam no universo da dança e do fazer artístico. O interesse acerca das investigações do movimento e, sobretudo, as minhas inquietações quanto aos procedimentos utilizados na relação corpo deficiente-dança-cena levaram-me a somar os saberes empíricos com a pesquisa científica sobre esses corpos, o que se tornou objeto exequível para a pesquisa de mestrado.

A questão central proposta neste estudo é a discussão sobre a crise do corpo deficiente na cena artística da Dança Contemporânea no Brasil, tendo como referencial o

trabalho da *Roda Viva Cia. de Dança*. Tratar-se-á de aspectos como dança, deficiência, inclusão, formação do artista, autonomia e mercado de trabalho.

Chamo a atenção para o uso da palavra *deficiência* – no título do trabalho e no decorrer da escrita – como estratégia de enfrentamento político ao discurso cristalizado do termo enquanto alteridade constituída nos moldes da incapacidade, nulidade e invalidez do sujeito. O termo é então assumido aqui enquanto experiência humana, vivida por milhares de pessoas, ao longo da história, que tiveram renegado o próprio direito da existência social por sua inadequação ao projeto político-corporal idealizado nas sociedades ocidentais.

O corpo do *deficiente* resiste ao reflexo imposto sobre sua *deficiência*, construída-idealizada pelo discurso clínico e pelo discurso contrário à beleza, privando esse corpo dos direitos comuns a todos os indivíduos, por meio das segregações políticas, sociais, culturais e econômicas impostas em seu cotidiano.

A partir da premissa de que o discurso da deficiência instala-se por meio do poder das instituições reguladoras e dos saberes gerados por estas, enquanto novos mecanismos de construção de poderes, e que o corpo também se tornou território controlado por discursos dominantes, trago a problematização do termo *deficiência* como uma antítese do discurso construído pela sociedade. Pertinente se faz destacar, nesta escrita, o não-lugar da deficiência como herança dos mecanismos de exclusão que se encontram reproduzidos em nossa sociedade. Por meio da minha experiência corporal somada ao convívio com outros corpos no contexto artístico-social, proponho a ressignificação do termo *deficiência* para além de suas contingências históricas, assumindo o deslocamento de seu significado manifesto nos corpos e nas ações artísticas.

Esclareço que quando me refiro à arte, nesse aspecto, penso um fazer artístico enquanto gerador de proposições críticas e, portanto, um fazer-arte conectado com as práticas artísticas contemporâneas

A pesquisa tem como principal enfoque teórico os Estudos da Deficiência conhecidos em inglês como *Disabilities Studies*, com base nos escritos de Ann Cooper Albright, que visa estabelecer diálogos entre deficiência e corpo deficiente na cena artística contemporânea. Utilizar-me-ei dos estudos da sociologia do corpo, tendo como referência as pesquisas de David Le Breton e Irving Goffman, no que me proporcionou maior aprofundamento para discutir as questões ligadas à estigmatização, exclusão e ao silenciamento desses corpos ao longo do processo histórico. As análises sobre o corpo e suas relações de poder terão como referencial os textos de Michel Foucault. As discussões sobre o papel do corpo e o contexto histórico, político e cultural encontrarão apoio nos estudos de

Humberto Eco e Jean Jacques Courtine.

As perseguições sofridas pelo corpo com deficiência e o estigma social que o acompanhou no decorrer dos tempos refletem-se hoje em velhos olhares sobre o corpo e a pessoa com deficiência. O estereótipo do deficiente, enquanto coitado, assexuado, afásico e improdutivo são marcas de um passado histórico recente que se camuflou sob o manto dos discursos inclusivos. Ainda prevalecem os modelos corporais de perfeição e produtividade física, da supremacia do corpo bípede, da visão bidimensional, da audição perfeita, do raciocínio rápido e lógico, nos quais o corpo torna-se cada vez mais atrelado à correção, ao condicionamento e aos diferentes tipos de manipulações estéticas. É a partir dessa experiência de vida-arte que me posiciono também como sujeito, no trajeto de meu objeto de investigação que é o corpo deficiente criador, para refletir por meio de um estudo teórico-crítico como esse corpo se manifesta nas artes cênicas e em específico na dança contemporânea brasileira.

No primeiro capítulo, enfatizo a historiografia da *Roda Viva Cia. de Dança*, contextualizando períodos como formação, atuação, metodologias, mercado de trabalho e ações interdisciplinares em âmbito acadêmico.

No segundo capítulo, problematizo a questão da deficiência por meio da revisão teórica de autores de diversas áreas sociais e artísticas no intuito de pensar e aprofundar acerca da construção social do modelo ideologizado da deficiência.

No terceiro e último capítulo, trato dos aspectos referentes à produção artística na cena contemporânea da dança e ao acesso dos corpos deficientes a esse cenário, estabelecendo uma relação crítica entre os discursos sobre o corpo deficiente na atualidade e o modelo aplicado em cena. Para tanto, tenho como base as referências de trabalho dos principais grupos e artistas do Brasil e do exterior. Também será discutido o papel do bailarino deficiente na cena artística da dança para além dos moldes das filiações inclusivo-assistenciais.

CAPÍTULO I

A RODA VIVA CIA. DE DANÇA

Se na Grã-Bretanha existe o Candodo, grupo de dança de deficientes físicos tão prestigiado quanto os elencos com bailarinos fisicamente normais, no Brasil há o Roda Viva, que vem se projetando com um trabalho de qualidade e um repertório surpreendente.

Ana Francisca Ponzio

O corpo deficiente sempre foi um tema de interesse no decorrer de minha vida e trajetória como bailarina, coreógrafa e educadora, tanto na experiência em hospitais e clínicas fisioterápicas como na formação artística vivenciada em uma companhia de dança e no decorrer de meu percurso acadêmico.

Entrar em uma companhia de dança que envolvia pessoas com deficiência pareceu-me, em um primeiro momento, tratar-se de uma rotina de ensaios tranquila, sem o rigor e a disciplina dos tratamentos reabilitatórios. Para minha surpresa, a rotina de ensaios caracterizava-se por uma rigorosa prática que exigia dos integrantes total dedicação. A ideia era justamente esta: encarar o trabalho como o de qualquer outra companhia de dança do país, desconsiderando qualquer visão assistencialista quanto aos corpos deficientes.

1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS

O Departamento de Fisioterapia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1995, possuía um programa de reabilitação desenvolvido no Hospital Universitário Dr. Onofre Lopes, localizado na cidade de Natal. Tratava-se de uma iniciativa de caráter terapêutico, destinada às vítimas de lesão medular traumática. Esses pacientes eram cidadãos acometidos de graves acidentes automobilísticos, ferimentos por armas de fogo, vítimas de mergulho em águas rasas, dentre outros.

Esse projeto fora coordenado pelo professor Ricardo Lins, na época, chefe do Departamento de Fisioterapia da UFRN. O programa realizava atividades de cunho pedagógico/terapêutico com o intuito de reeducar os corpos lesionados para a profilaxia corporal e o retorno ao convívio social.

Além das orientações para os cuidados com o corpo em relação à nova condição física dos pacientes, também foram realizadas atividades extra-hospitalares motivadas pela relação positiva entre terapeutas e pacientes.

Nesse mesmo período, foi integrada a esse projeto a pesquisa desenvolvida pelo professor Henrique Amoedo – paulista, graduado em Educação Física pelas Faculdades Integradas de Guarulhos (FIG) e estudioso no campo da deficiência física.

Tal pesquisa investigou a influência da dança sobre a sexualidade da pessoa portadora de lesão medular traumática e foi o objeto de sua especialização em consciência corporal, concluída em 1995, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob orientação do Professor Doutor Edson César Claro. Esse trabalho contou com a participação dos pacientes oriundos do programa hospitalar citado e se utilizou das instalações do Departamento de Artes da Universidade Federal do RN (DEART). No decorrer das aulas e atividades, as ações passaram a ser direcionadas para a prática da dança, e o trabalho se consolidou como projeto de extensão universitária sob o título de *Roda Viva Dança sobre Rodas*.

Inicialmente, o grupo fora composto exclusivamente por dois alunos com sequelas de lesão medular, sendo ambos *cadeirantes*.² Por se tratar de um projeto de extensão de uma Universidade Federal, a *Roda Viva Dança Sobre Rodas* passou a admitir em seu elenco pessoas com e sem deficiências, que se dividiam entre estudantes de graduação e membros da comunidade externa. A proposta era a construção de um trabalho artístico de qualidade, que considerasse as diferenças corporais como parte diferencial dos processos de criação coreográficos, a partir da integração desses corpos diversos nos processos desenvolvidos em sala.

A *Roda Viva Dança Sobre Rodas* não teve a intenção imediata de se tornar uma companhia de dança. Esse feito desenvolveu-se em consequência das ações de pesquisa e investigação dos educadores envolvidos e das inquietações decorrentes dos processos de observação de corpos deficientes no campo da dança.

Ao vivenciar os primeiros anos de formação e consolidação da companhia, pude constatar que a cada ensaio a relação corporal dos bailarinos com suas deficiências e o entendimento que cada um possuía sobre seu corpo era discutido em grupo. Esse fato contribuiu para o conhecimento de si e do outro, já que se tratava de uma experiência em construção.

² Designação utilizada para os que usam cadeiras de roda.

É inegável que parte dos bailarinos da primeira formação já desfrutavam de uma autonomia corporal significativa. Alguns trabalhavam, outros estudavam ou praticavam esportes como basquete e natação e, portanto, tinham uma independência motora que favorecia o trabalho prático desenvolvido na sala de dança. A maioria dos integrantes vivia em comunidades periféricas da cidade de Natal, alguns, inclusive, não tinham completado o ensino médio e eram vítimas da marginalização e de condições precárias de educação e saúde.

À medida que se desenvolvia como projeto de pesquisa, a então *Roda Viva Dança Sobre Rodas* passou por um processo de intensa procura por parte da comunidade em geral, bem como de alunos e pesquisadores de diversas áreas de investigação, na busca por informações sobre o trabalho e a integração em suas atividades de extensão, aulas e ensaios.

Alunos com diferentes tipos de deficiência somaram-se aos primeiros integrantes do projeto, inclusive bailarinos sem deficiência e participantes de grupos de dança da universidade também fizeram parte da primeira formação do grupo. A interação desses corpos com e sem deficiências constituía o marco inicial do que mais tarde tornar-se-ia uma companhia de dança nacionalmente reconhecida.

É preciso ressaltar que nenhum dos bailarinos deficientes da companhia teve contato com a prática da dança anteriormente. Dessa forma, fazia-se necessária uma sensibilização dos corpos para o universo do movimento e, principalmente, para a motivação das descobertas individuais e coletivas, fruto também das experiências desses bailarinos em seus contextos sociais.

As primeiras coreografias revelaram-se tímidas e preservavam ainda um modelo de trabalho linear, amplamente influenciado pela Dança Moderna em que se destacavam as movimentações em solo; as movimentações de tronco em expansão- retração; os *pas de deux*; e as marcações de acordo com as necessidades do coreógrafo.

Em 1996, a primeira turnê nacional desse grupo é responsável pela projeção nacional e internacional do trabalho, ao percorrer o sudeste brasileiro com o espetáculo *Pernas pra que te quero*, do coreógrafo Edson Claro, sob a direção geral de Henrique Amoedo. Esse espetáculo foi exibido nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e no estado do Paraná onde se apresentou em instituições, dentre as quais o Serviço Social do Comércio (SESC), e a Ópera de Arame, na cidade de Curitiba.

Após o retorno da turnê, o grupo alcança reconhecimento artístico enquanto trabalho de qualidade e adota o nome *Roda Viva Cia. de Dança*, retirando assim o termo *Sobre Rodas*. Tal fato implicou em uma transição do enfoque experimental para a empreitada no campo artístico da dança. É o início de uma trajetória consagrada, de repertórios concebidos por

grandes nomes da dança brasileira, premiações, festivais, congressos e muito trabalho.

Em suas diversas formações a *Roda Viva Cia. de Dança* destaca-se pelo pioneirismo na formação de bailarinos com deficiência, na qualidade de seus inúmeros repertórios, criados em parceria com grandes nomes da dança do país como, por exemplo, Luis Arrieta, Ivonice Satie, Carlinhos de Jesus, Henrique Rodovalho, Mário Nascimento, Domingos Montagner e Fernando Sampaio, dentre outros. Contudo, é imprescindível ressaltar que os trabalhos também se consolidaram pela coragem e persistência dos bailarinos que dançaram e criaram, mesmo quando seus corpos disseram não.

1.2 DA FORMAÇÃO ÀS METODOLOGIAS EMPREGADAS

O grupo concentrou esforços na preparação e na formação de seus integrantes objetivando a qualidade artística em cena por meio de práticas fundamentadas nas técnicas de contato improvisação Laban/Paxton/Alesi, e no Método Dança-Educação Física (M.D.E.F), desenvolvido pelo professor Edson César Claro, colaborador e coordenador do projeto no período compreendido entre 1995 a 2004.

A aplicação do Método Dança Educação Física foi de grande importância para o desenvolvimento das primeiras experiências com corpos com deficiência na *Cia. Roda Viva* e para a consolidação da prática de treinamento, utilizada no decorrer das diversas fases de formação do grupo.

O método consistia na junção de diversas técnicas de preparação corporal, desde a prática de alguns exercícios das denominadas práticas corporais alternativas como o *yoga*, o *Tai Chi Chuan*, a Bioenergética, a Quiropraxia, a Eutonia, estas associadas às técnicas da Dança Moderna³ e do *Ballet* Clássico. A junção das técnicas tradicionais e a experimentação com técnicas alternativas concernem ao Método Dança Educação Física o caráter multidisciplinar na formação integral do profissional da dança.

O objetivo central da aplicação deste método era a profilaxia preventiva para o treinamento dos bailarinos da companhia, por meio de exercícios introdutórios que se concentravam nas percepções das regiões do corpo em toda sua complexidade e sensorialidade, considerando as áreas incapacitadas ou suscetíveis de alteração de ordem muscular e psicossomática.

³ Em específico o Método Graham de Dança Moderna.

A preparação seguia-se de exercícios de percepção espacial em grupo ou individual, adotando as técnicas do *Contact Improvisation* baseado no método de Steve Paxton e do coreógrafo Alito Alesi.⁴ Tais procedimentos eram realizados em círculos de grupo, cuja proposta era a interação entre corpos com ou sem deficiências para a observação-construção de movimentos ou pequenas ações no intuito de promover uma percepção individual e coletiva das diferenças e capacidades corporais de cada integrante.

O improviso era seguido de uma descoberta de movimento, gesto e do desenvolvimento de infinitas formas e imagens corporais que posteriormente seriam aproveitadas em criações coreográficas. As primeiras práticas, ainda sob a ótica da experimentação, revelavam ao grupo as especificidades de cada bailarino e consequentemente dos diferentes tipos de deficiências ali encontradas.

Por meio das técnicas improvisacionais de Rudolf Laban, o grupo explorou as possibilidades espaciais e a variabilidade dos planos corporais – alto / médio / baixo – principalmente a relação espacial do corpo andante – *verticalizado*; e do corpo do cadeirante – *horizontalizado*. No decorrer das ações propostas pelo, então diretor, Henrique Amoedo, eram realizadas práticas que simulavam o deslocamento dos cadeirantes e mulhetantes, nas mais variadas situações, em espaços amplos, estreitos, com uso de materiais como mesas, cordas, elásticos e bolas, dentre outros. As próprias cadeiras de rodas repercutiam como principal elemento de experimentações e possibilidades diversas de movimento. Assim, a cadeira revelava-se mais uma possibilidade cênica, desmistificando a visão estigmatizante desse objeto que para o cadeirante é parte de sua extensão corporal.

É interessante pensar que estas “extensões corporais” no caso dos corpos deficientes, desencadearam novos poderes e saberes sobre suas impossibilidades. Estas impossibilidades foram reconfiguradas por meio de fontes extra-corporais, consequentemente, se tornaram um meio de questionar e criar com o corpo, agora pela perspectiva de suas falhas, faltas, perdas e aparentes incapacidades. A relação construída com as órteses, próteses e cadeiras de roda promove uma reapropriação corporal antes vivenciada cotidianamente e agora investigada/experimentada no território artístico.

Ao conviver com a cadeira de rodas, próteses, muletas, aparelhos eletroestimuladores o deficiente cria uma relação de complementaridade, ele reconhece esses objetos como necessários ao seu corpo, seja para sua locomoção, autonomia, convívio social. Consequentemente, essas relações são reveladas, acrescentadas no fazer artístico e

⁴ Precursor do *Contact Improvisation* para pessoas com deficiência nos EUA, na década de 1980/90.

compartilhadas com outros corpos que se utilizam ou não de outros mecanismos de auxílio.

A imagem da cadeira de rodas permanece ainda como ícone da deficiência, excluindo todas as outras diversas deficiências existentes na sociedade. As representações construídas sobre esse símbolo repercutiram significativamente para a criação do modelo social da deficiência. Essa interpelação da alteridade deficiente marcada pelo símbolo cadeirante contribuiu para a formação de sociedades que se dividiram entre corpos fisicamente normais e anormais. Adriana Thoma (2005) refere-se ao termo “alteridade deficiente”, enquanto produto de uma construção social normalizadora. Daí a justificativa do emprego desse termo enquanto fator de anormalidade, segregação e exclusão. A alteridade deficiente serve à nutrição do corpo-outro normalizado ao longo da história e representa a ficcional realidade do desejo compulsivo pelo controle e a manutenção de um status corpóreo que repousa nas eficiências físicas.

Os corpos deficientes, como hoje são denominados, nem sempre estiveram na classificação de anormais, embora desde sempre esses corpos estejam presentes entre as existências humanas. Foi através de um conjunto de práticas, de discursos e de representações – que pretendiam dar às noções de raça, gênero, sexualidade e outras uma condição de anormalidade – que a alteridade deficiente foi inventada, narrada e construída como “fonte de todo o mal” (DUSCHATZKY e SKLIAR, 2000 *apud* THOMA, (2005, p. 258-259).

Durante muito tempo, a imagem de um indivíduo numa cadeira de rodas representava a negação do sujeito, o triunfo da invalidez, da não produtividade social; simbolizava a abjeção do corpo, a assexualidade e a nulidade intelectual.

Não se trata aqui de reduzir o trabalho à condenação ou supervalorização da cadeira de rodas, mas de promover múltiplas possibilidades criativas que, no caso da Roda Viva Cia. de Dança, partiam primeiramente das descobertas corporais dos bailarinos. À medida que a Companhia se afasta do trabalho terapêutico-investigativo de sua primeira formação, novos procedimentos são utilizados para o treinamento e a preparação corporal de seus bailarinos. Adota-se, então, o enfoque mais centrado na formação e no aperfeiçoamento técnico do grupo.

As experiências com coreógrafos importantes da dança brasileira – como Luis Arrieta, Ivonice Satie, Henrique Rodovalho, Carlinhos de Jesus, Mário Nascimento, Domingos Montagner e tantos outros – resultaram na necessidade cada vez maior de um rigor técnico satisfatório para a realização das coreografias e dos ensaios. O rendimento e a disciplina no trabalho eram características fundamentais para a qualidade artística da

companhia, não se diferenciando dos modelos praticados por grupos de dança tradicionais do país.

As contribuições desses profissionais da dança e do teatro revelaram um novo olhar no modo de construção coreográfica entre bailarino deficiente e coreógrafo convidado. Havia uma espécie de criação colaborativa que revelava de forma singular a visão do corpo deficiente para aquele movimento sugerido, para aquela execução proposta pelo coreógrafo. Essa relação de troca projetava-se nos corpos mesmo quando não podiam se movimentar.

Os ensaios eram realizados em três dias da semana com duração de 2 a 4 horas, dependendo da necessidade e do aumento dos repertórios coreográficos ou das viagens. As técnicas aplicadas nas aulas e nos ensaios variavam desde o Método Dança Educação Física, Dança até a preparação vocal e teatral adaptadas para as especificidades corporais de cada bailarino.⁵ A ênfase no trabalho técnico-corporal e no treinamento físico surge por meio da direção artística do professor Edeilson Matias,⁶ na época, diretor do grupo potiguar *Companhia Gaia de Dança* e do *Grupo de Dança da UFRN*.

1.3 ATUAÇÃO ARTÍSTICA E AÇÕES MULTIDISCIPLINARES

A *Roda Viva Cia. de Dança* consagrou sua trajetória artística com um vasto repertório coreográfico, totalizando 11 espetáculos distribuídos no período de 1995 a 2006. A produção artística era praticamente anual e contava com a contratação de vários coreógrafos e profissionais do corpo de renome nacional e local. Destacarei aqui os principais repertórios da companhia, de acordo com a cronologia de direção artística e contribuição dos coreógrafos. A intenção é identificar a evolução coreográfica e técnica no decorrer das diferentes etapas artísticas da companhia.

MAPA é o primeiro espetáculo da *Roda Viva Cia. de Dança*. Sua estréia deu-se em 1995, no 2º Festival de Artes sem Barreiras, promovido pela Funarte. No repertório, coreografias do diretor Henrique Amoedo e do coreógrafo Edson Claro retratavam, de forma poética, conflitos humanos e a possibilidade da união dos corpos, com suas diferenças e semelhanças. A criação ainda revelava um ar experimental-investigativo, e a movimentação remete-nos às formas planas e circulares. A predominância de *duos* favorece a condução dos cadeirantes por bailarinos andantes que se alternam na posição de bases. A relação do corpo

⁵ Esta preparação teatral deu-se com maior ênfase na criação do espetáculo *Em Tese Nada é Real* (2000).

⁶ Edeilson Matias foi o diretor artístico da *Roda Viva Cia. de Dança*, graduado em Educação Física pela UFRN e especialista em Consciência Corporal pela mesma instituição, permaneceu na Cia. de 2000 a 2004.

andante como suporte de corpos deficientes e vice-versa é perceptível nesse período inicial de trabalho.

Pernas pra que te Quero, criado em 1996, inaugura o início da fase técnica da companhia, mesclando coreografias de Edson Claro e do coreógrafo argentino Luis Arrieta. Este por sua vez concebe *Marnatal*, uma montagem de quarenta minutos que exigiu dos bailarinos a superação de muitos obstáculos e o principal deles foi a resistência física. Arrieta exigiu o máximo de dedicação dos bailarinos. A criação foi uma experiência dolorosa, não contavam com proteções, nem tratamentos especiais por serem deficientes, ao contrário, todos foram além de seus limites e se reconheceram finalmente como bailarinos. Estas “partículas de um mar revolto” – como Arrieta costumava imaginar o balé – iniciam um novo ciclo de trabalho e essa coreografia marca a grande virada da companhia rumo ao reconhecimento nacional.

O impacto na dança brasileira vem se consolidar com o espetáculo *Dança das Cadeiras*, em 1997, que apresentou coreografias do bailarino Carlinhos de Jesus e da coreógrafa Ivonice Satie. Juntaram-se dois universos mágicos: o do samba e da cultura carioca com a coreografia *Valeu, Valeu* e o simbolismo oriental de *Companheiros de Estrada*. Esse espetáculo recebeu elogios da crítica especializada do jornal Folha de S. Paulo em 1998.

Mão na Roda estreou em 1998 e marcou por sua qualidade técnica. O trabalho destaca-se pela junção de dois coreógrafos importantes para a dança brasileira daquele período: Henrique Rodovalho, diretor e coreógrafo do *Quasar Cia. de Dança*, e, mais uma vez, a presença de Ivonice Satie, que na época dirigia o Balé da cidade de São Paulo. Rodovalho foi o primeiro coreógrafo a explorar as capacidades de criação dos bailarinos da Roda Viva Cia. de Dança. Ele inspirou-se em fatos do cotidiano dos bailarinos deficientes, satirizando as deficiências de cada um em vinhetas que intercalavam a coreografia intitulada *Por que não?* Esse trabalho marcou significativamente o processo criativo da companhia. Naquele momento, os bailarinos exploraram todas as formas e os fatos vividos em sociedade por um deficiente e dançaram definitivamente o preconceito. O espetáculo marca o fim da direção do professor Henrique Amoedo que passou a condução artística ao professor Edeilson Matias, ainda em 1998.

O espetáculo *Em Tese Nada é Real* (2000) foi um dos processos mais interessantes vivenciados pela companhia, pois se tratava da primeira experiência com as técnicas circenses e o trabalho de *clown* para a construção de personagens-bailarinos. Essa concepção ficou a cargo dos atores-bailarinos do *La Mínima Cia. de Dança*: Domingos Montagner e Fernando Sampaio. A companhia dedicou-se exaustivamente ao treinamento físico para execução de

acrobacias, malabares e um número curto em trapézio. Ao som dos Beatles, esse espetáculo de uma hora foi pouco apresentado devido às condições de transporte dos equipamentos, mas resultou em uma troca significativa no contato com outras linguagens cênicas e, sobretudo, com o trabalho do ator.

Para quem nunca viu e *O que são?*, ambas realizadas em 2002 e 2003, respectivamente, marcam os últimos espetáculos sob direção artística de Edeilson Matias e contam com a participação do coreógrafo mineiro Mário Nascimento, uma das grandes revelações da dança contemporânea brasileira naquele período. Nesse trabalho, os bailarinos interpretavam pequenos trechos poéticos do escritor Augusto dos Anjos. O coreógrafo contou com a assistência técnica de bailarinos da companhia, e seu processo de montagem foi bastante intenso. No caso de *O que são?* foram usadas técnicas de pintura em tela, pois os bailarinos interagiam e pintavam quadros e corpos em cena, o que propiciava movimentações intercaladas por intervenções da linguagem artística. Nascimento também se utilizava de recursos musicais por meio de instrumentos tocados pelos bailarinos, como pandeiro e triângulo.

Em 2005, assumi a direção artística da companhia, a convite do grupo, e, a partir daí, direcionamos o trabalho artístico para a pesquisa centrada no papel do bailarino enquanto criador. Como resultado dos processos colaborativos, surge o espetáculo *Sobre Corpo Palavra e Despedida*, uma espécie de tributo às técnicas vivenciadas ao longo da trajetória do grupo e de manifesto à liberdade de criar dos bailarinos. Esse espetáculo conta com criações coletivas e trabalhos de minha autoria, totalizando 1 hora e 20 minutos de apresentação.

Destaco também as “vivências urbanas” utilizadas como recurso de preparação corporal em ensaios e que posteriormente seriam incorporados às apresentações nos teatros. A proposta era a influência do espaço público nos corpos dos artistas, de modo a permitir-lhes experimentar as sensações e interferências dos fenômenos cotidianos de rua nos seus fazeres cênicos. *Sobre Corpo Palavra e Despedida* foi apresentado em várias versões, o que lhe rendeu características móveis, alteradas de acordo com os resultados oferecidos pelo elenco. Esse trabalho marca o fim de minha participação junto à companhia em abril de 2007.⁷

Dentre as ações desenvolvidas pela *Roda Viva Cia. de Dança* merece destaque a sua participação efetiva em festivais de dança do país como o *Festival Internacional de Dança do Recife* e *Festivais de Inverno de Campina Grande e João Pessoa*. Essa presença evidenciava

⁷ A saída da companhia deu-se pela necessidade de maior aperfeiçoamento acadêmico para a pesquisa desenvolvida com o grupo. Lancei-me à seleção de mestrado do PPGAC-UFBA na cidade de Salvador, onde resido até o presente momento.

a qualidade artística do trabalho e favorecia o contato com outras companhias de dança do país e do exterior. Nesse período, a companhia mantém a participação em eventos de caráter inclusivo como o *Very Special Arts* promovido pela Funarte. Evento que reunia artistas do Brasil e do exterior – em suas edições internacionais – vários grupos participavam nas diversas áreas artísticas da dança, do teatro, das artes plásticas e da música. Como exemplo, cito a participação da Companhia, em 1997, no 2º *Festival Internacional de Dança em Cadeiras de Rodas*, realizado na cidade de Boston – EUA. Na ocasião, a companhia pôde conhecer e trocar experiências com os maiores grupos da chamada *disability dance*,⁸ dentre eles: a *Candoco Company Dance*, da Inglaterra; a *AXIS CO*, e *The Cleveland Dancing Wheels*, dos Estados Unidos. É preciso ressaltar que esses eventos também envolviam as comunidades locais de cada cidade envolvida, redimensionando o trabalho do grupo para um nível artístico pedagógico.

A *Roda Viva Cia. de Dança* realizou em parceria com a Secretaria Municipal de Educação da Cidade de Natal ações junto ao Projeto Arte na Escola. As atividades compreendiam apresentações artísticas, palestras e oficinas realizadas nas escolas públicas e privadas da cidade. O objetivo era promover, por meio do trabalho da companhia, a discussão sobre inclusão-arte e o trabalho artístico dos bailarinos. Por conseguinte essa iniciativa – que teve duração de dois anos (1996-1998) – repercutia diretamente nas relações entre educando e educadores, rumo a políticas mais concretas de acesso à educação.

Paralelamente às atividades destinadas à arte-educação, a companhia dedicava-se às ações na área de saúde, realizando parcerias com instituições de reabilitação, prestando apoio aos recém-vitimados de lesão medular com noções de profilaxia. Nesse caso, tratava-se da colaboração de bailarinos da Cia. vitimados pela mesma situação e que em função de sua experiência engajavam-se nessa tarefa – sob orientação do professor Henrique Amoedo – o que despertava muitas vezes o interesse do paciente assistido em participar do grupo. Essas iniciativas duraram até a segunda formação do grupo (1998), que optou por um enfoque na preparação técnica-artística e criação de repertórios.

As oficinas oferecidas à comunidade começaram a ser realizadas com a participação dos bailarinos e alguns se destacavam por fazer parte de eventos como convidados ou mediadores. Isso se refletiu em programas de acessibilidade implantados em diversas instituições do Estado do Rio Grande do Norte, como o departamento Estadual de Trânsito

⁸ A Disability Dance é adotada nos EUA nas décadas de 1980/1990 como prática de inserção de bailarinos no campo da dança contemporânea através de grupos e instituições de ensino.

(DETRAN), o Serviço Social da Indústria (SESI) e a própria Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal.

Por se tratar de um projeto aberto à comunidade extra-acadêmica, sentiu-se a necessidade de formação de um segundo núcleo de bailarinos que futuramente iriam integrar-se ao elenco principal da companhia. Surgia então o grupo Roda Viva Iniciação, criado em 1997, pelo diretor Henrique Amoedo. O objetivo era a introdução das técnicas utilizadas nos processos de treinamento dos bailarinos, bem como os aspectos ligados ao condicionamento físico e à sensibilização por meio das práticas do *contact improvisation*. O núcleo era composto inicialmente por membros da comunidade em geral, em sua maioria, portadores de deficiências físicas. Posteriormente, no período compreendido entre 2000-2004, recebeu um grande contingente de pessoas com Síndrome de Down. Os alunos em sua maioria vinham de instituições sociais ou de Organizações Não Governamentais (ONGs), como a Associação de Pais e Amigos do Excepcional (APAE), Associação dos Portadores de Deficiência do RN (ADEFERN), Associação Pais Amigos Pessoas Portadoras Deficiência Funcionários do BB S/A (APPABB).

O trabalho do grupo *Iniciação* adota uma metodologia mais investigativa para atender a esse público, afinal, o corpo constituía-se um obstáculo a ser vencido tanto para os diretores da companhia como para os bailarinos. Dá-se início a uma etapa mais focalizada nos aspectos cognitivos dos alunos e nos estímulos de suas capacidades sensoriais, interacionais e individuais, bem como no modo como essas refletiam no processo de construção cênica. Assim, os primeiros experimentos começam a ser realizados em sala de aula com a participação dos bailarinos do elenco principal, que se revezavam na condução das aulas práticas e favoreciam o entrosamento de ambos os grupos. Algumas apresentações são realizadas em escolas da cidade de Natal e no Departamento de Artes da UFRN, com a participação da Roda Viva Cia. de Dança. Dentre os bailarinos com Síndrome de Down, dois atingiram a presença no elenco principal da Companhia.

Por se tratar de trabalhos específicos no caso do corpo com Síndrome de Down, a direção artística opta pela manutenção de um grupo constituído apenas por bailarinos com Down, que foi por mim conduzido até o ano de 2004, quando as atividades deste segundo grupo foram encerradas.

O que mais pode ser destacado nesse período é a formação de dois grupos com processos de preparação semelhantes, mas com os mais distintos graus de deficiência física, genética e intelectual. Destaco que ambas as iniciativas colaboraram entre si, o que revelava a capacidade de organização de subgrupos vinculados à *Roda Viva Cia. de Dança*. Era o sinal

de que a formação era um fato concreto e passível de execução.

Com efeito, buscou-se um trabalho artístico de qualidade, reconhecido pelo belíssimo repertório e pela consolidada preparação técnica dos profissionais envolvidos. Consequentemente, este fazer-cênico desencadeou nos bailarinos o desejo de repassar a sua experiência para outros alunos.

1.4 PERNAS PRA QUE TE QUERO

1.4.1 Os bailarinos na *Roda Viva Cia. de Dança*

Na hora em que estou dançando ou ensaiando, eu me coloco, não fujo, eu gosto daquilo, eu gosto desses detalhes, desses desafios, eu gosto disso.

