

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
SÃO PAULO
PUC**

FÁTIMA DALTRO DE CASTRO CORREIA

***CORPO SITIADO... , A COMUNICAÇÃO INVISÍVEL.
DANÇA, RODAS E POÉTICAS.***

DOCTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SALVADOR

2007

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
SÃO PAULO
PUC**

FÁTIMA DALTRO DE CASTRO CORREIA

***CORPO SITIADO... , A COMUNICAÇÃO INVISÍVEL.
DANÇA, RODAS E POÉTICAS.***

DOCTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Doutora Helena Tânia Katz

Salvador

2007

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

TERMO DE APROVAÇÃO

FÁTIMA DALTRO DE CASTRO CORREIA

**CORPO SITIADO... A COMUNICAÇÃO INVISÍVEL
DANÇA, RODAS E POÉTICAS**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Banca Examinadora

2007

A todos aqueles que puderam ter acesso ao conhecimento através da arte. Que suas idéias possam se espalhar como um vírus esburacando corpos, contaminando a tudo e a todos.

“O tempo é a referência com base na qual todas as ações são julgadas. O tempo é a clareza para ver o certo e o errado”.
(LIGHTMAN, 2005, p.35)

RESUMO

O aumento da exposição midiática de imagens de corpos cadeirantes promove a impressão de colaborar para a inclusão social do corpo que nomeamos de deficiente. Todavia, a ação das nomeações consagradas pela imprensa, como a de pcd (pessoa com deficiência), opera justamente no sentido contrário, midiaticizando a deficiência, transformando-a em um estigma. As imagens de corpos cadeirantes que ganham divulgação estão sempre associadas à questão da superação de limites, vinculando aqueles corpos somente aos valores em circulação no mundo do desporto. O destaque que a Paraolimpíada ocupa na mídia se insere aí, na consolidação da abordagem desses corpos com imagens que se congelam em torno de uma uniformização das deficiências em um nicho único, delimitado pelo conceito de eficiência/produtividade adotado. Faz-se necessária uma reflexão crítica a respeito dessa situação para poder tratar da dança que esse corpo pratica fora dos estreitos limites impostos por esse mecanismo estigmatizador. Para isso, aqui se adota a Teoria Corpomídia (Katz & Greiner), com a qual se apresenta a hipótese de que o corpo do dançarino cadeirante é um sistema complexo e apto a romper com o discurso perverso que as imagens congeladas produzem. O conceito de corpomídia, formulado a partir do estudo da comunicação entre corpo, e seus ambientes, favorece o entendimento do papel que a exploração midiática tem quando congela as imagens que produz em torno da deficiência e não do deficiente com suas singularidades.

A metodologia contempla um Estudo de Caso, o do espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue!*, criado pelo dançarino cadeirante Edu Oliveira; entrevistas com fins de pesquisa qualitativa; análise crítica dessas entrevistas, realizadas após a apresentação do espetáculo em duas cidades diferentes (Salvador e Votorantim); revisão bibliográfica do tema do corpo deficiente; registros em vídeo. A pesquisa bibliográfica permitiu um breve esboço panorâmico/ histórico do acesso dos cadeirantes ao mundo da dança e suas implicações sociais. Concluiu-se que o dançarino cadeirante é cultural e biologicamente implicado em um sistema de construção de imagens que o associam ao ‘corpo coitadinho’ e que são elas que o alimentam cognitivamente, com conseqüências nefastas para o processo de sua inclusão social. Daí a urgência em promover ações que possam romper com a ação midiática em curso. É esse o papel que a dança em cadeira de rodas tem e, para desempenhá-lo, não pode se manter pautada pelos critérios do desporto. A dança em cadeira de rodas precisa descobrir as suas poéticas, pois são elas que potencializam uma inserção social efetiva.

Palavras-chave: corpomídia, dança em cadeira de rodas, midiaticização do estigma, corpo portador de deficiência (pcd), *Judite quer chorar, mas não consegue*, imagens congeladas.

ABSTRACT

The increase of the images media exposition of “wheels chair” bodies promotes the impression to collaborate for the social inclusion of the body that we nominate deficient. However, the action of the nominations consecrated for the press, as of pcd (person with deficiency), operates exactly in the contrary direction, exposing the deficiency, transforming it into a stigma. The images of “wheels chair” bodies that are spread on media are always associates to the question of the overcoming of limits, tying those bodies only to the values in circulation in the sport world.

The prominence that the Paralympics Games occupies in the media inserts there, in the consolidation of the boarding of these bodies with images that congeal around an uniform way of the deficiencies in an only niche, delimited for the adopted concept of efficiency/productivity. A critical reflection regarding this situation becomes necessary to be able to deal with the dance that this body practises outside the narrow limits imposed for this stigma mechanism. For this, we here adopt the Theory Corpomedia (Katz & Greiner), with which if it presents the hypothesis of that the “wheels chair” body dancer is a complex system and able to breach with the perverse speech that the frozen images produce. The concept of corpomedia, formulated from the study of the communication between body, and its environments, favor the agreement of the paper that the media exploration has when it congeals the images that produce around the deficiency and not of the deficient one with its singularities.

The methodology contemplates a Study of Case, *Judite wants to cry, but it does not get it!*, created for the “wheels chair” dancer Edu Oliveira; interviews aiming qualitative research; critical analysis of these interviews, carried through after the presentation of the spectacle in two different cities (Salvador and Votorantim); bibliographical revision of the subject of the deficient body; video registers. The bibliographical research allowed a brief historical panoramic sketch of the access of the “wheels chair” bodies to the world of dance and its social implications. Conclusion is that that the “wheels chair” dancer is cultural and biologically implied in a system of construction of images that associates him with a ‘poor body’ and that they feed who it cognitively, with ominous consequences for the process of its social inclusion. From there the urgency in promoting actions that can breach with the media action in course. This is the role for the dance in wheels chair has and, to accomplish it, cannot be remained based in the criteria of the sport. The dance in wheels chair needs to discover its poetical, therefore they are who potencializes an effective social insertion.

Key-words: corpomedia, dance in wheels chair, mediatization of the stigma, carrying body of deficiency (pcd), *Judite wants to cry, but it does not get it*, frozen images.

LISTA DE FIGURAS

- Fotos Célia Aguiar – Espetáculo “Judite quer chorar, mas não consegue!”
- Imagens da exposição Espetáculo Judite – criação e execução Fafá Daltro
- Recados para Judite escritos pelo público espectador.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
	VER... PARA NÃO VER. A POÉTICA (IN)VISÍVEL.	12
2	FUNDAMENTOS TEÓRICOS	27
	CAPÍTULO 1. CORPO SITIADO, NOS PASSOS QUE DOU... O COM-PASSO DO MEU CORAÇÃO.	27
	Poéticas Silenciosas	31
	O corpo <i>coitadinho</i>... fazendo dança.O bom argumento?	33
	A construção do falso passaporte do corpo cadeirante.	40
	CAPÍTULO 2. A IMAGEM QUE INTERESSA VER...	53
	As Tentativas em passos lentos...	72
	CAPÍTULO 3. A IMPOSSÍVEL INVISIBILIDADE...	
	O CORPO IMEDIATO!	73
	Os espaços que o corpo ocupa silenciosamente... a poética	87
	O <i>coitadinho</i>... que se dá a ver à meia luz	89
3	HORIZONTE METODOLÓGICO	97
4	A SITUAÇÃO LIMÍTROFE NOS ESPAÇOS PREENCHIDOS	100
	A IDÉIA “JUDITE QUER CHORAR, MAS, NÃO CONSEGUE!”	108
	RECADINHOS PARA JUDITE...	110
5	CONCLUSÃO	119
	REFERÊNCIAS	122
	ANEXO 1 – ENTREVISTAS E COMENTÁRIOS	126
	O OLHAR SOBRE O CORPO	
	ANEXO 2 – RESUMO CURRICULAR DO	139
	ANEXO 3 - DVD ESPETÁCULO JUDITE	140

1 Introdução

Ver... para não ver. A poética (in) visível.

O corpo do dançarino cadeirante... a voz silenciosa.

“É incoerente. É um mundo muito rápido e sem memória. Um mundo em que as opiniões soam extremamente móveis e extremamente frágeis. Sustentar uma lógica do pensamento é muito difícil”.

(BADIOU, 1994, p.13).

Esta tese nasceu de estudos desenvolvidos no mestrado, defendido em 2004 na Escola de Dança da UFBA, com o título “O Sentido Poético da Dança Espontânea entre Corpos Diferentes”. A sua proposta era a de um programa de preparação técnico-artística que tomava como espaço discursivo de observação a dança chamada de ‘comunicação por contato’ (Contact Improvisation¹) no corpo de pessoas com deficiências físicas (**pcd’s**).

Os resultados encontrados naquela ocasião levantaram questionamentos que se tornaram pontos chave para a pesquisa que resultou na presente tese. Reflexões a partir da constatação de que há um modo comum perspassando a dança que é construída no corpo do

¹ Steve Paxton, um dos criadores do Contact Improvisation (contato improvisação) na década de 70, enfatiza que um ponto principal desse sistema é simplesmente o prazer de se movimentar, de dançar com alguém de um modo não planejado, espontaneamente, e que cada pessoa está livre para inventar. É uma forma social e prazerosa de dançar social prazerosa.

dançarino cadeirante², e que esse modo geral pode ser encontrado nas performances dos Grupos de Dança com Cadeira de Rodas: elas traduzem certa tendência em difundir imagens que chamam a atenção para a deficiência do corpo em detrimento das suas capacidades corporais. Ou seja, trata-se de uma dança da deficiência, não do deficiente.

Tais performances, além de revelarem imagens de corpos subutilizados, comungam na sua predisposição à vitimização. Nesse sentido, a fisioterapeuta Ruth Eugenia Cidade, em *Desafiando as Diferenças*, (2004, p. 31), considera que a diferença é revelada como um sinal, como fonte de tristeza e infelicidade, como invalidez permanente. Visão distorcida, que estimula e difunde a idéia de que a pessoa com deficiência é uma coitadinha, uma vítima e, por isto mesmo, intocável. Os resultados encontrados na pesquisa do mestrado contradisseram cabalmente essa visão do assunto. A tese de doutorado nasce, antes de tudo, para opor-se, em alguma medida, ao crescente pensamento hegemônico que utiliza o aproveitamento dos sinais do corpo como meios para alcançar espaços de representatividade. E se propõe como uma tentativa de romper com o paradigma do estigma do corpo deficiente, vítima e *coitadinho* que é inscrito a partir do olhar do outro, e pode, a depender das circunstâncias (SEMPRIME, 1991), se transformar em uma experiência desestruturante.

Ora, sabe-se que existem muitos discursos eficazes na arte de persuadir. E os discursos da inclusão que vêm embutidos nas políticas públicas e nos encontros realizados por instituições, (especialmente aquelas que apóiam grupos de dança com

²Cadeirante (paraplégicos) são pessoas que não têm mobilidade nos membros inferiores, impedimento decorrente de algumas seqüelas provocadas por acidentes internos ou externos (traumatismo raquimedular). Locomovem-se em cadeiras de rodas e têm sua cognição preservada.

cadeirante), dedicam-se a construir modelos destinados a obter ou reforçar a adesão àquele tipo de entendimento. De maneira convincente, as performances desses corpos e a veiculação de suas imagens na mídia despertam a crença de que está, realmente, acontecendo o exercício da inclusão. Mas o que, em realidade, ocorre, é justamente o exercício perverso da exclusão. Ele é sutil, pois se faz pelo mecanismo nomeado de ‘exclusão pela inclusão’³. É ele que permite a aparição camuflada, mimetizada do corpo. (AGABEM, 2002, BHABHA, 2003). Ou seja, um estado de exceção permanente, um arranjo que semelhante ao Estado de Sítio captura os direitos da livre expressão desses artistas. O incluir excluindo se revela na exigência da contrapartida. Para obter o passaporte da acessibilidade, para ter representatividade midiática é necessário concordar com a situação do corpo coitadinho fazendo arte e negar o corpo estrutural, biológico e culturalmente apto para construir conhecimentos. Essa forma de inclusão exige singularidade excluída. A norma aplicada é a invisibilidade poética, o estar presente mas, ausente de si. Aos corpos dançarinos cadeirantes é vedado o direito da livre expressão, o direito de vivenciar experiências vitais. Porque corpo que foge e fere as normas vigentes, não apenas no universo da dança, mas, em todo âmbito da sociedade. A norma aplicada serve para incluir o expulso (AGANBEM, 2002).

Dentro dessa perspectiva, a tese reúne algumas reflexões desenvolvidas na área da dança sobre as relações estreitas entre corpo, ambiente e comunicação. Focaliza a construção da dança do corpo do dançarino cadeirante na sociedade contemporânea e tem como um de seus objetivos identificar os modos equivocados de criação de dança para estes

³ “A exceção é uma espécie de exclusão. É um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto absolutamente fora da relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma de suspensão”. (AGANBEM, 2002,p.25)

corpos. É necessário saber identificar as tendências que seguem padrões pré-determinados, modelos impostos e alheios à singularidade desses corpos. E, para tal, aqui se propõe uma reflexão sobre a implicação da proliferação de imagens na construção de sentidos, tanto do corpo do dançarino cadeirante quanto no imaginário da sociedade.

O discurso hegemônico e equivocado que difunde a idéia do corpo deficiente que dança como fonte de tristeza, de improdutividade e de invalidez permanente é o que irriga os métodos que trabalham a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante. Discursos que, materializados como dança, se impõem como categorias paralisantes, transformando a sociedade e deslocando estes sujeitos para territórios estritamente excludentes (BAUMAN, 1997).

As mídias vêm ocupando um papel cada vez mais importante, no cenário contemporâneo, pela sua crescente capacidade de produzir verdadeiras epidemias informacionais. É notável, hoje, por exemplo, o crescente apelo competitivo que diariamente envolve a todos. Importa apenas divulgar os fatos de fácil assimilação e em tempos recordes. Por isso mesmo, a contaminação é imediata. As imagens são manipuladas e organizadas para tornar visível apenas aquilo que interessa ser mostrado. No caso da dança para cadeirantes, o que interessa, tanto para o dançarino quanto para o espectador, é a certeza da inclusão. A repetição de modelos redutores que não exploram a realidade daqueles corpos resulta em performances tendenciosas e astutamente estruturadas para surpreender o espectador, estimulando nele o sentimento de dó e de piedade.

Nesses espetáculos, geralmente ouve-se um roteiro musical que desencadeia a tristeza, vê-se um roteiro coreográfico pobre, tanto em pesquisa de movimento, quanto na

“Chamemos *relação de exceção* a esta forma extrema da relação que inclui alguma coisa unicamente através

escolha temática (sentidos transmitidos), que sinalizam e exploram a imagem do corpo *coitadinho*. Essas imagens provocam determinada *cegueira*, acompanhada de frases clichês ao fim de cada espetáculo. O espectador, sensibilizado, principalmente quando são familiares dos dançarinos cadeirantes, chora e dá seu depoimento emocionado e incontestável, que se soma ao do próprio cadeirante. “- estão dançando, graças a Deus! – apesar da deficiência, consigo dançar! – foi Deus que me deu esta força!– a dança é a minha vida, não sei o que faria sem ela! – muita luz estar dançando! - a dança é universal, todos podem dançar! – estou sendo reconhecido, estou na mídia. Obrigado meu Deus! – etc, etc, etc...” Neles, a dança é sempre entendida como inexplicável, algo do inefável, uma dádiva do divino, universal.

A teórica Helena Katz (2005), explica que o mundo, quando entendido sob a ótica da dinâmica mecanicista do físico Isaac Newton, acreditava que a natureza podia se expressar formalmente em matemática, pois o mundo era entendido como obediente a um número de leis simples e imutáveis. Conhecendo-se as condições iniciais de qualquer fenômeno, seria possível explicar os eventos que dele resultariam e aqueles dos quais ele já é um resultado também. Esse tipo de dinamismo mecanicista é justamente o que permite que pense que o conhecimento é universal.