Sandra Sousa

Dançar a deficiência parecia ser o ponto de partida para o entendimento das diferentes técnicas corporais empregadas ao longo dos processos desenvolvidos na sala de ensaio. Dessa maneira, os corpos podiam se aprimorar e colaborar entre si por meio das observações e conquistas de movimentos que partiam de cada bailarino.

O olhar expressivo, as mãos espásticas⁹, os pés descoordenados, a tensão dos membros superiores ou inferiores, a dificuldade da fala, a falta de força muscular, o desequilíbrio, as dores de tronco, o peso das órteses metálicas, os espasmos nos membros inferiores, essa partitura de impossibilidades firmava e iniciava uma dança em devir. O termo “devir” é utilizado nesta dissertação com base na visão de Michel Mafessoli. Para o autor o devir é um “tornar-se” constante do humano, que hoje se revela nas impermanências identitárias, nos múltiplos afetos e religiosidades.

O ser em devir é resultado de todas as possibilidades (ou potencialidades). Ele participa *stricto sensu*, ou seja, magicamente, das situações das outras pessoas, da natureza da animalidade que o permeiam, que o *fazem ser* o que ele se torna nesses instantes eternos que vive intensamente. (MAFFESOLI, 2004, p.99).

Nesse sentido, as impossibilidades mostraram-se importantes para a figura do coreógrafo e do

⁹ A espasticidade é uma reação neuro-motora que acomete vítimas de doenças neurológicas, geralmente em casos de paralisia cerebral e acidente vascular cerebral. Causa espasmos em membros superiores ou inferiores, ocasionando estados temporários de tensão-contração muscular.

bailarino, propiciando a investigação do processo corporal específico dos componentes. Daí pensar numa dança que não se resume em resultados instantâneos de movimento, mas que se permite a experiência do fazer e do vivenciar de suas potencialidades. De fato é uma dança que se transforma – no decorrer de seus processos criativos – em ações artísticas mais críticas e baseadas numa investigação diária das etapas conquistadas por seus integrantes.

A estrutura física dos bailarinos era variada. Havia alunos com sequelas de *mielomeningocele*,¹⁰ *poliomielite*¹¹ de membros superior e inferior (ou de ambos), *lesionados medulares T5, T6 e T7, L1 e L2, paralisia cerebral, acidente vascular cerebral* e, a partir de 1998, a companhia recebe os primeiros alunos portadores de Síndrome de Down.

O que mais chamava a atenção nos corpos era o tônus muscular dos bailarinos cadeirantes por sua força e agilidade ao *empinar* as cadeiras (a ponta de pé do cadeirante) e girar em torno de seu eixo (piruetas). Aqueles que usavam muletas – conhecidos como *muletantes* – também desenvolviam a força dos membros superiores, o que implicava em saltos e longas paradas de mão sobre o solo ou sobre apoios colocados no chão. Essas barreiras que eu chamaria de *camadas de limites* promoveram uma nova percepção em nossos corpos, dançávamos nossos impedimentos por meio do amadurecimento técnico e, sobretudo de nossas experiências compartilhadas na sala de ensaio.

A necessidade de engajamento e de formação para o resultado artístico fez surgir nos bailarinos da companhia uma consciência de que por mais que não recebessem incentivos financeiros salariais, eram responsáveis pelo resultado qualitativo do trabalho. A concepção de um espetáculo envolvia a participação e o desdobramento de todo o grupo, desde a venda de ingressos, bem como a participação na produção, na divulgação e comercialização.

A busca por patrocínio nos primeiros anos transformou-se em uma tarefa difícil para o elenco da companhia, pois se deparava com a incredulidade do empresariado local, o que também se refletia nos editais públicos de cultura. Todos inicialmente encaravam a realização desse trabalho como algo de caráter duvidoso.

Essas barreiras da burocracia de produção foram quebradas inclusive na própria instituição na qual o grupo se encontrava. As dificuldades na captação de recursos para o custeio das obras, viagens e dos materiais eram visíveis no início da formação da companhia. Após as primeiras turnês e a repercussão internacional, alguns órgãos públicos e privados sensibilizaram-se quanto à importância do investimento mais efetivo na Companhia,

¹⁰ *Mielomeningocele* é uma doença neuro degenerativa que acomete crianças ainda no estado uterino, acarreta paralisia de membros inferiores.

¹¹ Doença causada por vírus músculo-degenerativo que causa paralisia em membros superior ou inferior.

inclusive, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte que se dedicou ao projeto de acessibilidade do Campus Universitário para alunos com deficiência.

Enquanto bailarina, coreógrafa e diretora artística pude vivenciar os processos de criação e preparação da Roda Viva Cia. de Dança. Foi possível atentar para elementos de ordem física, intelectual e afetiva que incidiam sobre os corpos dos bailarinos que reaprendiam e redescobriam, por meio do fazer artístico, não apenas a oportunidade de dançar, mas, sobretudo, de atuar para além de suas limitações físicas. Contudo, mesmo com todas as potencialidades da dança, enquanto instrumento de transformação individual e coletiva dos bailarinos, deparei-me diversas vezes com inquietações acerca de como esses processos davam-se diretamente nos bailarinos e especificamente a participação destes nos processos de criação e pesquisa, bem como sua autonomia enquanto artistas da dança.

O trabalho coreográfico contava com a participação do bailarino do ponto de vista do reconhecimento de suas capacidades físicas de movimento de cada integrante da companhia, no entanto, não havia uma participação real na concepção do trabalho em si, que ficava a cargo do coreógrafo convidado. Alguns profissionais realizavam pequenas oficinas como forma de familiarizarem-se com os diferentes corpos e dialogarem com as especificidades corporais de cada um.

Por se tratar de uma companhia pertencente a uma universidade federal e de um departamento, ela pôde contar com a participação de diversos profissionais, tanto do campo da dança como do teatro, das artes plásticas e da música, na preparação de seus bailarinos. Apesar de estarem inseridos em um setor acadêmico, poucos bailarinos seguiram a carreira universitária, preservando a sua participação na cena artística.

O bailarino assumia múltiplas funções no grupo, tanto nos aspectos da produção, como também nas funções de oficineiro, assistente de direção ou demais ações que delegassem suporte técnico ou midiático para a companhia. No decorrer da formação artística do grupo, alguns bailarinos já evidenciavam interesse pela criação coreográfica e pela assistência nas etapas de criação e treinamento e recebiam espaço para suas experimentações artísticas. Como exemplo, cito meu caso com a criação de meu primeiro trabalho coreográfico *Vixe*, em 1997.

No caso do processo coreográfico, as execuções de movimento eram realizadas pelos bailarinos de acordo com suas capacidades físicas, considerando que algumas destas tinham de ser adequadas ou adaptadas às necessidades de cada obra coreográfica. Aqueles que não tivessem mobilidade dos membros superiores geralmente utilizavam o tempo da sequência ou a intenção de movimentação que possuísem. Novamente cito o meu caso na época em que

era bailarina da companhia, já que não tinha mobilidade na perna e no braço esquerdos, marcava a contagem coreográfica – quando havia – em um tempo de espera que representaria a ação do movimento de meu braço e da perna deficientes para executar logo em seguida a sequência de movimentação com os membros sem deficiências.

No caso dos cadeirantes havia uma exploração das possibilidades de deslocamento na cadeira – como empinar, girar, quicar – ou do bailarino em solo, ao investigar as diversas formas de utilização de tronco, braços e pernas. Havia um estímulo para que o bailarino explorasse as suas dificuldades no sentido de revelar potenciais movimentos, intenções, ações e interações com o outro. No decorrer das experiências em sala de aula – com coreógrafos ou diretores de teatro –, esses processos surgiam espontaneamente, emergindo as especificidades corporais de cada corpo e de cada deficiência.

As diferenças corporais entre bailarinos com e sem deficiências confrontavam não só barreiras físico-corporais, mas também, muitas vezes, aspectos de ordem psicológica – medo, pudor, auto-suficiência, insegurança, dentre outros. Essas barreiras, quando desafiadas, resultavam na descoberta de movimentações compartilhadas e individuais. Ademais, enquanto indivíduo, a experiência singular de cada membro não pode ser descartada, tendo em vista que a individualidade também se faz presente no instante em que o bailarino redescobre-se a partir de (ou com) suas limitações físicas.

Chamo a atenção para a preocupação de muitos coreógrafos no contato com o corpo deficiente, pelo fato de suas experiências serem construídas geralmente com corpos fisicamente potentes e produtivos ao extremo. Nesse caso, o contato com companhias com bailarinos deficientes exigirá do coreógrafo um desdobramento técnico em relação a quaisquer ideias preconcebidas ou estabelecidas de imediato por esses profissionais, o que resultará em uma criação de caráter colaborativo.

Isso se refletiu nas diferentes formações da companhia, desde as primeiras criações coreográficas marcadas tradicionalmente pela contagem, bem como pelas experiências mais investigativas em relação ao corpo deficiente como principal ponto de convergência desses processos. Penso que o aproveitamento das vivências com profissionais da dança – que também se lançaram ao desafio de criar muito além do ideário dos corpos das grandes companhias de dança as quais pertenciam – promoveu no fazer-cênico da companhia novos projetos estéticos corporais a partir da resignificação desses corpos.

Aqui, reporto-me às palavras da bailarina da *Roda Viva Cia. de Dança*, Rejane Sousa,¹² quando se refere ao trabalho coreográfico do bailarino deficiente:

É muito difícil trazer alguma coisa pronta para o bailarino deficiente e ele fazer aquilo ali, vem muito do corpo dele e tem espaço para ter autonomia, pra se expressar, pra não fazer só aquela coisa que é adaptada pra você.

As dificuldades, visíveis ou não, ecoam nos corpos (em todos os corpos) e quando desafiadas assumem uma ação única. Como exemplo, cito um amputado quando descobre movimentos que surgem para ele como novos e característicos de sua lesão, ou como o paralisado cerebral, ao transformar seus espasmos musculares em passos dançantes, movimentos que para alguns poderiam ser interpretados como feios, mas que constituem uma partitura pessoal de movimentos, sempre passíveis de algum tipo de adaptação.

Chamo atenção para o uso aqui da palavra “adaptação”, comumente usada na década de 1990 para especificar os processos de criação de movimento dos bailarinos com algum tipo de deficiência. Esta nomenclatura atrelou-se neste período a um senso comum de que as capacidades motoras, visuais, intelectuais, quando desafiadas resultariam em uma adaptação no sentido de adequação. No entanto, é preciso ressaltar hoje que se trata de um processo de trabalho, que promove um entendimento das impossibilidades corporais enquanto potenciais de criação, cabendo ao corpo deficiente apropriar-se de seus impedimentos e ressignificá-los em ações artísticas.

A falta de salários foi significativa para a constante modificação de elenco na companhia, que teve quatro diretores artísticos e inúmeras formações. Como se tratava de um projeto de extensão de uma universidade federal, as verbas eram mantidas pelas instituições de amparo à pesquisa e, portanto, eram concedidas aos cidadãos vinculados à instituição acadêmica (estudantes ou pesquisadores). Por conseguinte, as verbas reverteram-se para o custeio e para a manutenção das atividades da companhia, o que dificultava o pagamento de salários aos bailarinos. Para alguns pesquisadores e teóricos da dança, isso é fator relevante para o não reconhecimento da companhia como grupo de dança profissional.

Eu discordo desse ponto de vista, pois a atuação da companhia configurou-se uma experiência artística e estética, que favoreceu a formação de profissionais da dança com conhecimentos específicos e que refletiram ações importantes na formação de outros grupos

¹² Rejane Sousa é ex-bailarina e ex-diretora administrativa da Roda Viva Cia. de Dança. Entrevista concedida em 21 de fevereiro de 2009, em Natal – RN.

para o mercado artístico brasileiro.¹³ No entanto, é imprescindível discutir que o trabalho desenvolvido pelos bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança* esbarravam em uma dupla jornada que conciliava o ambiente acadêmico e a atuação no cenário artístico. De fato, a ausência de investimento direcionado à companhia e aos seus integrantes propiciava um estado de insegurança nos bailarinos, no entanto, estes se portavam com a conduta de um profissional de qualquer outra companhia tradicional do país.

Muitos dos artistas eram dependentes de aposentadorias fornecidas pelo estado ou trabalhavam em outras instituições como empresas privadas ou no comércio. No entanto, a dedicação e o compromisso profissional para com os ensaios eram seguidos rigorosamente, o que incluía também atividades nos fins de semanas e feriados.

Ressalto a importância desse comprometimento como maior fator para a qualidade das criações coreográficas que a meu ver eram realizadas com um fervor e visceralidade marcantes, não somente na resistência física dos bailarinos como também e, sobretudo, na dedicação e vontade empregadas às rotinas de trabalho de uma companhia.

Deslocar-se em uma cidade arquitetonicamente despreparada, ultrapassar a indiferença das pessoas de sua rua, de seu bairro, de sua região e as barreiras de um transporte público de péssima qualidade e inacessível, eram alguns dos obstáculos a superar cotidianamente fora da sala de dança. Além disso, havia a necessidade do enfrentamento familiar, no caso de alguns bailarinos, pois as relações de dependência e super proteção dos pais tinham de ser quebradas para a construção da autonomia dentro e fora do espaço artístico.

Pertinente se faz pensar sobre a autonomia do corpo deficiente no sentido de problematizar aspectos de ordem sócio-política e econômica responsáveis por uma construção social arbitrária e equivocada que se instaurou sobre este corpo. Esse mesmo corpo é, todavia compreendido enquanto sujeito em estado de auxílio, dependência e compaixão, tanto no convívio em sociedade, bem como em sua relação familiar. A autonomia defendida aqui é mais bem aprofundada no capítulo terceiro desta dissertação e refere-se ao *modus* de atuação-produção artísticos dos bailarinos deficientes no campo cênico.

Tantas barreiras e dificuldades foram fatores cruciais para a desistência de muitos integrantes e de pessoas que não chegaram a integrar o elenco. A seleção de bailarinos era realizada por meio de audições públicas, e grande parte dos participantes não resistia aos procedimentos avaliativos adotados, não por se tratarem de exigências técnicas apuradas, mas

¹³ Como exemplo, cito as Companhias Mão na Roda – SP, o grupo Roda Pará – PA, o grupo Dançando com a Diferença – Portugal a Cia. Gira Dança e Inverso Cia. de Dança, estas duas últimas formadas por ex-integrantes da Roda Viva Cia. de Dança.

pelo rigor e pela disciplina característicos da companhia.

As pessoas não queriam desprender-se do conforto de casa, ou do apoio familiar e encarar longos períodos de ensaio e viagens, portanto desistiam já nos primeiros dias de audição. Esse fato foi bem marcante para a consolidação do elenco oficial e do redimensionamento da postura de cada bailarino, no sentido de que não estavam em uma instituição assistencialista e sim numa companhia de dança comprometida com o fazer e com a formação profissional de cada membro. Não haveria concessões ou prioridades, ali na sala de dança, todos eram iguais perante a dança, e a responsabilidade que esta nos delegava fazia de nós cidadãos conscientes de nossos compromissos com o trabalho, com o outro e com nós mesmos.

Estar em cena nos palcos e na vida, enfrentar os olhares do público, seja no palco ou no cotidiano, para o deficiente é uma linha tênue entre dois espaços que se ressignificam constantemente por meio da experiência artística da dança. Essa relação do corpo deficiente fora e dentro do espaço artístico é uma das características do bailarino dessa companhia, e esse fato, conseqüentemente, repercute no fazer cênico desses profissionais, o que verificaremos mais adiante no decorrer da pesquisa.

Destarte, o bailarino, enquanto artista e deficiente físico depara-se, já em seu cotidiano, com dois universos paralelos: o preconceito social por ser visto como incapaz, estranho, deformado e a oportunidade de expressar aquilo que socialmente não poderia por meio da arte.

Esse poder nas mãos, nas pernas e nas próteses (se for o caso) ultrapassa a visão bela do corpo socialmente construído, imposto, idealizado, disciplinado, “dócil” como nos diria Foucault (1984). Ao contrário disso, reflete um corpo fugaz que subverte os padrões vigentes.

O bailarino na *Roda Viva Cia. de Dança* assume a deficiência e foge das nomenclaturas politicamente corretas. O enfrentamento e o entendimento das multiplicidades corporais de cada um refletem-se no fazer artístico que questiona o lugar excludente, destinado aos corpos deficientes. Com efeito, o bailarino não se utiliza do discurso panfletário da superação de limites, mas assume a poética de suas dificuldades e transcende o projeto terapêutico inicial, ele se reconhece no fazer-cênico enquanto propositor e criador de sua dança.

No entanto, deixo claro que essa conquista percorreu caminhos tortuosos, aparentemente inacessíveis e que nossos tortos corpos sofreram – e ainda sofrem – muitas discriminações, ao penetrar no universo das artes cênicas, sobretudo no que diz respeito à participação em grandes festivais e nos circuitos da dança nacional. A participação de

companhias com bailarinos deficientes no espaço cênico nacional, e em específico da dança, restringe-se a um pequeno número de pessoas, que obtém apenas oportunidades de apresentação, mas que no fundo são discriminados com o rótulo de *inclusivos*.

A Roda Viva Cia. de Dança é um marco para a dança brasileira, no que se refere ao corpo com deficiência enquanto criador. O trabalho desenvolvido repercutiu além dos espaços considerados inclusivos e de grupos terapêuticos, o que estimulou o surgimento de inúmeros trabalhos semelhantes por todo o país, como dito anteriormente. A trajetória dessa companhia, e sua importância na formação de inúmeros bailarinos que por ela passaram, como também a troca de experiência com coreógrafos renomados do Brasil e exterior, justificam a necessidade de refletirmos sobre o trabalho e a formação dos artistas deficientes na cena artística brasileira.

A investigação acerca do trabalho criativo do bailarino deficiente vai além dos aspectos metodológicos de procedimentos e técnicas, ela assume o diálogo entre a impossibilidade e o fazer-cênico deste corpo que reflete o *não-poder* de todos os corpos, mas, mesmo assim, subverte o lugar da dança e do humano.

CAPÍTULO II

CORPO, DANÇA E DEFICIÊNCIA

2.1 O IDEÁRIO DE CORPO NA SOCIEDADE E NA DANÇA

A construção social da deficiência é demonstrada, neste capítulo, em confronto com o modelo social de corpo idealizado, conjecturado, institucionalizado pelo dominante ideal de normalidade. Nesta segunda etapa, serão discutidas e problematizadas as categorizações corporais surgidas no transcorrer histórico, assim como suas reverberações no território artístico.

A dança se faz presente entre os povos desde o culto ao deus Dionísio, na Grécia Antiga, aos rituais pagãos, durante a Idade Média. Das danças de corte ao academicismo da dança clássica no século XVII até chegarmos à dança contemporânea, que vislumbramos na atualidade, foram muitas as fases históricas desta prática.

Na Idade Média, período que vai do século VI ao século XII, as danças foram reprimidas e a perseguição inquisidora ao corpo se fez valer, devido à influência da cultura romana e com o advento do cristianismo e de seus cultos monásticos. Para o historiador Paul Bourcier (2001, p. 46), “a dança religiosa da Idade Média era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades eclesiásticas”. O hábito de dançar foi tolerado apenas fora dos ofícios religiosos, por se tratar de danças que revelavam uma espontaneidade e certo individualismo condenado pelos vigentes cânones religiosos. Silva (2005, p.84), aponta para esse período em que o homem consumia-se nas trevas espirituais, ao enfatizar que “sem dúvida, nada mais favorável do que um tempo em que a inquisição, as pragas, a miséria, as cruzadas e longas guerras eram parte do cotidiano”. Seria então justificável a projeção desses fatores nas danças, nos corpos e nas mentes das populações da época e a anulação de qualquer manifestação corporal individual e coletiva por parte da religião cristã.

Após o massacre da Cruzada Albigense, em 1209, a França exerce sua autoridade sobre os territórios do sul – província do Languedoc, local este ainda sob forte influência de populações de costumes avançados e sem os domínios tanto religiosos como políticos. Em nome da fé e da devoção à Santa Igreja, são exterminados milhares de povos considerados pagãos por toda França e grande parte da Europa. O poder da dominação territorial francesa consolidou sua grandeza intelectual e política na criação de centros de estudos como a Universidade de Paris, no século XIII. A influência francófona repercutiu em um vasto

crescimento retórico em diversos campos artísticos como a música, a poesia, a arquitetura e a dança. O período renascentista, no século XVI na Itália, representou grande referência para a França com a efervescente produção artística das óperas italianas, do estudo da pintura, da literatura e da música.

O estudo da métrica foi incorporado à cultura musical e às danças e promoveu o eruditismo artístico, assim como uma organização sistemática, sobretudo, nas estruturas musicais e nos passos da dança. Isso representou a cisão entre as danças praticadas por populares e as danças da classe alta que agora surgiam com forte retórica e classificações. As danças eruditas, planejadas sob a égide da métrica seriam praticadas por pessoas influentes e não mais pelos populares, o que favoreceu a sua introdução nos espaços nobres dos palácios.

Essas danças foram denominadas *balés de corte* e surgiram na França por volta do fim do século XIII e início do século XIV. Eram praticadas aos pares e com regras estabelecidas por coreógrafos/cortesãos escolhidos pelo Rei. Os balés de corte eram organizados em torno de uma ação dramática, tinham em suas representações temas variados como a mitologia, os motivos romanescos e até mesmo a sua utilização enquanto propaganda monárquica. Em uma sociedade na qual a figura do rei detinha o controle total de poder, nada mais favorável do que criar uma vida cultural e artística planejada em função das classes altas e do ambiente nobre dos palácios.

Na França, o Rei Luis XIV foi grande incentivador da dança, foi responsável pela fundação da Academia Real de Dança, e a ele atribui-se o surgimento da Dança Clássica. Nessa época, destaca-se a utilização de alguns recursos nas apresentações no interior dos palácios; como os cenários, os figurinos, as máscaras, assim como o aparato musical e a criação de pequenos textos que eram feitos sob encomenda para as apresentações. Alguns desses textos contavam com a escritura de importantes pensadores do período como Corneille, Molière e Descartes. A exigência de padrões físicos como altura, peso, languidez, agilidade começa a ser incorporada na idealização do corpo do bailarino. Evidencia-se o discurso monárquico de dominação política, territorial, econômica e social que se refletira corpos os quais seriam admirados pela classe alta no interior dos palácios durante as horas de entretenimento.

Para o historiador Paul Bourcier a sistematização da dança encontra na figura de Pierre Beuchamps¹⁴ sua maior representação:

¹⁴Pierre Beuchamps foi o primeiro coreógrafo a sistematizar as primeiras cinco posições da dança clássica.

Esta mecanização corporal para a dança tem no *ballet* clássico herdeiro das danças praticadas nos palácios seu território definitivo e na pessoa de Pierre Beuchamps o precursor da técnica dos passos aplicados na dança clássica. (BOURCIER, 2001, p. 43). (Grifo do autor).

No entanto, foi a partir do trabalho do coreógrafo francês Georges Noverre que o balé ganhou impulso e dramatização nos gestos. O bailarino, nesse momento, deveria deixar de lado o virtuosismo técnico e procurar a expressividade do corpo. Desse modo, adotava uma postura menos passiva em detrimento da ação em cena, com movimentos mais amplos e figurinos adequados ao movimento. Nasce com Noverre o chamado balé de ação ou balé narrativo.

O século XVIII confirma-se como o da valorização da figura do bailarino e dos seus centros de formação na Europa, bem como da fusão da dança com a ópera. Os corpos da dança exigiam habilidades físicas que só seriam obtidas com vigorosos treinamentos e estudos.

Nota-se neste período da história um dos primeiros pilares de exclusão social manifesta nas artes da dança; a cisão entre corpo treinado para a prática da dança e os corpos considerados fora dos padrões estipulados. Dessa feita, nem todos os corpos serviriam para a dança clássica e isso impulsionou o surgimento de centros de formação para a seleção de corpos adequados para a prática da dança.

Como era preciso agradar e mostrar uma dança tão virtuosística quanto possível, como era necessário recrutar um grupo de dançarinos profissionais sempre disponíveis, o profissionalismo instituído, a competição entre dançarinos que gerou, com certeza, elevaram o nível técnico. (BOURCIER, 2001, p. 141).

Com a profissionalização e divulgação das técnicas de balé nas grandes escolas de dança da Europa – sobretudo na França e na Rússia –, surgiu a figura do primeiro bailarino, mais precisamente no período romântico da dança, no final do século XVIII, com os chamados *balés de repertório*.

Outro aspecto interessante nessa fase é a consagração do corpo na cena, como objeto de desejo inacessível. A bailarina dançava sobre a ponta dos pés, envolvida em universos de histórias fantásticas, sobrenaturais e dramas de amor. Ao bailarino – que ocupava até então os espaços prioritários da representação – restara a função de ser o suporte e a condução do corpo dançante feminino, de modo a proporcionar leveza e dando à bailarina a ideia de um corpo elevado, surreal, não-humano.

Percebe-se que a dança clássica reproduziu mecanismos de controle do corpo, à medida que privilegiou o treinamento, a adequação técnica, o adestramento físico e a repetição de normas para a formação de um corpo inserido nos padrões normalizadores da sociedade.

Essa relação de poder também se refletiu entre diretores e bailarinos e assumiu proporções devastadoras, no que tange ao papel do bailarino enquanto ser criativo. Essas sequelas ainda são visíveis em alguns trabalhos de dança, nos quais a relação predominante é a hierarquia de funções. Decerto que o caráter ritualístico da dança conferiu aos corpos dos bailarinos uma relação hierárquica em função da figura do mestre-coreógrafo. No entanto esta presença ritualística é observada por Michel Foucault como mecanismo de produção-reprodução de discursos sobre os corpos.

[...] o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que no jogo do diálogo, na interrogação, na recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciado); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de sinais que devem acompanhar o discurso; o ritual fixa por fim, a eficácia, suposta ou imposta, das palavras, o seu efeito sobre aqueles a quem elas se dirigem, os limites do seu valor constrangedor[...] (FOUCAULT, 1996, p.10).

A cultura do treinamento e do avanço funcionalista nas práticas de preparação corporal – seja para o trabalho, para o esporte, ou para a guerra – repercutiu para além das esferas institucionais, atuando no campo artístico da dança. Nessa perspectiva, o bailarino ocupou-se, nesse período, apenas da função reprodutivista de movimentos, o que reduziu a sua vida artística à validade de suas capacidades físicas.

Somente, a partir do final do século XIX – e início do século XX, o corpo dançante começou a libertar-se das amarras da reprodução, descentralizando-se das relações de corpo objeto dependente das regras do diretor. Descobre-se que “o bailarino não tem um corpo, ele é um corpo” (PRIMO 2001, p. 95).

As coreografias adotaram, a partir do século XX, temas reflexivos e existenciais, o que culminou em uma inversão das posturas já características da dança clássica. As criações tornam-se coletivas, alteram-se contagens e novas formas musicais são exploradas. O espectador passa a sentir os corpos que dançam e abandona a forma passiva de contemplação. Assim, ele se reconhece em outros corpos, outras histórias, outros conflitos.

François Delsarte, Jaques Dalcroze, Waslaw Nijinski podem ser citados como responsáveis por importantes mudanças na formação dos bailarinos, do século XIX e início do

século XX, com propostas de formação mais humanas, reflexivas, e sensibilizadoras em vez dos automatismos herdados da técnica clássica. De fato, esses procedimentos contribuíram para o desenvolvimento da Dança Moderna, tanto na Europa como nos EUA, assim como na preparação de bailarinos mais conscientes de seus processos corporais.

O período moderno contribuiu para pensar a dança como um fazer artístico total, imerso em múltiplas possibilidades coreográficas, musicais, cenográficas e visuais. Esse fazer-dança tornou-se também veículo de um corpo cada vez mais questionador, inconformado com o cotidiano, com as dores das guerras e o conflito existencial da humanidade. Temas místicos também ressaltavam culturas distantes, mundos exoticamente imaginados, movimentações ondulosas, incorporadas de povos distantes e destacavam um mundo de novas possibilidades coreográficas.

Não tratarei de dar conta de todos os processos que acompanharam a evolução histórica da dança, mas busco aqui entender como a história, nesse campo artístico, teve no corpo um território para o desenvolvimento da convivência de diferentes escolas e técnicas de trabalho. Contudo, essa mesma convivência deu-se de forma progressiva, durante séculos a dança foi instrumento segregacionista de corpos, sobretudo no que se refere às criações para palco.

A herança histórica da cultura do treinamento e da disciplina representou em várias camadas sociais um ideal construído de corpo, que repercutiu nos fazeres artísticos. No que diz respeito à dança, reduziu-se o ato de dançar aos corpos capacitados para tal. Nesse sentido a sequele imposta pela cultura do corpo virtuoso favoreceu o aparecimento de uma corrente na dança que ansiava por mudanças e por outras formas criativas e inovadoras que devolvessem a dança ao indivíduo em sua totalidade e diversidade.

A história da dança no ocidente confundiu-se com a história das sociedades e acompanhou em sua escala evolutiva as mudanças econômicas, políticas e sociais. O corpo abandonou gradativamente o lugar santificado pela religião judaico-cristã e passou a ser alvo de especulações e questionamentos. Contudo, o corpo encontrou na dança outro terreno sagrado, que subestimou a sua participação-contribuição em detrimento de uma prática imaculada por uma aura mística e virtuosa. O ato de dançar, ao longo dos tempos, celebrou a vida, tornou-se o figurativo, abraçou o criativo, assumiu-se no corpo, se descobriu politicamente e hoje segue reinventando-se.

O corpo contemporâneo em devir é ao mesmo tempo criador e criatura e projeta-se para além das próprias fronteiras do físico, o que o sociólogo David Le Breton denomina um *corpo-rascunho*. Para o autor, o corpo torna-se cada vez mais um refratário de informações e

modificações que se consomem em intervenções cirúrgicas, protéticas, corretivas, numa busca pelo que parece ser o desejo de um outro corpo.

O corpo é declinado em peças isoladas é esmigalhado. Estrutura modular cujas peças podem ser substituídas, mecanismo que sustenta a presença, sem lhe ser fundamentalmente necessário [...] o corpo encarna a parte ruim, o rascunho a ser corrigido. (LE BRETON, 2008, p.16).

A dança de nossos dias revela *um corpo além do corpo*, poderoso, resistente, indestrutível e que transcende os limites da exaustão. Esse *corpoder* transfigura-se em novas feições artísticas, novos olhares criativos não mais atrelados aos resultados, mas aos processos e às vivências individuais ou coletivas. Assim como os *modus* de produção artística renovam-se, novas formas de exclusão evidenciam-se pela ausência de corpos que não se reconhecem nessa nova promessa criativa. Estes por sua vez estão fora dos grandes circuitos de arte e só encontram espaços nos bastidores de um fazer artístico distanciado, discriminatório e “guettificado”.

2.2 O CONTEXTO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA

Nossas sociedades ocidentais fazem da deficiência um estigma, quer dizer, um motivo sutil de avaliação negativa da pessoa. Fala-se então de ‘deficiente’ como se em sua essência o homem fosse um *ser* deficiente ao invés de *ter* uma deficiência.

David Le Breton

A deficiência ocupou lugar nas artes a partir da década de 1970, quando passou a ocupar os setores da economia, principalmente com o advento dos estudos da deficiência, iniciados, na mesma década, No Reino Unido e nos Estados Unidos. A luta pela inserção social e pelo acesso ao mercado de trabalho caracterizara esse período como crucial para a luta das pessoas com algum tipo de deficiência, nesses países. A deficiência passa a ser um campo de estudo nas diversas áreas de conhecimento, sobretudo, na área das ciências humanas.

As instituições criadas pelo governo para o atendimento a essa parcela da população eram de cunho assistencialista e tinham como objetivo o tratamento e a reclusão dos corpos deficientes em hospitais, asilos e clínicas públicas. Pertinente destacar que os corpos com algum tipo de deficiência eram considerados anormais, pois se fazia necessário, nesse período, a manutenção da ordem, da segurança e da profilaxia social, no afastamento desses corpos do convívio social. Michel Foucault em sua obra *Os Anormais* explicita a estratégia de

controle das instituições públicas e detentoras de poder por meio do exemplo dos leprosos e doentes mentais pacientes de hospitais de custódia, que eram excluídos do convívio social pelo temor de suas enfermidades e por representarem uma ameaça as normas estabelecidas na sociedade.

É com a organização de instituições por membros com algum tipo de deficiência que países como o Reino Unido construíram um novo projeto político para a compreensão do fenômeno sociológico da deficiência. Um exemplo assinalado pela antropóloga Débora Diniz (2007) é a criação no Reino Unido da Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS).¹⁵

A criação desses movimentos sociais contribuiu para legitimar o cumprimento de direitos e obrigações do cidadão deficiente na sociedade. Fato que se deveu ao impacto das grandes guerras mundiais, que impulsionou a (re)socialização dos vitimados (amputados, paraplégicos, surdos e cegos) que necessitavam integrar-se à sociedade. Até então, a deficiência era compreendida por um modelo social comandado por uma visão patológica do corpo, onde o que prevalecia eram as doenças do indivíduo em relação as suas capacidades. Com efeito, o modelo social da deficiência vai além da definição do sujeito por suas lesões corporais e estabelece uma representação política, baseada num sistema de opressão/intervenção sobre o corpo deficiente.