“A dança tem sido apresentada como um conhecimento desta ordem. Agrada a muitos enunciar que a dança é a língua universal do homem, uma vez que todos os homens dançam desde que se entende por homens, em todas as regiões deste planeta”. (KATZ, 2005, p.43)

Entender a dança dessa forma é se acomodar às situações, aceitar os discursos redutores que têm como função calar as vozes dissonantes e torná-las invisíveis. Nesse sentido, Milton Santos, em *Por uma outra globalização* (2005) - observa que a necessidade de competir é legitimada por uma ideologia largamente aceita e difundida, na medida em que a desobediência de suas regras implica em perder posição e, até mesmo, desaparecer do cenário. É bom chamar a atenção que a obediência irrestrita às regras é um sistema largamente utilizado em diversas competições e, a dança em cadeiras de rodas é parte dela. Como enfatiza Katz (2005, p.43), “*Mas quem se detiver nesta justificativa da dança como língua universal, perceberá o quanto ela é simplória, como acontece aos frutos da convicção e não de descobertas*”.

O conceito de corpo aqui utilizado é aquele em permanente troca de informação com o ambiente (corpomídia⁴). Um pensamento de corpo dotado de uma natureza cognitiva, que se constrói junto, co-evolutivamente à história de sua vida, em acordos com o ambiente ao seu redor. Fala-se do corpo cultural e biologicamente implicado, com um sistema sensório-motor hábil para escolher e selecionar aquilo que é mais importante dentro do acessível, como explicam Greiner e Katz (2005, p.8) “*o corpo é resultado de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega este seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento*”. Logo, um modo de existir do corpo que cria interconexões com outras relações, implementando e sendo responsável por transformações incessantes.

O interesse em aplicar este entendimento de corpomídia na estruturação da hipótese é que o corpo, por ser um sistema complexo, pode ser capaz de romper com o

paradigma do estigma do *corpo coitadinho* fazendo arte, e pode também livrar-se da dependência aos modelos e padrões impostos por serem hegemônicos (redutores), que distorcem algumas descrições de corpo. Entende-se que o dançarino, ao se apropriar do seu corpo entendendo-o como uma coleção de informações, torna-se menos vulnerável aos discursos de poder e mais engajado politicamente. Aumenta a sua predisposição em romper com os discursos hegemônicos que o cercam. O tipo de visibilidade que o corpo conquista, portanto, tem uma enorme importância, pois possibilita um determinado rumo político para a sua própria permanência no mundo. Se o corpo é mesmo uma coleção de informações, a difusão de uma imagem sua estará disseminando as informações nela contidas. E essas informações, sejam quais forem, de alguma maneira estarão fomentando, para um lado ou para outro, políticas sociais, culturais e biológicas. Elas se relacionarão com as informações que o corpo encarna.

O tratamento do corpo como corpomídia permitirá trazer à tona a complexidade que se estabelece na relação entre o corpo do dançarino cadeirante e suas potencialidades. Uma tentativa é detectar as limitações sociais, culturais e históricas que o imobilizam e o aprisionam a idéias equivocadas tais como a de que ser especial é bom, seguir certo padrão é eficaz em termos de retornos financeiros, copiar as cores do outro é um salto para o podium.

Serão abordados aspectos sobre o modo como se constroem as redes de inter-relações entre dançarinos, coreógrafos e os meios de comunicação. Ações que expõem uma regulação subordinada e destinada a favorecer atores hegemônicos e em função de seus objetos particulares. O que reporta, mesmo que resignificado, ao passado do povo

⁴ O conceito de corpomídia vem sendo desenvolvido por Helena Katz e Christine Greiner na série de artigos e livros que vêm publicando em conjunto, e que consta da bibliografia.

brasileiro. Às idéias do espírito dominador que vem atravessando os séculos e, infelizmente, até os dias de hoje, ainda encontra espaço de atuação. Uma dependência a valores externos e alheios ao corpo. A insistência em colorir as identidades com aquilo que o outro diz impondo a continuidade da pobreza de espírito que são patrocinadas por esses agentes.

É importante chamar a atenção para o fato de que os discursos poéticos que emergem do corpo do dançarino cadeirante serem historicamente produzidos e correspondentes às suas experiências, ou seja, ao modo como a dança vem sendo construída no seu corpo, ao longo de sua vida e diante de todas as interferências que o cerceiam. A dança, como um lugar por onde circulam sentidos sócio-históricos de produção, envolvida com sua própria materialidade, aquela que se produz no corpo, incrustada no corpo, como relata Helena Katz (2005). O corpo que dança traz as características que são propriedades deste corpo. Ele inscreve em si mesmo todos os embates das práticas a que é submetido e que permitem a sua identificação como um corpo dançarino. Propõe-se uma reflexão sobre um trabalho mais complexo que abrange a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante a partir do entendimento de que o corpo é sempre mídia de si mesmo, Katz (2005), um local onde se dá o trânsito de informação que nunca cessa.

Uma reflexão como esta propõe deslocamentos teóricos necessários para as pesquisas com a dança dos cadeirantes. O corpo, como um discurso poético em funcionamento e construído a partir dele próprio; os processos sensoriais que acontecem entre ele (o corpo), o ambiente, a cultura, o cheiro, a voz, o modo de agir, de se vestir, de gesticular, de poetizar e... tudo simultaneamente, tudo em ação, misturado, imbricado e implicado com o que se quer significar.

Parte-se do princípio de que o fato de não ter a mesma capacidade motora que o corpo dito ideal para a dança, não impede ao dançarino cadeirante de utilizar o seu corpo

com expressividade, explorando-o poeticamente e comunicando-se de acordo com suas capacidades corporais – exatamente o mesmo que se pede do corpo não cadeirante, em um espetáculo de dança. O que os diferenciara é o mesmo que diferencia os corpos dos não cadeirantes: as capacidades corporais de cada qual.

Isso pode ser confirmado nos estudos desenvolvidos pelo cientista cognitivo Antonio Damásio em *Os Mistérios da Consciência* (2002), quando diz que as imagens que se constroem na mente são resultados de interações entre cada corpo e os objetos que o rodeiam. Interações que são mapeadas em padrões neurais, de acordo com as capacidades do organismo. Significa dizer que qualquer ação do corpo no mundo, a mais simples que for, é informação. As informações alimentam um processo de encadeamento de aprendizagem organizado pelo cérebro, e cada nova aprendizagem serve de pré-requisito para outras, similares e mais complexas. Trata-se de um processo que opera em rede, e se apóia tanto no corpo como em suas características evolutivas.

Quanto à cultura e o conhecimento, o cérebro dispõe de uma memória hereditária, bem como de princípios inatos de organização de conhecimento, que estão diretamente relacionados ao corpo histórico de cada pessoa. As experiências corporificadas se revelam de formas diferenciadas em todas as ações implementadas pelo corpo. Uma vez que cada informação existe para o corpo na medida em que é corporalmente vivenciada, e cada corpo a vivencia de acordo com as suas possibilidades e características pessoais, sempre em troca com o ambiente. As relações de troca vão construindo os ajustes adaptativos entre corpo e ambiente, que favorecem a sua permanência no mundo, impulsionando-o em direção à conquista da autonomia (Albuquerque, 2006). Interferências que estão enredadas firmemente em um processo ininterrupto de reconhecimento, como um anel bio-antropo (cérebro-psico-cultural, Morin (2002)).

O resultado exposto sempre revela e situa o nível de conhecimento do dançarino, pois seu corpo é sempre corpomídia de si mesmo, seja cadeirante ou não cadeirante. E esse corpomídia pode comunicar modos de ser visível e invisível, estará sempre contaminando e sendo contaminado. Basta um olhar, um sutil olhar, um aceno, qualquer imagem. Todas as informações que entram em contato com um corpo agem nele de alguma forma; e ele age no mundo, mudando-se e mudando o mundo. O que se confirma nas palavras de Greiner e Katz:

“Apresentar o corpo como uma experiência desta ordem significa assumir um trânsito permanente entre biologia e cultura, uma vez que a habilidade de dançar se constrói através do sensorio motor do corpo, que, como qualquer outro organismo se transforma pela informação que agrega”. (2003, p.85).

Esse entendimento vem reforçar que a deficiência é um estado de corpo (Eliana, 2005) criado pela interação entre a limitação física e os diversos obstáculos inscritos nos discursos hegemônicos do corpo perfeito, sempre pautado por rendimento e eficácia. Essa discursividade impede ou dificulta a participação do corpo deficiente nas atividades da vida cotidiana. O embate está em torno de idéias onde o culto do corpo perfeito, ideal, treinado e virtuoso não se transforma em uma imagem de semelhança para o corpo de pcd's.⁵

⁵ Segundo esses autores (NEGRINE, 1998; KOLB, WISHAW, 2003; GHORAYEB, BARROS, 1999; SOUZA, 1994), entende-se como pessoa portadora de deficiência física Pcd's, aquele que apresenta, em comparação à maioria das pessoas, significativas diferenças físicas, sensoriais e/ou intelectuais, decorrentes de fatores inatos ou adquiridos, que acarretam dificuldades em sua interação com o meio ambiente. Comporta subdivisões, que os reagrupam ou por características das seqüelas ou pelos equipamentos (órtese ou prótese) utilizados. Para operacionalizar e instrumentalizar o entendimento e demais questões pertinentes, é que se pode falar em “pessoas portadoras de deficiência”. Mesmo assim é necessário que se faça uma especificação prática: a divisão por grandes áreas de deficiência, agrupando desta forma lesões que, ou pela origem orgânica, ou pelo equipamento utilizado, identificam situações semelhantes.

A difusão de um ideal de corpo alimenta o estigma do corpo *coitadinho*. A dificuldade básica está na não aceitação das diferenças. Iniciam-se processos de marginalização que vão constituindo grupos e limitando os seus espaços de atuação. O que se difunde no ambiente social, cerca o dançarino cadeirante e com ele estabelece as rotinas das relações. Rotinas que definem fronteiras de separação territorial e de funcionalidade desses sujeitos, armas poderosas na manutenção rigorosa da segregação. Como bem explica Bauman (1995, p.76),

“Estritas proibições, comércio e convívio são os métodos mais comuns de isolamento cultural e limitação de contato. Aplicado isoladamente ou em conjunto, eles marcam o estranho como o outro e impedem que a ambigüidade da sua situação polua a limpidez da identidade nativa”.

Neste contexto, será que a produção da imagem que o corpo do dançarino cadeirante faz de si e expõe no mundo é um bom argumento para sua representatividade? Em que medida o evidenciar de suas características exteriores, visíveis, fáceis de identificação e, principalmente, consumíveis, garante o acesso a novos espaços? As danças construídas no corpo de *pcd's* valorizam a diferença desses corpos, mas não a sua singularidade, produzindo uma identificação com o corpo estranho, improdutivo, vítima, *coitadinho*.

O foco de atenção é aqui, portanto, o processo por meio do qual o discurso do corpo especial passa a existir como objeto de interesse. Há uma certa tendência em utilizar a desvantagem física (cadeirante/paraplégico) como uma forma de proteção contra a responsabilidade social, as frustrações pessoais ou interesses de mercado. Os sinais estigmatizados do corpo passam a exercer discursos potenciais na interação e nas relações sociais. De acordo com Foucault (2002), são estratégias que revelam os discursos de poder

que se inscrevem no corpo e no modo como conseguem se articular (consciente ou inconscientemente) com o mundo. Qualquer ação é uma forma de coerção, de desejo de poder, em proporções variáveis. São interdições que acompanham os discursos e a cumplicidade dos sujeitos envolvidos. São construídos em combinações de interesses mútuos e têm como finalidade a manutenção do controle, da exclusão, favorecendo uma tendência à homogeneidade.

A luta pelo reconhecimento faz parte do processo de realização de todo ser humano. Ser aceito no grupo ou na comunidade é ponto fundamental para a sobrevivência. Mas, para fazer parte de um grupo, deve-se aceitar as regras ou normas que são categorizadas pelos seus membros. A busca do reconhecimento, diz Semprini (1999), está em grande parte no olhar do outro. Todo julgamento que se faz sobre alguém, interfere nesse alguém e essa interferência pode afetar profundamente a pessoa e as inter-relações que se estabelecem.

O discurso do corpo que dança com cadeiras de rodas constrói uma imagem confiável de sua própria pessoa, mesmo que inferior às suas capacidades, em função das crenças e valores recebidos e compartilhados com a platéia que o assiste no palco. Uma atitude que efetivamente reduz as suas chances de se revelar poeticamente. Vale recorrer a Barbero (2002), que pontua que, para se entender as formas de exclusão, de limitação, da apropriação e de estigmatização é importante compreender o que é que no dominado trabalha a favor do dominador e que o dominado não é somente passivo.

Diferenças e deficiências se defrontam com barreiras distintas, que devem ser superadas de maneiras singulares, e de acordo com a peculiaridade de cada situação, como pontua Semprini (1999 p. 11): *“A diferença é, antes de tudo, uma realidade concreta, um*

processo humano social que os homens empregam em suas práticas cotidianas e encontra-se inserida no processo histórico”.

A tese mapeia a sociedade por este viés, através de uma leitura crítica das condições que facilitaram a transição histórico-social-cultural que pautou a inserção do corpo do dançarino cadeirante no cotidiano. E busca consolidar o discurso de sua valorização enquanto corpo capaz de poetizar, entendendo-o dentro da perspectiva co-evolutiva entre corpo biológico e cultural. Aqui se advoga a expansão de novos espaços de comunicação para as iniciativas que respeitam as limitações de cada corpo e estimulam a exploração do seu potencial.

O cenário atual e o projetado levam às seguintes reflexões:

- até que ponto o aproveitamento da deficiência como estratégia de sobrevivência estaria abrindo espaços de acessibilidade e eliminando as fronteiras entre corpo deficiente/corpo ideal?

- a forma como o corpo do dançarino cadeirante se impõe no mundo, evidenciando suas características exteriores, visíveis, fáceis de identificação e, principalmente, consumíveis constitui um bom argumento para sua representatividade?

- há entre coreógrafos e dançarinos alguma preocupação/desconforto quanto a esta questão, a da diferença revelada como sinal?

- por que colorir o corpo com as cores e as idéias do outro?

Para pesquisar com propriedade a forma como o corpo do dançarino cadeirante é requisitado no contexto atual, e sem deixar de lado o modo como ele constituiu sua história, os fundamentos teóricos se apóiam na Teoria Corpomídia, desenvolvido por Christine Greiner e Helena Katz, que cria uma interface entre as ciências onde o corpo é objeto de estudo. Para tanto, utiliza-se da ciência da cognição o olhar de Antonio Damásio, Rudolf Llinás e Churchland, juntamente com os estudos do sociólogo Zygmunt Bauman para lidar com o modo como o corpo se constrói junto ao domínio das múltiplas linguagens no contexto atual. Suas contribuições são importantes no entendimento das questões das diferenças culturais, na capacidade de relacionar o heterogêneo, no aproveitamento das brechas para a construção do novo, e nos modos de organizações onde a incerteza e a busca da tolerância são fontes para a emancipação.

Dentro desta perspectiva, o primeiro capítulo, intitulado: *Corpo sitiado, nos passos que dou.... o com-passo do meu coração*, trará uma panorâmica de como o corpo de pessoas com deficiência teve acesso à dança, descrevendo os principais aspectos dessa inserção, suas raízes históricas e culturais. Esta apresentação permitirá situar e comentar as principais controvérsias multiculturais, especialmente no campo da dança com cadeirantes, as relações interpessoais, e as reivindicações identitárias desses grupos; o peso dos fatores socioculturais e a importância da circulação do sentido no espaço social; o conceito de diferença e qual o seu papel dentro do sistema social e sua relação com o universo da dança com cadeirante.

A intenção é clarear os pontos relevantes que cercam a mobilidade dessas pessoas para entender porque é importante ser especial, qual o interesse em ser minoria, porque a aceitação do discurso hegemônico em vista de interesses particulares. E daí o

porquê do não aproveitamento do corpo dançarino cadeirante como uma possibilidade de mudança, da continuidade na dependência de idéias coloniais ainda vigentes.