No Brasil, a fundação das organizações de pessoas deficientes adquire um impulso maior no período republicano com a criação dos primeiros centros de apoio e de reabilitação.¹⁶ No entanto, em nosso país, não se via uma organização política dos cidadãos deficientes e sim uma institucionalização do corpo, por meio das ações médicas-científicas reguladoras. Em um contexto social que já anunciava desigualdades sociais e desemprego, as camadas mais pobres da sociedade formavam o estrato mais prejudicado pelas enfermidades físicas e mentais, o que favorecia o abandono e a rejeição das famílias.

O estado agiu por meio de ações profiláticas que visavam ao escoamento dos corpos considerados enfermos às respectivas instituições de tratamento, abrigos, centros psiquiátricos e casas de caridade. Isso só mudaria nos anos de 1970, com a criação de associações independentes e mudanças no modelo assistencialista das políticas públicas destinadas aos deficientes.

¹⁵ UPIAS – 1ª organização política criada por deficientes, tendo como fundador o sociólogo britânico Paul Hunt.

¹⁶ Um exemplo dessas instituições é a Sociedade Pestalozzi, fundada em 1927 (Giordano, 2000, p. 38).

O modelo público enraizado em bases clínicas começa a ser pensado por meio de iniciativas de *integração*,¹⁷ que promovam o direito à educação, ao trabalho, ao lazer e a todas as necessidades básicas do ser humano.

Em meados dos anos de 1990, com a Declaração de Salamanca,¹⁸ são estabelecidos novos parâmetros no modelo pedagógico, para a discussão das chamadas políticas da educação especial. Ressalto que as ações, nesse setor, ainda denunciam a fragilidade metodológica das instituições de ensino, que ora insistem na manutenção de espaços específicos para deficientes, ora por espaços pedagógicos considerados inclusivos, em que alunos convivem sob a tutela de professores despreparados.

No que diz respeito às artes cênicas, a discussão sobre deficiência ainda se faz incipiente, tornando-se necessário um maior aprofundamento sobre a questão, tão relevante para as recorrentes falas sobre diversidade e inclusão social. O corpo deficiente só se reconhece nos espaços oportunizados por grupos que adotam o termo *inclusivo*, e tão pouco se percebem nos espaços midiático-culturais, a não ser quando se trata da veiculação panfletária dando ênfase aos atuais programas federais de inclusão social.

O discurso sobre a deficiência fez-se evocável nas artes cênicas do país nos últimos dez anos, todavia, privilegiou um acesso restrito no que diz respeito aos corpos deficientes no mercado artístico nacional. Assim sendo, esses corpos são subutilizados, servindo de modelo para a criação de grupos considerados inclusivos que reforçam a visão estereotipada de um corpo – deficiente *sui generis* – exemplo de vida e de superação.

O corpo deficiente “não se reconhece enquanto vítima da loteria da vida, mas se esbarra nas imposições sociológicas impostas pela sociedade”, assinala Diniz (2007, p. 43). Com efeito, ao mesmo tempo em que o discurso da inclusão nutre-se da participação do grupo social para a integração-aceitação do excluído, esse mesmo discurso renova o ciclo excludente com ações paliativas de oportunização.

A crise contemporânea do conceito da palavra deficiência traz-nos à tona a discussão sobre o desejo e a repulsa social ao corpo considerado diferente. A existência do corpo deficiente na sociedade fortalece a estrutura social da normalidade. Esse corpo restringe-se em sua definição social e é percebido como meio-indivíduo, incompleto em sua anatomia, excluído de sua cidadania, e refém das interferências públicas.

¹⁷ Termo destacado pelo professor Romeu Kasumi Sasaki (para designar o movimento pela integração das pessoas com deficiência no final da década de 1960, nos EUA).

¹⁸ A Declaração de Salamanca foi redigida em junho de 1994 pelos delegados da Conferência Mundial de Educação Especial na cidade de Salamanca-Espanha. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf>>.

O homem deficiente é um homem com estatuto intermediário, um homem do meio-termo. O mal-estar que suscita vem igualmente da falta de clareza que cerca sua definição social. Ele nem é doente nem é saudável, nem morto, nem completamente vivo, nem fora da sociedade, nem dentro dela. (LE BRETON, 2007, p. 74-75).

As discriminações sofridas pelo corpo deficiente e o estigma social que o acompanhou no decorrer dos tempos refletiram-se em diversas nomenclaturas sobre o corpo e o indivíduo deficiente como: aleijado, inválido, incapaz, pessoa excepcional, especial, portadora de deficiência, portadora de necessidades especiais, e, por fim, pessoa com deficiência. É válido salientar que a adoção desses nomes não modificou o olhar social sobre esse corpo, que segue contentando-se com brechas na sociedade, brechas estas construídas pela própria ação reivindicatória desses indivíduos.

Nas últimas décadas, vem sendo implantada uma verdadeira corrida civil pela reivindicação dos direitos do deficiente, muitas vezes, de organismos ou grupos políticos que oportunamente beneficiam-se dessas questões. Assim, o cidadão que tem algum tipo de deficiência torna-se objeto estratégico de discussões que estão fora de sua realidade, de seu convívio, ou posicionamento político, social e cultural.

Dessa feita, a crise instalada da deficiência assume o discurso vivo mantido pelas instituições reguladoras, que se enfrentam entre as constantes reformulações politicamente corretas, ignorando as condições reais de exclusão e de convivência desses corpos. A inclusão que se materializa de forma midiática não inclui o corpo deficiente, que por sua vez, não se reconhece no meio social, econômico e político, perpetuando, assim, a segregação constituída pela sociedade perfeita.

A palavra deficiência – quando empregada na linguagem senso comum –, adjetiva todo o mal existente, a falha humana, a ineficiência dos sistemas, as incompetências dos poderes sociais. Ela ainda é compreendida nos moldes reducionistas de um binarismo corporal normal X anormal. Esta visão cartesiana de mundo, que permanece ainda atrelada aos binarismos classificatórios, vitima o cidadão que tem ou adquire uma deficiência renegando-lhe os espaços de convívio e atuação em sociedade, reafirmando a supremacia das instituídas eficiências.

A própria estrutura da palavra deficiência denota uma espécie de sabotagem em seu significado, se pensarmos numa grafia performativa como (*d*)*eficiência*, tão usada em textos que defendem a inclusão do deficiente nos espaços sociais. A justificativa do corpo nas sociedades pela ótica da eficiência consolida o poder investido à normal-sociedade para a

regulação, o controle, a seleção dos corpos que deverão ser aceitos ou segregados do convívio social.

Nesse sentido, destaco que para o corpo deficiente essa condição pode dar à tão desejada eficiência outro tipo de sentido. Ao ressignificar suas impossibilidades, o corpo socialmente considerado incapacitado, inválido e impossível constrói novas possibilidades, através de suas perdas físico-sensoriais, bem como de suas experiências cotidianas. O que importa ser observado são os discursos que estão por traz do modelo social da deficiência. Estes suprimem as capacidades humanas muito mais do que as deficiências corporais, segregam, nomeiam e classificam, restando aos indivíduos a condição excludente de corpo anormal, inferior, incapacitado.

Na próxima etapa deste capítulo, farei a abordagem do que considero terminologias responsáveis pela construção da alteridade deficiente no decorrer histórico – o corpo monstruoso, o corpo doente e, enfim, o corpo deficiente – para maior compreensão de como essas categorias colaboraram para a institucionalização do modelo corporal da deficiência em nossa sociedade.

2.2.1 O corpo monstruoso

As três criaturas que praticavam aquele rito misterioso eram de forma humana e, contudo, aqueles entes humanos evocavam, no seu conjunto, uma singular semelhança com um animal qualquer muito conhecido. Cada um daqueles monstros, apesar da sua aparência humana, dos seus farrapos de vestimenta e da grosseira humanidade dos seus membros, patenteava em si, pelos movimentos, pela expressão dos traços e dos gestos, por todo seu modo de andar, um não sei que irresistível que sugeria à idéia a lembrança do porco, o cunho mais evidente da animalidade.

G. H. Whells

São inúmeros os relatos de lendas e passagens marcantes sobre monstrosidades em toda a história do ocidente, desde o mito de Adão e Eva – criada a partir de uma costela –, mito este fundador de toda a religião judaico-cristã.

A luta de Teseu e o Minotauro, bem como as façanhas do deus do Metal Hefesto, com sua perna coxa, o olho aterrorizador do Ciclope, a Medusa com sua cabeça cheia de serpentes, povoaram o imaginário da mitologia grega. É um exemplo inegável de como a ideia do feio, da monstrosidade e do imperfeito podem criar histórias amorais, fantásticas e de uma maldade avassaladora. A mitologia foi um território fecundo para a criação de figuras

bizarras, inimagináveis, fabulosas por seus poderes e suas profecias, bem como a presença inconsciente do desejo pelo herói que salvará a todos os povos do poder das forças malignas.

O universo literário foi permeado por histórias de suspense como *O Corcunda de Notre Dame* (HUGO, 1831), *Frankenstein* (SHELLEY, 1818); *Drácula* (STOLKER, 1897); *O Médico e o Monstro* (STEVENSON, 1886); *A Ilha do Dr. Meureau* (WELLS, 1896); *Crash-Estranhos Prazeres* (BALLARD, 1973) e muitos outros contos bizarros que se tornaram verdadeiros clássicos de horror – inclusive com versões para o cinema –, perpetuando a crença de que o feio, o horrendo e o deformado simbolizam crenças negativas, suspeitas, imperfeições morais e abominações, numa verdadeira ameaça a paz social.

Os vilões dos desenhos animados, os contos de fadas em que o simpático feioso, sempre disposto a dar sua vida para o salvamento da bela princesa, que no final se casa com o príncipe perfeito, são criações que denunciam um falso ideário da presença do feio/monstro no imaginário coletivo.

Poderia também citar o folclore brasileiro com personagens como o *Saci Pererê* e sua perna amputada, *O Curupira* que é um anão com pés virados para trás, a lenda do *Lobisomem*, do *Boitatá* e tantas outras que permeiam o imaginário popular, revelando formas e aparências assustadoras. Essas figuras em sua maioria são personagens carismáticos, debochados, prestativos, sempre prontos a solucionar problemas. Seriam infinitas as leituras, que aqui não caberiam, das diversas possibilidades de análise desses típicos da cultura popular nacional e mundial.

O monstro serve à sociedade no papel da manutenção do *poder do belo*, na gestão da ordem, no equilíbrio das funções sociais. A figura monstruosa comanda os contrários, ocupa os lugares que não podem ser vistos e que, portanto, devem ser abjetados.

Os corpos considerados imperfeitos estão registrados desde as mais antigas civilizações. No antigo Império Romano tem-se encontrado relatos sobre nascimentos de corpos defeituosos, que por não carregarem consigo o extrato da beleza corporal eram jogados à morte em rituais ou extermínios em massa. Já com os povos da Grécia Antiga a ideia do belo perpetuava-se na crença de que além da beleza projetada em obras de arte, deveria haver também a beleza da alma. O filólogo Humberto Eco ressalta a dialética existente ao longo da história entre a feiúra como responsável por todo mal existente ou como um estado de redenção espiritual:

[...] não se definiu até hoje se os antigos entendiam como belo tudo aquilo que agrada, que suscita admiração, que atrai o olhar, tudo aquilo que em virtude de sua forma, satisfaz os sentidos, ou uma beleza espiritual, uma qualidade da alma que pode, às vezes, não coincidir com a extraordinária beleza do corpo [...]. (ECO, 2007, p. 24).

Sendo assim, desde as antigas civilizações ocidentais, já havia uma consciência do belo e do feio enquanto organismos complementares, em específico o caso da Grécia e dos povos africanos que cultuavam divindades representadas em sua grande maioria sob máscaras deformadas de criaturas de aparência monstruosa.

No caso de Roma, a necessidade de investimento militar resultou em uma seleção qualitativa dos corpos, aquele que não servisse fisicamente à guerra ou à produção bélica seria prontamente eliminado, muitas vezes ainda recém-nascido.

A Idade Média foi o período em que o corpo imperfeito foi considerado a representação de todo mal, ele deveria ser resguardado e protegido em nome de Deus para o perdão dos pecados. O silenciamento desses corpos provocou inúmeras perseguições da Santa Igreja aos considerados hereges. A crença na submissão do homem à vontade sagrada do criador favoreceu a disseminação da fé cristã na Europa com o culto às imagens que representavam o martírio de Cristo na Cruz.

A religião cristã pregava a morte como o caminho para a salvação criada por Deus, único juiz da verdade. Assim, todas as coisas deveriam ser perfeitas diante da criação divina, numa verdadeira visão pancalista do universo, como nos afirma Eco. Segundo o autor, é só a partir dos textos de Santo Agostinho que se reconhecerá o feio como elemento indispensável à ordem das coisas do mundo, para a manutenção do equilíbrio do universo a presença do feio é necessária, na medida em que também são seres criados por Deus.

[...] é na esteira Agostiniana que reencontraremos no pensamento escolástico vários exemplos da justificação do feio no quadro da beleza total do universo, onde também a deformidade e o mal adquirem o mesmo valor no qual no claro-escuro de uma imagem, na proporção entre luz e sombra, se manifesta a harmonia do conjunto [...]. (ECO, 2007, p. 46).

A figura do monstro é percebida, nesse caso, como exemplo de condenação, infortúnio, desgraça, mas aceita pelo bom princípio cristão da compaixão e da tolerância. Isso denota certa complacência da religião cristã à figura do monstro, enfatizando a importância de todas as criaturas e sua completude universal diante do poder supremo da igreja. As representações do inferno através de imagens aterrorizantes, mundos de fogo eterno e a figura monstruosa do diabo firmam o castigo para o desviante cristão e o preço a pagar pelo comportamento pagão. O paraíso é a promessa de um mundo melhor e belo, uma passagem vista pelos povos humildes como a rendição de todo o mal. O feio simboliza todo o mal, a punição, o castigo eterno do terror da carne.

Justifica-se aí a necessidade .protecionista das religiões, sobretudo, das religiões de origem judaico-cristãs, de compreender aqueles que apresentam alguma anormalidade como seres dignos da compaixão, da boa vontade e da complacência dos homens. Esse fator é consequentemente vetorizado para a humanidade, caracterizando representações sociais que reproduzem um ideal de vitimização-penalização dos corpos imperfeitos.

Também no período medieval, várias histórias fantásticas e contos populares de monstros inventados e, por vezes antropomorfizados, percorreram toda a Europa. Isso favoreceu o exagero das descrições absurdas nas obras da literatura medieval que povoaram o imaginário dos populares. Nas grandes cidades, as histórias representavam a possibilidade de chacotear a classe nobre, numa espécie de vingança vassala dos explorados camponeses. Estes, por sua vez, parodiavam o cotidiano da nobreza exploradora. Assim, nada mais oportuno do que aproveitar festas populares – como o carnaval – que se traduziam perfeitamente como manifestações de massa.

Os atos considerados obscenos ou escatológicos podiam ser vistos nas praças e ruas por meio de historietas ou piadas contadas pela população. Essa ação popular que retoma o teratológico, a escatologia, o baixo escalão é traduzida por Mikhail Bakhtin como uma força que emerge do baixo ventre, do inferior, das partes escondidas, silenciadas pelo pudor e pela moral cristã e que se revelam como parte da condição humana.

Uma das maiores histórias populares do fim da Idade Média e início do Renascimento foi a epopeia do gigante *Gargantua* e de seu filho *Pantagruel*, do escritor francês François Rabelais. Esta obra marca, durante a Idade Média, o surgimento da literatura grotesca e dos romances de cavalaria, que sai dos guetos populares para os espaços nobres e intelectuais da Europa para tornar-se, como afirma Eco (2007), “uma verdadeira revolução cultural”. Segundo historiadores, a palavra “grotesca” deriva da palavra *gruta*, destaca um estilo que surgiu como categoria estética e que propôs outro entendimento do belo, outro olhar para o virtuoso, ao permitir a pluralidade de formas, perspectivas, variações de sombras, trejeitos, intenções e vocabulários.

Eles não são mais os apavorantes gigantes que se rebelam contra Júpiter, inexoravelmente condenados pela mitologia clássica, nem os monstruosos habitantes da Índia das lendas medievais: em sua incontinente e ‘enorme’ grandeza, transformam-se em heróis dos novos tempos. (ECO, 2007 p. 142).

O feio e o monstruoso marcarão presença no imaginário coletivo em todas as áreas artísticas, como nas obras de Peter Bruegel, a exemplo da Figura 1, as gárgulas assustadoras

das igrejas góticas europeias, os textos obscenos de Sade, os contos populares de Rabelais, entre inúmeras outras criações que aqui poderiam ser infinitamente citadas.

O período renascentista foi cenário para a criação de obras de grandes mestres que retrataram com fidelidade o cotidiano de pessoas deficientes, como exemplo: o pintor Peter Bruegel, já citado, Diego Velazquéz (Figura 2), Spagnoletto Rivera (Figura 3) e Nicholas Poussin (Figura 4).



Figura 1 – Parábola dos Cegos, de Peter Bruegel (1568)

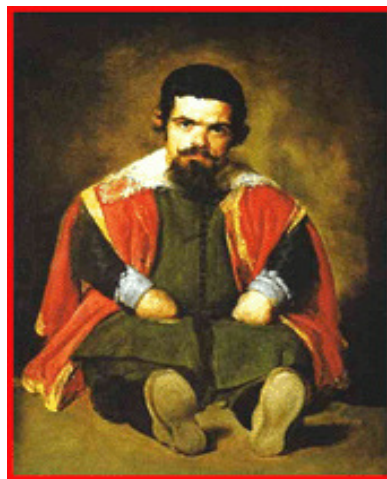


Figura 2 – Don Sebastian de Morra, de Diego Velazquéz (1645)



Figura 3 – O pé aleijado, de Spagnoletto Ribera(s/d)

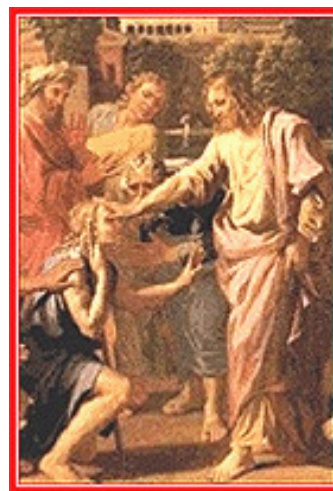


Figura 4 – Os cegos de Jericó, de Nicholas Poussin (s/d)

Essas obras, de modo interessante, já revelam em seu conjunto o olhar captado pelo pintor, provavelmente, de pessoas integrantes de seu convívio ou de contos religiosos de curas atribuídas a milagres. A tensão presente no quadro de Bruegel transmite-nos um desconforto ao imaginar a situação desses cegos, que, um a um, vão caindo em um fosso; as expressões dos rostos modificam-se, uma a uma, ao passo que a certeza de apoiar-se no outro representa

a própria queda. A pintura renascentista do século XVII era permeada por um intimismo, ao expor a cotidianidade dos vilarejos, das famílias, da nobreza.

Assim também foi o estilo grotesco que evidenciou o imaginário popular, a cotidianidade local, a imperfeição física e moral das sociedades por meio de manifestações de rua que permitiam a exacerbação do indesejado, do incômodo, do repugnante e da intimidade corporal silenciada pela religião. O estilo grotesco atestou a sua importância política, mas também exibiu o igualitário lugar humano, das diferenças e das imperfeições, demarcando um período artístico rico nas variadas e imperfeitas formas impressas às obras de arte, além de ser corajosamente subversivo aos dogmas morais.

Para Sodré (2000), a estética do grotesco permanece enquanto fenômeno social, necessidade humana de subversão que se repete na contemporaneidade. As manifestações carnavalescas, os programas bizarros de TV, as exposições de violência explícita e toda uma indústria midiática que desenvolve novas formas teratológicas de entretenimento. A especulação e espetacularização da morte, dos acidentes, das tragédias pessoais são televisionadas e transmitidas via satélite para a apreciação pública, em uma espécie de circo de horrores contemporâneo.

Com efeito, é somente a partir da metade do século XIX e início do século XX que as então consideradas *monstruosidades* adquirem sua maior projeção com a exploração/especulação dos corpos defeituosos em circos. Trata-se do maior comércio artístico de corpos já existente em toda a história da humanidade: os chamados *Freak Shows*.

Phineas T. Barnum foi o maior responsável pela criação dos chamados museus da moeda,¹⁹ nos Estados Unidos no século XIX. Nestes museus eram expostas imagens de corpos defeituosos, bem como pessoas com deformidades físicas que serviam de divulgação para seus *shows* itinerantes pelo país nos chamados *Barnum and Coup's Greatest Show on Earth* (Naruyama, 2000). Esses *shows* de *aberrações* humanas foram um verdadeiro fenômeno de bilheteria na América e em parte da Europa, de 1850 até 1956.

Muitos dos corpos exibidos eram de imigrantes trazidos de outros países por Barnum como souvenirs exóticos, apresentados ao grande público, que encontrava nos espetáculos uma opção fascinante de entretenimento.

¹⁹ Estes museus eram espaços destinados à visitação popular, e por uma moeda de prata os visitantes podiam assistir às exposições de pessoas vítimas das mais variadas deformidades. Eram museus considerados espaços educacionais, representados geralmente por um suposto conhecedor das temidas anomalias.

Anões, pessoas obesas, esqueléticas, gêmeos siameses, hermafroditas, amputados, cabeças pontiagudas, mulheres barbadas, gigantes, engolidores de objetos compunham essa verdadeira miscelânea de atrações que despertaram inusitadas reações, o que Courtine (2007, p. 278) denomina como *voyeurismo cultural* do século XIX e XX.

Esse tipo de exploração representou a emergência financeira de verdadeiros *marchands* de corpos imperfeitos, em uma época na qual a ignorância se sobrepunha à informação acerca de cada caso. Confirma-se assim a supremacia do olhar normativo sobre os corpos considerados monstruosos, vistos como uma prova da degeneração humana.

No contexto pós-guerra, vigente nos EUA no final do século XIX, não seria difícil pensar que as opções de entretenimento limitavam-se aos encontros em parques públicos ou idas aos famosos Museus da Moeda. O lazer era garantido pelo curioso desejo da novidade, que para a época era representada pelos corpos classificados como monstruosos.

A ótica do corpo social sobre o corpo monstruoso transcendia as questões de ordem física, o monstro representava uma ameaça à ordem das coisas no mundo. A monstruosidade podia ser um comportamento, um posicionamento político ou um desejo considerado anormal, essa era a sentença para a ação punitiva e para o exercício de uma profilaxia social. Nas palavras de Foucault (2002, p. 70), “[...] o monstro contradiz a lei. Ele é a infração, e a infração levada ao seu ponto máximo [...]”.

O Filme *Freaks, a Parada dos Monstros* (1932), do diretor Tod Browning’s (ilustrado na Figura 5), foi um marco na exposição da realidade desses circos nos Estados Unidos e na Europa. Realizado com atores que já eram atrações de circo, a exemplo de Prince Randian (Figura 6), narra a vida dura dos artistas, os seus conflitos e desejos. A narrativa retrata a vingança do grupo de *freaks*, liderado por um anão traído pela bela dançarina que o trocou pelo homem domador de touros, em uma cena clássica que traduz claramente a rejeição ao diferente e à capacidade humana de explorar sentimentos e fraquezas.

Essa corrupção de corpos, por meio da figura de Barnun, possibilitou aos *Freaks* uma espécie de fama restrita, exibida em postais fotográficos – alguns até mesmo com conotações eróticas –, jornais e comentários em rodas populares da época. Courtine escreve:

O monstro é sempre uma exceção que confirma a regra: é a normalidade do corpo urbanizado do cidadão que o desfile dos estigmatizados diante da objetiva que convida a reconhecer no espelho deformador do anormal. (COURTINE, 2007, p. 280).

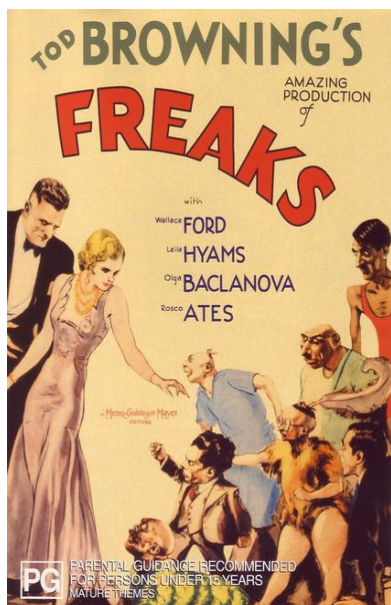


Figura 5 – *Freaks* (1932). Direção Tod Browning's.



Figura 6 – Prince Randian (The Living Torso)

Esse corpo serviu a uma cultura de entretenimento vigente, na época, e sustentou a ignorância das sociedades em relação às patologias, ainda desconhecidas, desses artistas que foram vítimas da monstruosidade moral de um tempo histórico. A exclusão consolida-se aí pelo comportamento social e, sobretudo, pela lacuna educacional das populações ocidentais. No entanto, em cena, os artistas consolidavam seus talentos para a representação de personagens que, a meu ver, mesclavam-se com as experiências vividas no corpo. A convivência entre eles denotava um universo onde havia um código de conduta e fidelidade entre todos os *freaks*. Se alguém, de alguma maneira, agredisse a um deles, estaria agredindo a todos. O lado afetivo dos personagens merece ser destacado como um ponto a favor, na discussão sobre as relações amorosas dos artistas *freaks*, fato este que para a época representara um avanço.

O filme perpassa conflitos amorosos, dores e angústias que são comuns a todos os seres humanos. As histórias de amor mesclam-se no enredo, revelando as fraquezas emocionais de todos os envolvidos na trama. A competência e o profissionalismo artístico de todos são visíveis nas cenas do filme, desmistificando-se a incapacidade imposta pela sociedade da atuação destes no território cinematográfico ou em qualquer outro.

Ao observar as imagens (Figura 5) pode-se ver claramente que o próprio meio de divulgação do filme remete à divisão entre a beleza – representada pelo belo casal de artistas, e a anormalidade, representada pelo grupo dos *freaks*. A tensão presente na imagem retrata

sentimentos como medo, repúdio, revolta e superioridade, muito bem destacados nos planos pelos quais se distribuem os personagens.

O diretor Tod Browning's revela um pioneirismo em abordar tal tema em época na qual o foco especulativo reinou sobre o corpo considerado imperfeito. Ele discutiu questões que iam desde as situações afetivas – o amor do anão pela bela bailarina –, até o convívio em uma sociedade extremamente excludente e o preconceito enfrentado no cotidiano do próprio circo.

O pesquisador e colecionador de raridades Akimitsu Naruyama, observa em sua obra *Freaks, aberrações humanas* que:

“A fama dos artistas dos *Freaks Show* trouxe-lhes, pelo menos, a estabilidade financeira, mas a maioria das pessoas com este tipo de anormalidades vivia em piores condições. Eram condenadas, normalmente, a curtas vidas de miséria, fome e isolamento (2000, p. 22).”

A especulação-espetacularização dos *freaks* na indústria do entretenimento em meados do século XX marcou o surgimento de um mercado artístico que se preparava para explorar ainda mais as potencialidades de corpos deformados. Estes por sua vez, fragmentados entre a visão assistencialista religiosa, o olhar clínico especulativo da medicina e a espetacularização artística de seus corpos. A comercialização da deformidade no final do século XIX e início do século XX, mostrou-se lucrativa para aqueles que dela se beneficiaram, o que de fato transformou-se hoje num alerta e num debate ético sobre a especulação de corpos com algum tipo de deficiência que, ainda permanecem estratificados no território artístico e no exercício de sua cidadania. Os monstros, nesse caso, foram outros.

2.2.2 O corpo doente

A perturbação perceptiva que se acha no fundo da fascinação pelas deformidades humanas é precisamente aquilo que o naturalista procura reduzir na classificação ordenada das espécies teratológicas: todas as formas inquietantes do espanto são por ele substituídas pelo distanciamento racional da observação.

Jean Jacques Courtine

A figura do monstro desmistifica-se das visões especulativas iniciadas pela representação científica do século XIX, no decorrer do século XX, e passa a confrontar a *cultura voyeurística*²⁰ com uma recém-criada cultura da observação científica. Isto se deveu à dedicação dos avanços da medicina no campo dos estudos da genética e da embriologia, abrindo um novo campo de investigações: a chamada teratologia científica. O monstro seria também humano e como aponta Courtine (2007, p. 296), “a teratologia constituiu avanço crucial no conhecimento do ser vivo, pelo fato de ter mostrado pertencerem à espécie humana certas formas de vida que pareciam manifestar diante dela a mais irredutível alteridade”.

Essa constatação repercutiu também nas esferas jurídicas, já que o corpo considerado monstruoso fora excluído de todo o aparato legal por não ser legitimado como indivíduo. A tutela do monstro dependerá da decisão médica, que interferirá para além do corpo, atuando na esfera do controle, da vigilância e da punição do anormal.

O eixo da corrigibilidade incorrigível vai servir de suporte a todas as instituições específicas para anormais que vão se desenvolver no século XIX. Monstro empalidecido, banalizado, o anormal do século XIX também é um incorrigível, um incorrigível que vai ser posto no centro de uma aparelhagem de correção. (FOUCAULT, 2002, p. 73).

A autoridade poderá intervir ou não na exibição dos monstros de acordo com inspeções que verificavam a validade das patologias apresentadas em detrimento de alguma exibição enganosa. As reações das autoridades científicas vão contribuir para uma nova postura social, que agora, se apercebe das causas de cada anormalidade e adota um sentimento de complacência-investigativa em relação ao corpo monstruoso.

²⁰ Termo utilizado pelo historiador Jean Jacques Courtine (2007) para designar o período histórico em que os corpos considerados anormais eram alvo do olhar e da especulação pública mercadológica.

Importante ressaltar que houve perseguições policiais aos circos a partir de 1860 a 1920, estas ações visavam à manutenção do controle e da lei no combate ao tumulto provocado por tais apresentações consideradas repugnantes e ultrajantes.

Essa criminalização do olhar segundo Courtine repercutiu na esfera pública de modo à reconfigurar o corpo-monstro em corpo acometido de enfermidades. As instituições hospitalares como manicômios, asilos, orfanatos, instituições religiosas passam a receber crianças comprometidas fisicamente ou mentalmente, rejeitadas por suas famílias e entregues à própria sorte.

A conduta médica assume neste sentido a responsabilidade legal do paciente, seu corpo constitui-se em propriedade de investigação, decisão e julgamento. No caso dos manicômios o afastamento do louco é considerado como ato de utilidade pública em detrimento da ordem social e moral. Este corpo institucionalizado torna-se refém das práticas reabilitadoras, através dos experimentos realizados pela ciência médica, com uso de medicamentos, exames invasivos e brutais como a prática do choque elétrico e da lobotomia.

É o momento em que o estado, através dos órgãos médicos se apropria do direito corporal, suprimindo a vontade individual pelo desejo da normalização o que Foucault (1999) denomina como *biopoder*, na corrida pela equiparação funcional do corpo que, curado, retorna as suas atividades produtivas, pilar da sociedade capitalista. Para o autor os biopoderes são as manipulações institucionais do corpo pelos aparatos clínicos de controle, o corpo passa a ser objeto de decisões médicas em detrimento de uma correção corporal. É o lugar do saber-biológico, que interessa e supre o lugar do humano.

As contribuições de Michel Foucault para as problematizações acerca dos discursos impostos sobre os corpos no campo da saúde mental, sexualidade, jurisdição e na política, foram de extrema relevância para a emergência de um campo teórico investigativo e, sobretudo, descentralizador no que se refere ao entendimento do poder e suas distribuições intersticiais nas esferas institucionais e sociais. O pensamento foucaultiano contribuiu para um pensar crítico sobre o corpo, enquanto projeto de uma ideologização punitiva e normalizadora, que privilegiou a manutenção da ordem e do controle social.

Constata-se assim que o século XIX no ocidente representou o poder disciplinar dos corpos guiados pelo controle médico-estatal, subordinados aos usos políticos das tecnologias em desenvolvimento. Torna-se inegável o fato de que admitir um corpo em condições improdutivas seria um retrocesso nos modos de produção do capitalismo, sendo necessária a regulação, a avaliação e correção do corpo social. Neste sentido, cabe à instituição médica o controle e a manipulação da vida, o fazer viver torna-se decisão institucional. “O século XIX

tinha separado o monstro do enfermo e dado início à reeducação deste último”. (COURTINE p. 305.)

As políticas de medicalização e higienização no século XIX controlaram epidemias, descobriram imunizações e antibióticos, treinaram o corpo para o controle sanitário ao mesmo tempo em que programaram uma ordem profilática-eugenista. É neste período que as primeiras ideias de nação pura começam a ser divulgadas pela Europa e pelos EUA. Isto se deveu ao estudo da eugenia,²¹ que buscava isolar genes humanos puros para perpetuação de raças-modelos na construção de sociedades brancas, fisicamente perfeitas. Esta corrente de pensamento foi aproveitada pelo Movimento Nazista na Alemanha da década de 1940, já reformulada para a criação de indivíduos de raça pura.