O segundo capítulo intitulado, *A imagem que interessa ver...*, serão discutidas as questões que envolvem as possibilidades e capacidades do corpo no mundo, enquanto corpo poético. Sob a luz da neurociência, especificamente nos estudos de Antonio Damásio, em sua relação com a Teoria Corpomídia, de **Katz & Greiner**, e sem se distanciar das idéias que se identificam com a multiplicidade cultural e as dinâmicas socioculturais que foram abordadas no capítulo anterior. A temática a ser explorada gira em torno das potencialidades e dos limites do corpo em tempo presente, do corpo situado no mundo, fator de importância relevante na emancipação poética do dançarino cadeirante.

O terceiro capítulo – *A impossível inVisibilidade... o corpo imediato!*, trata das características do corpomídia mais diretamente na dança. Discute as propriedades do corpo dançarino e as potencialidades emergentes do corpo que dança como fonte de conhecimento.

Finalizando, este *Horizonte Metodológico*, apresentando os passos da pesquisa. A metodologia e estratégia utilizadas reúne todo o material de arquivo que foi explorado, seguido da argumentação sobre o corpo e suas possibilidades de poetizar construída a partir de entendimento de corpomídia. Traz imagens em vídeo, fotografias e entrevistas com professores, coreógrafos, dançarinos que estão no âmbito da dança em cadeira de rodas, e a apresentação pública do espetáculo – *Judite quer chorar, mas, não consegue!* .

2 Fundamentos Teóricos

Capítulo 1

Corpo Sitiado, nos passos que dou..., o com-passo do meu coração.

“O que quer que seja que está cruzando o corpo não somente o modifica como também está sendo modificado por sua ação. Isto ocorre como uma balança entre o absorver e o agir no ambiente.” (MARINHO, 2004, p. 25)

Há diversos caminhos para responder a perguntas sobre como se dá a construção da dança no corpo. A reflexão que aqui se propõe trata da dança que é construída no corpo do dançarino cadeirante, buscando focar a invisibilidade poética que cerca seus corpos. Pretende-se examinar porque suas performances tomam rumos que os distanciam de suas capacidades de poetizar.

Para compreender tal fenômeno de forma mais ampla, é importante conhecer o contexto histórico que conduziu o acesso destas pessoas ao universo da dança e, a partir

desta perspectiva, identificar as etapas evolutivas que gestaram o entendimento de corpo *coitadinho* que se tornou hegemônico nesse contexto específico de dança. A predisposição à “vitimização” e a tendência a explorar as marcas do corpo deficiente são as que surgem na maioria dos trabalhos coreográficos que vêm sendo produzidos. Será também necessário investigar o argumento que estimula a idéia de que “ser especial é bom”, em que momento tal comportamento tomou força e com que intento.

Entendendo que as configurações de dança são os resultados materializados de cada uma das idéias que as produzem, sendo cada qual um caso particular dentre muitas outras possibilidades, vale questionar qual o processo social que as produz. Por que essas imagens congeladas e não quaisquer outras, dentre tantas outras, mais interessantes, que se pode conceber? Por que as relações de cumplicidade que se instalam entre coreógrafos, dançarinos cadeirantes e a mídia resultam na produção e difusão dessas imagens congeladas desses corpos? Os sinais estigmatizados do corpo em desvantagem física (cadeirante/paraplégico) são os traços que se impõem à atenção. E passam a ser os discursos nas relações sociais desses dançarinos.

Recorrendo a Foucault (2002), aprende-se que qualquer ação é uma forma de coerção, de desejo de poder – e o que varia são as proporções da coerção. São interdições que acompanham os discursos e a cumplicidade dos sujeitos envolvidos, e como tal, constroem combinações de interesses mútuos. Torna-se necessário compreender as estratégias dos discursos de poder que se inscrevem no corpo e os modos como conseguem se articular (consciente ou inconscientemente) com o mundo. A finalidade desses discursos, que se estruturam na tendência à homogeneidade e à normalização, é a manutenção do controle e da exclusão.

Cidade explica que (2006, p. 21),

“A invenção da categoria de deficiente e a designação dela como um problema é produto de uma construção social em que a sociedade estabelece atributos considerados como comuns, característicos e pertencentes ao grupo e a cada membro”.

Os humanos apresentam múltiplas variações de expressão, e todas elas se desenvolvem de acordo com as relações e as expectativas do contexto social em que se inserem. No mundo dos ‘normais’, o corpo deficiente, não é aceito e não é pensado em relação de igualdade. O olhar do outro identifica, imediatamente, a diferença, tanto no sentido da fisicalidade, quanto em relação às expectativas o que é ser normal e ser deficiente. Uma série de termos específicos (aleijado, doente, retardado, mongol, improdutivo, pobre coitado, abestalhado) os identifica a uma ineficiência, tanto física quanto intelectual. A ineficiência será incorporada dentro do ambiente familiar, entre amigos, e nas clínicas especializadas em ensinar-lhes como se comportar adequadamente (já que irão depender de alguém o resto de suas vidas). Em outras palavras: aceite seus defeitos, seja sempre bonzinho e não provoque aborrecimentos àqueles que o estão ajudando, ou se poderia dizer... tolerando. Para Cidade, (2006, p.18), *“A questão do estigma surge no momento em que há alguma expectativa não realizada, objetivos não alcançados, falhas ou erro”*. E, por estarem lado a lado, estigma e expectativa, são eles que irão determinar as diferenças entre pessoas deficientes e não deficientes, tomando como foco aquilo que se destaca como imperfeição. Os seus traços, seus corpos imperfeitos, suas presenças e atitudes fora do contexto de normalização. Em relação à dança, inadequados.

Goldman (1988) identifica três tipos de estigma: um trata das abominações do corpo, das várias deformidades físicas; outro traz culpas de caráter individual (vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego); e um terceiro, diz respeito a questões tribais

de raça, nação e religião. Os estranhamentos que se apresentam ficam mais graves quando se está diante de tais situações humanas que, embora se possa observar (MORAIS, 2006), não se pode conhecer existencialmente, pois apenas é delineado. Pode-se apenas ter uma opinião surgida da perplexidade. Isso ocorre, por exemplo, no modo como são estruturadas as temáticas coreográficas da dança em cadeira de rodas que buscam, em sua grande maioria, músicas que estimulam o lamento, cenas inteligentemente organizadas para induzir o sentimento de tristeza, de dó e compaixão. Um empreendimento que assalta o espectador desprevenido, contaminando-o pela tão importante e grande façanha alcançada. A façanha de dançar, apesar de! A valorização exacerbada da diferença dos corpos, não em sua singularidade, mas, na identificação do corpo estranho, vítima, o *coitadinho* fazendo arte.

Para Moraes (2006), tratando-se do corpo deficiente, há certa tendência à noção de normose, que diz respeito aos modos de pensar, agir, de se vestir, de espetacularizar a vida. Conceitos, valores, estereótipo que, aprovados por consenso ou pela maioria, são em realidade preconceitos, que se revelam de forma cruel nos modos como essas pessoas são tratadas. O estigma é assim usado como referência a um atributo profundamente depreciativo. Por isso mesmo, é importante discutir se a produção da imagem que o corpo do dançarino cadeirante faz de si e expõe no mundo se constitui como uma boa representação da sua situação.

A estigmatização contribui para a estagnação da vida nesses corpos, resultando numa certa estrutura e/ou num certo comportamento que impõe a condição de um corpo como que em “Estado de Sítio⁶”. O corpo como que vigiado, cercado e colonizado, que tem

⁶ Na Constituição Brasileira, o Estado de Sítio é uma situação de anormalidade e, em tais condições é preciso tomar medidas excepcionais para restauração da ordem pública. A situação atípica amplia o poder repressivo do estado, possibilitando, inclusive, a suspensão de determinadas garantias constitucionais, como o direito de propriedade, manifestação do pensamento e criação de informação em lugar específico e em certo tempo, até

suspensos os seus direitos de expressão e de liberdade em favor de um tipo de discurso que, além de impedir ou dificultar a sua participação nas atividades da vida diária, também exerce seu poder na vida artística.

Poéticas silenciosas

“É no cume que o percurso começa. Suplício especial, a descida prudente demanda um manejo de retenção contra o peso, exige que nos lancemos audaciosamente em direção ao atraente vazio, mas que dominemos suas leis, que invertamos os trabalhos dos músculos, que coloquemos o dorso em lugar da face, flexionemos o joelho, fixemos os olhos sobre os artelhos que façamos o corpo todo dobrar-se em quiasma, da frente para trás, do alto para baixo e da esquerda para a direita, que alonguemos, desdobremos, a descida requer enfim, que, em lugar da de conduzir a força em nossa direção, que tentemos desenvolvê-la mais em extensão do que em tração.” (SERRES, 2002, p.22).

O entendimento de corpo nos tempos recentes se modificou, trazendo ângulos de visão diversificados. A partir de estudo dos processos evolutivos, pode-se compreender onde o corpo como fazendo parte do ambiente e, como tal, sofrendo e produzindo interferências, modificando-se, ao mesmo tempo em que interfere e modifica o ambiente. Nessas transformações de mão dupla, os alvos precisam ser sempre móveis para se manterem adaptados ao ambiente em que vivem. Sendo assim, o corpo se modifica o tempo todo, característica que favorece e aumenta as suas chances de sobrevivência. Tal explicação das ações que são inerentes ao corpo, e, portanto, também ao corpo de pessoas com deficiência física (*pcd's*), foi formulada na Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER), e abre novas frentes de discussões. Com ela, fica claro que é o modo como cada corpo se torna corpo, que interfere diretamente em suas escolhas e tomadas de decisão e o corpo que dança, parte integrante dessa aventura.

Inevitavelmente, o corpo, é um organismo em processo e imerso em formas de vida que o atravessam. Evolutivamente, as próprias metas de cada espécie, incluindo o ser humano, passam por mudanças tanto culturais quanto genéticas. O corpo, como um sistema

que a crise seja superada e o retorno do estado de direito, seja evidente. Exige irrestrito cumprimento de todas as hipóteses e requisitos constitucionais, sob pena de responsabilização política.

cognitivo postural é complexo e está apto a se organizar de forma que possa trocar informações. A vida inteligente não apresenta descontinuidade (CHURCHLAND, 2004), todo sistema que explora tanto as informações que ele próprio já contem, quanto o fluxo de energia que o atravessa trabalham de forma a aumentar as informações que já existem. Há a ocorrência de grande intensidade na criação de alianças estruturais especialmente entre ordem interna (cognitivo), e as condições externas. No entendimento de Albuquerque (2007), imperativo para poder permanecer no sistema psicosocial, isto é, o ser humano é sistema complexo, e, por ser assim, todo o seu exercício é expresso em sistemas de naturezas diversas. A viabilidade da sua permanência (no sistema) exige diálogos coerentes com o ambiente ao redor que atendam à lógica do empreendimento, do viver no mundo. Para permanecer precisa desenvolver estratégias de sobrevivência que dialoguem com suas possibilidades fisiológicas, características pessoais e ambientais. Tecer redes de conexão em níveis hierárquicos com a complexidade do seu viver e estendê-lo à cotidianidade. Criar interações eficazes.

O corpo biológico, com incisiva presença no mundo, se faz como sistema aberto. A mobilidade é característica singular. Constitui-se como corpo do simultâneo, da instabilidade, do caótico. As interferências que o atravessam com entradas múltiplas e com funções complementares direcionadas para a aquisição de novos hábitos, estão em trânsito. Vive-se nos instantes, como enfatiza Katz (2005, p.8), *“O próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o seu ambiente e carrega seu modo de existir para outras instâncias do seu funcionamento”*.

Tudo aquilo que o corpo está apto para receber, ele não recusa, e sim entra em processo de negociação. Um exemplo é como o corpo equaciona o equilíbrio, pois, para manter-se de pé ou sentado, precisa lutar contra a ação da gravidade, opor-se a forças externas, situar-se no espaço-tempo que o envolve, guiar, reforçar e equilibrar-se durante o movimento, enfim, uma infinidade de ações que provocam modificações no corpo.

E o que dizer do corpo que dança, da complexidade sistêmica envolvida na montagem de uma obra coreográfica? Um sistema que envolve pessoas: um elenco de bailarinos que sejam adequados à estrutura coreográfica, o público, o diretor, os técnicos, etc., e envolve também o ambiente do palco que, em alguns casos, significa todo um aparato de iluminação, cenografia, figurino e composição musical. São diversos sistemas

que se organizam e se relacionam sistemicamente para o bem da obra que será apresentada. Todos os elementos têm um papel a cumprir dentro do sistema (Albuquerque, 2006). Eles estão relacionados e limitados territorialmente pelo que se quer desenvolver. São contínuas negociações de informações dentro do sistema que agem no mundo, e o mundo age no sistema. Corpo e ambiente, em fluxo.

“Neste corpo, as perguntas permanentes do homem sobre o mundo constituem a massa com a qual ele se molda. Perguntas/respostas da filogênese (estudo científico da evolução das espécies). Corpo-vitrine dos entendimentos que estabelecemos com a natureza. Cardápios onde a natureza se oferece culturalizada. Corpo: trânsito permanente entre natureza e cultura”. (KATZ, 2005, p.16)

Corpomídia, corpo da transitoriedade e da tendencialidade. Munido de sistemas que predispoem a construir conhecimentos. No que se segue, se aplicará esse conceito como instrumento para analisar as dimensões estéticas e os processos de configuração da dança no corpo do dançarino cadeirante. A questão é complexa, e não se pretende aqui explorá-la em todas as dimensões, e sim, em fazer um recorte nos modos de representatividade desses corpos na mídia para escapar/romper com o paradigma do corpo vítima e *coitadinho* que é explorado na arte. É como se a da dança do cadeirante estivesse na contramão da vida, tentando se desvencilhar da inconstância e da imprevisibilidade que acompanham a construção do corpo/sujeito do mundo para ressaltar as velhas descrições estabelecidas, aquelas que vêem o corpo como uma moldura da cultura, um instrumento do determinismo social (GREINER, 2004).

O corpo coitadinho fazendo dança... O bom argumento?

“A mente está cheia de imagens do interior do corpo e das sondas especializadas do corpo”. (DAMÁSIO, 2004, p. 144)

“O fato é que, quando você concentra sua atenção sobre os conteúdos da sua consciência, não aprende claramente uma rede neural pulsando com

atividade eletroquímica: você aprende um fluxo de pensamentos, sensações, desejos e emoções”. (CHURCHLAND, 1998, p.35)

A prática, origem e estruturação da Dança em Cadeira de Rodas (DCR) se deram a partir do desporto adaptado, na década de 70 (FEREIRA, TOLOCKA, org. RODRIGUES, 2006), e, desde então, a DCR vem se estabelecendo como atividade motora voltada para a demonstração artística em competições, em congressos, festival e, principalmente, na paraolimpíada. Essa última se constitui em uma arena de esportes de alto nível, com a participação crescente de profissionais das áreas de Fisiologia de Exercício e do Desporto Adaptado. Por representar um evento de grande porte, envolve patrocinadores poderosos, e dentre eles, a mídia ocupa especial destaque, colaborando com a divulgação do evento no contexto mundial.

Historicamente, a atividade física voltada para a prática desportiva com pessoas que apresentavam deficiências físicas é comprovada desde a Grécia antiga (SOUZA, 1994). Sua estruturação no Brasil (ARAUJO, 2004, p.83), *“tem sua origem a partir de serviços implementados na busca de reabilitação de pessoas acometidas por traumatismo raquimedulares na década de 1940”*. Foram serviços desenvolvidos em busca de novas técnicas de reabilitação de soldados feridos em combates.

Esses autores (SOUZA, 1994, SILVA, 1999), explicam que o movimento se iniciou na década de 50, impulsionado por brasileiros que passaram pela experiência da reabilitação em hospitais americanos com a prática do desporto em cadeira de rodas, culminando com a criação de equipes de basquetebol sobre rodas, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tudo nascia com o objetivo de melhoria das condições de reabilitação e reinserção social. Tal fato cultural impulsionou a participação do Brasil na

paraolimpíada de 1972, na Alemanha. Desde então, a delegação brasileira vem conquistando medalhas e o reconhecimento da sociedade.