A fragilidade dos corpos enfermos, feridos de guerras, assolados pela fome, deformados físicos, doentes mentais, contribuiu para uma tutela institucional cruel e separatista o que ocasionou verdadeiras tragédias humanas, como as experiências dolorosas de tratamento para doentes mentais em manicômios e o abandono de crianças com deficiências na Europa e EUA. Aqui também chamo atenção para os procedimentos desenvolvidos pelo médico nazista Josef Mengele, que de forma criminosamente exterminou milhares de milhares de pessoas deficientes, hermafroditas, negros, homossexuais, gêmeos e todos os que fugissem do projeto eugênico hitlerista como cobaias de experimentos bizarros em suas pesquisas para a criação e manutenção do ideal ariano.

Neste período o corpo é desprovido de qualquer direito, encarcerado pela cobiça médica e suas intervenções experimentais. Assim, o corpo doente é negligenciado enquanto ser humano é refém do isolamento, mantido fora da sociedade produtiva, restando a este apenas deixar-se cuidar, investigar e ser testado pela escola científica.

A apropriação do indivíduo considerado anormal pela medicina resultou em um controle governamental do corpo, uma espécie de consciência sanitária que se desenvolveu a partir do século XX, onde as populações foram usadas como objetos de investigação, testes experimentais para fabricação de medicamentos. Em meio a esta *sociedade-laboratório* (MOULIN, 2007, p. 44), o corpo deficiente será alvo da evolução clínica, na busca de definições patológicas para cada indivíduo considerado monstruoso.

Essa transição de corpo monstruoso para corpo doente evidenciou a influência do pensamento positivista na prática da medicina. O levantamento estatístico das patologias, até

²¹ Termo criado pelo cientista inglês Francis Galton, tinha como significado bem nascido e caracteriza-se como um provável estudo dos genes na perspectiva de gerar indivíduos que perpetuem características perfeitas de seus genitores. A corrente eugenista defendia a eliminação de indivíduos imperfeitos.

então desconhecidas, rompiam com as idealizações sobrenaturais dos corpos. No entanto, lançaram novas formas de classificação que reproduziram novas (a)normalizações. Para Georges Canguilhem (2002):

A patologia, quer ser anatômica ou fisiológica, analisa para melhor conhecer, mas ela só pode saber que é uma patologia – isto é, estudo dos mecanismos da doença – porque recebe da clínica essa noção de doença cuja origem deve ser buscada na experiência que os homens tem de suas relações de conjunto com o meio. (CANGUILHEM, 1976, p.65).

A condição patológica vitimou, ao longo da história, os corpos com algum tipo de deficiência, estabeleceu assim um *status quo* de corpo fora dos padrões normalizadores, ou seja, o corpo agora considerado doente fere o processo de normalização social imposto pela sociedade moderna, caberia à medicina proteger a sociedade por meio de ações de internação, isolamento, recuperação e intervenção clínica. Pensar a condição patológica por meio de uma visão meramente fisiológica foi uma constante nas correntes médicas do século XIX e meados do século XX. O autor, em sua obra *O Normal e o Patológico* (2002) problematizou a influência do pensamento positivista na medicina e as implicações decorrentes da implantação de um modelo clínico que privilegiou a doença acima do doente. De modo que “a clínica coloca o médico em contato com indivíduos completos e concretos e não com seus órgãos e suas funções” (idem, p.65).

Assim observa-se a existência de uma medicina normatizadora e corretiva cuja emergência na detecção do problema é superior ao entendimento das patologias enquanto desdobramentos da vida humana, os quais devem também integrar o processo de observação clínica. A norma, neste sentido assume o lugar da cura que endireita o corpo para o retorno ao convívio social e é por meio do poder da norma que os corpos classificados como imperfeitos carregam o peso de sua (a)normalização também chancelada pela ação médica.

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

Não podemos dizer que o corpo de hoje é modelado, manipulável, interferido, modificado, apenas por uma crise humana contemporânea em virtude das negações identitárias, das mazelas infringidas aos corpos pelas muitas idealizações sofridas – e ainda vigentes. Segundo Montserrat (1997), a modificação nos corpos não é um fenômeno inteiramente moderno. A autora cita que antigas civilizações já adotavam processos

avançados de intervenção tecnológica em corpos humanos. Como exemplo, destaca o avançado sistema de conservação das múmias no Antigo Egito, bem como os procedimentos cirúrgicos, odontológicos, os abortos, e as inscrições corporais.

Para a autora, essas eram as tecnologias disponíveis para transformar o corpo neste período:

O que hoje observamos em trabalhos como o da artista plástica Orlan²² e do performer Sterlac²³ são evoluções tecnológicas de suas épocas que se refletem em suas obras, ao mesmo tempo, levantam questões sobre a propriedade e o controle do corpo e do desenvolvimento da biotecnologia.²⁴ (MONTSERRAT, 1998, p. 4).



Figura 7– Orlan, em *American Indian*
(2005-2008)

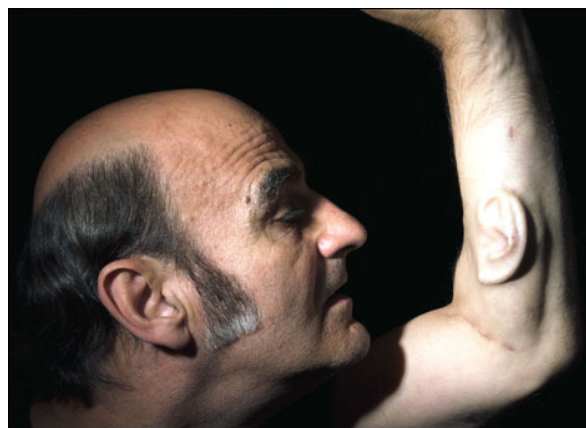


Figura 8 – Sterlac, em *Ear on Arm*
(2003-2006)

O corpo na arte contemporânea pode infringir a sua própria carne, tornando-a território de modificações físicas, como exemplificado nas performances de Orlan (Figuras 7) e Sterlac (Figura 8).

²²Orlan nasceu em Saint Etienne/França, é *performer*, artista visual, *videomaker*, trabalha como professora permanente da École Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy. Dentre as múltiplas técnicas que explora encontram-se trabalhos na área da biotecnologia, por meio de intervenções cirúrgicas que realiza em seu próprio corpo, o que a artista define como arte carnal.

²³Sterlac é considerado um tecnoartista devido ao uso de procedimentos e aparatos mecâtrônicos-tecnológicos em suas performances, que vão desde implantes de partes corporais em seu corpo ao uso de hologramas e simuladores de voz que reproduzem a fala humana.

²⁴ Tradução Nossa: “Contemporary body artists like Orlan and Stelarc experiment with different somatic boundaries. They attempt to transcend the (corpo) real by grafting coral ‘horns’ onto the forehead or the largest physically sustainable nose onto the face. At the same time they raise questions about ownership and control of the body as biotechnology develops”.

O corpo monstruoso ressignificou-se por meio do discurso patológico e encontrou na tutela médica outro mecanismo regulador que o enxergará como objeto inserido no mesmo modelo da especulação-apreciação experimentado pelos *freaks* ou pelo censurado universo do estilo grotesco. A vitrine agora não se localiza mais nas ruas ou nos circos, ela está entre os muros da especulativa investigação clínica-laboratorial.

2.3 O CORPO DEFICIENTE, OU A CRIAÇÃO DO *HANDICAP*

O período Pós-Segunda Guerra Mundial foi um dos principais territórios para o desenvolvimento da pesquisa científica corporal, devido aos inúmeros casos de sequelas sofridas ao longo dos conflitos. Soldados voltavam cegos, paralíticos, surdos, mutilados e os países aliados logo tiveram de implantar programas de reabilitação para o atendimento dos vitimados pela guerra. A esses corpos vitimados pela guerra somaram-se os feridos em regime de trabalho fabril, que naquele período representavam grande parte da população pobre na Europa e nos Estados Unidos. Segundo Courtine:

Tanto em um caso como no outro vai desenvolver-se um discurso de assistência que impõe a necessidade de uma reparação, o reconhecimento de uma responsabilidade e de uma solidariedade coletivas e o recurso ao Estado, cujo envolvimento cresce no decorrer da década de 1920 através de um conjunto de medidas de integração de reclassificação e de reeducação. (COURTINE, 2007, p. 305).

A imperfeição corporal passa a ser vista como insuficiência a compensar – com possibilidade de restauração. Termos como *handicap*, utilizado nos Estados Unidos, passam a denominar pessoas com algum tipo de incapacidade ou desvantagem. Chamo a atenção aqui para a utilização desse termo que tem na sua origem a manutenção do *status* do deficiente enquanto pedinte, mendigo e que, posteriormente, passa a caracterizar a condição de incapacidade-desvantagem.

No Brasil o termo *handicap*²⁵ foi incorporado para designar *deficiente*, sendo substituído atualmente por *pessoa com deficiência*. No entanto, a intenção implícita nessas designações é a possibilidade de implantar programas de reabilitação, substituindo o lugar do *corpo incapaz* pelo lugar do *reabilitado*. O corpo torna-se refém da medicina reabilitadora, é

²⁵Handicap é traduzido para o português como desvantagem. Em uma tradução literal, refere-se a pessoas pedintes ou num sentido mais informal, indivíduos *de chapéu na mão*.

alvo de procedimentos e intervenções, torna-se objeto da cura e da reparação das falhas físicas e psicológicas.

A pesquisa protética que engatilhava os primeiros passos na produção de aparelhos e órteses possibilitou a substituição de órgãos ou funções comprometidas, em virtude da recuperação da produtividade dos corpos. Foi uma forma encontrada pela sociedade de redimir-se da perda física dos heróis de guerra que doaram suas vidas e seus corpos à causa-nação.

Essa manipulação e institucionalização do corpo pela emergência científica comprovou as afirmações de Le Breton (2003), quando se refere ao corpo que no século XX tornara-se um *corpo-rascunho*, em que a patologia assume o lugar do sujeito manufaturado, restando-lhe a submissão à decisão e ao julgamento médico. O corpo assume o lugar biológico em nome da cura, do tratamento, do sintoma da investigação científica laboratorial, na qual se pode trocar órgãos velhos por novos. A medicina, nesse sentido, pode vangloriar-se por alguns instantes do poder supremo de suas descobertas.

Esse lócus experimental *corpo/deficiência/cura* oficializou o estatuto *handicap/deficiência*, atenuando as visibilidades corporais imperfeitas, fator crucial no projeto institucional de integração social, mas insuficiente no progresso das relações sociais na compreensão da deficiência como experiência humana.

Esse corpo denominado *deficiente*, nos alerta para o perigo das ambivalências sociais que se dividem entre a aparente ideia de normalidade do corpo deficiente e a clara situação de marginalização, sofrida por este, apesar das paliativas condições de inclusão social. Como assinala Foucault (2002, p. 71) “O anormal vai continuar sendo, por muito tempo ainda, algo como um monstro pálido”.

Chamo a atenção para a duplicidade de sentidos em relação a esse termo que parece assumir-se enquanto identidade dos sujeitos, anulando suas capacidades, seus desejos e suas perspectivas de vida. A ideologia médica ainda subordinada ao modelo reabilitador-funcionalista privilegiou a colocação imediata do corpo inválido no projeto produtivista da sociedade, desconsiderando por sua vez os aspectos culturais e pessoais de cada indivíduo.

De acordo com Diniz (2007, p. 20), “deficiência passou a ser um conceito político”. A autora acrescenta que “todos os deficientes experimentam a deficiência como uma restrição social”. Porém, pode-se pensar que é uma restrição criada pela maioria não-deficiente, o que obriga o deficiente a submeter-se a um estado de segregação corporal. O corpo sequelado, considerado inválido para a sociedade agora é passível de recuperação, inserido na ordem

econômica do trabalho, do esporte, da educação por meio da pesquisa e institucionalização do corpo como uma poderosa máquina de oportunidades e resultados.

Ter uma deficiência é algo distinto de se *deficientizar*.²⁶ Esse entendimento não atingiu a sociedade como um todo, apenas às pessoas que passaram pela experiência de conviver com uma deficiência. As interpelações sofridas pelo corpo deficiente anulam a sua capacidade de falar por si, de colocar-se diante do mundo que enfrenta diariamente. A emergência das políticas inclusivas que, *grosso modo*, mostram-se excludentes, silenciou qualquer possibilidade de reivindicação das pessoas com algum tipo de deficiência.

Aí, encontro um grande abismo entre os discursos criados em detrimento das reinserções, integrações, inclusões sociais que, de fato, não se concretizam de forma igualitária e sim de maneira excludente, tendo em vista que essas políticas são geradas por um contingente institucional que representa um *corpus dominante*, regulador e assistencialista.

Daí a necessidade da afirmação constante nas falas midiáticas do corpo deficiente como exemplo de superação, luta, vida, coragem e o que mais for necessário ao desejo social da inclusão do corpo pseudo/mais/necessitado no todo social normalizado. As conquistas dos sujeitos deficientes, sejam por meio do esporte, ou no cenário artístico-cultural não são compreendidas como fatos inerentes à vida dos seres humanos – independente de suas possibilidades corporais –, estas são encaradas como episódios inacreditáveis, dignos de um feito espetacular.

Por outro lado, existe um discurso em prol da negação da deficiência, do seu esvaziamento em detrimento de uma eficiência que deve ser mostrada para a sociedade, que diz que esse corpo não pode ser ineficaz, improdutivo, ele tem a obrigação de se exhibir como exemplo para os outros que, sendo *normais*, não podem falhar, reclamar e sim mirar-se nestas inventadas lições de vida. O corpo deficiente revive assim a sua eterna condição-dialética de ora ter que provar ao mundo que é capaz de todas as coisas, e, ora não poder conviver com a própria deficiência em toda a sua experiência, mas apenas com o estigma que lhe foi conferido pela sociedade.

Se o corpo deficiente ocupou o lugar de *espelho partido da história* (BAVCAR, 2000, p. 175), isso se deveu ao fato de este ter sido considerado pela sociedade uma vítima do próprio corpo. As marcas, as doenças, as sequelas povoaram e proliferaram no decorrer dos tempos a especulação do olhar sobre as imperfeições no corpo, das mais distintas óticas: a maldição monstruosa, a patologia exotizada, o fetichismo pela anormalidade, o corpo

²⁶ Termo que utilizei aqui para criticar a inferiorização do sujeito devido às suas deficiências corporais.

institucionalizado como incapaz. Esses são *status* sociais conferidos aos corpos, às vidas e às capacidades do indivíduo que têm algum tipo de deficiência para atestar a punição religiosa, o desenvolvimento da medicina e a eficácia da política assistencialista.

O corpo deficiente escapa às definições classificatórias impostas pela história, transcende a territorialidade dos discursos inclusivos e se posiciona diante de um potencial infinitamente plural. Ao receber o carimbo social da invalidez, da incapacidade e da improdutividade, o corpo deficiente privou-se de seu lugar na história, no entanto, emergiu da própria experiência de opressão para reivindicar a posse do direito corporal, suprimido pelo ideário social normalizador.

2.4 O CORPO DEFICIENTE NA DANÇA

Pensar a Dança Moderna e suas contribuições para a construção de uma autonomia de movimento para os bailarinos é também pensar que essa corroborou para a criação de novas exclusões corporais.

A explosão e a exploração da dança nos Estados Unidos e na Europa, na metade do século passado, depois de Isadora Duncan, Loïe Fuller e outros pioneiros da chamada Dança Moderna, possibilitaram que mais tarde, muitos artistas portadores de deficiências físicas e com corpo considerado fora dos padrões fossem atraídos para estilos de dança menos ortodoxos em contraposição à dança clássica acadêmica que estava em pleno vigor até então sob a égide do virtuosismo. (BELLINI, 2001, p. 207)

A afirmação da autora destaca um dos principais pressupostos que marcaram a atuação do corpo com deficiência na dança: o surgimento da Dança Moderna. Porém, é um tanto generalista afirmar que o corpo deficiente surge nas artes cênicas com o advento da Dança Moderna. De todo é inegável reconhecer as contribuições que este corpo vem dando à dança nos últimos 30 anos, tanto na criação de estruturas fragmentadas de movimento, como na relação bailarino-corpo nos processos de criação cênica.

Contudo, apesar das contribuições e das realizações artísticas influenciadas por uma emergente estética corporal deformada/fragmentada esses corpos deficientes estão do lado de fora dos palcos, ainda contentando-se com espaços restritos.

Para a crítica Ann Cooper Albright o *handicap* consolida-se por uma desvantagem que deve ser observada também pela ótica construída ao longo da história e que, no caso da

dança, deve ser percebida como um *corpo em falta* que nos leva a pensar sobre nossas comuns desvantagens. Apesar da discordância com o termo, a autora reconhece a presença desse corpo que não se determina pelas nomenclaturas; deficiente, descapacitado, em desvantagem, mas pela capacidade criativa comum a todos os corpos e pelas novas proposições estéticas que estes incitam. Para ela, a deficiência é a *antítese cultural* do modelo do ajuste criado pela sociedade “não deficiente”.

A escola moderna privilegiou a técnica, enfatizou o treinamento e a tonicidade dos corpos, mas possibilitou uma fusão com outras linguagens artísticas diferentemente da escola clássica. No entanto, manteve padrões físicos para sua execução que repercutem nos dias de hoje na chamada Dança Contemporânea. Em suma, os corpos seguem modelados por uma eficiência dançante, uma produtividade física, o que pode ser observado nos bailarinos das principais companhias nacionais.

Desde os corpos tonificados das tradicionais companhias como a Deborah Colker Cia. de Dança, até as apresentações do Cirque de Soleil, o que se vê é uma espécie de *heroísmo corporal*, em que os bailarinos vão além das suas capacidades e resistências, com uma dança que parece importar menos do que os superpoderes corpóreos que vislumbramos em cena.

Da mesma forma os bailarinos deficientes se deparam com um fazer cênico cada vez mais atrelado às eficiências dançantes, onde suas capacidades e conhecimentos sobre seus corpos são subvalorizados e transformados em ações extraordinárias de movimento. Um exemplo é o corpo do cadeirante, caracterizado por sua força de tronco e braços, que ao fazer determinada ação consegue realizar uma parada de mão, ou subir em sua cadeira rapidamente. São relações presentes na dança que apesar de se manifestarem em corpos distintos, privilegiam o mesmo aspecto funcionalista aplicado em cena. As exigências e a incessante necessidade de demonstrar os feitos físicos anulam as capacidades reflexivas dos bailarinos sejam eles deficientes ou não.

Em meio a essa efervescência da dança que quer ir além do corpo está o deficiente e sua dança sem espaços dignos de atuação-formação, dependente da concessão institucional e de suspeitosos grupos que se autopromovem à custa do trabalho desses artistas.

Não há uma data específica que marca o surgimento da dança envolvendo corpos deficientes, tudo indica que já em meados dos anos 1960/70, ocorriam na Europa campeonatos de dança de salão com a presença de *partners* cadeirantes, isso se justifica pela ação da professora alemã *Gertrude Kromboltz*, uma das representantes desta prática na

Alemanha, a quem tive oportunidade de conhecer em um *workshop* ministrado na Faculdade de Santana em 1998.²⁷

No final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, os grupos com corpos com algum tipo de deficiência surgem na Europa e nos Estados Unidos, fruto da iniciativa de bailarinos como o caso do grupo inglês *Candoco*²⁸ e da americana *AXIS Dance Company*²⁹. Estes grupos tinham no elenco pessoas com e sem deficiências físicas, promovendo, na época, um diálogo entre corpos diversos e possibilidades de criação. O trabalho desses grupos é descrito por Albright como uma possibilidade de repensar o fazer dança, encarando as diferenças corporais como forma de recriar com os limites.

Não tratarei de abordar o histórico desses grupos, mas ressalto sua influência no surgimento de trabalhos no Brasil. Mesmo não tendo sido fundada com a intenção de se caracterizar como Cia. de dança, a *Roda Viva Cia. de Dança* foi comparada ao trabalho desse grupo inglês *Candoco*, como citado em crítica de Ana Francisca Ponzio.

Apesar dos grupos internacionais começarem com uma formação artística já definida pela bagagem de seus fundadores, no Brasil esta construção deu-se de forma progressiva. Grande parte dos grupos surgiu de trabalhos terapêuticos, grupos de pesquisa em universidades ou grupos de associações como a Associação de Pais e Amigos do Excepcional (APAE). Os profissionais responsáveis eram em parte, oriundos da área da Educação Física, com enfoque investigativo voltado para uma dança em perspectiva reabilitadora/terapêutica. A partir de 1995, com a criação da *Roda Viva Cia. de Dança*, reconhece-se no país a possibilidade do ingresso de bailarinos deficientes no circuito da dança, pois a atuação profissional da Companhia abriu espaços que até então eram fechados para tais corpos em cena.

Não cabe aqui a discussão da origem desses trabalhos no Brasil, mas deve-se reconhecer o papel da *Roda Viva Cia. de Dança* enquanto referência para os demais trabalhos surgidos no país nos últimos quinze anos. São inúmeros grupos que vêm desenvolvendo em sua trajetória trabalhos com corpos deficientes. No entanto, são poucos os que se dedicam ao enfoque no trabalho do dançarino enquanto criador, considerando a sua participação e experiência nos processos de concepção/execução da obra coreográfica.

²⁷ *Workshop* ministrado pelo professor Henrique Amoedo, então diretor da *Roda Viva Cia. de Dança*, trabalho que homenageou a profa. Gertrude Kromboltz – Faculdades de Santann´a-SP.

²⁸ Companhia inglesa criada em 1991 por Adam Benjamim e Celeste Dandeker, composta por bailarinos com e sem deficiências, atualmente é dirigida pelo bailarino e coreógrafo Pedro Machado.

²⁹ Fundada em 1987 em San Francisco – EUA, pela coreógrafa Thais Mazur, desde 2001 é dirigida pela bailarina e coreógrafa Judith Smith. Destaca-se por trabalhos com coreógrafos como Bill T. Jones e Victoria Marks.

Daí a necessidade de um repensar sobre o uso do termo *inclusivo* na dança para refletirmos sobre o papel dos dançarinos, bem como a sua formação nas companhias brasileiras. Por conseguinte surgem inúmeras questões a investigar: Será que esse discurso não reproduz um novo modelo de exclusão? E o papel do artista onde é que fica em todo esse processo?

Para quem tem uma deficiência o ato de dançar pode representar encantamento, empolgação, felicidade, mas pode despertar também o desejo pela pesquisa, pelo amadurecimento criativo e profissional. O que coloco em questão aqui é: De que dança está se falando? De uma dança que adota uma classificação para se destacar, ou de uma dança que transcende categorizações e revela novos projetos estéticos e profissionais para o mercado artístico? Estas questões serão aprofundadas no decorrer deste capítulo.

2.4.1 A dança inclusiva e a visão do corpo deficiente

O surgimento da Dança Inclusiva no Brasil retomou a discussão sobre o acesso da pessoa com algum tipo de deficiência nas artes da dança. Esse termo dialoga com as políticas de inclusão vigentes no país desde os anos de 1990, sobretudo, as políticas da educação especial, que vêm sendo implantadas nas instituições de ensino brasileiras. O termo também se justifica pela ideia de que todos podem dançar ou ter acesso à prática da dança, compartilhando experiências e vivências de forma plural.

Como observado, o corpo deficiente foi alvo de novas significações de inserção, mas essas ações, efetivamente, não corresponderam de forma satisfatória, sobretudo, porque a formação, o acesso, e a oferta de trabalho para os artistas ainda são restritas ou alvo de especulações políticas e institucionais. Mesmo bailarinos que passaram por trabalhos reconhecidos pela qualidade no Brasil hoje se encontram desempregados e sem conseguir espaços para atuação que não sejam grupos caracterizados como inclusivos.

O deficiente vivencia e repete no território artístico a exclusão sofrida no cotidiano social. Se a dança considerada inclusiva caracteriza um projeto político em crise, consequentemente ela põe-se também em crise e carente de transformações.

Se a Dança Moderna e Contemporânea levantaram espaços para os corpos que queriam libertar-se das amarras tecnicistas e condicionantes do *Ballet*, essas podem ser consideradas inclusivas, pois abraçaram corpos que a dança clássica rejeitou. O fato é que a ação de dançar por si só abraça a todos sem distinções, mas quando o ato de dançar se localiza

no território artístico, este por sua vez é manufaturado em setores qualitativos e seletivos da indústria cultural, que excluem de forma arbitrária os tipos que não se enquadram.

A criação da nomenclatura Dança Inclusiva não facilitou o acesso dos corpos ao mercado artístico, pelo contrário, “guettificou” espaços que poderiam unificar grandes projetos e pesquisas relevantes para refletirmos sobre a construção do pensamento artístico na dança. Pensar a presença da deficiência enquanto experiência do humano é não amenizá-la com discursos moderados de aceitação, enquadramento, oportunidades, e sim repensar a própria definição do que foi idealizado enquanto corpo.

O discurso da inclusão ocupou as mais diferentes áreas humanas e, no que se refere às artes, ainda encontra dificuldades na proposição de conhecimentos menos superficiais que retratem de forma coerente a realidade destes corpos. Nessa linha de raciocínio, questiono se a adoção do termo *inclusivo* nas artes, não traz na própria história reais vestígios da exclusão social escamoteada por um imaginável ideário de igualdade.

Pergunto até que ponto a presença do corpo deficiente na dança e na cena não está sendo conduzida apenas de forma ilustrativa. Ou, como o corpo deficiente pode se tornar refém de um lugar-comum que privilegia apenas a ótica de sua construída ineficiência. A dança categorizada como *inclusiva* suprime todas as possibilidades de investigação-percepção dos corpos enquanto criações em processo, e, sobretudo, enquanto artistas que em cena não estão apenas dançando, mas levantando proposições estéticas que vão muito além das movimentações coreográficas. Este fazer-dança é também um fazer-pensar.

Ao dançar, o artista traz consigo para o palco a cena que vive socialmente, pois é e sempre foi alvo do fetiche da especulação humana e da espetacularidade atribuída pelo olhar social. Ao deparar-se com o fazer-cênico propõe outro entendimento estético, artístico e político de seu corpo. Ele é ali um (re) criador de si mesmo, um intérprete da falta, que se transfigura em movimentos e dança. No entanto, ele corre o risco de tornar-se um meio de exibição gratuito, coadjuvante em obras artísticas que privilegiam apenas a sua inserção/oportunização na cena.

O corpo deficiente sempre foi alvo do olhar especulador, visto sob uma ótica *espetacular*, fosse pela visão popular, ou pela experimentação laboratorial da medicina. A visibilidade excessiva do corpo deficiente no século XIX não pôde mais deter-se na exploração de suas dificuldades, nem tampouco numa hiper valorização de seus potenciais. Para Skliar, esse discurso denuncia a fragilidade das sociedades e mantém velhas estruturas de nomeação quanto ao corpo deficiente e que decidem o que visibilizar ou não.

Há, sobretudo, uma regulação e um controle do olhar que define quem são e como são os outros. Visibilidade e invisibilidade constituem nesta época, mecanismos de constituição da alteridade e atuam simultaneamente com o nomear e/ou deixar de nomear. (SKLIAR, 2001, p. 123).

Esse *status quo specular – espetacular* imbuído aos corpos considerados anormais, fragmentados – perpetuou-se em todos os setores da sociedade, inclusive nas artes. Para a pintura e o teatro as deformidades humanas eram motivos para criações que abordavam o medo, a maldade, a imperfeição do negativo, a punição, a morte, a feiúra, tudo aquilo que uma sociedade deveria excluir de sua organização. A cultura teratológica do século XIX chancelou a sentença e os papéis sociais dos corpos considerados anormais (deficientes, gordos, negros e doentes).

O olhar especulativo dos séculos XIX e XX concedeu lugar a um voyeurismo moderno, que busca exemplos fantásticos de superação, façanhas extraordinárias e ações sem limite. Resta ao corpo deficiente a recusa de sua condição e a obrigação de ser visto como a fonte de todas as respostas para o mal-estar da sociedade. O cadeirante que em câmera lenta emociona os espectadores nas paraolimpíadas; o corpo do amputado que consegue correr a prova dos 400 metros com próteses; a garota linda que ficou paraplégica, na novela das oito³⁰ são parte dos inúmeros casos desse voyeurismo caçador de exemplos, construído nas últimas décadas pela modernidade.

Durante parte de minha trajetória como bailarina e nos anos em que atuei na função de diretora artística da companhia, pude constatar como se dava a manutenção das representações construídas sobre a deficiência e de como estas impregnaram a nossa credibilidade enquanto profissionais, pesquisadores e artistas. Isso se mostrava muito claramente quando dávamos entrevistas, ou participávamos de matérias transmitidas para a TV. O enfoque maior era acerca de nossas patologias, e a curiosa vontade de saber como era dançar ou coreografar, apesar da deficiência. Chega a ser irônico o olhar predador da mídia em relação ao grupo que já comprovava, em sua época, a qualidade artística de seus trabalhos. Parece-me haver uma constante penalização dos artistas sob a ótica de um exotismo disfarçado pelos meios da mídia cultural. A ausência de qualquer tipo de divulgação na mídia especializada das artes demonstra a gravidade e a exclusão de uma cena artística que completa mais de quinze anos atuando no mercado da dança nacional.

³⁰ Refiro-me a novela *Viver à Vida*, escrita por Manoel Carlos, dirigida por Jaime Monjardin e Fabrício Mamberti. Uma produção da Rede Globo de Televisão (2009-2010). Novela cuja personagem principal é Luciana, uma modelo em início de carreira que sofre um grave acidente que a deixa tetraplégica.

O corpo deficiente parece estar a serviço do social, apesar da recíproca não ser a mesma, ele é espetacular aos olhos dos corpos que podem tudo, ele fascina pela ação, pela intenção, pela coragem e sublimação das adversidades. Em meio à vida que se torna arte por meio da dança, o corpo deficiente está dentro e fora de cena, ele é ator e espectador aos olhos do mundo, ele é visto percebido, perseguido, comparado, sacralizado pelo desejo humano de exemplos a serem seguidos ou simplesmente especulados pelo voraz apetite assistencialista.

O *status* espetacular em que se cristalizam a deficiência e o corpo deficiente representa o território da exclusão social e, conseqüentemente, anula a possibilidade do artista que segue – mesmo no espaço cênico profissional – sendo reverenciado por suas patologias, ao invés de sê-lo por sua atuação artística. Essa crise de comportamentos, representações, situações, discriminações, impregnam no corpo deficiente marcas de um projeto político-social excludente que marginaliza o artista com o mesmo discurso exotizador do passado.

A sociedade contempla os corpos considerados deficientes e parece não acreditar na possibilidade de reconhecer-se também nas suas incapacidades. O território artístico favorece o acesso desses artistas, mas afasta-se do entendimento estético que estes propõem para a emergência de outros olhares sobre o corpo considerado fora dos padrões. *Slogans* como: “Fazendo a Diferença”, “Dia D da Diferença”, “Iguais na Diferença”, são muito comuns em campanhas publicitárias e textos jornalísticos, ou no território artístico quando este envolve corpos deficientes.

É preciso pensar a *diferença*³¹ e a *deficiência* para além da ótica binária do negativo e do positivo, uma vez que estas não se findam em um conceito único e devem ser vistas como experiências inerentes a todos os seres humanos. Mesmo este trabalho, que não como referencial teórico os estudos do filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida e sua teoria desconstrucionista sobre a diferença, cabe ressaltar que a compreensão acerca deste termo alcançou outros níveis de entendimento, à medida que abandonou o vínculo identitário imposto pelas logocêntricas construções sociais da alteridade.

Ao entrar em cena, o artista que tem uma deficiência traz consigo para o palco a sua experiência social, pois é, e sempre foi, alvo do fetiche da especulação humana, e da espetacularidade a ele atribuída. Ao deparar-se com o fazer-cênico propõe outro entendimento

³¹ Chamo atenção para a utilização do termo “diferença” nesta escrita, que se aproxima ao conceito de Diferença proposto pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida, no entanto não se encerra especificamente sob a perspectiva deste autor. A “diferença” para Derrida pode ser compreendida enquanto um projeto político-filosófico, norteador do pensamento desconstrucionista proposto pelo autor. Derrida introduz seu conceito de diferença para abalar e substituir as oposições binárias do sistema logocêntrico. A *Differance* não se encerra com uma definição arbitrária, ela representa um *arquiconceito* que mobiliza o surgimento de outros conceitos numa reação que abala a idéia da origem e do pertencimento (o farmaco, o descentramento, o suplemento e o jogo).

estético, artístico, político de seu corpo. Ele é ali um (re) criador de si mesmo, um intérprete das impossibilidades.

CAPITULO III

DEFICIÊNCIA EM CENA

3.1 O CORPO DEFICIENTE E A CENA

A discussão realizada no capítulo anterior evidenciou o problema da construção da alteridade deficiente no decorrer da história. Desde as primeiras nomeações e categorizações do corpo aos termos institucionalizados pelas intersticiais ações dos *mecanismos de poder*, percebe-se a grave situação dos corpos que ainda se encontram sitiados no exercício do direito em toda sua completude, inclusive do direito à criação artística. Refiro-me ao conceito de *poder* analisado por Michel Foucault em suas obras *Em Defesa da Sociedade*, *A Ordem do Discurso* e *Os Anormais*. Para esse autor, as ações dos mecanismos de poder não são subordinadas somente ao aparato estatal-institucional. O poder é um organismo vivo na sociedade, agindo das mais variadas formas, principalmente na consolidação de saberes que podem se tornar novos dispositivos de controle e poder.