Dentre os diversos eventos que surgiram voltados para a prática da atividade física, o projeto Esporte para Todos, em 1971, em Itapera, SP, (SILVA, 1999), foi um dos precursores, e tinha como finalidade propiciar e incentivar a prática do exercício físico a céu aberto. As pessoas podiam exercitar o corpo nas diversas modalidades esportivas tais como correr, jogar, andar de bicicleta, ou ginástica localizada, dentre outras atividades nas ruas, avenidas, praias e parques. Tais projetos foram de grande contribuição para o surgimento do Congresso Brasileiro de Esportes em 1983, 1984 e 1986 (ARAÚJO, 2004), culminando com a institucionalização e regulamentação do desporto adaptado. Locais onde as discussões e apresentações dos trabalhos tinham o propósito de estabelecer um plano de ação voltado para a integração social de pessoas com deficiências. Surgiram a Associação de Desporto para Amputados (ABDA), Associação em Desporto para Cadeira de Rodas (ABRADECAR), Atividade Motora Adaptada (AMA), Organização Internacional de Esportes para Deficientes (ISOD), a Confederação Brasileira de Dança em Cadeiras de Rodas (CBDCCR), entre outros. Esta última tem impulsionado trabalhos voltados para um outro tipo de dança, a Dança de Salão em Cadeira de Rodas, tratando-a como uma modalidade esportiva do Desporto Adaptado.

Com efeito, esses acontecimentos foram os pontos de partida para a estruturação do Desporto Adaptado no contexto mundial, e serviram para a sociedade se dar conta de que enfrentava uma nova conformação social. Ficava cada vez mais evidente que seria preciso mudar o comportamento até então utilizado, trocando-o por outro, sem fechar os olhos, como era de hábito, para a presença do deficiente. Tal transformação pode ser vista na participação efetiva e crescente de *pcd's* no esporte e na

arte, áreas onde antes existia uma espécie de tabu que impedia a sua participação. Evidentemente, nesses locais o corpo da *pcd's* vem encontrando mais condições para a sua mobilidade. Já é possível, por exemplo, perceber a amplitude da adesão ao entendimento de que cuidar das necessidades especiais do corpo de *pcd's* pertence às discussões sobre cidadania. E tudo o que favorece a sua participação na sociedade proporciona momentos de significância onde espaços psicológicos e afetivos são despertados. Aos poucos, conquistam-se as condições iniciais de transformações do ambiente.

Rodrigues, (2006, p.44), identifica que,

“Hoje, ouve-se menos dizer que “um paraplégico tem um problema de não conseguir entrar num auditório” (com barreiras arquitetônicas, óbvio), e ouve-se mais dizer “aquele auditório tem o problema de não ser capaz de receber pessoas paraplégicas””.

Todavia, e apesar de todas as iniciativas e transformações decorrentes dessas mudanças, não se identificou, em sua estrutura organizacional, formas inclusivas de participação. Araújo (2004, p.84) supõe que, *“embora o esporte para todos não exclua os deficientes, suas justificativas e diretrizes também não o incluem”*. Tal crítica diz respeito ao fato das situações especiais de adaptação existentes até os dias atuais continuarem a funcionar como arranjos em projetos que não levam em conta a existência do corpo deficiente com suas características, o que, de fato, dificulta o seu acesso aos espaços. E porque dificulta, acaba contribuindo para a segregação e para a discriminação desses grupos sociais. Rodrigues (2006, p.44), chama a atenção para o fato de que *“continua ser comum pensar e, sobretudo atuar entendendo que a adaptação é uma competência individual e não fruto da relação entre o indivíduo e o(s) seu(s) envolvimento(s).”*, o corpo

preso aos princípios das leis mecanicistas, como se as ocorrências que lhe acontece não tivesse nenhuma inferência sobre o ambiente e vice versa. Como explica Katz (2005, p.09), *“O corpo da física clássica seria como o mundo nela descrito, isto é, uma espécie de máquina. O corpo simétrico regular como um relógio preciso”*.

A adaptação, no modo de pensar evolutivo (PINKER, 2004, CHURCHLAND, 2004, MEYER, EL-HANI, 2005), entende que as condições ambientais que estabelecem os desafios aos quais os organismos responderão estão continuamente mudando, em decorrência das ações dos próprios organismos. O corpo histórico, resultante das diversas experiências vivenciadas no mundo, o tempo todo está aprendendo e se modificando. (KATZ, 2005, p.16), *“Corpo, trânsito permanente entre natureza e cultura”*. As experiências, por sua vez corporificadas, se revelam de formas diferenciadas em todas as ações implementadas pelo corpo. Considerando a dinamicidade e o fluxo de informações que acontecem no mundo, qualquer pessoa pode conhecer coisas mais do que o outro e de modos muitos diversos. No corpo que dança, por exemplo, é possível aplicar uma variedade de tarefas motoras que podem ser manipuladas para facilitar o alcance de maior ou menor complexidade. Tarefas que permitirão encontrar um nível de exigência que capacite para o aprendizado e a participação. Portanto, o corpo precisa de formas legíveis e adequadas aos seus níveis de entendimento para que possa construir conhecimentos.

Sob o ponto de vista da acessibilidade implementada pelo Desporto Adaptado, é evidente o processo evolutivo da Dança em Cadeira de Rodas. Vale notar que o poder de penetração deste movimento em vários setores da sociedade – no qual a mídia ocupa papel central – deu lugar a discussões sobre o corpo de *pcd's*, que vêm conquistando crescente importância. Um trabalho desse só consegue se estabelecer quando as condições ambientais se tornam capazes de recebê-lo. Nesse caso, foi necessário que a sociedade se desse conta

de que é também formada por *pcd's*, e, portanto, que precisa abrigá-las em suas ações – e foi com a proliferação de certa imagem de *pcd's* que a mídia foi operando tal transformação.

Embora o valor e a importância dos projetos desenvolvidos e dirigidos por profissionais de diversas áreas da educação do movimento tenham alcançado boa penetração, é importante não se iludir. Há que se refletir e tentar compreender o crescente processo de valorização dos discursos que cercam o corpo do deficiente físico, no caso em questão, o corpo do dançarino cadeirante na área da dança. Faz-se necessário perceber que, em sua maioria, são discursos com tendências conservadoras, embora elas não sejam aparentes. Um dos traços que mais podem ser notados é o uso da concepção de que existe uma identidade fixa e dada a priori, e é ela quem mascara os modos de construção de suas danças. Os corpos, apesar das suas singularidades, são tratados como uma massa formada por iguais, onde todos são vítimas iguais com corpos igualmente incapacitados e estranhos. Na arte, esse é o corpo que encarna a ineficiência total. Logo, a associação se faz a uma pessoa doente, fragilizada e digna de pena, caracteristicamente, o *coitadinho*.

A luta pelo reconhecimento é parte do processo de realização de todo ser humano. Ser aceito no grupo ou comunidade é ponto fundamental de segurança. Mas, fazer parte de um grupo exige a elaboração de determinadas regras ou normas que são categorizadas pela sociedade como comuns e naturais aos seus membros. Em busca desse reconhecimento uma significativa parte da identidade de uma pessoa, (SEMPRIME, 1999), está em grande parte no olhar do outro, isto porque é o olhar do outro que me devolve a imagem que projeto nele. E se todos são tratados iguais, a tendência à homogeneização apaga as marcas das diferenças, da pluralidade de origem e da diversidade na procedência cultural. O relato obstruído estanca a permeabilidade dos contextos.

É certo que toda estigmatização impede a identificação do corpo como uma organização de processos que não se estancam, por conta das trocas em mão dupla permanentes entre corpo e ambiente (teoria corpomídia). O corpo do cadeirante, tal como qualquer outro corpo, precisa ser desestigmatizado para ser percebido como implicado em uma complexa rede de comunicação. Ele não se restringe apenas às suas marcas (estigmas), mas sim a um vasto campo de outras possibilidades, que vai muito além delas. Neste sentido, Christine Greiner (2003, p.141), em seus estudos contemporâneos sobre o corpo, pontua que,

“ler o corpo passou a ser identificar a organização de alguns processos de representação e reconhecer a emergência de estruturas coerentes de comunicação a partir do reconhecimento da fisicalidade, da imaginação, da consciência e da relação co-evolutiva processada entre corpo e ambiente”.

O corpo biológico pode apresentar, de forma branda ou mais acentuada, características físicas e comportamentais que dificultam/ facilitam a sua ação no mundo. E, apesar de todos os comportamentos terem uma causa e uma função, eles variam em complexidade. Cada corpo tem seu próprio tempo, precisa viver um conjunto de experiências sensoriais e motoras contínuas que o capacitem a manter uma atividade inteligente. Atos, palavras, gestos, eventos odores, sensações, amores, alegrias, dores, tudo precisa ser experimentado em sua fisicalidade, nem que seja por apenas um olhar ou por um toque sutil, para tecer as suas redes de inter-relações, estas, sempre móveis. (KATZ, 2005, p. 22), *“Nada permanece, tudo pertence ao trânsito das traduções incessantes”*. Portanto, o corpo que dança, se deficiente físico ou não, é corpo vivo no mundo, corpo mediador, exige e impõe novas leituras sobre os modos de construção da dança.

A construção do falso passaporte do corpo cadeirante.

“De todos os lugares, por intermédio de todos os meios de comunicação, a mensagem surge forte e clara: não existem modelos, exceto os de apoderar-se de mais, e não existem normas, exceto do imperativo de saber aproveitar bem as cartas que se dispõe”. (BAUMAN, 1997, p.56)

Dançarinos Cadeirantes (paraplégicos) não têm mobilidade nos membros inferiores, o que pode ter decorrido por algumas seqüelas provocadas por acidentes internos ou externos (traumatismo raquimedular). Locomovem-se em cadeiras de rodas e têm a cognição (mental-cerebral) preservada. Enfrentam uma questão crucial: como conquistar uma autonomia que permita a criação de suas próprias regras e escolhas de por onde devem andar ou de quais desafios desejam encontrar no seu trajeto de vida.

As dificuldades são muitas, e não basta apenas eliminar as barreiras arquitetônicas para facilitar o deslocamento da cadeira de rodas nos espaços de circulação. Como chegar ao andar superior de locais de ensaio cujo acesso é somente via escada? Deslocar o dançarino (carregando nas costas ou no colo) e a cadeira de rodas (também no colo) exige a boa vontade e a disponibilidade de amigos, familiares, porteiros, taxistas, até do passante anônimo a quem se pedirá ajuda imediata. E ele reparará na inadequada largura das portas, na escassez de rampas ou na altura dos telefones públicos - detalhes que ganham muita importância quando se trata da vida de um cadeirante.

Não é preciso muito esforço para se notar que a topografia dos lugares e seus desenhos exigem nova leitura. Mas, não é apenas de espaço para locomoção que esses dançarinos necessitam. Por exemplo, na prática da dança, fazer *carregas* com o corpo do dançarino e/ou com a sua cadeira é uma atividade explorada intensamente. Mas se tem as funções cognitivas do corpo preservadas, o dançarino cadeirante está apto a explorar as

condições para construir conhecimentos. Por que, então, aceita ficar confinado a certos espaços? Seria a acomodação produzida pelo processo de vitimização a responsável?

Mesmo que se tenha conhecimento das queixas justas e, às vezes, bastantes complacentes, sobre as privações de experiências motoras a que são submetidos em seu cotidiano, vale lembrar que não é apenas o dançarino cadeirante que se locomove nos ambientes, mas, também os que não enxergam, os que não ouvem, os obesos, os idosos, e uma gama de outros tipos de singularidades que fazem parte da paisagem urbana e nela também esperam encontrar facilidades para sua autonomia. A Dança em Cadeira de Rodas, ao ser impulsionada pelos resultados positivos encontrados na reabilitação, alimentou a idéia de que a sua prática poderia proporcionar ao corpo as condições para merecer um destaque especial. Não à toa, a dança é oferecida como mais uma opção de lazer em centros esportivos, associações e clubes de pessoas com deficiências e, atualmente (BERNABÉ, 2004) está incluída em alguns currículos tais como: educação física, fisioterapia, arteterapia.

Hoje, estão registrados mais de 60 grupos de dança na Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Roda (CBDCCR), sob a responsabilidade da Professora Doutora Eliana Lucia Ferreira, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais - Faculdade de Educação Física, site, www.cbddcr.org.br , e-mail, cbddcr@cbddcr.org.br ou elianalf@unicamp.br . De acordo com Ferreira, a dança em cadeira de rodas teve suas raízes na Dança Moderna, terapêutica de salão, impulsionada por uma proposta de inovação e descoberta do movimento corporal como meio de expressão. Para ela, as possibilidades de movimentos corporais não vinculado aos padrões de corpos perfeitos permitiu o acesso de pessoas com deficiência a praticarem esta modalidade.

Na cidade de Salvador, se encontram até o presente momento, o Grupo X de Improvisação em Dança, www.grupox.ufba.br, fundado em 1998 e dirigido pela coreógrafa e professora mestra Fafá Daltro. O projeto de extensão da referida professora da Escola de Dança - UFBA, objetiva a criação de poéticas em dança em múltiplos corpos. Há ainda a Companhia de Dança em Cadeira de Rodas, fundada em 2002, - Rodas no Salão, Cabral (cadeirante) e Anete (andante), site www.rodasnosalao.com.br, e-mail, contatos@rodasnosala.com.br, seus fundadores, tem o propósito de estudar, apropriar, fomentar e competir na modalidade “Dança Esportiva em Cadeira de Rodas”, bem como participar de apresentações e mostras de Dança Artística. Essa mesma companhia fomentou e oficializou, em 2006, a criação da ABDCCR - Associação Baiana de Dança em Cadeira de Rodas, com ênfase na inclusão social do portador de deficiência física, por meio da dança e do esporte, tendo como objetivo a redução do preconceito e discriminação social.

Considerando as áreas de conhecimento (Educação Física, o Desporto Adaptado, a Dança, a Fisioterapia, a Psicologia, a Medicina, Antropologia, a Matemática), todas elas, mesmo que atravessadas umas pelas outras, perseguem princípios e procedimentos organizacionais específicos à singularidade de seu objeto. E o objeto, seja ele qual for, será recortado pelo observador, de acordo com a coleção de informações que forma o seu corpo a cada momento da sua vida. Coisas que não encontram ressonância no corpo, não têm representatividade, portanto, não podem ser incorporados, internalizados, sentidos. Como afirma Katz (2005, p.25), *“O real, contudo, não nos permite acesso direto. Nós, humanos, sabemos dele através do modo como se oferece após nossos sentidos, isto é, através de suas representações”*.

As fontes de conhecimentos sobre movimento e corpo são inesgotáveis. Se, se pretende estudar o movimento sob o olhar da física clássica, esta-se seguindo princípios de

inércia, causas e efeitos do movimento. Se o olhar é voltado para a saúde, se busca ver quais as prováveis causas das pandemias para desenvolver vacinas apropriadas. Se, no Desporto Adaptado, a empreitada é buscar meios para melhorar as disfunções decorrentes de traumatismo e dar o retorno à vida cotidiana, uma série de atividades são elaboradas para reinserção do indivíduo. E a Fisioterapia? O nome já a antecipa, ciência da saúde que previne e trata distúrbios cinéticos funcionais em órgãos e sistema do corpo humano. No sistema músculo esquelético, observa disfunções do movimento buscando alternativas para desenvolver a função muscular perdida e corrigir, na medida do possível, os desequilíbrios musculares. A Dança, por sua vez, se na mira do coreógrafo ou do intérprete, vai perseguir condições onde o movimento e seus significados se vejam representados no corpo como forma de *pensamento*, ou seja, (KATZ, 2005, p.26), *“Olhar a dança como resultado entre as condições neuronais do movimento e a sua correspondência muscular. Pois que, quando a dança lá está, ela está sendo dançada no e pelo corpo”*. A dança e o corpo que dança, construídos simultaneamente, no aqui e agora do corpo presente na ação. No fazer transparente seu objeto de referência.

O passeio entre as diversas áreas de conhecimento (transdisciplinar e complementarmente), trará sempre novas leituras e acesso a uma maior compreensão sobre os modos como o corpo dança. Ao desencadear o trânsito de informação, as trocas se fazem realidade.