A partir do tema abordado, concentro nesta etapa da pesquisa, o enfoque investigativo acerca das questões que envolvem a cena contemporânea e o corpo deficiente, entendendo cena como lócus social e lócus artístico. O papel político e artístico, a formação dos bailarinos e a crítica ao modelo inclusivo, implantado na dança, também serão abordadas neste capítulo, bem como a busca pela autonomia criativa do artista.

Os estudos da cena encontram em diversas correntes científicas variantes significados que abordam desde a compreensão dos fatos cotidianos enquanto atos encenados – como o caso da *etnocenologia* –, aos estudos da cena enquanto junção de novas linguagens na contemporaneidade, como, por exemplo, hibridismo na cena contemporânea; mestiçagem e cena; e a cena pós-dramática.

Não tratarei de defender, neste trabalho, a compreensão da cena com base nesses conceitos e sim analisá-la sob o enfoque de ordem epistemológica no intuito de problematizar as questões referentes ao corpo deficiente em lócus cênico e social.

A palavra *cena* tem origem do grego *σκηνή*,³² ou skênê (barraca/tablado) e este termo sofreu alterações ao longo da história da humanidade. Às modificações na morfologia

³² Fonte: PAVIS, Maurice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

da palavra foram incorporados diferentes significados como *lugar* ou *cenário* onde se apresenta algo.

Nos dias atuais, a palavra *cena* refere-se à *ação* de fazer *cena* para alguém *encenar*. Ao observar as modificações sofridas pelo termo, podemos constatar que o conceito de *cena* passa a ser associado e incorporado ao indivíduo, diferentemente do sentido usado na antiguidade, que estabelecia relação com a alteridade espectadora.³³ Ao assumir o *estar* em *cena*, o indivíduo *faz* *cena*, apropria-se do lugar cênico, ocupa o lócus da ação e da criação.

Nessa perspectiva, observemos as palavras de Roberto Morais, ex-bailarino da *Roda Viva Cia. de Dança* e cofundador da *Cia. Gira Dança*, ao nos falar que:

*Quando começamos a apresentar fora da sala de ensaio, começou a prosperar um trabalho mais artístico e a gente procurou buscar a arte. Começamos a trazer gente de fora para trabalhar com o grupo. E nós éramos muito cobrados para um trabalho de qualidade, para sair do terapêutico, pois o terapêutico não gerava nada, gerava somente a motivação para o deficiente sair de casa; e o grupo não queria isso. Nós queríamos que o deficiente se tornasse um artista.*³⁴

O corpo hoje está em *cena* em toda a sua dimensão, exposto, fragmentado, mutilado, transfigurado em ações de enfrentamento, risco e resistência política. O corpo reivindica mais do que nunca o seu direito à intervenção e alteração do *status* sagrado a ele concedido. Essa profusão corporal na *cena* contemporânea não estabelece fronteiras, e tudo pode ser validado pela emergência de novos conceitos, de novas técnicas e experiências criativas em devir.

Quando falamos em *cena* envolvendo bailarinos com algum tipo de deficiência, caímos em território ainda por ser desvendado, cujas interpretações repousam em avaliações sistematizadas e em procedimentos laboratoriais de verificação-aplicação de métodos, bem como das possibilidades criativas dos corpos. Sendo assim, parece-me que caímos em um discurso no qual a subestimação das capacidades do corpo considerado diferente, justifica a aplicação do modelo do *teste*, da verificação, que instrumentaliza o corpo não-deficiente para a interpelação pró-deficiente. A super exposição de suas patologias – ou de suas capacidades físicas como atos heróicos –, em lugar de seus processos de autoria e criação artística, reflete o contexto atual desses artistas.

A exotização dos corpos adjetivados como diferentes, estranhos, deformados, anormais e tantas outras coisificações, denota um enfoque especulativo-laboratorial, do ponto

³³ Só existiria *cena* se houvesse o outro.

³⁴ Entrevista concedida em julho de 2009 (Ver Apêndice B).

de vista de alguns profissionais que estão cabotinando o fazer-cênico legítimo dos artistas-criadores e trabalhadores da dança.

Mas, por que este olhar exotizador, fetichista e especulativo ainda permanece sobre o corpo deficiente? Este parece representar uma ameaça ao modelo corporal da eficiência constituído na sociedade e que sutilmente se mantém reproduzido no campo da dança.

Que soluções-respostas a sociedade quer encontrar nesse corpo que não consegue se libertar das amarras colonialistas dos corpos normais? Recordo do texto *O Corpo Colonizado*, do antropólogo luso-brasileiro André Lepecki, em que ele discorre sobre a necessidade dos corpos colonizados aprenderem a auscultar o chão onde pisam. Arrisco-me aqui a parafraseá-lo e dizer que – no caso dos corpos deficientes – é preciso que se apropriem do chão onde pisam.

Pensar a dança enquanto poderosa máquina de produção de resistências pode contribuir para que os corpos atuem para além do território cênico, reivindicando desta forma espaços de atuação política por meio de ações críticas e mobilizadoras. Insistir na crença de que a colonização manifestou-se apenas do ponto de vista geográfico implica não considerarmos a existência de outras formas vigentes de colonização: corpo perfeito/corpo imperfeito, beleza/feiúra, ocidente/oriente, brancos/negros, metrópole/interior. No caso do corpo deficiente a colonização manifestou-se sob a égide da necessidade de uma normalidade social. Desta feita é importante refletir sobre esses mecanismos de dominação corporal guiados pelo ideal do corpo eficiente e sua supremacia em relação a um corpo que incomoda, infringe e subverte o *status quo*, pelo simples fato de sua existência.

O fantasma do olhar sobre o *Monstro* – que encobriu a Idade Média e teve o seu auge com a exposição dos corpos anormais em praças e circos – parece sustentar-se nas relações políticas, econômicas e sociais entre a sociedade e os sujeitos influenciados pela fictícia incompletude corporal. Para Foucault (2002, p. 69), a visão sobre o monstro representa a extirpação do anormal, pois “o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violência das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”.

Certamente, esse olhar exótico não repousa apenas sobre os deficientes. Uma gama de outros corpos não se reconhece nos estratificados compartimentos sociais, que apesar de estarem dissolvidos na esquizofrênica *crise de sentidos*³⁵ da contemporaneidade, mantêm o

³⁵ Conceito analisado por Peter Berger e Thomas Luckmann em que se verificam as produções de sentido nas instituições sociais, e como estas regulamentaram o agir social. O sentido, para esses, autores é fruto das experiências inerentes aos sujeitos (sentido subjetivo) e de experiências *selecionadas* presentes na vida dos

controle por meio do *status* normalizador de convívio social.

Os Estudos da Performance e as teorias recentes, como a Teoria Queer, denunciam novas perspectivas político-filosóficas de enfrentamento dos discursos reproduzidos sobre corpos, desejos, identidades deslocadas e a transitoriedade dos gêneros, que não se identificam mais no bojo binário do masculino-feminino; do igual-diferente; do culpado-inocente; do normal e do anormal.

Não é o caso de inserir neste trabalho a discussão sobre temas tão diversos e relevantes no debate social atual. Mas, ressalto a importância de perceber que essas questões trazem à tona aspectos e zonas de investigação até então marginalizadas que, assim como os corpos deficientes, emergem da subalternidade para novos campos de conhecimento e produção científica.

A ditadura do olhar normalizador sobre o deficiente evidencia um corpo que para a sociedade é e sempre foi cênico. Ele está em permanente estado espetacular no qual incorpora e absorve todo o fetichismo social pela anormalidade. O corpo deficiente atua sob a chancela de uma anormalidade imposta e, ao mesmo tempo, assistencializada pelo corpo social. Mesmo aqueles que adquirem uma deficiência por meio de acidentes, doenças e traumas diversos pagam o preço cobrado na sociedade pela ausência do corpo anterior, sendo exotizados em um ciclo permanente de especulação-espetacularização.

Se as representações sociais são construídas por meio de repetições e incorporações dos modelos de comportamento e conduta da sociedade, seria o corpo deficiente ainda vítima de uma intolerância que na verdade representa todo um discurso construído e preservado para a não-aceitação do imperfeito/estranho/anormal? Segundo Albright (1997, p. 73) “Assim como a sociedade cria um ideal de beleza que é opressivo para todos nós, ela cria um modelo ideal da pessoa fisicamente perfeita que não está cercada de fraqueza, perda ou dor”.³⁶

Falar de cena envolvendo corpos que, durante muito tempo, foram considerados *subcorpos*, é no mínimo confrontar-se com uma história que não fora escrita. É constatar a estigmatização de sujeitos que foram silenciados de suas possibilidades, cerceados pela ação punitiva, ou pela ação especulativa.

São inúmeros os exemplos de corpos deficientes exibidos no meio artístico de forma depreciativa desde os *freaks* aos corpos dos anões, que talvez tenham sido as maiores vítimas

indivíduos (sentido objetivo), que por meio de suas repetições originam os controles institucionais. A crise desencadeia-se pela exigência de que as comunidades de sentido (o grupo social) devam ser idênticas.

³⁶ Tradução Nossa. “[...] just as society creates an ideal of beauty which is oppressive for us all, it creates an ideal model of the physically perfect person who is not beset with weakness, loss, or pain [...]”.

de uma super exposição/especulação que perdura até os tempos atuais. O anão representa o corpo inferiorizado não apenas por tamanho físico, mas também pela ideia minituarizada do sujeito como um todo. Provavelmente, para a sociedade, a figura do anão espelhe sua supremacia física, intelectual e biológica, o que converge para o surgimento de brechas de poder, reveladas por meio das ações de exclusão e julgamento de corpos também considerados deficientes.

Desde a antiguidade, os corpos eram inseridos na cena para entreterem a plateia, em momentos que oscilavam entre a ludicidade, a reprodução de um mundo imaginativo e a exposição de fatos da vida cotidiana, até chegarmos a uma cena que não mais se detém ao compromisso da manutenção dos cânones cênicos (espaço, tempo, texto). No caso da dança, o corpo foi eleito instrumento de trabalho, centro da reprodução mecanicista, fonte de virtuosismo técnico e que aos poucos galgou sua independência para além da condição sistemática da execução de movimentos.

No entanto, o corpo na cena da dança manteve o *status* da eficiência, do condicionamento físico. Os corpos dançavam para serem vistos enquanto objetos virtuosos, ágeis, imbatíveis e até mesmo indestrutíveis. Então, como um corpo que não ocupa o *status* produtivo imposto na sociedade, pode ser inserido cenicamente e não causar estranheza aos olhares tão condicionados às destrezas corporais vigentes?

O surgimento gradativo dessa dança e da cena envolvendo corpos deficientes esbarrou primeiramente em um olhar e em um modelo construído pelo discurso médico, analisado por Foucault, em sua obra *Os Anormais*. Ele problematiza a influência do aparato médico-legal sobre a conduta dos sujeitos considerados irrecuperáveis. O autor discorre sobre os três tipos sentenciados pela sociedade; os monstros, os incorrigíveis e os onanistas. O texto trata da atuação jurídica na aplicação de procedimentos de vigilância, controle e identificação dos anormais. Procedimentos que ecoam nas esferas políticas e jurídicas atuais, no que tange ao contexto de exclusão e violência presente em nossos dias.

É com base nessa perspectiva que reflito sobre o corpo deficiente na cena contemporânea enquanto corpo herdeiro da instituída anormalidade, cuja emergência artística faz-se necessária em nível qualitativo, no Brasil. Com efeito, ainda se faz necessário um maior aprofundamento do estudo dessa cena sob a ótica desses corpos, suas visões, indagações e contribuições às artes cênicas, sobretudo à dança.

A cena artística da chamada Dança Inclusiva é vista por um viés hierárquico de oportunização, no qual é a dança que confere ao corpo a chance do dançar, quando esta relação deve ser compreendida por meio das contribuições que o corpo concedeu à dança, em

sua relação diacrônica com a sociedade contemporânea.

O surgimento da cena permeada por corpos que não correspondem ao modelo imposto pela dança clássica e moderna, bem como pelo excesso de eficiência do corpo nas companhias contemporâneas, lança um desafio à criação coreográfica, ao trabalho do bailarino, ao olhar do espectador e particularmente à desarticulação dos cânones estabelecidos em relação ao modelo corporal vigente na dança.

A cena e o território cênico são locais de exposição-atuação e quando utilizados por corpos que não se reconhecem no *hall* mercadológico dos super-espetáculos, podem se tornar espaços de afirmação e reivindicação, mas, sobretudo, locais de novos fazeres, de articulações e competências artísticas. Todavia, esse pensar esbarra nas questões referentes ao acesso do corpo deficiente ao mercado de trabalho das artes cênicas, ainda “guettificado”. A crítica ao olhar sobre esse corpo, na dança, reflete-se no próprio posicionamento político do artista, ainda absorto pelas heranças estigmatizadoras de um passado histórico segregador.

A dança, durante muito tempo, imobilizou-se em um simulacro sagrado e rompeu o platô sobrenatural de sua sacralização por meio da sistematização de técnicas transmitidas a legiões de indivíduos que com ela reproduziram novos saberes.

A fala de Primo (2001, p. 95), quando nos diz que o “bailarino descobriu que é um corpo”, reflete de forma crucial o pensamento iluminista do século XVII, propulsor de uma corrente filosófica que devolve ao homem a sua importância no mundo, desmembrando-se da fundamentalista relação com o divino.

O avanço das técnicas e a recuperação dos espaços de voz e criação do corpo, fez surgir uma atividade em transformação, que busca hoje expor o corpo-sujeito ainda encarcerado pelos sintomas fatídicos de nossa caótica modernidade-contemporaneidade.

Quando os corpos deficientes começaram a ser inseridos em grupos terapêuticos,³⁷ notou-se que eles demonstravam talento e criatividade artística, o que era limitado pela conduta médica. Grande parte dos bailarinos deficientes passaram por instituições reabilitadoras, antes de se depararem com o universo da dança. Essa experiência clínica conferiu ao deficiente uma condição de corpo-objeto, que tende a ser reproduzido no território artístico.

A Dança Contemporânea caracterizou-se por um estado de suspensão, de busca incessante pela obra em devir, não atrelada às conceituações definitivas, passível de alterações

³⁷ Note-se que grande parte das instituições reabilitadoras utilizavam tarefas manuais como parte de seus programas de reabilitação. A chamada Terapia Ocupacional (TO) foi um desses setores, em que a habilidade criativa fora subaproveitada em detrimento dos resultados motores.

e intervenções, onde “a técnica em dança não era mais um fim, mas um instrumento conveniente apenas na medida em que auxiliasse a alcançar uma determinada qualidade de movimento desejada”. (PRIMO, 2000, p. 112).

A cena da Dança Contemporânea produzida no fim dos anos de 1980 e início da década de 1990 explorou a degradação da modernidade por meio de obras que discutiam situações de exclusão-opressão, relacionadas principalmente às intolerâncias ocorridas na época no campo da sexualidade. A descoberta da Síndrome da Imuno Deficiência Adquirida (AIDS), conhecida nesse período com o rótulo de *peste gay*, culminou em uma série de manifestações discriminatórias contra os homossexuais, considerados grupos de risco, sem mencionar o estigma imposto aos doentes soropositivos. Um bom exemplo dessa discussão que vai para a cena é o trabalho do coreógrafo americano Bill T. Jones, em sua obra *Still/Here* que aborda a questão da doença terminal e do abandono social dos vitimados pelo vírus HIV. Em trabalho forte e comovente, Jones expõe a própria experiência vivida com a perda de seu companheiro vítima da AIDS. Sua dança contribuiu para um pensar coreográfico engajado, crítico e politizado, sobretudo, nas questões voltadas a gênero, discriminação e exclusão social.

Esse terreno fecundo para a exposição de fatos silenciados e marginalizados pela sociedade propiciou um vasto campo para o engajamento político por meio das artes. A pintura, a performance, o teatro e a dança tornam-se estratégicos para a comunicação, para a denúncia e o protesto contrários à sociedade cerceada pelas ilusões do consumo.

No Brasil, na década de 1970 até o final dos anos de 1980 inaugura-se um fazer artístico influenciado pelo movimento da contracultura norte americano, em que a arte deixa de ocupar o local da apreciação e da permanência para intervir, interagir aproximar-se do público, provocando-o e estimulando a sua participação.

O bailarino encontrou novas possibilidades de engajamento artístico além da simples repetição das técnicas tradicionais da dança, ao buscar a investigação dos movimentos, aliado às experimentações corporais alternativas, no intuito de construir um corpo reflexivo, que não era mais um refém da indústria do consumo de espetáculos. De acordo com Primo,

Com efeito, não é possível tratar as práticas alternativas de dança tentando encaixá-las numa medida padrão, numa forma de pensar que guiava os passos do balé clássico. Tais práticas corporais conectam interior e exterior do corpo. Muito provavelmente não devem fazer parte de uma formação que tem como modelo a cisão entre ação e pensamento. (PRIMO, 2006, p. 142).

Há uma incessante busca do bailarino por um corpo pensante e por experiências que agreguem não somente a eficiência motora, mas também, e sobretudo, a reflexão acerca do papel social que desempenha em seu fazer artístico, assim como nas formas de compreensão do espaço cênico enquanto lugar de proposições.

3.2. O PAPEL E A FORMAÇÃO DO BAILARINO DEFICIENTE

A qualidade técnica e a busca por novos procedimentos que pudessem ser aplicados ao trabalho com corpos deficientes na dança, tiveram nos anos de 1990 um período produtivo. Nesse sentido, foram realizadas experimentações que envolviam os métodos já utilizados pela Dança Moderna, como as técnicas do húngaro Rudolf Laban e o método de Marta Graham, todavia o procedimento de caráter mais representativo foi a utilização do método *contact improvisation* de coreógrafo norte americano Steve Paxton. Essa prática possibilitava aos corpos com e sem deficiências reconhecerem-se em suas impossibilidades e possibilidades acionadoras de movimento. Aquele corpo fisicamente comprometido seria estimulado a enfrentar suas incapacidades, bem como os corpos sem deficiências também seriam incentivados a descobrir novas estratégias de criação e compreensão do outro no decorrer da prática.

Não cabe aqui aprofundar e detalhar as características específicas do método *contact improvisation*, mas ressaltar a sua importância como base referencial no trabalho dos grupos na década de 1990³⁸ e de como este repercutiu no surgimento de novas metodologias para os artistas e pesquisadores.

O coreógrafo Alito Alesi é um exemplo citado pela autora Ann Cooper Albright (1997) como um dos precursores do método *contact improvisation* no campo da dança envolvendo corpos deficientes. Alito, juntamente com o bailarino cadeirante Emery Blackwell, inicia suas investigações com corpos de paralisados cerebrais, explorando suas possibilidades de movimento e relações espaciais. Alito é autor do projeto *DanceAbility*,³⁹ por meio do qual ministra *workshops* em diversos países, divulgando a técnica do *contact improvisation*. Com efeito, a presença desse corpo no cenário contemporâneo estimulou o diálogo mútuo entre os corpos com e sem deficiências no campo da dança.

³⁸ Companhias como a inglesa *Candoco* e o *Cleveland Ballet* utilizaram-se do método *contact improvisation*.

³⁹ A palavra *DanceAbility* denota um interessante jogo de palavras em que se faz uma crítica ao termo *disability* empregado aos corpos deficientes nos EUA.

Decerto que a aplicabilidade das diversas técnicas citadas aqui foi decisiva para o surgimento dos primeiros trabalhos coreográficos e para a preparação corporal dos bailarinos em sala de aula. No entanto não pretendo afirmar a presença de uma técnica específica para o corpo deficiente, nem atribuir todos os resultados estéticos obtidos apenas à valoração técnica. Essa afirmação será discutida, neste trabalho, mais à frente.

Os grupos da chamada *Disability Dance* ou *Integrating Dance* nos Estados Unidos e na Europa são considerados, em sua maioria, profissionais. Circulam em festivais de dança do mundo todo, revelam bailarinos para outros grupos,⁴⁰ além de contar com estrutura organizacional para a realização de ensaios, aulas e oficinas. Certamente há, nesse caso, o peso cultural dos países mais desenvolvidos economicamente, que por consequência reflete-se nos organismos de apoio às artes e nas ações executadas por tais companhias.

Interessante destacar que as companhias internacionais que iniciaram o trabalho com corpos deficientes, no final da dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, concentraram na base de sua formação a iniciativa de ex-bailarinos de grandes companhias europeias, que seguiram suas carreiras por meio da fundação de companhias como a *Candoco*, *Axis Company Dance*, dentre outros citados no capítulo anterior.

Destaco o texto *Imobile Legs*⁴¹ da teórica crítica Peggy Phelan, no qual a autora aponta o trabalho de uma bailarina do *London Ballet Theatre* que após sofrer um acidente em cena – que comprometeu gravemente a região dos quadris – retorna à dança através de coreografias criadas em programas de computação. Phelan brinda-nos com uma poderosa reflexão sobre como fatos traumáticos podem tornar-se matéria de criações e proposições estéticas no campo cênico.

Verdade que não é de hoje que artistas criam e recriam através de suas perdas e dores. Não há melhor exemplo do que o trabalho da artista plástica mexicana Frida Khalo, que desenvolveu suas obras mais importantes após ter sofrido um grave acidente que a deixou paraplégica. Khalo se apropria da dor e do caos físico como morada e inspiração para suas criações, assumindo uma poética da perda em suas telas, que mesmo carregadas de imagens fortes, revelam beleza em profundidade, ao mesmo tempo em que evidenciam uma intensa exposição corporal, como podemos observar na Figura 9.

⁴⁰ Um exemplo é o do bailarino David Toole da companhia *Candoco*, cedido ao grupo *DV8*.

⁴¹ *Imobile Legs*. In: **Unmarked: The Politics of Performance**. New York: Routledge, 1993.



Figura 9 – Frida Kahlo: A coluna partida (1944)

No Brasil, a cena artística envolvendo corpos deficientes surgiu por iniciativa de pessoas ligadas direta e indiretamente ao universo da dança, como pesquisadores, terapeutas, e educadores físicos. Utilizando diferentes práticas corporais, esses profissionais incorporaram a dança como ação propulsora da criatividade e do processo de reabilitação dos corpos considerados incapazes.

A própria trajetória da *Roda Viva Cia. de Dança* partiu de cooperações de diferentes áreas como a educação física, a fisioterapia e a psicologia, que por sua vez se refletiram ao longo dos processos de intercâmbios artísticos e culturais experienciados por seus bailarinos e diretores, juntamente com diversos coreógrafos convidados.

Essa cena emergente da experimentação, da dificuldade e do conhecimento adquirido ao longo de quase duas décadas, representa para o país uma dança advinda do corpo deficiente brasileiro, que vivencia todo um sistema sócio-político-cultural excludente, todavia assistencialista e por vezes discriminatório no terreno das artes.

Outro fato a ser destacado é a cena alavancada por dançarinos que não tiveram uma formação teórico-prática no campo da dança e em nenhum outro segmento artístico. De fato, a formação deu-se de acordo com os processos adotados e incorporados ao longo das pesquisas e experimentações, envolvendo as contribuições de pesquisadores, coreógrafos e bailarinos não-deficientes. Essa é uma característica marcante na formação dos grupos no Brasil. Como nos diz a ex- bailarina da *Roda Viva Cia. de Dança* Rejane Sousa:⁴²

⁴² Rejane de Sousa é bailarina e coreógrafa. Atuou por 14 anos na *Roda Viva Cia. de Dança*, trabalhou no Ateliê

O trabalho com coreógrafos foi muito importante, eles nos ajudaram a amadurecer as coreografias, apesar de no primeiro momento não saberem como lidar com corpos de deficientes.

A *Roda Viva Cia. de Dança*, em suas várias formações, galgou distintas metodologias e fases de trabalho que surgiram das investigações e experimentações em sala de aula, desde o trabalho com o método *contact improvisation*, passando pela Dança Moderna, até chegar a um processo investigativo que contasse com a participação efetiva de seus bailarinos. Não se trata de abolir a contribuição das técnicas nas fases anteriores, mas deve-se considerar que a relação vigente nos períodos anteriores (1995-2004) priorizava a hierarquia coreógrafo-bailarino em função do treinamento técnico.

É somente a partir do ano de 2004 que a companhia adota uma postura mais investigativa de atuação, centrada na participação do bailarino enquanto agente-propositor das criações. Como mostra a foto abaixo (Figura 10), o grupo passa a experienciar novos procedimentos de preparação cênico-corporal e ações de intervenção em espaços públicos, enfatizando os aspectos investigativos da ação corporal nesses locais.



Figura 10 – *Roda Viva Cia. de Dança* em intervenção durante espetáculo *Sobre Corpo Palavra e Despedida* (2004)

Destaco que essa autonomia não se processou na companhia de forma unificada, ela se deu à medida que as necessidades pessoais e profissionais de cada integrante foram despertadas para buscar outros conhecimentos, como o desejo de dar aulas, a vontade de coreografar e ministrar cursos. Todos esses fatores estimulavam a busca por um fazer artístico independente da permanência no grupo. A companhia, nesse sentido, possibilitou o acesso

dos bailarinos ao mercado artístico da dança, bem como o intercâmbio entre profissionais da área, diferentemente, dos outros grupos nacionais que mantinham uma produção local.

Um exemplo importante das contribuições advindas de profissionais da dança nacional para a companhia é o do coreógrafo Henrique Rodovalho diretor da *Quasar Cia. de Dança*, da cidade de Goiânia. Em sua obra *Por Que Não?* – concebida para a *Roda Viva Cia. de Dança*, em 1998 – ele inaugurou uma nova fase no trabalho coreográfico com corpos deficientes, que analiso da seguinte maneira: Rodovalho poderia repetir o modelo das coreografias *pronta-entrega*, características de alguns profissionais da dança, que insistem em depositar suas criações nos corpos dos bailarinos como se estes fossem depósitos vazios, subtraindo-lhes as capacidades críticas e criativas. Ao contrário, ele optou por observar primeiramente a mobilidade dos corpos e a relação que cada um mantinha com a sua deficiência, a sua sexualidade, a sua cotidianidade. Estava aí o cerne de toda a concepção coreográfica desse profissional: aliar as técnicas e as experiências apreendidas com os corpos na construção de sua obra.

O trabalho começa com o grupo de cinco cadeirantes em um foco de luz, ao som da música do grupo francês *Les Tambours Du Bronx*, cuja trilha percussiva dava a impressão sonora de máquinas trabalhando a todo vapor. Rodovalho criou, juntamente com os bailarinos, pequenas vinhetas que abordavam de forma irreverente a relação entre deficientes, vista aqui com a ironia e o humor típico dos bailarinos da *Roda Viva Cia. de Dança*.

Uma das vinhetas começa. Em foco, um bailarino *muletante*, olhando para o nada. Em seguida, uma bailarina que tem poliomielite em uma das pernas entra no foco, olha para ele e para o público, anda pacientemente ao seu redor, como se quisesse observar toda a deficiência dele. Em uma ação rápida, ela chuta uma de suas muletas, ele olha para o público com cara de nada, apoiando-se quase sem equilíbrio na outra que lhe restara. Sem cerimônias, a bailarina caminha cinicamente ao seu redor, mantendo a relação com o público, para, finalmente, chutar-lhe a outra muleta. Em seguida, o bailarino cai e é retirado por dois bailarinos *andantes*. *Blackout*.

A segunda vinheta, representada, aqui, na Figura 11 destaca um cadeirante no foco, olhando para o nada, uma tensão é criada até a entrada de uma bailarina andante com paralisia em um dos lados do corpo. Eles entreolham-se, ela puxa uma cadeira para sentar-se ao lado dele, novamente se olham, ele, em gesto indiscreto, curva-se para olhar o braço da moça que parece estar tensionado e ereto para trás, o bailarino imita a deficiência dela. Logo, ela também se curva para olhar sua pernas finas entrecruzadas na cadeira de rodas, automaticamente também maneja as suas pernas como se fosse paraplégica cruzando-as, eles

olham-se entre si e depois viram-se repentinamente com um sarcástico e inocente sorriso para a plateia. *Blackout*.



Figura 11 – *Por Que Não?*
Henrique Rodovalho (1998)

Esse fazer cênico que parte também dos aparentes “fracassos” corporais é de suma importância para o trabalho artístico dos bailarinos, desde a preparação corporal à atuação em cena. A construção social da deficiência reflete-se consequentemente na construção social dos sujeitos que têm algum tipo de deficiência, e esse é o primeiro desafio para a compreensão do corpo deficiente enquanto corpo-criador.

Há um cerceamento ainda bastante visível nas ações de grupos que admitem artistas deficientes. De um lado, a proteção e o cuidado; de outro, a assistencialização de seus potenciais que, quando revelados, nutrem a promoção do grupo como um todo e não do mérito profissional que surge no artista. Sem contar que ainda há o debate entre a visão da deficiência em relação ao corpo deficiente dançante, discussão que redundará os campos mais emergentes de produção acerca das necessidades do profissional enquanto gerador de projetos estéticos para dança.

Se o corpo é deficiente, consequentemente, o olhar sobre esse corpo será o olhar confeccionado pelo cristalizado contexto histórico, político e social. Foram séculos de anulação, apagamento e subalternidade social dos corpos deficientes que, nos últimos trinta anos, tentam emergir do abismo segregacionista ao qual foram lançados. Com efeito, o empecilho maior, para a modificação da atual exotização cênica desse corpo, consiste na manutenção da postura abjeta do próprio deficiente. É este sujeito que se instala na condição da vítima dependente, e a ausência de enfrentamento político e artístico consolida a manutenção do monopólio dos grupos assistencialistas, o que perpetua a criação de trabalhos cuja única intenção é a de oportunizar espaços.

Interessa-me refletir acerca da qualidade artística dos grupos e do papel do bailarino, artista que tem algum tipo de deficiência, enquanto figura autônoma no seu direito à construção do objeto artístico e não um mero coadjuvante, refém das hierarquias que se consolidaram na cena compreendida como *inclusiva*.

Essa relação de dependência compromete e alicerça o trabalho em um modelo protecionista de inclusão social, vigiado e usufruído por todos, exceto pelo artista. É preciso que o corpo deficiente questione, que transmita e indague sobre seu papel nas artes da dança contemporânea, que não delegue essa função a outrem e que assuma o trabalho e a vontade de criar em cena. A formação não deve ocupar-se somente da capacidade de dançar, e sim da promoção do conhecimento sobre a dança e do processo criativo envolvido no trabalho. Em suma, “trata-se de pensar a dança que o próprio artista não somente poderá dançar, mas também conceber”. (PRIMO, 2006, p. 142).

À medida que as técnicas e metodologias foram incorporadas ao trabalho com corpos deficientes, estas tiveram que adequar-se as suas fisicalidades, assim como tiveram que ser revistas por diretores e coreógrafos que estavam diante de um território inexplorado. Esse impasse inicial encontrou a solução no saber-corporal do corpo deficiente, nas relações que este mantinha em seu cotidiano e com a própria deficiência.

Ao compartilhar esse saber com as técnicas e os procedimentos utilizados, surge um processo criativo inicialmente preocupado em resultados artísticos. Contudo, estes conhecimentos – que se desenvolveram com o advento desses grupos – tornaram-se material para focalizar e valorizar o trabalho do artista e não da supervalorização das técnicas.

No caso da *Roda Viva Cia. de Dança*, foi no decorrer do processo e do amadurecimento da companhia em seus distintos períodos que se pode atentar para as criações e as singularidades de cada um. Dessa feita, passou a interessar ao grupo o processo que existia entre a técnica e o resultado artístico final, pois expunha ali todo o potencial corporal dos bailarinos. Isso também se deveu ao fato de que alguns bailarinos, ao tomarem contato com outras linguagens como o teatro, as artes visuais, bem como a vivência artística, começaram a penetrar nos circuitos de dança e a estabelecer contato com outros grupos, espetáculos e coreógrafos.

Ao falar de sua experiência fora da companhia no Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro, a bailarina Rejane Sousa revela:

*A parte coreográfica não era muito montadinha, muito certinha dentro do padrão 1,2,3,4,5,6 e o trabalho no Rio começou a diferenciar isso, eles não queriam mais isso. A Regina Miranda gostava quando ela não me via no meio da turma, porque sabia que eu estava mais ou menos acompanhando tudo, pois eu não estava perdida e nem sentada. Então, ela gostava muito disso, pois ela não queria me diferenciar, e ela sempre dizia isso. Na turma eram 2 deficientes, mas eu fui a única que ficou e terminou o Ateliê coreográfico. Ela não queria me colocar num pedestal.*⁴³

Muito mais do que falar sobre a cena contemporânea caracterizada pelos avanços tecnológicos e os novos eufemismos conceituais do momento, é importante perceber que a cena contemporânea revelou corpos e estéticas que emergiram do substrato social, do abjeto, do *underground* que outrora simbolizavam a desordem, a anormalidade, o delito e a deformidade. Esse cenário, obviamente, difundiu-se e globalizou-se com o advento tecnológico, o que resultou em uma cena efêmera, moldável, impermanente e passível de transformações.

A dança do corpo deficiente promove uma relação com o público que perpassa o incômodo, a perturbação, a indignação até o desencadear de sentimentos como admiração, comoção, espanto, veneração, apego, incredulidade. Essas múltiplas reações constroem um espectador suspenso, que abandona o estado de conforto e a zona comum da apreciação cênica e passa a ser interferido, questionado ao experienciar os corpos até então incômodos. Configura-se aí uma experiência estética que se desapropria dos conceitos, das definições e assume-se enquanto propulsora de novas percepções sobre o corpo e o fazer cênico.

Essa *Nova Dança*, como assinala o esteta Hans-Thies Lehmann (2007, p. 340), é uma dança do *corpo-potencial*, que se desprende das amarras representacionais para lançar-se à recusa, assim como privilegia a descontinuidade, “a nova dança eleva os membros individuais do corpo acima de sua totalidade constitutiva”.

As reflexões do mesmo autor destinadas à compreensão do corpo no espaço teatral são deveras semelhantes à compreensão do papel do corpo na cena contemporânea, principalmente, do corpo deficiente. Quando nos fala de um corpo potencial, Lehmann revela a condição do corpo enquanto dispositivo criacional. O autor defende a experiência provocada no corpo durante a cena, desobrigando-o da construção de sentido, mas alicerçada na *experiência do potencial* (LEHMANN, 2007). Trazendo a discussão para o corpo deficiente, pode-se pensar que este corpo significado como impotencial alicerça sua criação através de dispositivos individuais resultantes de sua experiência com o mundo e com o estar em cena.

⁴³ Ver Apêndice B.

3.3 AUTONOMIA DO ARTISTA

Neste item serão discutidas as questões referentes à atuação e produção autônoma de bailarinos deficientes. Para ilustrar essas iniciativas artísticas na cena contemporânea, trago o exemplo de um trecho do documentário *The Cost of Living*, do grupo inglês DV8, no qual atua o bailarino David Toole:

Em cena um homem surge em cima de um balcão de bar, típico da vida noturna, o corpo resume-se em tronco e membros superiores, ele inicia uma conversa informal, com um outro que não se revela claramente, a lente da câmera o filma bem de perto, ela poderia ser eu, você. David Toole fala para o outro a sua conversa que vai além de um papo de bar. Como um gentleman dos musicais da década de 1930 ele convida: Você gostaria de dançar? E pede para que não se incomode por sua deficiência, oferece um drink, só pra relaxar, pede pra aceitar alguma coisa, porque talvez a pessoa queira todo o corpo dele ou talvez apenas os braços, já que não tem as pernas... Apesar disso revela ter um bumbum atraente e chamar atenção de quem olha. Ele deixa que você imagine como deve ser seu pênis, confessa descaradamente que é pequeno, mas muito gostoso. E afirma com ironia: Eu vi você olhando! Quer dançar comigo? Não saia daí, eu volto já! Estarei te procurando...

Livre interpretação do documentário:
The cost of living, do Grupo DV8(2004)

Ao contrário do bailarino David Toole, ex-integrante da companhia inglesa *Candoco* – e que hoje integra o elenco do grupo de dança-teatro DV8 –, os bailarinos deficientes no Brasil enfrentam uma rígida permanência nos espaços pseudo- dignificados como *inclusivos*. A presença nos espaços e nos circuitos das companhias nacionais ainda é velada a distância e quando obtida, só acontece por um viés ora especulativo, ora glorificado por atos de incrível proeza corporal e principalmente por reações de admiração, o que mantém um *status* corporal passivo de encantamento.

O trabalho do artista que tem algum tipo de deficiência representa a base de toda a estrutura da dança que ainda insiste em se manter sob o espectro da nomeação *inclusiva*. São raros os escritos que evidenciam o trabalho dos bailarinos, bem como suas contribuições no fazer-cênico da dança brasileira. A formação de grupos é cada vez mais comum e surge por meio de iniciativas de associações, projetos de pesquisa em instituições de ensino, ou de editais de incentivo às ações inclusivas.

O que chama a atenção em um primeiro momento é o fato de esses grupos não serem

conduzidos por deficientes, o que caracteriza uma interdependência dos artistas em relação às coordenações-direções de grupos. Mesmo os bailarinos que já detêm uma trajetória e que acompanharam a evolução dessa cena na década de 1990, insistem na dependência grupal, realizando atividades solo em períodos oscilantes.

Não se trata aqui de condenar a existência dos grupos, e sim de evidenciar um tipo de dependência característica do artista deficiente, o que lhe priva de sua autonomia artística. A descentralização nas relações entre o grupo e o bailarino favorece a autonomia e o desejo pela exploração de novos espaços de atuação que não sejam somente restritos à sala de ensaio. Isso faz com que surja a motivação para a capacidade de criação pessoal, de verificação de possibilidades que envolvam o corpo em toda sua extensão.

As metodologias de formação no país que mantém a relação hierárquica coreógrafo-bailarino dificultam a prática voltada para um fazer investigativo dos artistas. No caso do bailarino deficiente, essa parece ser uma condição que vai além da hierarquia profissional, desencadeando uma relação tutelar.

Primo alerta para o risco de o bailarino estagnar-se na manutenção da aplicabilidade de técnicas, o que pode comprometer os outros potenciais inerentes ao corpo do artista:

No entanto, o trabalho e a descoberta da singularidade de cada corpo, que estas técnicas colocaram em funcionamento, desenvolvendo o potencial do bailarino, seu gesto próprio, sua interioridade, tornaram-se territórios capturados e imóveis, blocos e fronteiras estáveis. (PRIMO, 2006, p. 136).

Em cena, o corpo deficiente propõe uma percepção dos corpos enquanto exploração de impossibilidades manifesta pelo viés da experimentação, do contato com outros artistas e, sobretudo, nas experiências de vida enraizadas nos corpos. A dança realizada pelo corpo deficiente é delineada pelo tempo e assume na cena. Esse fazer-cênico nas mãos, nas pernas e nas próteses (se for o caso) ultrapassa a visão bela do corpo socialmente construído, imposto, idealizado, disciplinado. Ao contrário disso, reflete um corpo subversivo, que infringe os padrões vigentes. Nesse contexto, é necessário o entendimento desse corpo além do *slogan* da “superação” – ainda compreendido por um viés panfletário e reducionista.

O potencial criativo dos artistas não pode ser reduzido às suas incapacidades; podem sim somarem-se a elas na concepção de trabalhos que não silenciem a deficiência em detrimento de um *status* corporal comum. A deficiência revela em cena um fazer múltiplo que vai além da dança, mostra-se propositivo, questionador, resistente às filiações conceituais e aos discursos sobre corpo. Ela ocupa sem concessões e permissões o lugar do enfrentamento,

da reação aos modelos construídos pela própria dança. O artista estabelece em cena uma emergência artística, política e social que não realiza na sociedade, o que evidencia o estado de opressão o qual incide sobre os corpos deficientes na cena artística.

Ao confrontar o olhar social através da ação cênica, o bailarino deficiente pode exercer a sua criatividade para o exercício de sua autonomia dentro e fora dos palcos, apropriar-se da prática da dança não apenas como prática, mas pela ótica investigativa de suas metodologias, técnicas e da experiência corporal cotidiana. O ato de estar em cena, na visão contemporânea, não deve estar atrelado somente aos cânones tradicionais da representação. Deve englobar os espaços intersticiais da cotidianidade, e o corpo deficiente materializa, como nenhum outro, essa experiência, pois a ele cabe dar lugar às ausências físico-corporais.

O modelo da representação deve desvencilhar-se do controle dos corpos, de um organicismo atrelado à eficiência física do bailarino. O corpo deficiente desapropria-se das regulações e visões biológicas, ele muito mais *apresenta* do que *representa* e ocupa os espaços não preenchidos da cena contemporânea.

O trabalho do bailarino deficiente deve encontrar no exemplo do encontro satírico de David Toole a solução-enfrentamento para as exclusões vividas no território artístico. A compreensão da deficiência, o envolvimento corporal com a perda e a corporificação da imperfeição são os materiais para a criação de uma dança que mobiliza primeiramente o artista para posteriormente instigar o público. Por meio da percepção de seu potencial cênico, o artista apropria-se do próprio fazer e distancia-se das noções, dos comandos, e das interpelações politicamente corretas, legitimando assim o seu próprio direito a *ser corpo* e a criar com (e) a partir de suas impossibilidades, caso seja este o seu projeto estético.

Esse estado de suspensão da dança, quando envolve bailarinos com algum tipo de deficiência, revela o peso das categorizações sociais, inventadas para estratificar, nomear sujeitos em suas capacidades e incapacidades.

Quando se trata de discutir o trabalho autônomo de artistas com algum tipo de deficiência, prevalecem alguns poucos exemplos na área da dança. Parece ainda reinar, sobre a atividade artística de deficientes, um vínculo grupal ou institucional que impede a atuação dos artistas de forma mais independente.

Em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, podemos encontrar vários exemplos de profissionais – em sua maioria *performers* – com verdadeira autoria e autonomia artística em suas produções. Outro exemplo, além de Toole, é o do *performer* coreógrafo e dançarino americano Bill Shannon, que realiza intervenções urbanas, vídeos e *workshops* extremamente influenciados pela cultura *hip-hop*, *breakdance* e *graffite*.

Em um de seus vídeos, Shannon explora a reação das pessoas vendo-o andar livremente pelas ruas de Nova Iorque em cima de um skate e usando duas muletas.

O mais interessante neste vídeo intitulado *Crutchmaster* é que o foco não é a performance de Bill nas ruas, mas o olhar, captado pela câmera, das pessoas observando a cena. Ele já consolidou seu trabalho nos Estados Unidos e na Europa com sua *Shannon Technique*, sendo inclusive convidado como um dos coreógrafos do espetáculo *Varekai* do Cirque Du Soleil, em 2003. Como mostram as figuras, vemos dois exemplos de artistas autônomos: a primeira (Figura 12) destaca a performance *Dogleg Freeze*, de Bill Shannon, criada em 2007, que é um exercício criativo no qual o artista apresenta as possibilidades de movimento por meio da *Shannon Technique*. Ao lado (Figura 13), vemos David Toole junto ao grupo DV8 em uma cena emblemática do trabalho *The Cost Of Living*, de 2004, dirigido por Lloyd Newson. Nessa cena, todos os bailarinos corporificam as movimentações de Toole, como se unissem suas intensidades em um único movimento, em uma única dança. Os corpos parecem metamorfosearem-se por meio de uma inversão de papéis dos andantes e do corpo mutilado de Toole, característica significativa nos processos de criação-concepção de trabalhos coreográficos com bailarinos deficientes e não deficientes.

O DV8 insere a dança para além das delimitações tradicionais do espaço físico, ao propor movimentos que avançam e encaram o intercambio de fisicalidades dos artistas. A cena confronta o olhar, ao revelar que a dança pode ir além da própria linguagem corporal, ao atuar nos campos de uma narrativa por meio do corpo, dos gestos, das intenções do olhar desafiador e instigante desses artistas.



Figura 12 – Bill Shannon em *Dogleg Freeze*, 2007.



Figura 13 – David Toole, em *The Cost of Living-DV8* (2004).

A *performer* e bailarina norte americana Lisa Bufano realiza suas performances nas ruas e galerias da Europa e dos Estados Unidos, apoiando-se em pernas-de-pau e em próteses concebidas de forma artesanal. Lisa teve suas pernas amputadas aos 21 anos de idade, devido a uma grave infecção por bactérias. Ela faz participações em várias companhias como o *The Gimp Project* e a *Axis Co. Dance*. Lisa concebe suas criações com uma linguagem influenciada pela arte visual contemporânea, utilizando-se de vídeos e projetores. A Figura 14 ilustra uma de suas performances, intitulada *Fancy*, no qual questiona as possibilidades de ressignificação do corpo. O trabalho de Lisa é uma exploração das ausências físicas transformadas em projetos estéticos por meio da utilização de alternativas protéticas de intervenção no próprio corpo da *performer*. *Fancy*, ao mesmo tempo que pode ser algo sofisticado pela leveza de uma “poética-protética”, pode se tornar mutável e incorporar outras formas corporais que surgem ao longo da intervenção da artista.



Figura 14 – *Fancy*, de Lisa Bufano (2005)

No Brasil, a atuação de bailarinos deficientes autônomos começa por meio de fundações de companhias, projetos de pesquisa solo e atuações no âmbito acadêmico. O surgimento recente de companhias criadas por bailarinos deficientes evidencia um mercado promissor para a divulgação-promoção desses trabalhos.

Um dos exemplos que aqui cito é o do grupo natalense *Gira Dança* (Figura 15), fundado em 2004, foi fundado por ex-integrantes da *Roda Viva Cia. de Dança* e atualmente é Ponto de Cultura⁴⁴ apoiado pela Funarte, desde 2009. O trabalho dessa companhia vem sendo contemplado com premiações em editais e mostras de dança por todo o país. Abaixo vemos um de seus espetáculos intitulado *Corpo Estranho*.



Figura 15 – Cia. Gira Dança

Ressalto o trabalho do bailarino baiano Edu O. (Figura 16), que vem nos últimos treze anos trilhando sua atuação profissional na cena da dança contemporânea. Edu O. é coreógrafo-pesquisador e recentemente vem sendo mencionado, na realização de espetáculos solo e participações como convidado de grupos nacionais e internacionais. Em seu espetáculo *Judite quer chorar mais não consegue*, Edu conta a história de Judite, uma lagarta que não quer virar mariposa e vive solitária à espera de um amor. Ela protesta e não se contenta com o a própria negação da transformação eminente. Judite alça voos que vão além da experiência cênica e que aproximam o público de um encontro com suas próprias inquietações corporais. Edu apresenta uma poética baseada nas relações humanas. A meu ver, a obra do artista insere

⁴⁴Ponto de Cultura é a ação principal de um programa do Ministério da Cultura chamado Cultura Viva, concebido como uma rede orgânica de gestão, agitação e criação cultural. O Ponto de Cultura não é uma criação de projetos, mas a potencialização de iniciativas culturais já existentes. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

sua experiência social enquanto deficiente, propondo a reflexão sobre questões como solidão, rejeição, sexualidade e preconceito. A Figura 16 mostra Edu O. durante o espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue*.



Figura 16 – *Judite quer chorar, mas não consegue* de Edu O. (2008)

A emergência de grupos que começam a ser fundados no Brasil deve-se ao fato de que as experiências anteriores contribuíram para possibilitar uma ação autônoma no mercado da dança contemporânea. Como afirma o bailarino Marconi Araújo:⁴⁵

Hoje o Gira Dança, conseguiu ter um nome, um reconhecimento nacional e internacional. Graças a essa idéia que eles trouxeram lá da Roda Viva, onde eles começaram que se conseguiu implantar a parte artística. Hoje já temos um espaço para ensaiar, uma qualidade para ensaiar, hoje temos um conforto. Uma sala de ensaio, com linóleo. Temos uma estrutura, ainda não é a estrutura que realmente sonhamos, mas ainda vai acontecer.

Os artistas deficientes que alcançaram de forma autônoma espaços de criação e discussão dentro do mercado artístico da dança no Brasil constituem raras exceções em relação à produção no exterior. Primeiramente, isso se deve à manutenção das posturas pessoais de dependência, característica de grande parte dos deficientes. Um segundo aspecto é a dificuldade dos grupos no desenvolvimento de ações de pesquisa, investigação e produção cênica de seus bailarinos.

Mesmo a *Roda Viva Cia. de Dança*, enquanto projeto de extensão de uma

⁴⁵ Marconi Araújo é ex-bailarino da *Roda Viva Cia. de Dança*, atualmente integra o elenco da *Cia. Gira Dança*, em Natal-RN. Ver Apêndice B.

universidade, deparou-se com situações em que os bailarinos reproduziam os discursos vividos na sociedade sobre seus mecanismos de defesa que atenuassem a rígida cobrança pela qualidade artística dos trabalhos.

A postura do corpo deficiente transita entre o excludente território social, que muitas vezes o impede de chegar até as salas de ensaio, pela falta de adaptações urbanas, no entanto, esbarram em posturas de enfrentamento, ao motivar os corpos a saírem de casa, a reclamarem pelo direito de ir e vir, a efetivar sua voz e sua importância e competência para o campo artístico.

A apropriação indevida de discursos sobre o corpo deficiente está conferindo ao próprio deficiente seu apagamento em todos os níveis da sociedade e, sobretudo no território artístico. A censura e a conduta politicamente correta não podem instaurar um vigilantismo artístico sobre os corpos desses artistas, pois é pelo ato de estar em cena, dentro e fora, que o corpo deficiente não supera a sua deficiência como quer a sociedade, ele redescobre e a compreende; ele a vive e a reconhece; ele a habita sem deixar-se anular por ela.

Deparamos-nos hoje com um campo artístico compreendido como contemporâneo, enquanto território mutável, aberto às linguagens e às novas significações, contudo estamos diante das velhas e atuais formas de exclusão, pois a arte, assim como a sociedade, segue baseando-se num modelo de eficiência, principalmente no que tange às artes da dança.

A deficiência compreendida na sociedade pelo seu significado se reconfigura enquanto enfrentamento político-corporal por meio das artes da cena. Ela exhibe uma partitura de impedimentos que revelam um fazer artístico independente. Essa autonomia transcende o universo da criação artística e ecoa nos corpos imersos na impossibilidade, mas emergentes na espetacularidade de suas experiências sociais, políticas e subjetivas.

3.4 A DANÇA DAS IMPOSSIBILIDADES

A dança, dentre tantas classificações e transformações, caminha para a reflexão acerca do trabalho corporal, ao colocar o artista à frente das regulações técnicas. O bailarino apreende com e no corpo as possibilidades externas às normas. A criação passa a ser compreendida em todo o seu processo que não se detém apenas aos resultados, mas sobretudo, às especificidades individuais dos criadores envolvidos no projeto artístico.

Para além do terreno das estratificações quotistas adotadas no seio social, o corpo deficiente permanece em seu lugar não determinado, extirpado por um corpo social convicto

de sua normalidade. O apagamento dos corpos intolerados pela história (negros, homossexuais, mulheres e deficientes), repercute hoje em uma gritante e desesperada tentativa de incluir, dentre as mais distintas formas, o que se reflete na adoção de ações paliativas e geradoras de novos espaços excludentes.

O que me parece, ao analisar o objeto em questão, é que por mais que se justifiquem e se realizem trabalhos artísticos de qualidade no Brasil e no exterior envolvendo artistas deficientes, ainda há muito a mostrar e a provar para a sociedade, sutilmente insatisfeita com a presença desses corpos no convívio social, artístico e cultural. Dessa feita, uma incessante luta parece ser travada com o mercado artístico contemporâneo, no qual o corpo é visto cada vez mais como um veículo estratificado da realidade em que vivemos.

A banalização do corpo deficiente, como também a superexposição reivindicativa nos espaços midiáticos, ameniza o problema local do acesso, mas não atinge de forma mais incisiva o olhar social sobre o corpo. A interpelação da mídia é paliativa e panfletária, basta observar a presença de deficientes nos espaços televisivos, e quando se trata do cenário artístico-cultural a situação é digna de reflexão. Não cabe ao corpo deficiente do artista a obrigatoriedade desta discussão com a sociedade, ou a adoção de uma dança engajada, no entanto, cabe a ele a reflexão sobre seu corpo e de como este pode se tornar um terreno fecundo para a produção cênica.

A dança do bailarino deficiente é a mesma dança do primeiro homem que dançou. Ela parte da vontade, do desejo da ação de movimentar-se, de perceber cada parte do corpo em contato com o mundo e com o outro; a dança é o trabalho duro, a disciplina e a técnica apreendida, ela não deve ser destacada e exotizada como fenômeno sobrenatural. O artista bailarino deficiente não se reconhece mais nos modelos impostos para o exercício de sua corporalidade e de sua cidadania. Ele pode criar a partir de suas representações e de seus saberes compartilhados em sociedade como qualquer outro indivíduo.

Ao romper os muros da conduta e de um projeto político imposto para a cura, a reabilitação e a recuperação das perdas corporais, o corpo deficiente traz para o lócus cênico a dança de seus interstícios corporais, que não cabem a ele preencher ou justificar. Ao contrário, ele desarticula estruturas invisíveis que envolvem este fazer-dança, incorporando suas ausências corporais à ação criadora do movimento, e na falta deste, propõe uma dança que dialogue com a imobilidade, um subtexto corporal que lhe confira a possibilidade do gesto, do olhar, da fala e da intervenção tecnológica.

Assim, o corpo físico subverte o senso comum atribuído ao corpo deficiente. Onde só se reconhecia um corpo fragmentado, mutilado, espástico, flácido e paralisado, agora se

reconhece um corpo fractal, múltiplo em seu projeto estético para dança.

A linha tênue que separa e, ao mesmo tempo, agrega o olhar social ao olhar artístico sobre a deficiência e o corpo deficiente repercute tanto no bailarino deficiente como no espectador, pois ambos reproduzem discursos sobre o corpo.

Ao ver a deficiência em cena sob o lócus do olhar social, o público transfere ao artista todo o estigma construído sob os corpos deficientes. Assim é a deficiência que prevalece na cena. Ao ver a arte produzida pelo corpo deficiente, o público ressignifica o olhar sobre a alteridade. Aqui é o deficiente que prevalece na cena.

Não entrarei no campo dos estudos da recepção, mas essa é uma observação pertinente para a compreensão do fenômeno da deficiência nas artes da dança enquanto gerador de zonas intersticiais, em que as significações desses corpos tomam outras dimensões, e apropriam-se da cena como espaço de enfrentamento e articulação político-artística. O artista deficiente parece ter a missão de justificar a sua obra pela ótica da superação e da super-ação da deficiência e não pela qualidade artística, empreendida no seu processo criativo. Corroboro essa afirmação fazendo uso das palavras de Marconi Araújo:

O bailarino com deficiência de maneira abrangente, já mostrou para a sociedade que ele tem qualidade, tem potencial, já provou que o que não falta é qualidade, que ele consegue desenvolver trabalho e que você não precisa mais ver o bailarino deficiente como ser limitado. Mas, a coisa que ainda pesa muito e que ninguém caiu na real é a questão financeira em relação ao bailarino deficiente. O bailarino deficiente ainda não consegue viver de seu trabalho, a dança.

Os espaços guetificados pela dança inclusiva interferem na circulação das obras e nos experimentos coreográficos, pois colocam sobre o artista o peso de seu protecionismo, fruto de toda uma herança institucional. Do outro lado, está a midiaticização do corpo deficiente, que se realiza numa via de mão dupla e se divide entre o corpo em estado de superação e o corpo em estado de vitimização.

O corpo ganha a fictícia *visibilidade* por meio da dança, no entanto existe um estranhamento do público por se tratar de corpos que estavam fora da cena social e artística. Essa necessidade de visibilizar o corpo deficiente de qualquer maneira, compromete o trabalho artístico dos grupos e dos bailarinos que, *grosso modo*, já vivenciam o *status* de *corpo visível*. A dança, nesse sentido, deve colaborar para que o artista explore a sua produção, que ele ocupe o lugar e a responsabilidade do estar em cena.

Deficiência e deficiente conectam-se por meio do artista e do olhar do público imerso em suas representações sócio, políticas e culturais, diante de um lócus cênico que expõe vida

e arte, que esboça em cena uma obra em constante reapropriação. Essa é a característica marcante na arte contemporânea, é esse o fazer impermanente, imerso em novas tecnologias e espaços de atuação, recepção e distribuição.

A dança contemporânea repousa na efemeridade de seus conceitos e de sua estética *em devir*. Ela busca um corpo já existente, um corpo caótico em sua anatomia que propõe uma desestruturação nos modos de ver e compreender as deficiências, as falhas, as impossibilidades, os fracassos físicos como novos meios de produção artística que se fundem às inúmeras propostas da arte contemporânea. Porém o corpo deficiente encontra-se fora deste projeto artístico contemporâneo, restando-lhe apenas a tarefa de inserir-se em um cenário específico da dança.

Pensar a dança contemporânea para além de sua permanência no território da própria dança é o reconhecimento de que o corpo busca agora fluxos não hegemônicos de criação e atuação cênicas. O corpo deficiente, nesse sentido, ocupa espaços renegados, exclusivos de atuação que caminham para a dissolução das fronteiras entre a cena considerada inclusiva e o mercado de trabalho da dança nacional/internacional. Se a dança produzida por corpos deficientes está diretamente conectada com as experiências corporais de exclusão/inclusão, é incompreensível a não aceitação desses profissionais no cenário da dança contemporânea brasileira.

Se *criar é formar*, como nos disse Fayga Ostrower, estamos diante de um criar-formar dialético e propositivo, pois os corpos deficientes não se encerram pela impossibilidade corporal, reconstroem-se a cada nova descoberta de movimento em um processo contínuo de delimitação/ampliação.

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vigências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potencia se refaz sempre. (OSTROWER, 1977, p. 27).

Ao conceber um fazer dança crítico-reflexivo o corpo corrobora com a formulação de conhecimentos no âmbito artístico que podem contribuir para um redimensionamento dos modos de pensar a arte. O espelho partido da história que Evgen Bavcar nos descreve começa a juntar seus cacos sem olhar para trás, ele quer dar voz por meio do corpo para o que lhe está sendo negado em todos os setores da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conteúdo deste trabalho trouxe a revisão teórica acerca da problematização do corpo deficiente no território das artes cênicas da dança contemporânea, tendo como objeto central de investigação o corpo de artistas deficientes. Utilizou-se como referencial investigativo o trabalho da *Roda Viva Cia. de Dança* para refletir sobre o surgimento da chamada dança inclusiva no Brasil e suas repercussões nas representações sociais desses corpos no cenário da dança. A crise do corpo deficiente evidenciou-se, aqui, por meio da crítica ao modelo instituído da deficiência nos diversos setores da sociedade e, sobretudo no território artístico.

Em breve histórico da *Roda Viva Cia. de Dança*, pude observar as contribuições desse importante grupo à formação de uma geração de bailarinos para o mercado da dança contemporânea no Brasil, lançando um olhar mais atento aos aspectos tais que as metodologias aplicadas, a formação do bailarino, as ações interdisciplinares e sua atuação na cena artística da Dança Contemporânea. A atuação da companhia reflete-se na formação artística de seus integrantes, bem como nos diversos profissionais coreógrafos que por ela passaram e que deixaram vasto repertório, exibido em regiões do Brasil e em outros países, dentre eles os EUA e Portugal. A influência dessa companhia na cena da Dança Contemporânea brasileira foi decisiva para o surgimento de grupos semelhantes em diversas partes de nosso país. O pioneirismo e a competência dos artistas possibilitaram o reconhecimento do grupo para além dos espaços rotulados de especiais ou inclusivos. Ao trilhar um percurso que, sem pretensões artísticas, passou de uma práxis terapêutica para um projeto estético aplicado à dança, a *Roda Viva Cia. de Dança* consagrou sua atuação e produção, no decorrer de seus 15 anos de existência.

Ao contextualizar a relação sociedade-dança-deficiência, considerando os aspectos históricos do corpo deficiente na sociedade e na dança – desde a Grécia Antiga e os rituais de culto ao deus Dioniso até as inferências corporais dos artistas contemporâneos, a exemplo de *Orlac* e *Sterlac* –, evidenciaram-se procedimentos de exclusão dos corpos considerados imperfeitos e improdutivos em diferentes períodos históricos.

Os discursos e as manipulações biológicas sobre o corpo apoiados na tese do *corpo rascunho*, de David Le Breton, bem como a sua análise dos *imaginários sociais do corpo*, reforçam a ideia de que o corpo deficiente é um corpo em estado de crise e que se depara com uma realidade excludente na sociedade normalizadora.

A problematização dos mecanismos de poder institucionais nos processos de

especulação-verificação de corpos considerados anormais, tendo como suporte teórico os textos de Foucault e dos sociólogos Jean Jacques Courtine e Georges Vigarello, permitiu que fossem eleitas três categorias que representam a chancela da condição do anormal na sociedade: a figura do *monstro*; o corpo *doente*; e o corpo *deficiente*. O compêndio de textos, imagens e pequenos escritos sobre a história da feiúra na antiguidade e modernidade, reunidos pelo esteta Humberto Eco, foram de extrema importância para a compreensão do corpo feio, monstruoso e estranho enquanto corpo à margem histórica.

O estudo da teórica Ann Cooper Albright foi norteador, no que tange ao trabalho desenvolvido nas décadas de 1980 a 1990 por diversos grupos na Europa e nos Estados Unidos, com ênfase aos trabalhos da *Cia. Candoco*, da *Axis Company Dance*, e do *Ballet Cleveland*.

Entender a dança produzida no Brasil por bailarinos deficientes perpassa por vários campos de estudo, que transitam na contextualização histórica, no surgimento de políticas públicas de inclusão social, no mercado de trabalho e no acesso aos bens artístico-culturais. É nesse sentido que o corpo deficiente reivindica profundas modificações nos modos de representação do fazer artístico contemporâneo. Todavia, será somente por sua presença e por sua atitude em relação aos estigmas sofridos que o fazer-criativo desses corpos desenvolver-se-á.

Com efeito, a dança fora transmitida como um bem delegado a poucos, repassado àqueles que conseguiram o privilégio ou a oportunidade de acessá-la. Assim, o processo histórico da dança cênica consolidou procedimentos excludentes, ao retirar de sua prática os corpos que não puderam inventar-se como perfeitos para a cena artística. Contudo, mesmo com a crescente presença de corpos deficientes no mercado das artes cênicas e, sobretudo, na dança, ainda prevalecem os mesmos modelos estéticos aplicados aos corpos sem deficiências.

A linearidade, o excesso da presença física e a afirmação da eficiência do movimento permanecem como regra para a maioria das companhias de dança contemporânea. Em contrapartida, o corpo deficiente não encontra com frequência locais de atuação, exceto em espaços denominados *inclusivos*. Faz-se evidente a manipulação e a dificuldade dos profissionais em se debruçar sobre os processos de trabalho que envolvem o corpo deficiente. A crítica à filiação ao rótulo *inclusivo* lança o trabalho desenvolvido por bailarinos deficientes num fazer-criativo “guettificado” por uma nomenclatura a qual reforça ainda mais os muros que separam o deficiente de sua atuação profissional e investigativa. Por trás de uma política de visibilidade desesperada em que, *grosso modo*, incluir é oportunizar a todo custo, o artista depara-se com um protecionismo dentro e fora de cena.

Penso que o modelo *inclusivista* consegue exercer sua práxis apenas quando confere aos sujeitos excluídos o rótulo específico de sua não-aceitação social. Seja por meio de nomenclaturas, símbolos ou discursos institucionais, o pensamento inclusivo confere também ao território artístico o seu *travestismo* político-social e, portanto, adota termos como *Dança Especial* ou *Dança Inclusiva*.

Os estudos, ora abordados, que contemplam a cena contemporânea, sua estética e seus novos meios de produção, bem como a cena envolvendo corpos deficientes, tendo a leitura do documentário *The Cost of Living* do grupo inglês DV8 mostram que a deficiência pode ser vista com certo charme tanto pelo seu portador como pelos que o observam.

A partir da visão do artista sobre seu corpo, é criado um ambiente propício à discussão do corpo deficiente em cena, tendo como referência de trabalho os principais grupos e artistas do Brasil e do exterior, incluindo a *Roda Viva Cia. de Dança*, enquanto grupo pioneiro no processo de formação de bailarinos para o mercado cênico contemporâneo. Depoimentos de bailarinos e ex-integrantes da *Roda Viva Cia. de Dança* reforçam a ideia de que são os corpos deficientes que estabelecem o entendimento de experiências e que inauguraram novas perspectivas de atuação-criação na produção da dança contemporânea. Os trabalhos do *performer* americano Bill Shannon, da bailarina e *performer* inglesa Lisa Bufano, do bailarino e coreógrafo baiano Edu O., dentre outros exemplos de artistas que já atuam profissionalmente de forma autônoma, têm significativa contribuição no cenário desse trabalho artístico de criação.

É possível entender que a dança produzida por corpos deficientes não deve servir aos interesses midiáticos, às mediações institucionais ou aos desejos laboratoriais de especuladores. A dança deve provocar primeiramente uma reação de enfrentamento dos próprios limites corporais do bailarino, a partir do entendimento de que são artistas e responsáveis por sua produção-atuação nessa cena.

A *dança de impossibilidades* lança um desafio à criação, porque atua em campo específico no qual não existem soluções imediatas. É uma dança processual e cooperativa porque acontece a partir do entendimento da deficiência corporal enquanto matéria-fluxo de novos projetos estéticos.

Se o território cênico pode ser um local de transformação, ao ocupá-lo, o deficiente exerce a transformação dupla de modificar-reflexionar a visão espetacular e especulativa que reina sobre seu corpo, assim como pode transubstanciar o próprio processo criativo.

A arte do corpo deficiente é propriedade de suas experiências com o processo criativo, com a deficiência, com as exclusões sofridas e em sua relação no campo cênico.

Dessa feita, não se pode anular a deficiência enquanto fonte de uma estética geradora de possibilidades artísticas de criação.

A emergência do corpo que não se concretizou no transcorrer histórico, insurge na contemporaneidade por meio das artes da cena. O corpo deficiente legitima seu lugar na história e espelha o não-poder de todos os corpos como mecanismos de subversão e de enfrentamento artístico, político e cultural.