Embora os resultados obtidos na prática no desporto tenham melhorado a saúde e a qualidade de vida de seus praticantes, e, recebido, como tem acontecido, o reconhecimento da sociedade, é preciso observar, com olhar crítico que, neste contexto, se continua a pensar a dança na moldura da competição ou de uma arte reabilitadora. Tal entendimento tem dado margem a conhecimentos equivocados e capengas sobre a dança e

o corpo que dança. Como dito anteriormente, ele favorece o corpo *coitadinho*. Reflexo de suas próprias impropriedades/representações.

Para maior compreensão dessa questão importante, vale trazer alguns depoimentos publicados recentemente (2005) nos Anais do IV Simpósio Internacional de Dança em Cadeiras de Rodas – Arte, Educação e Reabilitação em Cadeira de Rodas, realizado em Juiz de Fora, Minas Gerais. Fundamentalmente, esses encontros têm o propósito de difundir a importância da Dança Esportiva em Cadeira de Rodas aplicada às pessoas com deficiência física.

A Dança em Cadeira de Rodas (DECR) é entendida como uma modalidade Esportiva e Artística Recreativa com regras bem definidas para a participação dos grupos em competições, principalmente no seu objetivo maior, a paraolimpíada.

Paula e Novo Junior (2005, p.92) entendem que,

“A Dança em Cadeiras de Rodas refere-se a quaisquer estilos de dança que possam ser realizadas incluindo pessoas com cadeira de rodas. Podendo-se se expressar em caráter recreativo (artístico) ou como modalidade competitiva”.

Já Ferreira e Tavares (2005, p.118), chamam a atenção para o fato que, *“A Dança em Cadeira de Rodas foi implantada há pouco tempo no Brasil (desde 2002), apesar de ser reconhecida Internacionalmente como um esporte, desde 1989”*. Ou seja, existe há 17 anos e foi reconhecida há 13.

Ferreira, Poloni, Tavares (2005, p.54), identificam que,

“em uma pesquisa realizada com coreógrafos observou-se que não existe uma sistematização quanto ao perfil deste profissional, muitas vezes as atividades se desenvolvem com caráter filantrópico, empregando até o voluntário sem uma prévia análise curricular”.

Quanto ao entendimento do ensino da dança que propõem (2005, p.57), *“há a consciência desenvolvida entre os professores de que o estímulo essencial do eu é ponto inicial das demais experiências corporais”*;

Barros, Celestino e Tolocka (2005, p.85), explicam que,

“aliando o progresso da Educação Física na área de trabalho com as novas possibilidades estéticas da dança contemporânea, criou-se o espaço para o surgimento de uma atividade que mistura dança e esporte, isto é a Dança Esportiva em Cadeiras de Rodas, (DECR)”.

Os três autores (2005, p.86) também chamam a atenção para o fato que,

“a dança em cadeiras de rodas, como outro esporte adaptado no Brasil, tem ganhado inúmeros adeptos nos últimos anos, mas carece de estudos que embasem o trabalho realizado”.

Tais depoimentos podem identificar o equívoco que vem atravessando a prática da dança e do corpo que dança com cadeira de rodas no âmbito do desporto e seus reflexos na dança propriamente dita. Um entendimento de dança que fala de rendimento, equilíbrio, potência, performance, superação de limites, controle, modelos, e normas bem definidas, onde a habilidade do manuseio da cadeira é um fator crucial e mensurado quantitativamente, em detrimento das outras capacidades do corpo. Dar voltas inteiras e meias voltas com precisão e clareza são metas a serem alcançadas em manobras meticulosamente medidas.

Esse é o corpo claramente revelado e que vem se especializando nos encontros e festivais realizados fora do circuito artístico, reunindo criações pobres, tanto em pesquisa de movimento, quanto na exploração de espaço cênico, do roteiro musical. Com tratamento temático bem distante do que vem ocorrendo em toda a dança hoje no mundo. São obras onde a elaboração coreográfica busca atingir, emocionar e convencer público alvo. Levam

o espectador à identificação imediata com o *outro-coitadinho*. O corpo *coitadinho* do dançarino cadeirante em sua incapacidade, vencendo as barreiras (ostensivamente criadas por eles próprios), se expondo e se superando, mesmo subutilizados. A poética de ser um cenário móvel e, a poética de ser um apoio para o dançarino andante encontram representatividade entre seus pares, logo, o fomento ao sentimento de vítima encontra território fértil e adubado. O bem intencionado e perverso argumento “ser especial é bom”, ganha o mundo impondo idéias curtas aproveitando-se das crenças e da circularidade de informações de fácil convencimento.

Cidade (2004, p.31) chama a atenção para o fato que,

“A deficiência como um sinal, mostrada como fonte de tristeza e infelicidade, como invalidez permanente, faz com que a sociedade (incluindo os próprios deficientes) veja a pessoa com deficiência como coitadinho, como vítima”.

Zoboli e Barreto, (2006, org. RODRIGUES), considera que os atributos definidos dentro das comunidades dos deficientes físicos e construídos ao longo da história dentro de fronteiras estanques, impossibilitam o intercâmbio e o acesso a diversas relações de cunho social. Para ele, isso se dá, porque o parâmetro de identificação se relaciona com a normalidade, corpos não deficientes, mas, eficientes. (RODRIGUES, 2006, p.05), “Normalmente, *todos falamos do deficiente como se estivéssemos do outro lado, este estritamente marcado pelo êxito de eficiência*”. O que se confirma nos estudos de Golfman (1998), sobre o estigma⁷. Para ele, o estigmatizado apreende as coisas do mundo a partir da visão daquele que é considerado normal; imediatamente ele identifica o que significa ser

⁷”Estigma, marca ou impressão. Desde os gregos empregava-se como indicativo de uma degenerescência: os estigmas do mal, da loucura, da doença. Na antiguidade clássica, através do estigma, procurava-se tornar visível qualquer coisa de extraordinário, mau, sobre o status de quem o apresentasse. O estigma avisava a existência de um escravo, de um criminoso, de um a pessoa cujo contato deveria se evitado”. (GOLFMAM, 1988, p.12.)

um corpo com defeito incorporando-o. E Cidade (2006, p.23), por sua vez, considera que existe a tendência de que, “*muitos casos estão associados com a admissão a uma instituição/associação, na qual o indivíduo encontrará quem compartilhe o seu estigma, outros companheiros do infortúnio*”.

Pedrinelli (org. RODRIGUES, 2006), explica que é comum, ao se referir às pessoas com deficiência, exagerar a carga emocional, o que perpetua a imagem do *coitadinho*. Essa observação é facilmente identificada na realidade complexa das nomeações/expressões, especialmente aquelas com as quais se identificam. Todas focalizam e valorizam as diferenças físicas, sejam elas sensoriais e ou intelectuais. Chamam a atenção para o corpo com defeito e sem conserto. Pessoas com Necessidades Especiais (PNE), Pessoas Portadoras de Necessidades Especiais (PPNE), Dança em Cadeira de Rodas (DCR), Pessoas com Deficiências Físicas (*pcd's*). Nomeações que eficazmente, antecipam e estabelecem modos de organizar espaços de atuação e asseguram determinados tipos de comportamentos.

Uma vez supervalorizadas, acolhidas e em íntima solidariedade, as nomeações revelam a ambigüidade que cerceiam o mundo dos dançarinos cadeirantes. Por um lado, práticas que visam enfraquecer o corpo, ampliando e congelando os transtornos comportamentais típicos, como *o estigma do corpo coitadinho* e, por outro, configuram os meios eficazes para camuflar espaços de territorialização (BAUMAN, 1999). Ou seja, já que não é possível eliminar dos espaços suas presenças marcantes, o slogan *ser especial é bom, corpo deficiente eficiente, corpos eficientes entre outros*, vão colhendo vantagens, e configuram mecanismos astutamente organizados para expor, ao mesmo tempo em que colaboram para congelar a imagem do corpo sem conserto. Apesar da impermeabilidade das fronteiras, o ‘projeto ser especial’ se mostra eficaz, e, temporariamente cala as vozes e

estabelece as fronteiras da exclusão em acordos mútuos. O corpo com defeito antecipa, cria por si só, e instala a sua própria situação de exceção (AGABEN, 2002).

Trata-se de uma cegueira no modo de ver/perceber o corpo. A habitualidade do ouvir e do agir em consenso, imediatamente instaura a predisposição de elaboração de princípios organizacionais que se alimentam, se sustentam e se adaptam à própria deficiência. Como todos estão dentro do ambiente, compartilham em comunhão, todos são cúmplices. E por ser assim, é difícil deslocar a visão para outro campo de ação. No caso da dança, o discurso cênico e seus respectivos elementos constitutivos, (figurino, luz, música, deslocamento no espaço cênico, movimento, temática) estão intrinsecamente relacionados a esse contexto. Isto porque todos estão satisfeitos com suas performances. Disso, não se tem dúvida.

Amossy (2005, p.126), considera que,

“O orador adapta sua representação de si aos esquemas coletivos que ele crer interiorizado e valorizados por seu público alvo, {...}, o discurso lhe oferece todos os elementos de que tem necessidade para compor o retrato do locutor, mas, ele apresenta de forma indireta, dispersa frequentemente lacunar ou implícita”.

O conhecimento é um dos bens mais precioso, o meio eficaz para a emancipação, mas passa pelas condições do acesso à educação e permanece vinculado aos processos de exclusão. Pode-se avaliar o quão perversa é a inacessibilidade à informação. Pois que o viver diário dos cadeirantes os expõe ao papel de presas da mídia – e, para lidar com tal situação, há que aprender a identificá-la e conquistar os instrumentos necessários para refletir sobre ela. A dificuldade na compreensão das coisas do mundo é fomentada pela ausência de experiências provocadoras, o que predispõe à imobilização do pensamento

e inviabiliza o afloramento de temáticas mais profundas e politicamente mais engajadas. Tal fato pode ser verificado nas performances que produzem.

Quando o entorno se apresenta impregnado de suportes e de artifícios preestabelecidos, continuamente reprocessados e articulados em circularidade, deslocar o pensamento no sentido de uma experiência ampliada e fundamentada em processos múltiplos, torna-se mais difícil. A circularidade da idéia do *corpo-vítima*, do *corpo-coitadinho*, das nomeações como a de *corpo portador de necessidades especiais*, vende bem e traz bons lucros. Além disso, amplia e valoriza o entendimento de corpo como objeto, mas objeto no sentido daquilo que pode ficar exposto nas prateleiras do recorte midiático como mercadoria para a devida apreciação e negociação dos investidores. Característica fundamental da desenfreada sociedade contemporânea do consumismo e da mercantilização da vida.

Santos (2005), explica que a distinção entre sujeito e objeto foi facilitada pelo desenvolvimento da ciência moderna e da sociedade de consumo assente na tecnologia. A produtividade infinita de objetos e sua subjetivação conferiram a esses objetos eficácia e competência na sedução e na facilidade de venda. E o corpo, presente nesse mundo pobre de comunicação, precisa romper as barreiras e eliminar a distinção entre sujeito e objeto. Para esse autor, a dificuldade está na tradução. Uma vez que não há um princípio de transformação social, bem como não há agentes históricos únicos, nem uma única forma de dominação, e, sendo múltiplas as resistências e os agentes que as protagonizam, não é possível reuni-las sob a alçada de um princípio único. O que se espreita sorrateiramente são modos de se desvencilhar daquilo que incomoda, daquilo que fere as normas e suja o ambiente, explica Bauman (2002).

Há múltiplas correntes e formas de pensamentos que compõem esse universo, mas, dentre todas as que se apresentam as mais fortes ainda são aquelas que pensam a realidade do corpo por meio de representações culturais preexistentes. Assim, formam os padrões corporais e as regras de composição que, em sua grande maioria, se inspiram na repetição do movimento alheio e, principalmente, nos modelos que deram certo. Regulam, delineiam e definem os modos de coreografar, de agir e de dançar percorrendo caminhos sem saída.

Os corpos que dançam são múltiplos. Cada um é um, e não têm identidade fixa, uma vez que o que existe em cada corpo (Katz, 2005) também compartilha, em alguma medida, com algo do outro. Suas idéias e as inspirações que os animam se encontram impregnadas por todas as coisas, pessoas, objetos, idéias, odores do seu entorno. Ou seja, não há nada no mundo do vivo que esteja fora desse processo de troca de informação e o corpo é parte desse processo inestancável. Ele é corpomídia de si mesmo (KATZ, 2005) e, portanto, construirá conhecimentos vinculados aos tipos de dificuldade/facilidade que enfrenta (e que elas sejam bem vindas). Como enfatiza Bauman, (1997), todo corpo tem aptidão para atender às suas demandas enquanto sujeito situado no mundo, e à sua evidente e inalienável responsabilidade individual de escolha. Escolhas e responsabilidades não apenas no sentido restrito, aquelas que tratam dos desejos, das paixões de cada um num dado momento, mas, no sentido mais amplo, daquelas que se estendem em relação às outras pessoas, às gerações futuras. É justamente aí que se inscreve o corpo dançarino que foge ao modelo pré-construído e definido culturalmente pela dança do *coitadinho*.

No mundo, as possibilidades de rompimento e de deslocamentos são latentes e estão fadadas a acontecerem. A dança e o corpo que dança pertencem ao mundo da

transitoriedade, da estabilidade sutil, semelhante à do corpo do equilibrista quando passeia sobre o fio desafiando a gravidade e impondo ao corpo um movimento intenso entre ajuste e desajustes do equilíbrio. Um suspense que invade o espaço do espectador até que se conclua a travessia.

Qualquer ação do corpo no estar no mundo provoca deslocamentos no entorno da ação. No exemplo acima citado, percebe-se isso, quando o ambiente é cercado por um silêncio profundo de espera, os olhares focalizando um corpo agora redimensionado no ponto de vista de cada espectador, e percebido, sentido no ritmo acelerado dos corações e nos suspiros aliviados ao fim do trajeto. Processo semelhante quando o conhecimento toma posse do corpo e instala a predisposição à instabilidade, ao desnudamento dos complexos mecanismos do pensamento linear. Enfatiza Katz (2005, p.15), *“Uma dança que vive na e pela tensão da dualidade lei/evento. Lei enquanto continuidade que tudo o que acontece traz algo da arbitrariedade, com descontinuidade e probabilidades”*. Modos de ser de um corpo que materializa a dança no trânsito entre a natureza e a cultura, no corpo dado ao mundo. Singular, fugaz, transitório, que se apresenta nas redes dos diálogos possíveis. Configurações construídas como pensamentos poéticos girando em torno das possibilidades e do aproveitamento das propriedades do corpo dançarino, sejam quais forem.

Embora o positivo do discurso da dança em cadeiras de rodas esteja no fato de que com ele cai por terra o entendimento da dança como um direito exclusivo do corpo virtuoso, há que perceber que as suas justificativas não se distanciam dos discursos historicamente cristalizados que circulam até os dias atuais. Discursos que pensam e relacionam o corpo deficiente à inércia, à ausência de movimento e, principalmente, à impossibilidade poética. As coisas postas no mundo fazem o seu caminho. Na medida em que se propaga a prática da Dança em Cadeiras de Rodas em locais onde as discussões se

inflamam, tais como os simpósios e congressos específicos, dá-se oportunidade para que essa discussão ganhe também outros mundos, e neles encontrem outras discursividades. Isso exige deslocamentos e, evidentemente, uma nova epistemologia do corpo. É justamente aí que se inscreve o corpo dançarino que foge ao modelo pré-construído e definido culturalmente pela dança do *coitadinho*.

Nas palavras de Katz (2005, p.46),

“Como toda ciência, hoje, o caráter absoluto de qualquer enunciado não lhe afiança a universalidade, no sentido de anulação de toda ou qualquer possível particularidade. A natureza que acolhe a diversidade necessariamente produz descrições plurais”.