A cena artística envolvendo corpos deficientes nos últimos quinze anos revelou grupos, trabalhos artísticos de qualidade e artistas que buscam um fazer-cênico independente. As grandes companhias internacionais provaram que para ter reconhecimento é necessário investir na qualidade, na técnica, e na pesquisa coreográfica, apoiada em outras áreas de conhecimento artístico.

O Brasil revelou companhias como a *Roda Viva*, mas carece, todavia, de investimentos, de profissionais e instituições de pesquisa que se debrucem criticamente sobre esse tema tão relevante para as artes cênicas em todos os seus segmentos.

No curso de onze anos em que atuei como bailarina, coreógrafa e diretora artística da *Roda Viva Cia. de Dança*, pude desenvolver um olhar distanciado das práticas e dos discursos assistenciais que nos cercavam, porque a própria história de vida dos integrantes da companhia não se encaixa no modelo da negação da deficiência ou de sua diminuição. Os bailarinos já exerciam sua autonomia na cena social, e isso se refletiu nas práticas desenvolvidas em sala e fora dela.

Penso que o território artístico contemporâneo não comporta os reducionismos típicos do pensamento *inclusivista*. A cena é agora um lócus onde a fronteira com outras linguagens e desejos artísticos fora diluída, e o corpo inscreve no próprio corpo seu manifesto, suas inquietações sua crítica ao projeto corporal ideologizado.

O corpo do bailarino deficiente não quer pedir licença, não quer justificar-se, nem quer a concessão de pequenas brechas de atuação. Ele quer ocupar a si mesmo utilizando-se de seus potenciais e quer interpelar-se como corpo deficiente criador que é. Assim, a arte se lhe manifesta não por um viés de superações, exemplos de vida ou oportunidades concedidas e sim pela instigante e questionadora vontade de assumir-se artista. O corpo deficiente passou a atuar para além das esferas segregacionistas do constructo social e passou a articular emergentes estratégias de ocupação, enfrentamento subversão e legitimação nos espaços artísticos-culturais.

Retornando à questão inicial dessa pesquisa concluo que a atuação desse corpo na dança contemporânea realizar-se-á de forma efetiva quando o lócus cênico for compreendido

enquanto espaço de criação profissional, e não como um lugar que concede e confere oportunidades. Desse modo, penso que a ausência do corpo deficiente na cena artística da dança encerrar-se-á quando seus modos de atuação-produção transcenderem as barreiras construídas pelos discursos inclusivistas e, sobretudo, as barreiras criadas pelos próprios corpos deficientes.

Nesse sentido, o Brasil apresenta-se nesta pesquisa como país pioneiro nas Américas, na formação de cunho não-assistencialista de seus artistas, promovendo espaços de atuação profissional e geração de novos núcleos de produção artística.

Enfim, este trabalho configura-se campo fértil para que sejam discutidas as questões referentes às políticas de inclusão e o acesso de corpos deficientes no mercado da dança contemporânea, como também poderá desdobrar-se em maior profundidade nas questões relacionadas ao corpo deficiente nos diversos campos artísticos para uma maior compreensão do fenômeno da deficiência, enquanto matéria de criação-reflexão atuante nos modos de pensar, fazer e ensinar arte, favorecendo a pesquisa que pretende realizar-se sob a perspectiva de um doutorado.

REFERÊNCIAS

ALBRIBGHT, Ann Cooper. **Choreographing difference**: the body and identity in contemporary dance. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 1997.

AMOEDO BARRAL, José. **Dança inclusiva em contexto artístico**: análise de duas companhias. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BELLINI, Magda. Dança e diferença. duas visões. corpo, dança e deficiências: as emergências de novos padrões. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança**. n. 3 Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001. p. 207-222.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido**: a orientação do homem moderno. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

CANGUILHEM, Georges. **O Normal e o Patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária 1978.

CLARO, Edson. **Método dança educação física**. São Paulo: Robe Editorial, 1995.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **A história do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

DALTRO, Fátima. **O sentido poético da dança espontânea entre corpos diferentes**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A escritura da diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

ECO, Humberto. **A história da feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o Sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Anablume, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIORDANO, Blanche Warzée. **(D)eficiência e trabalho:** analisando suas representações. São Paulo: Anablume; Fapesp, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento.** São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo:** antropologia e sociedade. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. **A sociologia do corpo.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

LEMAHNN, Hans Thies. **O teatro pós dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPECKI, André. Corpo colonizado. **Revista Gesto**, Rio de Janeiro, n. 2, jun. 2003.

MAFESSOLI, Michel. **A parte do diabo:** resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

MATOS, Lucia H. A. **Múltiplos olhares sobre o corpo surdo**: a corporeidade do adolescente surdo no ensino da dança. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MONTSERRAT, Dominic. **Changing bodies changing meanings**: studies on the human body in antiquity. London: Routledge, 1998.

NARUYAMA, Akimitsu. **Freaks**: aberrações humanas. Lisboa: Centra Livros, 2000.

NOVAES, Adauto. **O homem máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: the politics of performance. New York: Routledge, 1993.

PRIMO, Rosa. **A dança possível**: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: LDA, 2006.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. p. 25 - 50.

SAETA, B. R. P. O contexto social e a deficiência. **Psicologia Teoria e Prática**, v. 1, n. 1, p. 51-55, 1999.

SAETA, B. R. P.; NASCIMENTO, M. L. B. P. (Org.). **Inclusão e exclusão**: múltiplos contornos da educação brasileira. 2. ed. São Paulo: Expressão e Arte, 2008. v. 1.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SASSAKI, R. **Inclusão**: construindo uma sociedade para todos. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SKLIAR, Carlos. **O nome dos outros**: narrando a alteridade na cultura e na educação. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

THOMA, Adriana da Silva. **Entre normais e anormais**: invenções que tecem inclusões e exclusões das alteridades deficientes. In: PELLANDA, N. M. C.; SCHLÜNZEN, E.(Org.). **Inclusão Digital**: tecendo redes afetivas/cognitivas. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

WHELLS, H. G. **A Ilha do Doutor Moureau**. Lisboa: Editora Europa América, 1989.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTAS E ENTREVISTADOS

QUESTIONÁRIO

As entrevistas tiveram um formato semi-estruturado e flexível, baseadas em depoimentos presenciais dos entrevistados com base nas questões propostas pela entrevistadora. As entrevistas foram realizadas na cidade de Natal, entre os meses de maio e julho de 2009. O roteiro serviu como norteador sem que necessariamente os entrevistados se limitassem ao conteúdo proposto abaixo:

- 1- Discorra sobre seu primeiro contato com o campo da dança.
- 2- Como foi a trajetória junto a Roda Viva Cia. de Dança?
- 3- Relate o processo de trabalho e a atuação artística da Roda Viva Cia. de Dança.
- 4- Como se davam os processos criativos da companhia?
- 5- Como você percebe a situação do corpo deficiente na cena da dança contemporânea?
- 6- Quais os seus questionamentos em relação ao bailarino no mercado artístico da dança?
- 7- Qual a importância da dança para sua trajetória pessoal e artística?
- 8- Fale sobre seu trabalho no campo da dança hoje.
- 9- Como você enxerga o posicionamento do deficiente em relação a prática artística?

ENTREVISTADOS

1. Baltazar JR – Ex-bailarino da Roda Viva Cia. de Dança (RN) Natal. Entrevista em 4 de maio de 2009.
2. Roberto MORAIS – Diretor da Cia. Gira Dança (RN) Natal. Entrevista em 20 de julho de 2009.
3. Marconi ARAÚJO – Bailarino da Cia. Gira Dança (RN) Natal. Entrevista em 20 de julho de 2009.
4. Rejane SOUSA – Bailarina e ex-diretora administrativa da *Roda Viva Cia. de Dança* (RN) Natal. Entrevista concedida em 26 de maio de 2009.

APÊNDICE B

ENTREVISTAS

Entrevista realizada com Baltazar Júnior – ex-bailarino da Roda Viva Cia. De Dança (1995-2000) em 04/05/2009, Natal/RN.

Sou Baltazar Júnior, tenho 34 anos e minha deficiência foi um mergulho em água rasa, tive fratura cervical C5, C6 e C7 e aí eu fiquei tetraparético. Fiz fisioterapia e uns tratamentos, aí fiz parte de um grupo chamado Programa de Reabilitação-Orientação ao Lesionado Medular, e no processo de reabilitação me foi informado algumas coisas que a deficiência iria trazer para o meu corpo e tal.

Quando terminou esse processo de orientação eu fui convidado para participar de alguma coisa de dança, não era um grupo porque eu era a primeira pessoa, e o professor me propôs dançar. Perguntou: —Você quer dançar? Aí eu vim para o departamento de artes da UFRN.

Quando a gente foi para o chão eu achei interessante; naquele momento não era a fisioterapia que me tocava, não era qualquer outra pessoa, era eu mesmo que iria colocar em prática os alongamentos, os aquecimentos, essas coisas que eu fiz durante a fisioterapia, durante aproximadamente um ano. Foi aí onde teve um desenvolvimento bem maior de musculatura, de conquista e assim foi uma das coisas com que eu me identifiquei. Muita gente fica perguntando, porque você não faz parte de natação, não faz parte do basquete?E digo, não, eu me identifiquei com a dança e foi aonde eu tive conquistas. Assim, com cinco anos que eu estava fazendo parte do grupo de dança eu tive conquistas, neuro-conquistas com 15 anos de grupo e tal.

A partir do momento que a gente deita no chão, se fica parado por um mês, a partir do momento que a gente vai pro chão e começa a exercitar de novo, começa espetáculo, apresentação, turnê, essas coisas, bicho você começa a ver que tem mais conquistas.

Eu sou muito apaixonado por dança é uma das coisas com que eu mais me identifico. O toque, o carinho com as pessoas, é onde as pessoas andantes perdem o medo e você mostra que não é de vidro, que você tem uma formação de carne é osso.

O primeiro grupo que eu fiz parte foi a Roda Viva, onde eu passei uns cinco anos, a gente teve conquistas grandiosas. Assim, foi um dos maiores grupos que teve aqui no Brasil, onde a gente teve uma formação grande com Luis Arrieta, Ivonice Satie, Mario Nascimento, Henrique Rodovalho. Então, teve essa galera, e com a coordenação de Edson

Claro e a direção de Henrique Amoedo, que foi quem me convidou pra fazer parte disso, que, na verdade, não tinha nome.

Eu fui o primeiro componente e assim, o quanto eu fiquei impressionado por ter lesão cervical e ter tido o desenvolvimento que eu tive, e dá pra ver a musculatura desenvolvida por causa da dança, ficar magrinho por causa da dança (risos).

Uma das vantagens da dança é que a gente não vê deficiente no grupo, não tem esse sentido, as pessoas ficam achando que é coisa de gay e não tem nada a ver. Eu fico vendo o lance do marketing, já que as pessoas querem ver alguma coisa em troca, vamos ver a coisa do marketing. A gente lança espetáculos de seis em seis meses vamos dizer assim, mais tardar, para o grupo não ficar parado, com intervalos de um ano. Então você tem várias apresentações, diferente do esporte que só é visto de quatro em quatro anos. Se for ver pelo marketing, o marketing propõe mais coisas. E tipo assim, mais desenvolvimento pra o deficiente, porque é um trabalho construtivo.

Não é trazer o deficiente pra sala de dança e ele fazer qualquer coisa, ele tem que testar os desafios, tem que tentar fazer todo o tipo de exercício para que ele leve isso pra o dia a dia dele. Não é a proposta de dançar e tudo que ele fizer aqui guardar dentro da sala de dança, não, é expandir para que ele saia para o meio da rua, para que ele sirva de exemplo; apesar de que eu nem gosto dessa opinião de servir de exemplo.

As pessoas tinham que ter essa opinião assim: poxa, aconteceu esse acidente comigo, eu vou retomar minha vida, eu não tô doente, eu não tomo remédio pra nada, não tenho dor em nada, eu retomo minha vida, só que de forma diferente.

Aí, o que é que a dança me propôs? Me propôs exercício para a musculatura pra que você tenha essa possibilidade de sair e encarar as barreiras do dia a dia.

Hoje eu estou parado de dançar, estou trabalhando, to voltando a estudar, vou ver o que isso aí rola. Eu gosto dos desafios porque eu fui militar e com 26 dias que eu larguei o militarismo eu sofri esse acidente num mergulho. Então onde eu tinha esse corpo de exercício, “normal”, porque foi feito um curso dentro do quartel e tal, onde eu me envolvi nisso, e, de repente, eu me encontrei na limitação.

E aí na fisioterapia eu ficava imaginando... Deixa eu falar aqui um assunto aqui que era uma das coisas que me incomodava muito, que era a falta do sexo, e que eu ficava imaginando que quando eu sofri o acidente eu ia ficar em baixo e que se eu tivesse ereção não ia transar, e só ia ser aquilo. E a partir do momento da fisioterapia eu fiquei imaginando o que a fisioterapia poderia me propor para eu mudar aquela opinião, e aí mudou muito, não teve estudo, não teve nada paralelo foi a fisioterapia que me ensinou a transar com o meu corpo

novo. Com essas orientações de mudar algumas posições, de criar musculatura pra que você vire ativo, de se exercitar para que você não pare a sua vida sexual.

Mas voltando pra dança...

Na fisioterapia era onde você fazia o exercício e na sala de dança era onde você aprimorava mais ainda o ato de transar, o ato de lidar com seu corpo novo, porque a abordagem era deitar no chão, eu vou dar consciência de como você se aquece e vamos exercitar. A conquista era bem maior na dança e isso criava muito mais musculatura para que você se tornasse ativo, não só no sexo, mas no seu dia a dia, na sua independência.

O trabalho com os profissionais foi difícil porque foi um dos primeiros grupos no Brasil, esse contato era mais assim; todos eles, acostumados a trabalhar com pessoas sem deficiência e de repente... Teve uma vez que um chegou e disse: — Que é que eu vou fazer com essas carrocinhas?(risos)

E aí muito legal, porque é a idéia dele com o que a gente propõe de quantidade de exercício, de movimentação que a gente propõe e isso se junta, dá a ideia de um espetáculo, mas assim, é ruim pra quem monta chegar sem ter nenhuma opinião dos cadeirantes, das limitações, primeiro ele tem que saber das limitações de cada um. Cada um tem um corpo diferente, deficiências diferentes, limitações diferentes, então, ele tem que ter essa noção. O que ele quer ele tem que propor pra gente, pra ver o que a gente disponibiliza. Mas assim sempre dá certo e sempre saíram coisas legais. Foi muito bom essa troca de experiências, a troca dele vir com o perfeito e encontrar com os limites e sair uma coisa bacana.

ENTREVISTA COM REJANE SOUSA - Bailarina da Roda Viva Cia de Dança
Realizada em: Natal, 26 de Maio de 2009

Meu nome é Rejane de Sousa, tenho 34 anos e estou grávida pela segunda vez.

Eu vou começar por meus seis anos.

Eu sempre passava pelas escolas por volta dos seis a sete anos e chorava para ir, mas, naquela época só iniciava a partir dos sete anos. De tanto eu pedir minha mãe me matriculou. Sofri muitos preconceitos, porque criança mesmo sendo uma pessoa maravilhosa também é muito malvada. Mas, estudei; e no dia em que ninguém podia me levar eu chorava para ir para a escola. Somente fui reprovada uma vez e foi no 4º ano e parei no antigo 2º grau também chamado de ginásio. Fiz vestibulares duas a três vezes por não me dedicar o suficiente não passei. Passava nas primeiras fases, mas não consegui concluir. Logo em seguida fui trabalhar como telefonista e trabalhei por dois anos. Depois eu passei para operadora de telemarketing e supervisora de telemarketing.

Conheci a Roda Viva um ano após estar trabalhando como telefonista.

Desde o sete anos eu tinha uma vida ativa; ia e vinha. No início era ajudada por minha família, mas fui aos poucos tentando me libertar. Porque eu gosto de sair de casa e não dar satisfação alguma para ninguém. Eu detesto dizer a hora que vou voltar, porque, nem eu sei. Sei para onde vou no início, mas as vezes de lá vou para outro lugar. Então eu detesto que me perguntem isso.

Quando eu fui para a Roda Viva, eu não conhecia nada, nada de dança, nada disso. Nunca tinha participado de nada daquilo. Dançava apenas em festas e achava que já tinha dançado. Nunca nada como a Roda Viva, nada como aquela companhia de dança. Achei que era fácil e comecei a perder aulas, porque quando eu fui à primeira reunião vi que tinham pessoas com uma deficiência muito mais complexa que a minha. E pensei: -“Se eles podem, eu também posso com certeza!”.

Foi muito difícil no início, muito duro para mim mesma, muito complexo. Mas, foi por isso que apaixonei, porque tudo que é difícil eu agarro e não consigo mais largar. A parte mais complicada no início foi relacionada ao artístico. Eu não tinha veia artística, não era dada para aquilo, mas eu aprendi, e fui crescendo. Tenho muito que aprender ainda, mas pelo menos deu para ficar no patamar de outros bailarinos também. Às vezes uma pessoa que nunca na vida esteve num palco para ensaiar e quando vai, ela é maravilhosa. Eu também sei

ver essas pessoas assim. Porque para mim sempre foi bastante complicado e eu tenho que trabalhar e me dedicar muito com isso para poder me sair melhor.

Depois de alguns anos na Roda Viva o diretor da companhia Henrique Amoedo saiu e me deixou na direção. Foi muito difícil para eu ser diretora e bailarina ao mesmo tempo. Todos falam que eu tenho uma facilidade para ser líder, mas eu não estava preparada para ser diretora da companhia. Porque a companhia tinha um vínculo muito forte com a UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) e para conseguir qualquer coisa se dependia desse vínculo, e eu não o tinha. Então, eu ficava dependendo de outras pessoas para qualquer resolução e era uma direção frustrante por essa dependência. Eu achei muito complicado e saí. Acho que fui um pouco covarde, pois quando saí eu saí de tudo, saí da Roda Viva e parei de dançar. Depois acabei voltando, pois; eles criaram horários para eu voltar e fui sendo encurralada. Não me senti obrigada em voltar, porque eu gosto de dançar, mas voltei somente para dançar.

Um ano após o meu retorno à Roda Viva, eu fui de férias para o Rio de Janeiro e recebi uma ligação do ex-diretor da Roda Viva Henrique Amoedo dizendo que o Atelier Coreográfico, do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro faria uma audição; e que estariam pegando pessoas deficientes, gordos, magros, bailarinos, pessoas de teatro e de varias áreas. Estavam mesclando tudo num total de 100 pessoas e 15 pessoas seriam para um grupo profissional. Então eu resolvi fazer e após 15 dias do meu retorno para o meu trabalho de Supervisora de Telemarketing em Natal, eu recebo o telefonema da diretora Regina Miranda dizendo que havia passado. A partir daí eu relatei que só teria interesse se fosse para o grupo profissional, pois não tinha nenhum vínculo no Rio de Janeiro a não ser a minha irmã, mas não poderia estar lá sem dinheiro. Não iria me aventurar por lá sem dinheiro. O artístico é muito bom, porém, não para passar fome. Então, eu pedi demissão e fui trabalhar no Rio de Janeiro. Passei um ano lá, porém foi insuportável, pois, em Natal eu já morava sozinha e morar com a minha irmã era muito complicado para mim. Ela me segurava muito, queria que eu desse satisfação da minha vida. E como já falei eu não gosto que me perguntem certas coisas. Mas, agüentei um ano.

Antes de terminar o ano me telefonaram de Natal pedindo para que eu retornasse ao trabalho de Supervisão de Telemarketing e perguntei se eles poderiam esperar o contrato terminar.

Após o contrato com o Centro Coreográfico eu retornei a Natal, assumi meu cargo de supervisora e voltei à Roda Viva, no qual estou até hoje. Trabalhei com a Carol, fiz outros trabalhos. O trabalho no Rio de Janeiro foi muito importante para iniciar outras coisas

também.

A parte coreográfica não era muito montadinha, muito certinha dentro do padrão 5,6,7,8 e o trabalho no rio começo a diferenciar isso, eles não queriam mais isso. A Regina Miranda gostava quando ela não me via no meio da turma, porque sabia que eu estava mais ou menos acompanhando tudo, pois eu não estava perdida e nem sentada. Então, ela gostava muito disso, pois ela não queria me diferenciar e ela sempre dizia isso. Na turma eram 2 deficientes, mas eu fui a única que ficou e terminou o Atelier coreográfico. Ela não queria me colocar num pedestal. E foi muito complicado para mim, pois nós pegamos vários professores e uns davam mais atenção. Eu tinha que adaptar muitos movimentos, desde que não saísse da linha coreográfica do profissional. Cada dia para mim era o primeiro dia. E gosto de comparar isso ao 1º dia de aula na escola, que dá aquele frio na barriga, porque, você vai conhecer pessoas novas. Era do mesmo jeito para mim. Todo dia era o primeiro, pois é muito difícil para eu sair de casa no primeiro dia de escola, junta ansiedade e o medo de quem se vai conhecer nesse dia. Mas, foi uma ótima experiência, pois, me preparei muito para o tipo de trabalho que a Carol queria montar aqui em Natal que foi o trabalho nas ruas. Eu entendia mais. Eu gosto de estar livre e aberta para o que as pessoas irão me trazer, eu nunca fico presa ao anterior. Posso até ficar presa as pessoas, mas não ao trabalho anterior. Não fico presa e nem sinto falta. Então eu sempre estou aberta ao que estão fazendo agora. “- O que estão fazendo agora? Estão trabalhando com o que agora? Talvez pudesse ser melhor? Poderia? Pode ser. Poderia ser mais trabalho? Pode ser. A pessoa que esta a frente está trabalhando menos? Pode ser que sim.” Mas, eu estou aberta para aquilo ali e eu sempre sou assim. Por isso eu já fui acusada de ser protetora de direção.

A Roda Viva passou por várias direções e diretores artísticos muito diferentes. Quando eu entrei na Roda Viva com o Henrique Amoedo, ele trabalhava mais contato-improvisação. O segundo diretor foi o professor Edeilson Matias, ele trabalhava o Método Educação Física do Prof. Edson Claro e Carol Teixeira (diretora seguinte) trabalhava muitas coisas na rua, eram aulas muito mais livres, trabalhávamos com o contato com as pessoas nas ruas, o que não deixa de ser improvisação, porque é ação e reação.

O contato - improvisação foi muito bom para ter começado. Era fácil, tranquilo e bom de fazer, bom para trabalhar com o deficiente. Não te exige muito e prepara para um processo mais difícil que pode ser mais complicado, porque o processo de contato e improvisação não se tem que está adaptando, até adapta, porém somente alguns pesos e contrapesos, mas não é tão difícil como outro tipo de aula.

Depois foram aulas técnicas com o Método Dança Educação Física do Prof. Edson

Claro. Foi muito difícil. O Professor Edeilson Matias na época, já adaptava. Ele dividia a turma em deficientes, não deficientes, cadeirantes, porque para o deficiente que anda era de uma forma, para o cadeirante era de outra forma. O deficiente que anda não faz da mesma forma que um cadeirante e nem vai fazer igual a uma pessoa sem deficiência. Então, ele destacava a aula dele com essa divisão. Ele dividia, mas, com todos fazendo ao mesmo tempo. Ele mesmo adaptava o que ele queria. Foi muito bom, mas, eu não voltaria mais para esse 5,6,7,8...

No meu caso como bailarina da Roda Viva essas etapas só me ajudaram chegar a próxima. Cada uma ajudou para outra fase. Pois, é muito bom construir uma coisa no corpo para depois desconstruir. E acho melhor quando se está aberto para isso, pois algumas pessoas constroem as coisas e ficam bitoladas àquelas formas, não desconstroem. Isso foi muito interessante para o trabalho na rua com a Carol. Foi muito bom, pois eu já estava muito mais aberta e com outra cabeça. Talvez se eu entrasse antes eu acharia muito mais complicado, porém como já estava aberta foi uma linha de trabalho melhor de seguir, mais fácil. Quando eu estou ensaiando ou dançando eu me coloco nas coisas e não fujo, eu gosto do que faço gosto dos detalhes desses desafios.

Hoje eu estou com a direção do professor Alex Beigui, que enfoca coisas de teatro, as aulas não são nas ruas como quando era com a Carol. É uma linha totalmente diferente que ele quer buscar, mas é como a Carol que não procura o bonito e perfeito. Quer ver novas formas, independente de referenciais. Ele quer que cresçamos e que tiremos alguma coisa do corpo.

É outra fase da Roda Viva, totalmente diferente. Ele trabalha mais lento e às vezes é mais difícil, mas eu estou aberta para as coisas que ele vem a fazer. Também está puxando bastante para a área do teatro. No nosso espetáculo ele fala de augusto dos Anjos o que eu acho muito interessante. É diferente e ajuda a crescer. Eu não sei se quero ficar nisso para sempre, mas talvez ajude na próxima fase da minha vida, eu não sei, mas sei que está sendo bacana.

No processo criativo, eu passei por vários coreógrafos. Quando eu comecei com o Henrique Amoedo, mesmo nunca tendo coreografado com ele, o mesmo convidou muitas pessoas que coreografaram com a Roda Viva. E alguns já chegavam com o processo coreográfico pronto. Mesmo sabendo que iriam lidar com pessoas deficientes. Levavam cerca de 2 a 3 semanas no máximo para terminar um trabalho de uma ou meia hora. E essas pessoas que trouxeram os trabalhos prontos se frustraram muito. Além de nos fazer sofrer muito para desenvolver uma coreografia não adaptada, se frustravam. Pois, não dá para trazer nada

pronto para um grupo de bailarinos deficientes e ainda sem conhecer a deficiência. Trabalhar com corpos é difícil, e ainda mais corpos que você não conhece. Quando se é chamado para um grupo de balé clássico, por mais que tenham uns melhores que outros, sabe-se que todos fazem ponta e levantam a perna lá em cima, mas, em relação a um grupo de deficientes é muito complicado, pois não se sabe qual é a deficiência de cada um. Quem veio com um processo pronto na cabeça se deu mal. Fez o trabalho, mas nos fez sofrer também. O sofrimento faz parte do processo, pois nem tudo é prazer e mesmo que fosse assim as pessoas não teriam educação e ficaria faltando disciplina. É fundamental que se tenha disciplina em uma companhia de dança. Foram seis ou sete coreógrafos que o Henrique Amoedo chamou, alguns chegavam com a idéia mais exploravam o corpo do deficiente e iam puxando um a um ou grupos a grupos. Mesmo que o movimento fosse todo igual não precisava que se trabalhasse igual. Cada um fazia do jeito que desse para fazer. Havia muita adaptação, esses eram coreógrafos abertos.

Como Ivonice Satie (que faleceu) foi uma dessas pessoas também que podiam até trazer algo pronto, porém, deixava em aberto para que as pessoas participassem. E no final sempre saia bonito, limpo, como uma companhia deve mostrar num palco.

Tiveram outros coreógrafos que não vinham com nada e começavam a trabalhar com os corpos e a partir desse trabalho começavam a tirar os movimentos dos corpos dos deficientes. Nos Colocavam em uma sala de aula para ver o que seria possível tirar e começam a criar a coreografia a partir disso. O que é na verdade uma construção. Nós tivemos isso com a Carol e com outros coreógrafos também.

Entrevista com Marconi Araújo – Ex- integrante da Roda Viva Cia de Dança, bailarino da Cia Gira Dança, Natal/RN, 20 de julho de 2009.

Meu nome é Marconi Araújo, tenho 31 anos e faço parte da companhia de dança Gira Dança. Nasci no Rio Grande do Norte na cidade de Lajes do Cabugi.

Eu comecei na Dança a doze anos em 1997, numa companhia chamada Anjori; onde dancei de 1997 a 2002.

A *Anjori* era uma companhia de dança que trabalhava mais as danças folclóricas, que para mim foi um desafio, pois eu nunca havia dançado artisticamente somente em festas; ocasiões de lazer. Então, eu dancei por cinco anos e de lá surgiu o convite para participar da Roda Viva em uma das viagens que nós participamos. Era um festival de dança em Belém-PA.

Eu aceitei essa proposta como um desafio para mim, pois até então, eu somente dançava numa companhia que trabalhava mais a parte folclórica e o Roda Viva era uma companhia que trabalhava a dança contemporânea; o que de fato era algo novo para mim, pois era completamente diferente da minha concepção de dança e de tudo o que eu fazia.

Em 2002, comecei a dançar na Roda Viva, onde lá era um trabalho mais sério, um trabalho muito mais voltado para a parte artística. Entretanto eu entrei nesse trabalho totalmente diferente, um trabalho artístico que mostrava como eles sempre desenvolveram; uma companhia já formada, com várias apresentações feitas e a serem feitas. Eu tinha receio de dançar lá.

A companhia mostrava o lado artístico do deficiente, não mostrava aquela coisa piegas. O deficiente fazendo “aquela dancinha para o povo chorar” e tal: - ah! Está ali o deficiente dançando! Mas, sim para mostrar mesmo o trabalho, que o deficiente tem a capacidade de desenvolver qualquer coreografia, mostrando para sociedade, para as pessoas, para o público, a não olhar ele como o deficiente, mas sim olhar o conjunto coreográfico. Mostrar que o Cadeirante, andante, ou qualquer outro tipo de deficiência pode desenvolver qualquer trabalho coreográfico; e que as pessoas não olhem o deficiente, mas sim o conjunto. Olhe a coreografia em si, vendo no contexto que ali tem uma coreografia de dança. Que as pessoas não ficarão ali somente com o olho vidrado no deficiente. Sei que existe essa coisa, mas, que isso não seja o foco. Foi esse o trabalho que a Roda Viva desenvolveu, e isso foi uma coisa maravilhosa para mim, porque quando eu cheguei ao Roda Viva, foi que eu vi que o trabalho como bailarino cadeirante eu podia e tinha n coisas para mostrar além de coisas pequenas que eu fazia e que poderia desenvolver muito mais.O pessoal resgatou muito disso

de dentro de mim, que eu podia desenvolver vários movimentos, que minhas possibilidades eram enormes. Comecei a viajar e viajei muito mais. Foi um aprendizado enorme para mim.

Foi através do Anderson que entrei na Roda viva. Quando o Anderson e Beto saíram da companhia tiveram a idéia de montar um trabalho independente e eles me convidaram para esse novo trabalho. Era mais um novo desafio para mim, montar um trabalho independente que começava do chão mesmo, sem espaço para ensaiar, não tinha nenhuma estrutura, nenhuma coisa boa, tínhamos que acreditar somente em nós, acreditar no trabalho artístico, na capacidade que nós tínhamos e daí começar uma coisa pequenininha. Alugando os meninos com a força, com as idéias boas que eles tinham tirando dinheiro do bolso para alugar espaço, para essas coisas todas.

E comecei eu, Beto, Anderson e mais duas pessoas. Daí começou o Gira Dança. O gira dança foi outro desafio, começar apenas como um sonho, uma idéia, sem espaço para ensaiar, sem nenhuma qualidade para ensaiar.

O primeiro lugar que agente foi ensaiar, era um espaço muito ruim onde ensaiávamos rolando em um piso de cerâmica quebrado e com as baratas passando ao nosso lado. Quando terminávamos saíamos correndo para casa para tomar banho. Foi um desafio, mas aos poucos o grupo foi melhorando, foi criando um nome, um trabalho sério e dedicado, dentro desse mesmo contexto da Roda Viva. Que era mostrar o lado artístico, independente de mostrar o deficiente dançando, pois eles já vinham com isso. Eles que começaram isso no Roda Viva e já vieram com isso de lá. Já existia essa idéia de mostrar o deficiente dançando, mas, mostrando no trabalho artístico a sua qualidade como bailarino. E eles Anderson e Beto seguiram nessa mesma linha, com um trabalho mais independente e com muito mais garra. Eles tinham que ter muito mais força de vontade para adquirir as coisas; para conseguir viajar, correr atrás de patrocínio que era uma coisa muito mais difícil.

Hoje o Gira Dança, conseguiu ter um nome, um reconhecimento nacional e internacional. Graças a essa idéia que eles trouxeram lá de baixo de onde eles começaram que se conseguiu implantar a parte artística. Hoje já temos um espaço para ensaiar, uma qualidade para ensaiar, hoje temos um conforto. Uma sala de ensaio com linóleo, temos uma estrutura, ainda não é a estrutura ainda que realmente sonhamos, mas ainda vai acontecer. Nós sendo uma companhia de 4 anos de existência com certeza temos uma estrutura que já é de se olhar com outros olhos. Inclusive já ganhamos vários prêmios como o Klauss Vianna duas vezes, prêmio Banco do Nordeste, caixa econômica, ponto de cultura vários. Vários prêmios. E isso é mais do que prova que o trabalho vem dando certo e que tem sido de qualidade. E é isso a minha história dentro da dança.