Ora, o dançarino cadeirante é, literal e irrestritamente, corpo com propriedade diferente do padrão estabelecido para atuar como dançarino e exige uma epistemologia própria para seu entendimento e não uma epistemologia adaptada. Ou seja, as idéias sobre o corpo do cadeirante precisam se ajustar ao corpo do cadeirante e não ao corpo do andante. É uma maneira de pensar o problema do corpo em regra conceitual e eficácia prática. A mimese do modelo emprestado que deu certo, tais como padrão de beleza, desempenho físico, alto rendimento e superação dos limites têm enorme circularidade entre eles, e, evidentemente, limita suas ações e impede-os de fazerem acontecer a sua vontade. O importante é ver o modo como estes corpos se relacionam com as diversas intensidades que os atravessam, as forças diferentes que lhe sustentam e lhe dão voz, e entender que o corpo como mídia, se profere a si mesmo (KATZ, 2005).

Capítulo 2

A imagem que interessa ver...

“A informação deve poder circular. A sociedade da informação só pode existir sob a condição de troca sem barreiras. Ela é por definição incompatível com o embargo ou com a prática do segredo, com as desigualdades de acesso à informação e sua transformação em mercadoria” (MATTELART, 2004, p.66)

As questões a cerca da relação entre o corpo artista e o seu contexto histórico passam pelas esferas de valores que as políticas culturais põem em curso. Do ponto de vista da mobilização e da circulação das coisas no mundo, as teletecnologias e todos os outros tipos de mídia ocupam papel central, inclusive na proliferação de entendimentos múltiplos e equivocados.

Tem sido possível perceber que aquilo que provoca oportunidade de melhoria na qualidade de vida, em termos de moradia, transporte, alimentação, lazer, satisfação/realização profissional, vida sexual e amorosa, acesso à informação, relacionamentos com outras pessoas, liberdade, autonomia e segurança financeira (SILVA, 1999, ALBUQUERQUE, 2006), vem sendo gradativamente deteriorado e cada vez mais impregnado por um fluxo intenso de informações midiaticizadas (BAUMAN, 1997, SODRÉ,

2002 MATTELART, 2004,)), que hoje integra quase tudo em um plano sistêmico de estrutura de poder.

Do ponto de vista de Sodré (2004, p.12), o processo informacional, “*indiferente a tudo que não seja a velocidade de seu processo distributivo de capitais e mensagens*”, produz efeitos sociais através da criação de notícias convenientemente editadas, relacionadas às constantes renovações promovidas pelo mercado consumidor.

Pautado pelo súbito despertar e pela rápida extinção dos impulsos, estimula o modismo, impulsiona a competição e seduz o espectador ao consumo abundante. Trata-se de possuir e descartar o mais rápido possível, o que termina por induzir modos de agir distantes da reflexão e sem vínculos profundos. Monta-se um ambiente que, para favorecer a eficiência da manipulação do coletivo, precisa fazer desaparecer as diferenças.

Inevitavelmente, as ofertas de sentidos oferecidas pela excessiva exposição das imagens midiáticas, acabam provocando, pela sua visibilidade imposta, a identificação do espectador com o tipo de consumo que divulgam, principalmente em ambientes onde a circulação de informação é mais precária. As escolhas acabam se vinculando à tendência em circulação da imagem (do político, do artista, do corpo, da dança) que está sendo valorizada pela mídia (SODRÉ, 2004) e legitimado pelo regime de visibilidade pública. Em sendo assim, aparecer na mídia significa ocupar um status, ter uma posição de destaque e de prestígio. Diz Bauman (1998, p.55): “*O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso, a estrada que conduz ao aplauso público e à fama*”. Trazendo a questão da competitividade para dentro desse contexto de consumo, Milton Santos, em seu livro *Por uma outra globalização* (2005), observa que a necessidade de competir é legitimada por uma ideologia largamente aceita e difundida e, na medida em que há desobediência de suas regras, o infrator pode perder a posição de prestígio e até mesmo desaparecer do cenário.

Tais arranjos, construídos e transmitidos em redes de comunicação, revelam o exercício da persuasão e definem a normalização dos comportamentos. O que, para Bauman (1997), constituem os métodos mais comuns de isolamento cultural e limitação de contato.

Imagens do corpo deficiente, insistentemente veiculadas em todas as mídias, bloqueiam a emergência da reflexão sobre os sentidos que elas produzem. E são elas que deságuam no corpo do cadeirante na dança. E que podem ser detectadas já nas próprias nomeações desse corpo como deficiente. A chuva de imagens do corpo ideal para a dança, ao se associar ao estigma da deficiência (afinal, esses corpos se distanciam muito daqueles, os ideais) induz ao reconhecimento de que existe neles uma ineficiência. Daí se passa logo ao entendimento do corpo cadeirante como o de um corpo inerte, pregado a uma cadeira de roda. Afinal, ele tem mesmo dificuldades de locomoção e, geralmente, desenvolve dependência para o exercício do seu dia a dia.

O corpo inválido superando seus limites na paraolimpíada, por exemplo, parece colaborar com uma boa aceitação desse corpo, e, no entanto, apenas reforça, pelo uso dos critérios de desempenho, representações dos modelos que deram certo, face aos quais esse corpo sempre se apresentará como ineficiente/deficiente. Assim, deficiência e ineficiência quase se tornam sinônimos. E é essa associação indevida e nefasta que passa a ser associada e a impregnar o corpo do próprio cadeirante. Como todo corpo é a coleção de informações proveniente do trânsito dentro/fora do corpo (teoria corpomídia), essa associação como que o coloniza.

O corpo é sempre mediação e toda mediação é uma tradução, o que implica em uma margem de redução. Isso significa que algum aspecto do objeto pode não ser revelado,

e aquilo que se vê do objeto é sempre parcial, aproximado, não sendo jamais a realidade dada tal qual. Isto se dá em todas as instâncias da vida.

Ações do corpo que envolvem processos cognitivos de construção de pensamento, como é o caso da percepção de imagens, estão intrinsecamente relacionadas com as possibilidades de cada estado do corpo. A cada etapa de nossa vida somos uma coleção de informações que vai se modificando. Assim, em cada momento, interagimos de modos específicos com o ambiente. Lembrando sempre que o que o corpo consegue perceber do fluxo informacional no qual está envolvido, seja lá qual for a sua percepção, nunca é a realidade dada, apenas uma parte dela.

“O real, contudo, não nos permite acesso direto. Nós, humanos, sabemos dele apenas através dos modos como se oferece aos nossos sentidos, isto é, através das suas representações no nosso corpo”. (KATZ, 2005, p.25)

Para melhor compreensão desses acontecimentos comportamentais, e na tentativa de elucidar alguns dos equívocos que cercam a representação do corpo do dançarino cadeirante, torna-se necessário recorrer aos estudos contemporâneos em neurociência sobre o comportamento humano, pois muito têm contribuído nessa área.

No entendimento do neurocientista Antonio Damásio (2002), o corpo percebe e representa as coisas do mundo através de imagens construídas como padrões mentais, que são provenientes dos sentidos perceptivos (visual, gustativo, olfativo, auditivo, sômato-sensitivo). Para ele, a imagem mental é dependente do padrão neural e está consistentemente relacionada a tudo aquilo que o corpo humano consegue perceber (objetos, ações, idéias, alegrias, notícias, imagens, dores e sabores). Imagens, todavia, não são fotografias do mundo. O que o sujeito percebe não são cópias exatas dos objetos, mas

sim, imagens das interações que são possíveis entre ele e o ambiente ao redor. As imagens sinalizam aspectos do estado do corpo (DAMÁSIO, 2002, LILLINÁS, 2003, CHURCHLAND, 2004), que podem ser os mais variados possíveis.

Os mecanismos sinalizadores do corpo que ajudam a construir padrões que mapeiam e selecionam a interação momentânea do organismo com o objeto, estão ali para serem manipulados. Obrigam o cérebro a construir imagens onde ele encontra referências. Caso haja ausência de identificação, o cérebro procura uma saída com aquilo que dispõe (certa margem de flexibilidade, que é própria do cérebro), faz as interações que são possíveis (das mais simples às mais complexas), geradas do conjunto de correspondências entre as características físicas do objeto e os modos de reação do organismo.

“Não tenho idéia de quanto os padrões neurais e as imagens mentais são fiéis em relação aos objetos aos quais se referem. Ademais seja qual for o grau de fidelidade, os padrões neurais e as imagens mentais correspondentes são criações do cérebro tanto quanto produtos da realidade externa que levou na criação”. (DAMÁSIO, 2002, p.405)

A posição sustentada pelo neurocientista Rodolfo Llinás sobre a atribuição dos estados mentais, encontra similaridade com as observações acima descritas. Do ponto de vista científico, considera que a mente é um *estado mental*, parte dos grandes estados funcionais gerados pelo cérebro, local onde é elaborada a imagem cognitiva sensório-motora. Mente e cérebro, eventos inseparáveis.

“Os estados mentais conscientes pertencem a uma classe de estados funcionais do cérebro onde se geram imagens cognitivas sensomotoras, não só me refiro as visuais, sim a conjunção, o enlace de toda informação sensorial capaz de produzir um estado que pode resultar em uma ação”. (LLINÁS, 2003, p. 2)⁸

Qualquer informação que provoque uma resposta corporal (imagem) está relacionada às atividades do cérebro, a um estado funcional do cérebro. E toda imagem sensório-motora (interação das informações sensoriais que resultam numa ação) pede uma imagem cognitiva. Tais ações (estados da mente) se dão a ver quando suas representações coincidem com os elementos do mundo externo, criando novos espaços de representação, mas, apenas com aquele estado de mundo que o rodeia e com o qual se identifica. Para Llinás (2003, p.4), a geração de imagens que o corpo representa é engendrada cognitivamente através da percepção. O que ele considera que é apenas *“a validação das imagens sensomotoras geradas internamente por meio da informação sensorial, que se processa em tempo real, e que chega do entorno que rodeia o animal”*⁹.

Llinás propõe que o ato de antecipar é preditivo. O corpo, ao perceber, antecipa, se prepara por antecipação para a ação que ainda vai acontecer. Trata-se de uma função cerebral vital, que permite ao corpo se mover eficientemente, e faz isso porque o cérebro já possui os instrumentos, herdados geneticamente na escala evolutiva, que geram imagens internas do mundo externo. E essas imagens podem ser capturadas através dos sentidos (tato, visão, audição, odor, sabor). No processo evolutivo, esta capacidade de prever, de antecipar o que está por vir, tinha importância fundamental na procura do alimento ou do refúgio, e também para evitar ser alimento de outros, considerando o ambiente predatório em que se vivia.

⁸ Los estados mentales conscientes pertenecen a una clase de estados funcionales del cerebro en los que se generan imágenes sensomotoras, no solo me refiro a las visuales, sino a la conjucion o enlace de toda informacion sensorial capaz de producir un estado que pueda resultar e una acción. (LLINÁS, 2003, p.2)

⁹ La validacion de las imágenes sensomotoras generadas internamente por medio de la información sensorial que se processa em tiempo real y que llega desde el entorno que rodea al animal. (LLINÁS, 2003,p.4)

*“O termo “inteligente” implica no mínimo, uma estratégia rudimentar que se baseia em regras táticas, relacionadas com as propriedades do entorno no qual se move o animal”. (LLINÁS, 2003, p.23)*¹⁰

Assim, movimentos ativos e dirigidos necessitam de um cérebro preditivo que possa antecipar o futuro, para a própria segurança do corpo. Mesmo em estado de vigília (STEMBERG, 2002, CHURCHLAND, 2003), o corpo antecipa. Essa informação tem relevância quando o assunto é dança, pois durante a execução de uma coreografia, o deslocamento no espaço cênico exige do corpo certas habilidades para que, durante a performance, não seja surpreendido por movimentos não desejados, tais como impactos corporais, quedas inesperadas, ou lesões durante a realização de algum movimento mais complexo, para citar algumas das possibilidades. É preciso estar perceptivo em relação à sua própria localização e à localização dos outros corpos no espaço de atuação. Interna e externamente ativo e ampliado (olhar periférico e olhar interno expandido), através das possibilidades perceptivas e com base em informações que o corpo coleciona a cada momento, para construir conexões com os acontecimentos do próprio corpo e os acontecimentos daquele momento no espaço cênico e expressar sua dança com qualidade. O corpo habilidoso dosa energia, antecipa os deslocamentos, aciona os esforços necessários à demanda da ação. Antecipar é fundamental para realizar movimentos.

Importante lembrar que, mesmo com os olhos bem abertos e com os poros da pele dilatados, o cérebro/mente não representa todas as possibilidades dos acontecimentos ao mesmo tempo. Responde apenas àquelas que coincidem com a reapresentação do mundo que o rodeia e no qual encontra ressonância. Mesmo assim, a capacidade de julgar, antecipar é função vital e presente em todos os corpos.

¹⁰ El término “inteligente”, implica, como mínimo, una estrategia rudimentaria que se basea en reglas tácticas,

“Nesse âmbito é claro que a predição se formula a partir de uma imagem sensomotora – de uma contextualização do mundo externo. O marco de referência da imagem interna, pré-motora do que vai acontecer, se constrói com bases nas propriedades do mundo externo, seguindo o que nos transmitem os sentidos da audição, visão e tato. O resultado de comparar o mundo forjado internamente com a informação que chega do mundo externo gera ordens para empreender uma ação motora apropriada. Mediante este procedimento se dá uma transferência espetacular: a imagem interna do que há de suceder ascende de nível e adquire realidade no mundo externo”.(LLINÁS, 2003, p.44)

Llinás pontua que os processos de atividade cerebral não são paralelos à realidade, são descontínuos, o que reforça a idéia de que não seria possível ao cérebro captar todas as mensagens vindas do exterior e dar respostas rápidas e precisas. O cérebro precisa de tempo para tomar decisões e trocá-las o mais rápido possível com o ambiente com coerência. (LLINÁS, 2003, p.30), *“O cérebro não pode deter-se fazendo uma coisa quando deve passar para a seguinte”.*¹¹

Durante a execução de uma dança, se acaso ocorre algum deslocamento do dançarino para uma outra direção não prevista coreograficamente, ele não pode voltar a ponto do equívoco para resolver a situação criada; precisa seguir adiante e tentar resolver o inesperado no próprio fluxo da dança. Da mesma forma que não se volta no tempo, dada sua irreversibilidade, coreograficamente isso também acontece.

“Não se volta no tempo da dança, não se recupera o movimento já executado. O movimento jamais se entrega em nudez. Este sempre incorporado - ou seja, tem sempre uma feição. E o corporal é sempre particular, temporalizado. (KATZ, 2005, p.48)

Para Churchland (2003), o que a percepção exige cognitivamente é que a capacidade de julgar esteja sistematicamente ligada ao domínio a ser percebido, de modo

relacionadas con las propiedades del entorno en el cual se mueve el animal. LLINÁS, 2003, p. 23).

que o corpo aprenda continuamente a fazer julgamentos espontâneos e apropriados sobre as informações que se impõem. O cérebro, apesar de ter certa margem de flexibilidade, diante da imediatez (tempo reduzido) e intensidade do fluxo de informação, não consegue capturar tudo. Apenas capta coisas onde encontra identificação, e não está impune às falsas interpretações. Algumas sensações podem induzir identificações não confiáveis. (Churchland, 2003, p.127), *“Nossa percepção do mundo exterior é sempre mediada por sensações ou impressões de algum tipo, e o mundo exterior é, dessa forma, conhecido apenas de modo indireto e problemático”*.

As imagens forjadas podem deixar muitas coisas despercebidas, invisíveis ao olhar e à percepção humana. Algumas podem ser completamente arbitrárias, e outras, simplesmente não podem ser controladas ou desaparecem totalmente. Portanto, são estados de coisas que tendem ao aproximativo e se fundam em explicações com as quais o corpo está familiarizado. Para Churchland (2004), há um arcabouço teórico vindo do que chama de *‘folk psychology’* (psicologia do senso comum), geralmente apreendido no ambiente familiar, sobre crenças e desejos, dores, esperanças e medo. São conhecimentos gerais que explicam e fazem previsões dos estados das coisas de acordo com os hábitos de cada ambiente. Vão constituindo o modo como o corpo funciona a partir do lugar comum, do senso comum. (CHURCHLAND, 2003, p.101), *“A maioria das explicações que emitimos são esboços de explicação. Ao ouvinte é deixada a tarefa de completá-los com o que se deixou de dizer”*.

As generalizações, esses lugares-comuns relativos aos comportamentos das pessoas (estados mentais), são o suporte que dá ao ser humano a capacidade de explicar e prever comportamentos sobre si mesmo e sobre o outro. Evidentemente, o que se vê e o que

¹¹ El cerebro, no puede detenerse haciendo una cosa cuando debe pasar a la siguiente. (LLINÁS, 2003, p.30).

se explica, é sempre parcial e especulativo. Mais ainda: há que se considerar que uma parte do que o corpo percebe fica manifesto nele, sem possibilidade de generalização. O comportamento que se vê, é a exposição para fora de algo que foi construído dentro, portanto, singular. As semelhanças são apenas semelhanças, e não invalidam as singularidades de cada corpo. Não é possível expor para o mundo como a rede de neurônios resolveu as conexões para resultar naquilo que está sendo visto, sentido, percebido. Não se tem acesso aos acontecimentos dos corpos das pessoas, a como cada corpo age com as informações que percebe. Isso é invisível ao olhar e à percepção do outro, e, muitas vezes, também não se torna consciente.

O dançarino, quando em performance, por exemplo, talvez não saiba o quanto a sua imagem, ou um gesto em determinado momento da cena, atinge o espectador, podendo arrebatá-lo ou levá-lo a se levantar e ir embora. É comum, apesar dos aplausos calorosos, que dançarinos se queixem, achando que poderia ter sido melhor, que não alcançou o objetivo pretendido. O inverso também é uma possibilidade: achar que se saiu muito bem, quando a performance foi, simplesmente, algo imperdoável. Isso sugere, de acordo com Churchland (2003), que nas questões de autoconsciência, além de envolver o conhecimento do próprio estado físico, está implicado também o conhecimento específico dos próprios estados mentais - o que pode variar de pessoa para pessoa, dependendo de que áreas de discriminação foram dominadas. Evidentemente, o deslocamento no espaço/tempo do corpo dançarino é mais eficiente do que o daquele corpo que a maior parte do tempo está sentado diante de um computador. Nesse sentido, quanto maior a experiência, mais ampliadas ficam as capacidades do corpo fazer discriminações e (CHURCHLAND, 2003, p.125), *“quaisquer que sejam os mecanismos de discriminação que se encontrem em operação, eles estão ajustados a condições internas, e não a condições externas”*.

Condições internas das possibilidades fisiológicas que o corpo apresenta, mas, diretamente vinculadas ao processo de desenvolvimento conceitual e de discriminação pelo qual o corpo apreende o mundo de fora. Segundo Llinás (2003, p.224), “*os circuitos cerebrais básicos para estas funções não se adquirem por aprendizagem*”, isto porque sua arquitetura funcional vem determinada pela filogenia, desde o nascimento.

De acordo com Churchland (2004), pode-se atribuir o que se encontra na nossa própria mente na relação com as outras pessoas (mentes/corpos). E, mesmo que justificadas pelas redes de pressuposições gerais (*‘folk psychology’*)¹², com termos que se identificam aos outros estados mentais, com circunstâncias externas e comportamentos observáveis, é difícil afirmar que esse ou aquele comportamento engendrado traduz a realidade da coisa dada.

Ao que parece, a compreensão do dançarino cadeirante como um *coitadinho* passa por esse tipo de senso comum, dentro de um arcabouço de explicação especulativo e aproximado. Todavia, a possibilidade de erro é um fato. (CHURCHLAND, 2004, p.134), “*Nossos julgamentos introspectivos não são incorrigíveis. Não apenas eles podem estar às vezes errados, um a um, como eles todos podem ser distorcidos*”.

Se o que cada pessoa pode perceber é parcial, cada um vê apenas uma possibilidade do objeto, uma impressão incompleta. Isso implica no movimento parcial de significados de um texto para o outro em pequena e grande escala (GREINER, 2005). Pode-se inferir, então, que as informações mediatizadas estão na categoria *do parcial do parcial*, ou da impressão da impressão, estando, pois, sujeitas a equívocos.

¹² Para Churchland (2003), a Psicologia do Senso Comum (Folk Psychology) consiste de leis gerais ou enunciados tendendo para o aproximativo, que apresentam explicações e previsões feitas habitualmente pelo senso comum. No conjunto, elas constituem uma teoria que postula uma série de estados interiores, cujas

As observações sobre como a percepção atua ajudam a explicar os modos de representação do dançarino cadeirante. Isto sugere que, especificamente, a imagem equivocada do corpo *coitadinho* que é forjada no intercâmbio cotidiano, considerando inclusive a parcialidade da tradução, não se aproxima do que aquele corpo é capaz de evocar, a complexidade da qual aquele corpo é corpomídia. Ao invés disso, a sua representação fica restrita ao mundo das aparências que subordina os dançarinos cadeirantes e a dança construída em seus corpos. É com esse viés que se trabalha a sua mobilidade, e ocorrem as tentativas de imitação dos modelos (padrões da dança) que deram certo. Recorrer a eles são estratégias corriqueiras dentro desse âmbito.

Copiar o movimento alheio como processo de aprendizagem motora é um dos recursos utilizados na prática da dança, mas a continuidade dessa repetição congela o corpo e inviabiliza o despertar de novas idéias. (KATZ, 2005, p.43), *“Porque conhecer dança exige uma descrença básica em formas definitivas. Sendo dança semiose¹³ permanente, o que nos cabe é a tarefa de empreender séries de séries de séries de aproximações”*.

Copiar e/ou mimetizar o outro como ação de representação é um procedimento, um estado do corpo se assemelhar, ficar parecido com o outro. No processo evolutivo, a mímica (cópia) foi uma das estratégias que o animal desenvolveu em seu habitat para se defender do predador. Constitui assim, uma aptidão biológica e pode ou não, no caso humano, se apresentar como ferramenta poderosa na estratégia de resistência frente aos sistemas de relações. Mimetizar é uma estratégia de sobrevivência para animais que vivem

relações causais são descritas pelas leis da teoria. Todas as pessoas aprendem esse arcabouço teórico e, ao fazê-lo, adquirem a concepção do senso comum sobre o que é a inteligência consciente.

¹³ O corpo biológico, contudo, se constitui com também com um outro modo de ser: como corpo do simultâneo, da instabilidade, do caótico. Onde leis da natureza se instalam como tendencialidade, no sentido peirceano, isto é, como uma espécie de afinidade direcionada á aquisição de hábitos novos. Tendencialidade parceira da genealidade, da mudança, de evolução, do tempo, da continuidade.

em habitat sob ameaça do predador. E o animal humano não está fora dessa perspectiva; para nós, mimetizar significa e pode ser a possibilidade de continuar a viver.

A mimese do corpo coitadinho dançando passa por relações de poder, mas relações de poder implicadas em processos de desvalorização e de dominação (ALBUQUERQUE, 2006, BHABHA, 2003). Ao mimetizar, o corpo reproduz o existente de forma a ficar parecido com ele, cria padrões que reproduzem as propriedades do outro.

O exercício da cópia de modelos que deram certo cumpre a sua obrigação: imprime o espírito colonialista tão importante para assegurar e manter a normalização das coisas. (BHABHA, 2003, p.130), “*A mímica é assim o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se apropria do outro ao visualizar o poder*”. É um tipo de comportamento hábil e o mundo está preenchido por essas formas de pensamento. O corpo cadeirante que dança, ao buscar a normalização, faz e crer ao outro e a si próprio que a imagem na qual se vê espelhado é a que está à venda e diz o que eles são: dançarinos *coitadinhos* satisfeitos, dependentes, mas muito favorecidos, porque estão dançando. Ser *especial é bom*, diz esse corpo colonizado.

Como explica Bhabha, (2003, p.111),

“O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução”.

Tal justificativa cabe perfeitamente ao corpo cadeirante. *Coitadinho, aleijadinho e doentinho*, portanto improdutivo, tem a oportunidade de se expressar, de dançar e, inclusive, ter representatividade midiática. Foi-lhe dada uma grande oportunidade de legitimidade, mas, essa legitimidade fica congelada. Suas danças precisam e devem

estabelecer padrões que valorizem as suas dependências, que mostrem o drama da vida em seus corpos sem conserto.

Procurar alternativas certamente representa uma escolha para aliviar as tensões sofridas. Em ambiente predatório (CHURCHLAND, 2004, GREINER, 2005, ALBUQUERQUE, 2006), quando as dificuldades inviabilizam o viver, os modos de camuflagem podem ser utilizados como opção e estratégia de sobrevivência. Como explica Albuquerque (2006, p.23), *“Se um sistema cognitivo, potencialmente com certa complexidade, não encontra complexidade coerente em seu ambiente, torna-se ameaçado de extinção”*. Como todo corpo é corpomídia, pois sempre apresenta a coleção de informações que está trocando com o ambiente, quando ocorre um desajuste entre corpo e ambiente, porque os níveis de complexidade ficaram incompatíveis, há possibilidade do corpo desaparecer, se não encontrar formas de manter as suas trocas. Explica Greiner (2005, p.104),

“A questão é que para apostar na estabilidade sistêmica de uma cultura, sobretudo em ambiente predatório, é preciso criar táticas de sobrevivência que garantam um mínimo de preservação e de adaptabilidade evolutiva. Neste universo em que a história e a memória são construções sócias e a cultura é processo, vale apostar na estabilidade das relações e na continuidade dos processos cognitivos, ao invés de investir todos os esforços na durabilidade das coisas”.

Albuquerque (2006), considera que, para um sistema aberto permanecer no tempo, ter autonomia e permanecer, precisa possuir sensibilidade – para conseguir reagir com coerência aos fluxos de informação que ocorrem no mundo, encontrar meios para reter as informações como *função memória* (modo de conectar o passado relacionando-o com o presente transiente e possíveis futuros), e ter capacidade de elaborar as informações na medida das suas necessidades, para conseguir ser eficiente no tempo. Ou seja, são as

estratégias de adaptabilidade que definem a permanência do animal humano no ambiente. O darwinismo aponta que, na luta pela sobrevivência engendrada pelo animal humano, biologicamente “as diferenças fazem a diferença” e inscrevem o corpo na história da vida. Sob esta perspectiva, os mais aptos (o que significa os melhores adaptados, e não os mais fortes, como divulga o senso comum) são capazes de sobreviver, reproduzir e transmitir as suas características. A permanência do ser humano no mundo, com esse corpo que é resultado de milhões de anos na escala evolutiva, se funda nas capacidades adaptativas que foram engendradas durante os processos de negociação das informações e das experiências vivenciadas.

No corpo dançarino cadeirante, ser e ter um corpo com contornos diferentes do que é propagado como corpo ideal, constitui um fato. O corpo é, e se apresenta como um estranho porque no ambiente em que vive, não encontra imagem de semelhança com as coisas que lá se dispõem. Tudo parece ignorar as suas necessidades, da arquitetura dos prédios, às ruas da cidade. E quando a mobilidade fica limitada, com ela se produz também maior dificuldade de acesso aos lugares onde se produz conhecimento. A dependência passa a ser o lema desse corpo, como já explicado nas páginas 43 a 64. Questões difíceis, mas, necessário enfrentar com as armas que estão ao alcance.

Dissimular as dificuldades e mimetizar passam a ser armas importantes. No pensamento de Greiner (2005, p.105), *“Atada à “estrangeiridade” aparece, inevitavelmente, a estratégia de imitação como possibilidade de aproximação”*. A mimese do modelo padrão do que deu certo é comprada e vende bem; *ser especial é bom*, na realidade, revela um sujeito com cores esmaecidas.

O passaporte que passa a ambicionar é o que traz estampado que “teve assim superados os limites da incapacidade através da dança mimética”. Com ele, conquista o

direito de transitar veladamente. O corpo, contudo, como um sistema aberto é complexo, e no trânsito da vida, desconhece meias medidas. O corpo organiza e reorganiza sua práticas a cada instante do fluxo de trocas incessantes com os ambientes. Mas, se tais ambientes estão sempre recheados pelas imagens dos corpos perfeitos e neles os outros corpos aparecem sempre como “imperfeitos”, é essa imagem que acaba sendo encarnada pelo corpo cadeirante e é com ela que passa a dançar.

As tentativas, em passos lentos...

“Nada permanece, tudo pertence ao trânsito das traduções incessantes. Não apenas o tolo eu do intérprete, mas também a coisa, todas elas, tudo aquilo que povoa o mundo”. (KATZ, 2005, p.22)

A origem da dança em cadeira de rodas e dos trabalhos implementados pelo desporto adaptado para o seu desenvolvimento foi tratada nas páginas 43 a 48. Não se pode fechar os olhos ao avanço promovido por essas ações diante das circunstâncias iniciais de dependência e de desfavorecimento que constituíam o entorno do cadeirante. Mesmo porque, os modos de relação são históricos, e eles se dão a ver quando encontram o ambiente propício ao seu florescimento (ALBUQUERQUE, 2006). E podem florescer tanto para promover o bem estar, investindo no conhecimento, quanto para o mal estar. Os acontecimentos de agora apontam para novas questões em torno desse mal estar.

Sem tirar o mérito dos trabalhos valorativos realizado pelos profissionais do desporto adaptado, pode-se refletir sobre suas ações na contemporaneidade, especificamente no que toca a dança em cadeira de rodas e os modos de construir a dança nesses corpos.

Com o tempo, entendimentos mudam, conceitos são abandonados, transformações ocorrem. Acompanhar os avanços nos estudos sobre o corpo e acompanhar as discussões sobre o papel das mídias na sociedade é indispensável para investigar o corpo cadeirante. Para poder identificar os discursos de poder que se associam às imagens geradas e difundidas. Para poder perceber o discurso do corpo especial, como ele é veiculado na mídia, e como é falado pelo próprio cadeirante. Sem isso, não se torna viável entender a necessidade de resistência para uma emancipação. E a resistência começa com o entendimento de que é necessário criar a partir de suas próprias capacidades. Aquele corpo cadeirante é corpomídia de uma coleção específica de informações, de tudo o que lhe aconteceu desde que foi formado. É isso que o corpo nos mostra – o estado atual desse percurso de trocas com o mundo. ‘Faço dança, graças a deus’, expressão muito comum entre cadeirantes, talvez indique a questão central: a singularidade daquele corpo não está em primeiro plano, não é ela que aparece. Mas, a dança que qualquer corpo faz, e o cadeirante também se inclui nisso, é resultado de combinações possíveis a seu corpo. Toda dança acontece assim, por acordos e ajustes entre um corpo (uma coleção de informações específica) e as informações trazidas pela dança que esse corpo se propõe a dançar. Não se dança graças a Deus, se dança graças a possibilidades desses ajustes.

Albuquerque (2006) aponta como preocupante, em relação ao fluxo de informação que se tem hoje em dia, a sua qualidade. Para ele, muitas vezes, as informações são oferecidas a pessoas que ainda não desenvolveram a capacidade de entendê-las. É sempre preciso tempo para o corpo se apropriar das informações e transformá-las em corpo. O treinamento específico e direcionado cuida desse processo, que favorece ao corpo, pouco a pouco, um diálogo com as dificuldades. A contaminação entre informação e corpo é imediata, mas cada tipo de informação tem seu tempo para se transformar em corpo. E na

dança, esse tempo geralmente é extenso, pois não se faz dança da noite para o dia e nem tão pouco entre um noticiário e outro.

“A realidade está aí, em todos os seus níveis. Mas de qual ambiente dispomos? Como anda a qualidade de nossas vizinhanças, em todos os seus aspectos tênues e sutis, ocultos e pervertidos, ignorados e esquecidos?”. (ALBUQUERQUE, 2006, p.23)

No mundo de hoje, fala-se de possibilidades, de processos imprevisíveis que criam novas rotas em busca de alternativas de sobrevivência (ALBUQUERQUE, 2006), todas elas interdependentes e enredadas numa grande rede de conexão. Tudo nesse mundo trabalha com possibilidades, com idéias que se criam e recriam, sempre acrescentadas de novos entendimentos.