Em relação ao meu processo coreográfico

Eu tive Poliomelite (paralisia infantil), tenho todos os meus movimentos, mas a perna não anda, porém tenho muita facilidade de criar movimento e muita facilidade de movimentação. Cada dia, cada coreografia, cada processo novo que vai acontecer eu tento descobrir coisas novas, cujas quais posso fazer. Por exemplo, se vem algum coreógrafo montar comigo, eu falo para ele de minhas possibilidades. E ele vai montando dentro de minhas possibilidades a coreografia. Mas, sempre falo para ele que ele procure na cabeça dele, que eu tentarei fazer da maneira que ele quer e se de repente pode não sair, mas se aproxima ao máximo do que ele quer. Mas não podemos viver moldados a cabeça do coreógrafo.

Ele vem aqui e pede uma coreografia assim e assado. “-Marconi, faça isso!” e se eu não estou conseguindo fazer desse jeito, posso conseguir de outro. E ele pode gostar ou não. Então se faz de outra maneira. Eu acho que fica uma coisa muito mecânica você se tornar “boneco de pano” de um coreógrafo.

Ele dá a idéia e eu tento fazer da minha maneira, porque quando ele dá essa idéia é assim que descubro que eu consigo fazer coisas novas. Por exemplo, para fazer uma parada de mão. Quando eu fui dançar com a Roda Viva e que era minha primeira experiência com a dança contemporânea. Para fazer a parada de mão era uma coisa que eu fazia rápido, fazia, mas não tinha consciência do que fazia. Eu nem sabia que eu andava e quando eu vi que eu fazia então, eu andava a sala toda com o passinho de mão. Então, descobri isso. Desde dar várias e várias cambalhotas, pegar a cadeira, jogar a cadeira para cima, segurar. Foram várias possibilidades que eu consegui com o coreógrafo dando as idéias; e eu tentando aperfeiçoar e criando também. Tinha uma movimentação que o coreógrafo pediu uma parada de mão no chão com o meu corpo girando e andando; e eu falei que conseguia na cadeira, segurar na mão e fazer a cadeira girar. De repente segurar na mão e ficar girando. O coreógrafo perguntou se conseguia, eu disse que sim. Então é assim o processo coreográfico com o cadeirante. Cada dia você vai descobrindo coisas novas e para isso você não pode ficar esperando o coreógrafo montar tudo para você. Ficar mandando você fazer tudo. Você tem que chegar e ir fazendo, ir descobrindo e negociar com o coreógrafo o que dá e o que não cabe na coreografia, então ele vai decidir. Na maioria das vezes são coisas muito legais, outras vezes não são, mas quando de repente o coreógrafo não quer naquela coreografia dele eu guardo para mim, porque de repente outro coreógrafo já quer, pois as cabeças não são todas iguais e cada um tem um pensamento diferente. Eu tento descobrir a cada dia nos ensaios coisas novas para fazer e é assim tem que ser o processo criativo, todos os dias, para você não viver na mesmice de fazer aquela mesma movimentação todos os dias. Porque as pessoas já tem o

conceito de que somos limitados e que em todos os espetáculos será a mesma coisa. Então, você tem que todos os dias estar criando coisas novas para estar mostrando para essa gente que deficiente tem muita coisa boa e artística dentro da dança para mostrar. E não despertar nas pessoas piedade e sim entusiasmo de nos ver dançando bem. Emocionando pela dança e não pela piedade.

A questão do bailarino deficiente no meio geral da dança.

O bailarino com deficiência de maneira abrangente, já mostrou para a sociedade que ele tem qualidade, tem potencial, já provou que o que não falta é qualidade, que ele consegue desenvolver trabalho e que você não precisa mais ver o bailarino deficiente como ser limitado. Mas, a coisa que ainda pesa muito e que ninguém caiu na real é a questão financeira em relação ao bailarino deficiente. O bailarino deficiente ainda não consegue viver de seu trabalho, a dança.

A coisa que mais gosto de fazer é dançar, mas não vivo da dança. E espero que o bailarino deficiente possa viver da dança.

É mais uma barreira que tem que ser quebrada e realmente as pessoas comecem a valorizar o trabalho do bailarino deficiente. E acreditar que o bailarino deficiente pode realizar qualquer trabalho e participar de qualquer companhia de dança do Brasil. Abrir as portas dessas companhias famosas do Brasil, porque nós temos essa capacidade de demonstrar nosso trabalho, de desenvolver trabalho em qualquer lugar, qualquer companhia e de qualquer área da dança, ballet, contemporâneo, etc. Acredito que deveria ser reconhecido mais ainda e que essas companhias trabalhem com a inclusão do deficiente com a pessoa dita normal. De se ter essa liberdade de poder dançar aqui e ser visto por outras companhias e ser convidado para dançar em outras também. Acreditar mais e dar maior oportunidade para eles e é isso que está faltando ainda, grandes companhias acreditarem mais no trabalho do bailarino deficiente, pois na realidade eles não deixam nada a desejar para nenhum outro bailarino dentro de suas capacidades, dentro de seus limites. Na realidade quem é que não tem limites? Qual é o bailarino que não tem limites? Os limites todo mundo tem e eles estão aí para serem quebrados. Então estamos nessa luta e quem sabe essas companhias um dia abram seus olhos e façam audições para não deficientes e deficientes também para qualquer área. E que a gente possa fazer essas audições e passar, porque nós temos a nossa qualidade e nosso valor. E é isso que acho que está faltando para o bailarino deficiente.

ENTREVISTA COM ROBERTO MORAIS

Natal, 20 de julho de 2009. Entrevista com Roberto Moraes ex-bailarino da Roda Viva Cia de Dança fundador do Grupo “Gira Dança.”

Sou Roberto Moraes, tenho 41 anos e tenho o 2º grau completo. Sou de Natal e resido a quarenta e um anos em Natal.

Sou paraplégico há 23 anos, trauma de um tiro que atingiu a L1 e L2. A bala atingiu a L1 e L2 e me causou essa paraplegia. Não foi por causa disso que eu deixei de viver, então, eu estou vivendo até hoje com essa paraplegia e estou trabalhando aí no meu dia-a-dia; entre ‘trancos e barrancos’ e vivo bem. Hoje estou adaptado (na cidade não adaptada) e vivo na batalha trabalhando e não mendigando nada de ninguém.

Eu joguei basquete por três anos e no final de 1994, teve um campeonato no Rio de Janeiro de Basquete sobre rodas; então, na abertura do campeonato eu vi uma apresentação de dança. E lá, aquele negócio ali me motivou a dançar. Terminou o campeonato e eu voltei para Natal.

Em Março de 1995, nós fomos fazer um jogo em Ceará Mirim, um município aqui do RN, então eu entrei no ônibus que foi pegar uma companhia de dança que trabalhava com deficiente auditivo. Então, eles viram aquele monte de cadeira de rodas e disseram que estavam montando um balé de cadeira de rodas e que estava faltando um bailarino, essa companhia se chamava *Anjori*.

Então eu me apresentei como bailarino nessa companhia. Até meus amigos me questionaram sobre a dança, mas isso me motivou a não desistir, então eu comecei a ensaiar e dancei de março até outubro de 1995 nessa companhia. Em junho pela primeira vez dancei no Teatro Alberto Maranhão, então eu conheci o Henrique Amoedo que estava vindo de São Paulo e estava querendo montar uma companhia aqui em Natal. Creio que ele já tinha visitado a Universidade e o Hospital Onofre Lopes que tem um trabalho multidisciplinar em Lesão Medular. E lá, tinha muito deficiente físico, de traumas de tiros, mergulho e acidentes de trabalho, então ele procurou o professor Ricardo Lins o médico responsável por esse departamento; entrou em contato com ele e foi assistir uma apresentação do Anjori e quando ele me viu no palco me chamou para trabalhar com ele. E eu falei:- Como seria esse trabalho? Então agente não teve mais contato. Isso em setembro de 1995. Teve um seminário de deficiente o ““ SENAC ““, lá em Cidade da Esperança, eu me encontrei novamente com Henrique e ele de novo fez o convite, me deu seu telefone, endereço e tudo.

Eu falei para ele que iria fazer uma viagem, pois era um sonho que queria realizar também. Eu já tinha viajado de ônibus e queria viajar de avião. Esse sonho eu tinha que realizar. Então, pedi um tempo a ele para pensar na proposta dele. Quando voltei de viagem entrei em contato e perguntei como seria mais fácil para nós conversarmos. Nos encontramos no Hospital, (lá no Onofre Lopes) e ele contou sobre sua proposta. Ele queria mudar a rotina do deficiente físico de casa/hospital, hospital/casa. Queria mudar para casa, shopping, hospital, praia, bares, praças, namorar e essas coisas. Eu falei para ele que eu já fazia isso e ele disse: - Sim, você faz, mas e os outros que estão ficando? Que tal você também ajudar? Aí eu me interessei por essa proposta e então foi criado a Roda Viva.

A Roda Viva foi criada em dezembro. Creio que foi um presente que Papai Noel nos deu dia 24 de dezembro de 1995 a Roda Viva e desde esse tempo eu fiquei; de 1995 até o final de 2004. Foi uma experiência muito boa para mim, eu adquiri muitas coisas, adquiri respeito lá fora, com pessoas importantes da dança, recebi convite para montar grupos.

Eu e a Carol montamos um trabalho em Belém-PA e até hoje o trabalho está rodando. A Roda Viva me ensinou muito a estar onde eu estou hoje. Eu aprendi muito, mas também teve um pouco de falha da administração que gerou minha saída da companhia. Mas isso não me impediu de trabalhar só.

O processo de ensaio era nas segundas, quartas e sextas. Iniciou pela manhã, passou pela tarde, passou pela noite.

No início o trabalho era meio terapêutico; que começou a motivar o deficiente a sair de dentro de casa, só isso. Mas, quando começamos a apresentar fora da sala de ensaio, começou a prosperar um trabalho mais artístico e a gente procurou buscar o artístico mesmo. Começamos a trazer gente de fora para trabalhar com o grupo. E nós éramos muito cobrados para um trabalho de qualidade, para sair do terapêutico, pois o terapêutico não gerava nada, gerava somente a motivação para o deficiente sair de casa e o grupo não queria isso. Nós queríamos que o deficiente se tornasse um artista. Então isso levou o trabalho a prosperar muito e chegaram ao ponto de se criar vários grupos no Brasil através do trabalho da Roda Viva Cia de Dança, em São Paulo (Diadema), surgiu o “*Mão na Roda*”; em Belém (PA), surgiu o *Roda Pará*, na Bahia e na Paraíba surgiram outros trabalhos também com a mesma proposta do Roda Viva de sair daquela monotonia do terapêutico, a gente começou a trabalhar o artístico mesmo. Éramos muito cobrados pela direção e a gente procurou buscar o profissionalismo deixar o amador que não tinha retorno financeiro- o que eu achava muito errado- e isso fez com que muitas pessoas saíssem porque não tinham uma renda e saíam para trabalhar em outros cantos pra ter um retorno financeiro. Quem acreditou no trabalho está até

hoje eu fui um dos que não saiu da dança para nenhum um trabalho braçal, eu me encontrei no trabalho artístico e acho que isso me levou a estar onde estou. O Roda Viva me ensinou a dar aulas, a saber, me comportar em palco, a ter um dialogo com a reportagem. Acho que a Roda Viva me elevou muito, mas eu fiquei muito magoado em termos financeiros que a gente recebia cachês, mas não via. Teve uma época que fomos para os EUA e nós que pagamos as passagens, a gente pagou pra dançar, uma coisa absurda. A gente participou de vários projetos, teve um que passamos dois anos recebendo que foi o Projeto Arte na Escola que criou varias companhias nos colégios e foi um trabalho muito expansivo que levou a Roda Viva ao êxtase e ao crescimento.

Em relação ao processo coreográfico.

Eu acho que o ser humano tem vários dons dentro dele, depende dele começar a trabalhar, então eu comecei a explorar o dom do coreógrafo. Eu já montei trabalhos em Belém, aqui em Natal mesmo, e aprendo com cada coreógrafo o que ele vem passar, eu pego um pouquinho de um, um pouquinho de outro e junto com a minha experiência de dança mesmo, eu levo pro palco e isso me deixa muito satisfeito com o meu trabalho. No caso do p. c com profissionais como Henrique Rodovalho, Luis Arrieta , Ivonice Satie (que Deus a levou para dançar lá em cima agora), então no processo coreográfico com essas pessoas eu faço uma adaptação, ele pede um movimento, aí eu falo que não dá e procuro fazer um movimento semelhante ao pedido, se bate ele já pede para ir vendo outros movimentos na cadeira de rodas, vai juntando o útil ao agradável. Eles acham que o cadeirante é quebrável, pensam que a gente é não-me-toque, aí eu me jogo logo no chão e eles perguntam: - Você consegue fazer isso? Aí eu falo que faço isso e mais alguma coisa... (risos). Se junta a minha experiência com a do coreógrafo e isso é o processo que se tem com ele, tanto essas pessoas q vêm trabalhar com a gente como com bailarinos deficientes, como a Carol, por exemplo, a Carol tem um conceito legal com ela, muda o conceito porque é uma deficiente como eu também sou, então a gente pode fazer, não e o Beto que é um coitadinho, ele pode fazer, então a visão muda. Não é como uma pessoa que nunca trabalhou com deficiente que vem e diz: - Não ele não pode fazer! E nunca tentou ver como é o processo.

Eu mesmo fui fazer uma audição para o Auto de Natal com um coreografo daqui e ele me disse: - Rapaz eu não estou preparado para trabalhar com vocês. E eu fiquei de boca aberta então disse: Já que você não está preparado vou preparar você. E me disse que ficaria para outro momento.

Isso me magoou muito, porque eu podia ter ajudado ele e ele se ajudar, pois poderia trabalhar com outras pessoas.

No caso de Carlinhos de Jesus, nós dançamos com ele que é um excelente dançarino, mas quando ele viu um bocado de deficientes dançando em cadeiras de roda, ficou de boca aberta, mostramos a ele que éramos capazes de sambar. Isso mostra as pessoas que a gente é capaz.

Em termos de circuito de dança o bailarino deficiente é muito discriminado, ele não passa, só passa quando é um edital para deficiente ou como dizem “portadores de necessidades especiais, isso não existe.

Então quando a gente manda projetos para editais, não passa, porque é um grupo de deficientes que não pode ser igual a um Grupo Corpo, a uma Quasar, a um balé de Ana Botafogo; isso não existe somos um grupo artístico, que pode ser compatível e a gente fica abismado porque o edital volta dizendo que não passa porque somos deficientes. Eu como bailarino a quinze anos não concordo com isso, vamos supor que se eu mandar meu trabalho para o Circo de Soleil eu não passo porque sou deficiente, mas eles não sabem o potencial que o deficiente tem, acho que isso tem que ser visto primeiro antes de ser julgado. A gente manda uma coreografia de vinte minutos eles acham que é uma monotonia porque eu sou deficiente e acham que temos que estar no palco bonitinhos, não, eu estou ali porque o trabalho é artístico, não é um trabalho qualquer.

Acho que a gente tem que participar de todos os festivais, nacionais e internacionais, mas essa porta ainda está fechada, não se chega a coerência de dizer: Os deficientezinhos, não podem estar num festival de dança de recife, ora, a gente passou recentemente no festival de Garanhuns e não tem deficiente físico, vamos ser os primeiros, a gente está abrindo portas . Já participamos de festivais só de deficientes, não tem a inclusão? Acho que inclusão é respeito, todos podem estar juntos, somos seres humanos. Não é porque meu grupo tem deficientes que não pode estar com um que não tem deficientes, todos podem dançar juntos. Acho isso uma besteira essa história de deficiente e não deficiente se for um trabalho de qualidade tem que ser mostrado pra população.

O Roberto Moraes hoje saiu da Roda Viva e não parou, criou o Gira Dança e estamos no campo desde 2005 na batalha e a gente veio com a experiência da Roda Viva. Creio que a gente não pode dizer que não trouxe nada da Cia Roda Viva porque trouxemos uma bagagem tremenda de conhecimento da dança e a gente está pesquisando, está buscando para o grupo, estamos botando as pessoas pra estudar, abrimos um ponto de cultura, já passamos em vários editais como o da Funarte, o da Caixa Econômica, o do BNB e satisfeito eu não to, eu quero mais. O meu sonho é tirar todos os deficientes e não deficientes de casa de uma forma ou de

outra. Se não quer dança, tem teatro, tem música, artes plásticas, acho que a gente está com um leque de oportunidade para as pessoas verem o que é o Gira Dança. Esse grupo hoje é o meu viver, não vivo mais sem o Gira Dança, estamos na batalha por espaço pra ensaio, espaço para o lazer, mostrando nas empresas o que é o gira dança. Hoje somos uma ONG, isso levou um ponto muito importante pra mim que saí de um gueto pra mostrar a sociedade que este gueto não existe. Hoje o que vale é o respeito, se eu tiver respeito pela sociedade a sociedade terá por mim. Eu quero mostrar para a sociedade o que é dança, o que é ser artista, o que é ser pessoa, o que é ser gente porque eu acho que para as pessoas o deficiente só tem uma qualidade, ele é pedinte, e eu não concordo com isso. O deficiente é um ser humano, ele é capaz de trabalhar, quando ele não quer trabalhar, ele vai pedir porque precisa sobreviver. Tem muitos amigos meus que são deficientes que saiu da dança e hoje estão trabalhando, um é frentista, outro é cobrador, outro saiu para outras coisas.

Eu estou na dança a quinze anos e nunca tive vontade de trabalhar fora da área artística e acho que isso me levou a estar onde estou hoje. A gente montou o grupo eu e o Anderson e estamos aí na batalha, temos propostas até chegar e dizer: - Pronto, agora acabou. Eu por mim só vou acabar no dia que fechar meus olhos igual ao Michel Jackson (risos).

Em termos de companhias aqui no Brasil acho que devemos nos unir mais, não somos unidos, eu só penso no meu grupo, fulano só pensa no dele. Se nos unirmos mais, então se buscarmos a união isso leva a abrir portas, porque, pronto, vou falar da Roda Viva que foi onde eu aprendi o diretor da Roda Viva o Henrique ele corria atrás e tem pessoas que acompanharam ele e estão aí até hoje, mas se a gente se unir e batalhar espaço nesses festivais que não tem deficiente, vai ser mais fácil pois terão várias companhias brigando pelo seu lugar. Por exemplo, se uma companhia brigar para ir para o festival de Londrina, pode até passar, mas é difícil. Agora vamos supor, se o Gira Dança, a Roda Viva, o Mão na Roda, a Pulsar se fossem as companhias. Se todas brigarem pelo seu lugar vai ser mais fácil. Hoje tem internet, email, varias formas de se comunicar, mas as pessoas olham só para o seu grupo. Vamos nos unir e buscar o nosso espaço no lugar que a gente merece que são os festivais que não têm deficientes.

ANEXOS

ANEXO A – CRONOLOGIA DOS ESPETÁCULOS

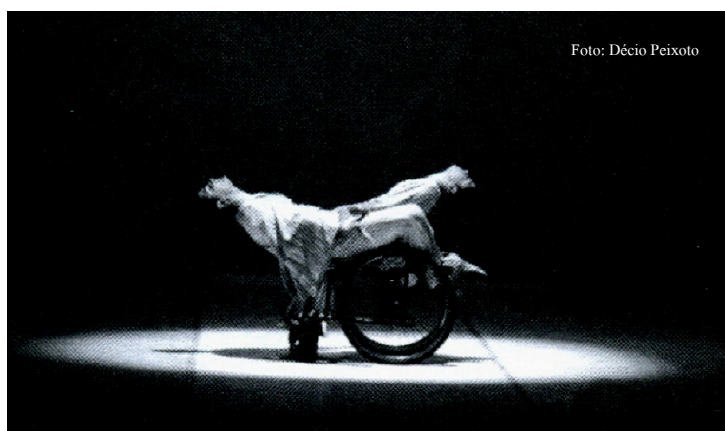
1995 – MAPA

Direção: Henrique Amoedo.

Coreógrafos: Henrique Amoedo, Edson Claro, Heloísa Costa, Herbert Menezes, Ronald Carvalho, Vanessa Macedo.

Coreografias: *De nós pra vocês*, de Edson Claro, *Geografia do Destino*, de Henrique Amoedo Edson Claro e Heloísa Costa, *Prelúdio*, de Herbert Menezes.

Elenco: Henrique Amoedo, Adriana Farias, Fábio Cruz, Ronald Carvalho, Herbert Menezes, Vanessa Macedo, Roberto Moraes, Heloísa Costa, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Edson Araújo, Verônica Costa e Heronilda Anselmo.



Espectáculo *MAPA*, coreografia “Geografia do Destino”, de Edson Claro e Heloísa Costa (1995).

1996 – PERNAS PRA QUE TE QUERO

Direção: Henrique Amoedo

Coreógrafos: Henrique Amoedo, Edson Claro, Heloísa Costa, Luis Arrieta.

Coreografias: *Marnatal*, de Luis Arrieta, *Curso do Rio*, de Henrique Amoedo, Heloísa Costa e Edson Claro, *Pernas pra que te quero*, de Edson Claro.

Elenco: Henrique Amoedo, Adriana Farias, Fábio Cruz, Ronald Carvalho, Carolina

Teixeira, Roberto Morais, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Edson Araújo, Verônica Costa .



Espetáculo *Pernas pra que te quero*, “Marnatal” coreografia de Luis Arrieta (1996).

1997- DANÇA DAS CADEIRAS

Direção: Henrique Amoedo

Coreógrafos: Edson Claro e Carlinhos de Jesus.

Coreografia: *Valeu Valeu!*

Elenco: Amoedo, Adriana Farias, Fábio Cruz, Ronald Carvalho, Carolina Teixeira, Roberto Morais, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Jamaica Macedo Edson Araújo, Janete Silva, Rejane Sousa, Verônica Costa, Leonardo Filho.



“Valeu Valeu!”, coreografia de Edson Claro e Carlinhos de Jesus (1997).

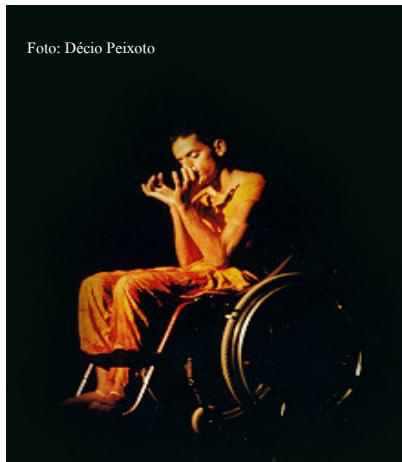
1998 - MÃO NA RODA

Direção: Henrique Amoedo

Coreógrafos: Henrique Rodovalho, Ivonice Satie, Pedro Costa.

Coreografias: *Companheiros de Estrada*, de Ivonice Satie, *Por que não?* , de Henrique Rodovalho, *Embrulho Embolado*, de Pedro Costa.

Elenco: Adriana Farias, Fábio Cruz, Ronald Carvalho, Carolina Teixeira, Roberto Morais, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Jamaica Macedo Edson Araújo, Rejane Sousa, Verônica Costa., Anderson Leão, Catarina, Leonardo Filho.



“Companheiros de Estrada” de Ivonice Satie (1997)



“Por Que Não?”, de Henrique Rodovalho (1998).

1999- MÃO NA RODA, EPISÓDIO 2

Direção: Henrique Amoedo

Coreógrafos: Henrique Amoedo, Henrique Rodovalho, Ivonice Satie, Pedro Costa, Carolina Teixeira.

Coreografias: *Embrulho Embolado*, de Pedro Costa, *Companheiros de Estrada*, de Ivonice Satie, *Por que não?* , de Henrique Rodovalho, *Vixe*, de Carolina Teixeira.

Elenco: Ronald Carvalho, Diogo Pinheiro, Carolina Teixeira, Roberto Morais, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Jamaica Macedo Edson Araújo, Rejane Sousa, Verônica Costa, Anderson Leão, Catarina, Leonardo Filho.



“Embrulho Embolado” coreografia de Pedro Costa (1998).

2000 – FRAGMENTOS

Direção: Henrique Amoedo

Coreógrafos: Carlos Cortizzo, Hebert Menezes, Heloisa Costa, Carolina Teixeira, Edson Claro, Leonardo Gama, participação do ator Rodrigo Nascimento.

Elenco: Ronald Carvalho, Diogo Pinheiro, Carolina Teixeira, Roberto Morais, Baltazar Júnior, Janaína Medeiros, Jamaica Macedo Edson Araújo, Rejane Sousa, Verônica Costa, Anderson Leão, Leonardo Filho.



“Vixe”, de Carolina Teixeira (1999).



“De Nós pra Vocês”, coreografia de Edson Claro (1995).

2000- EM TESE NADA É REAL

Direção: Edeilson Matias

Coreógrafos: Domingos Montagner e Fernando Sampaio (La Mínima Cia de Dança) e Ivonice Satie.

Coreografias: *Entre Laços e Nós faz-se a Luz*, de Leonardo Gama, *Um Dia lá em Casa*, de Ivonice Satie, *Intercâmbio* e *Entre Si*, de Anderson Leão, *Em Tese Nada é Real*, de Domingos Montagner e Fernando Sampaio.

Elenco: Ronald Carvalho, Diogo Pinheiro, Carolina Teixeira, Roberto Morais, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Jamaica Macedo Edson Araújo, Rejane Sousa, Verônica Costa., Anderson Leão, Catarina, Leonardo Filho, Luciana Gato, Morgana Lobão, Marcelo Capriglione, Samá Silva, Bob.



Foto: Dário Macedo

“Em Tese Nada é Real”, coreografia de Domingos Montagner e Fernando Sampaio (2000)

2001 - DIMENSÕES

Direção: Edeilson Matias

Coreógrafos: Ivonice Satie e Leonardo Gama.

Espetáculo reúne duas obras apresentadas no espetáculo *Em Tese Nada é Real*.

Elenco: Ronald Carvalho, Diogo Pinheiro, Roberto Morais, Baltazar Junior, Janaina Medeiros, Jamaica Macedo Edson Araújo, Rejane Sousa, Verônica Costa., Anderson Leão, Catarina, Leonardo Filho, Morgana Lobão, Marcelo Capriglione, Samá Silva, Bob.

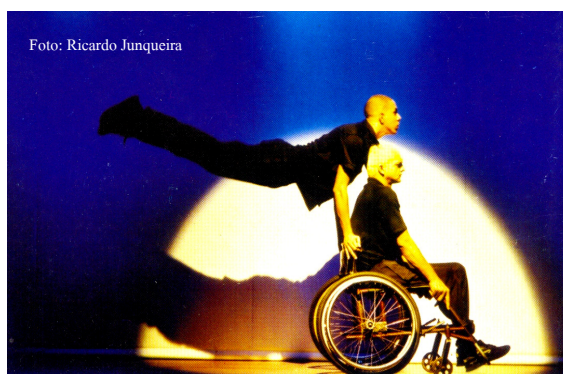
2002- PRA QUEM NUNCA VIU...

Direção: Edeilson Matias

Coreógrafos: Mário Nascimento, Ivonice Satie, Samarone Rosendo, Carolina Teixeira e Anderson Leão e Rubens Barbosa.

Coreografias: *Além Disso*, de Mário Nascimento, *Em Transe*, de Anderson Leão, *O Nada*, de Carolina Teixeira, *Sonambulindo*, de Samarone Rosendo, *Watashi*, de Ivonice Satie, *Dança do Eu Sozinho*, de Rubens Barbosa.

Elenco: Roberto Moraes, Rejane Sousa, Anderson Leão, Carolina Teixeira.



“Além Disso”, coreografia de Mário Nascimento (2001).

2003 - O QUE SÃO?

Direção: Edeilson Matias

Coreógrafos: Mário Nascimento, Maurício Mota

Coreografias: *B ou M*, de Maurício Mota; *O que São?*, de Mário Nascimento.

Elenco: Roberto Moraes, Rejane Sousa, Anderson Leão, Carolina Teixeira, Leandro Silva, Carolina Gurgel, Marconi Araújo.



“Espetáculo “O que são?”, de Mário Nascimento(2003).

2004 –2006 SOBRE CORPO PALAVRA E DESPEDIDA

Direção: Carolina Teixeira

Coreógrafos (as): Rejane Sousa e Fernanda Calomeni, Carolina Teixeira o grupo.

Performance de Abertura: “De dentro pra fora, de fora pra dentro”...

Coreografias: *Até Ontem*, de Carolina Teixeira, *Encontro*, de Rejane Sousa e Fernanda Calomeni, *Sensus*, de Carolina Teixeira, *In*, de Carolina Teixeira, *Parte...*, coreografia de Carolina Teixeira, *Sostô*, criação do grupo.

Elenco: Rejane Sousa, Fernando Hion, Mickaella Dantas, Carolina Gurgel, Caio Macário, Wilson Júnior.



“Parte”, coreografia de Carolina Teixeira (2004).



“Sostô”, coreografia Carolina Teixeira e o grupo.

2008-2009 AO GOSTO DOS ANJOS

Direção: Alex Beigui

Coreógrafo: Alex Beigui

Coreografia: Alex Beigui e o grupo.

Elenco: Rejane Sousa, Fernando Hion, Mickaella Dantas, Carolina Gurgel, Caio Macário, Wilson Júnior, André Lacerda.

Este espetáculo foi fruto de investigações acerca da dramaturgia corporal dos bailarinos, a partir do universo poético de Augusto dos Anjos, e teve como inspiração trechos da obra “Eu” do poeta paraibano.



Ao Gosto dos Anjos (2008-2009), coreografia de Alex Beigui e o grupo.

ANEXO B – GRUPOS E ARTISTAS

Candoco – Londres/Inglaterra.

Companhia fundada em 1991 pela bailarina e coreógrafa Celeste Dandeker juntamente com o coreógrafo e bailarino Adam Benjamin, radicada em Londres-Inglaterra, destaca-se pelo trabalho envolvendo pessoas com e sem deficiências, lançando seus bailarinos para o mercado da dança contemporânea na Europa, um exemplo foi o bailarino David Toole, que hoje compõe o elenco do grupo de Dança-Teatro inglês DV8.

A Candoco conta com um elenco parcialmente fixo devido à realização de audições anuais abertas aos bailarinos de vários países do mundo. O grupo alia a atuação artística nos diversos países em que se apresenta oferecendo workshops e palestras sobre seus processos de criação em dança, bem como seu trabalho com os diversos corpos que compõem a sua proposta de trabalho. Atualmente a companhia é dirigida pelo bailarino e coreógrafo brasileiro Pedro Machado. A excelência e qualidade artística do trabalho colocam o grupo no *hall* das grandes companhias de dança contemporânea internacionais.



“Still”, coreografia de Nigel Charnock (2008/2009). Site: www.candoco.uk

Axis Dance Company – Oakland/EUA.

Criada no ano de 1987 pela coreógrafa Thais Mazur, destaca-se no cenário da dança norte americana desenvolvendo ações no campo artístico e educacional. A companhia conta

com a colaboração de coreógrafos como Bill T. Jones, Victoria Marks, Ann Carlson, dentre outros. Atualmente está sob a direção artística da coreógrafa Judith Smith. A Axis Dance Company é uma organização não governamental destinada à promover a formação artística e educacional de seus integrantes e realizando atividades destinadas a comunidade como workshops e palestras.



“Vessel”, coreografia de Alex Ketley em colaboração com o elenco (2008).

Site: <http://www.axisdance.org/index.php>

Cleveland Dancing Wheels – Cleveland/EUA.

Fundado em 1980 pela coreógrafa e bailarina cadeirante Mary Verdi-Fletcher, este grupo tem atuação na chamada *Integrating Dance* nos EUA, com vasto repertório artístico. O Cleveland Dancing Wheels é uma extensão das ações educativas do *Cleveland Ballet's*, premiada companhia de dança norte americana. Mary Verdi-Fletcher tem grande atuação no campo da dança envolvendo corpos deficientes nos Estados Unidos, promoveu apresentações e workshops em escolas públicas e centros comunitários deste país.



“Alice in the Wonderland”, coreografia de Robert Wesner (2007).

Site: <http://www.dancingwheels.org/>

Cia. Gira Dança - Natal/Brasil.

Criada em 2004, pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Moraes, ex-integrantes da Roda Viva Cia. de Dança. O grupo atua como um Ponto de Cultura e Associação desde 2008, realizando atividades nas áreas de dança e educação, através de oficinas e espetáculos exibidos em todo o país. Esta companhia foi premiada duas vezes com o premio Klauss Vianna de melhor espetáculo de dança.



“A Cura”, coreografia Grupo Gira Dança (2010).

Site: <http://www.giradanca.com.br/>

The Gimp Project – Nova Iorque/EUA.

Companhia criada em 2006, sob direção da bailarina e coreógrafa Heidi Latsky, reúne em seu elenco bailarinos com e sem deficiências e tem como produtor Jeremy Alliger, o grupo se utiliza da crítica em suas composições coreográficas, bem como o questionamento acerca do olhar exotizador sobre corpos deficientes. Em criações colaborativas o Gimp destaca-se por uma produção em dança autoral. Bailarinos como Lisa Bufano, fizeram parte do elenco do Gimp Project em ações desenvolvidas por este grupo no campo da formação de profissionais para o mercado da dança. Por meio de workshops, conferências o grupo realiza atividades em vários estados norte americanos abertas à comunidade e aos profissionais do segmento cênico.



Catherine Long em “Ensemble” coreografia The Gimp.



Jennifer Bricker e Nathan Crawford
coreografia “Aerial” The Gimp Project.