Na medida em que pensamentos hegemônicos (idéias pré-estabelecidas, pacotes prontos) se expandem, incitam também o surgimento de significados, idéias, agrupamentos e rebeliões contraditórias às suas idéias. A questão é saber como se articular para produzir um ambiente adequado as estratégias que produzam autonomia.

Vista assim, a vida passa a ser um exercício constante em busca da coerência. Coerência nos modos de tecer relações, de criar as possibilidades diante do emaranhado de informações recorrentes. Se as ações se voltam para a normalização, para a continuidade da dependência, a chance do pensamento hegemônico passar a ser visto como ‘verdade oficial’ passa a ser inevitável.

Em diversos âmbitos da sociedade é possível detectar situações em que o outro é considerado como um objeto, não reconhecido como sujeito capaz de produzir conhecimentos. E as mídias não estimulam, no que diz respeito ao corpo do dançarino cadeirante, qualquer outra curiosidade com relação a eles e suas danças. O seu corpo nunca

é tratado como um corpo que constrói conhecimentos, tal como sucede com os outros corpos que dançam.

A convicção de que aqueles corpos não possuem os padrões apropriados para dançar sustentam o *apartheid* que interdita a possibilidade de que a sua dança seja encarada como a outra dança, aquela que produz conhecimentos. A exploração de certa imagem do corpo deficiente mostra a tendência em reduzir o seu discurso às infundáveis queixas sobre a acessibilidade aos espaços públicos. De forma eficaz e segura, consegue impossibilitar a circulação da informação.

O uso abusivo de imagens que exploram as marcas (estigmas) que trazem os dançarinos cadeirantes, é um prato cheio, se não, transbordando. Não interessa produzir nenhum questionamento crítico sobre a natureza dos problemas que causam seus desconfortos e nem como tais discursos não colaboram na busca de alternativas emancipatórias (SANTOS, 2005). O dançarino cadeirante (ou seu coreógrafo), impulsionado pelo desejo de aparecer na mídia, além de comprar de bom grado o passaporte oferecido (*a imagem do coitadinho*), se subordina a realizar performances pobres em pesquisa de movimento e de qualidade técnica.

Com grande força de persuasão e simulação, imagens carregam um juízo de valor. O corpo trabalha com atenção seletiva (STEMBERG, 2002), ele precisa escolher prestar a atenção a alguns estímulos e eliminar outros, precisa dirigir o olhar para aquilo que pretende conhecer. Diante do fluxo de informações, a atenção humana absorve muitas ao mesmo tempo. Não se sabe de tudo que o corpo percebe, pois não dá tempo para que cada uma delas assome à consciência.

No processo de perceber o entorno, o tempo é fator primordial e, por isto mesmo, os mecanismos utilizados na forma de controle da informação buscam ser de fácil

assimilação, tipo bater no olho e seduzir imediatamente pela imagem. Não dá tempo ao espectador de transformar o que viu em compreensão, entender com profundidade o que se passa á sua volta. Na lógica da vida moderna, essa é uma estratégia largamente utilizada.

A pessoa se adapta ao mundo, que se adapta às pessoas que o fazem existir. O viver cotidiano, a cada instante, apresenta um conjunto de desafios para o corpo. Tudo isso se dá por um processo de transdução (PINKER, 2004), que é o processo de transformação dos estímulos físicos vindo do mundo externo, em estruturas de dados no cérebro e por programas motores por meios dos quais, o cérebro controla os músculos e impulsiona as ações. Essas experiências corporificadas se revelam de formas diferenciadas em todas as ações implementadas pelo corpo.

Cada estímulo existe na medida em que ele é corporalmente vivenciado, e cada corpo o vivencia de acordo com as suas possibilidades fisiológicas, características pessoais e ambientais. Isso vale para tudo. Como o sujeito se organiza em suas relações cotidianas, com quem troca idéias, seus comportamentos diante das dificuldades, seus desejos e paixões, suas danças, alegrias e amores.

A preocupação é saber como lidar com as informações (MATTELART, 2004) que circulam. Os recortes midiáticos de grupos de dança em cadeira de rodas enfatizam imagens que conferem a seus corpos (e em comum acordo) o passaporte do coitadinho que, apesar da deficiência/ineficiência, consegue dançar.

Por que não produzir outras imagens para esse corpo? Imagens das suas qualidades?

Capítulo 3

A impossível inVIbilidade... o corpo imediato!

Quanto mais eu sinta

*Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço inteiro afora.*

Fernando Pessoa

Na Teoria Corpomídia, o corpo é um sistema vivo sempre em processo, apto a construir-se e ao ambiente, no incessante fluxo de trocas entre ambos. Tudo que vira corpo depende da mediação da percepção daquilo que acontece no trânsito entre o dentro e o fora do corpo.

Sendo o corpo singular, cada qual desenvolve os seus próprios critérios, mas tudo do corpo é mutante, pois ele está sempre em constante transformação. Um corpo sempre se diferencia dos demais, e nessa diferenciação não precisa ser entendido como corpo produto, algo dado a priori, como bem explica Katz, (2005, p.131),

“O corpo não é o meio onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que estão. O corpo é o resultado deste cruzamento, e não um lugar onde as informações são abrigadas. É com essa noção de corpo mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação”.

As regularidades ambientais com as quais lida resultam de uma historia co-evolutiva. Ao mesmo tempo, o organismo é sujeito e objeto da evolução, contexto e conteúdo, (LLINÁS, 2003). O lugar do corpo no mundo é o lugar que ele constrói como corpo vivo em cada momento presente, transformando e sendo transformado pelas experiências vivificadas, sempre no fluxo. Por isso, é próprio do corpo ser um estado de corpo (DAMÁSIO, 2002, LLINÁS, 2003, CHURCHLAND, 2004, KATZ, 2005) em contínuo fluxo, construído e fruto transitório das inter-relações com o ambiente, cultura, idéias, com as idéias do outro, o corpo do outro, as coisas imbricadas, as fronteiras que se movem, fruto transitório das trocas com as culturas misturadas e atravessadas umas pelas outras. Das brechas que se abrem a cada encontro inesperado, desejado, abandonado, não almejado. Corpos de características móveis e em constante construção de diferenças que dialogam, criam redes de interação com suas experiências e com o mundo.

O corpo que dança existe para anunciar a diferença e antecipar aquilo que ainda não se encontra representado. O movimento que não foi dito e que ainda não foi dançado se instala no corpo poético, que exala odores diferentes a partir das suas próprias experiências com o mundo.

“As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional), de nossas interações com o nosso ambiente através das ações de mover, manipular objetos, comer, e de nossas ações com outras pessoas dentro da cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos), e fora dela”. (KATZ, in GREINER, 2005, p.132)

É possível identificar esses acontecimentos no corpo habilidoso quando ele dança. O movimento habilidoso tece os laços que constroem a dança numa ligação entre conhecimento interior e a ação. Nas palavras de Nachmanovitch (1993, p.38), *“a perícia nasce da prática: a prática nasce da experimentação compulsiva, mas prazerosa, e de uma sensação de deslumbramento”*.

A ilusão de que o corpo não está fazendo nenhum esforço físico enquanto dança, é abandonada quando se lembra das forças (principalmente a força da gravidade e a força motriz dos músculos) que agem para controlar e manter a postura, exigindo do corpo correções constantes e adequações fisiológicas em suas atitudes, posições, deslocamentos, saltos, giros, quedas, impulsões e poesia. (KATZ, 2005, p.57), *“A forma aparentemente final de um passo de dança resulta de um acomodamento entre proporções”*. A posição estática inexistente no corpo, pois sempre e sempre há margem de ajustamentos corporais para superar os desafios impostos pelas forças que atuam no corpo. Ajustamentos comandados pelos sistemas neurais sinalizam os tendões, músculos, tecidos moles e ósseos, indicando como fazer para manter o equilíbrio. O tempo todo a estabilidade e a instabilidade estão presentes. Instante a instante, e, instantaneamente, o corpo está gerando seqüências de idéias, construindo pensamentos, muito deles novos. O modo como o corpo se expressa, o modo como dança sua dança, o modo como ele se dá a ver revela os pensamentos construídos por ele. Essa é uma característica do pensar humano, como explica Kolb e Wishaw, (2002, p.532),

“Uma característica crítica da seqüência motora humana é que nós somos capazes de criar seqüências novas com facilidade. Nós produzimos constantemente novas sentenças e os compositores e coreógrafos vivem a criar novas seqüências na música e na dança”.

Esses comportamentos pensamentos são governados e inter-relacionados a tudo o que o corpo aprendeu no passado, ao que pretende no futuro, bem como às percepções atuais momentâneas (CHURCHLAND, 2004), e, tem importância fundamental para a construção do pensamento.

O corpo que dança, ou a dança do corpo que dança é uma forma de pensamento (KATZ, 1994, 2005). O aqui no qual a dança se constrói nos corpos é um agora atravessado pela comunicação sígnica dos corpos envolvidos na ação (GREINER, 2005), e, na medida em que se constrói o conhecimento, a dança seria um fluxo contínuo de movimento e idéias, uma interconexão visível daquilo que se expõe e invisível daquilo que se dá no dentro do corpo.

A aplicação do conceito de corpomídia¹⁴ na dança do dançarino cadeirante permite trazer à tona a complexidade que se estabelece na relação dessas pessoas e suas potencialidades. Permite que se considere essa dança como a tradução visível dos *pensamentos daquele corpo*¹⁵, (KATZ, 2005), e se torna um excelente argumento para esclarecer os equívocos que cercam a construção da subjetividade destes sujeitos. Havários aspectos que precisam ser sublinhados: 1) os processos de comunicação se dão por contaminação num incessante fluxo entre o dentro e o fora do corpo; 2) as percepções invadem sem pedir licença, deixando um rastro de modificações internas e externas, mesmo que inicialmente não se possa percebê-las.

Assim, em relação a um corpo que dança, a apropriação de determinada técnica provoca deslocamentos e esses ocorrem gradativamente, num tempo relativamente lento e,

¹⁴ O conceito de corpomídia vem sendo desenvolvido por Helena Katz e Christine Greiner na série de artigos que vêm publicando em conjunto e que consta da bibliografia.

em desempenho sempre crescente. Uma simples presença, seja de que ordem for, pode desencadear uma série de acontecimentos imprevisíveis.

Se todo corpo é corpomídia, isto é, mídia do seu estado, de cada momento do seu estado, os discursos poéticos que emergem do corpo do dançarino cadeirante são entendidos como historicamente produzidos e correspondentes às experiências que constituem o seu corpo. A dança, como um lugar por onde circulam sentidos sócio-históricos de produção, uma vez que ela encontra-se envolvida com sua própria materialidade, aquela que se produz no corpo, incrustada no corpo (KATZ, 2005), e, diretamente relacionada a processos de construção do movimento que são definidos no, e pelo corpo que dança.

A dança, quando se instala, induz a uma organização constante em diversos sistemas do corpo humano, mexe e remexe, provocando saltos, acelerando o coração. Ela é tanto da ordem da invisibilidade, porque processo interno cognitivo de criação de pensamento (LLINÁS, 2003, CHURCHLAND, 2004, KATZ, 2005), como da exterioridade, visível quando o corpo que dança estabelece, em sua transitoriedade, sentidos que arrebatam a si próprio e ao espectador. Desorganiza ao mesmo tempo em que organiza, colorindo a vida de novas experiências. O corpo se modificou, e ele, como entidade cognitiva, vai encontrar o seu jeito de orquestrar as nuances que se apresentam.

No ato de criação coreográfica, a cada passo dado, o coreógrafo levanta hipóteses testando-as permanentemente num processo contínuo que modifica e aumenta a complexidade daquilo que pretende dar forma. A dança se dá com este mesmo olhar no

¹⁵ A dança como pensamento de corpo se diz de um processo sensorial que associa a sensação à ação. O movimento é entendido como signo que molda o corpo promovendo um ajuste contínuo e infundável entre o seu padrão e o padrão que estava no corpo antes do movimento se iniciar. (KATZ, 2005).

corpo do cadeirante¹⁶, entendendo-o como mídia de si mesmo e, portanto, cognitivamente apto para dançar os pensamentos do seu corpo. Como bem explica Katz (in GREINER, 2005, p.131),

“O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado deste cruzamento, e não o lugar onde as informações são apenas abrigadas”.

O corpo como contexto/conteúdo (LLINÁS, 2003, KATZ, 2005) é contaminado por sua própria ação. Dançar é contaminar. Contaminar pelo fato de fazer relações, interpretações que provocam deslocamentos e novos entendimentos. O corpo dançarino e sua dança estão embebidos um pelo outro. Tudo aquilo que se mostra responde às condições de possibilidade do campo de ação desse corpo, às práticas em que está imerso. Responde ao que o fez nascer, à relação com o entorno, com as práticas sociais ao longo da sua vida, com as designações, as divisões, as formas de controle e de resistência. O corpo, sempre contextualizado, constrói diferentes modos de ser. Para Greiner (2004, p.143), *“o corpo se metamorfoseia nos espaços que ocupa e assim transforma o ambiente em um movimento de mão dupla. Como processo, nunca está pronto”.*

O corpo do dançarino cadeirante, se entendido como mídia de si mesmo, passa a ser tratado como um organismo em autoconstrução e indissociável das relações permanentes entre a pessoa e o seu entorno. Conseqüentemente, propõe deslocamentos, ultrapassa fronteiras e cria interconexões em outras esferas relacionais, melhorando e sendo responsável por novas construções de conhecimentos. Portanto, corpo como sistema aberto e sensível às coisas do ambiente, corpo em constante mudança, a todo instante e, ao mesmo

¹⁶Cadeirante (paraplégicos) são pessoas que não tem mobilidade nos membros inferiores decorrentes de algumas seqüelas provocadas por acidentes internos ou externos (traumatismo raquimedular). Locomovem-se

tempo em que elabora informação com aquilo possível de dialogar. Neste contínuo de trocas se constroem, gradativamente, novos vocabulários. (SALLES, 2004, p.26), *“Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente”*.

Quando se traz esses pensamentos para com eles investigar os modos de construção da dança no corpo do dançarino cadeirante, fica evidente o processo de desvalorização que vem adulterando suas iniciativas na tentativa de encontrar espaços de legitimidade. É um mundo aportado em atitudes preconceituosas, que estimula a exposição das características desse corpo sem chamar a atenção, pois o mais comum são as idéias que difundem o corpo cadeirante como fonte de tristeza e de invalidez permanente.

As práticas largamente divulgadas os mantêm atados a espaços de atuação reservados, e com metas que se distanciam da propriedade do corpo como um processo vivo, cognitivo e auto-organizador. Por isso, tendem a ser corpomídia dessa outra situação e não daquela que propõe a sua autonomia. E, surpreendentemente, a arte, e aqui, mais especificamente a dança, têm um papel muito importante na construção da abordagem do senso comum, hoje hegemônica, ou da que aqui se propõe, tratando a dança como resultado de hipóteses motoras (KATZ, 2005), construída no corpo, cognitivamente articulada. O corpo e a dança como uma forma de raciocínio lógico e resultado das diversas interferências e relações com o outro. Das possibilidades de formular conceitos sobre si mesmo e sobre as coisas que surgem na condição do encontro com o outro. Corpos-danças com características resultantes das experiências com as diferenças. Katz (2005, p.43),

em cadeiras de rodas e tem sua cognição preservada.

“Porque conhecer dança exige uma descrença básica das formas definitivas. Sendo dança semiose permanente, o que nos cabe e fazer séries de séries de aproximações”.

Se complicado o deslocamento nos lugares (barreiras arquitetônicas), se inacessível os meios de informação (barreiras culturais), se difícil os meios de representatividades, (corpo fora do padrão da dança), surge a tendência das escolhas se deslocarem para o que é de fácil assimilação. Daí a repetição do lugar comum, do modelo que deu certo. O corpo precisa impor suas diferenças como formas de resistência, e deixar de expor na mídia a imagens do corpo *coitadinho* dançando como sendo um objeto de fácil comercialização em uma prateleira.

É preciso confrontar o outro e o valorizar sem negar os próprios valores. Fechados em torno de si mesmo, os dançarinos cadeirantes sofrem da falta de reconhecimento de si mesmos, de seus corpos, talvez por não encontrarem conectividade entre o seu corpo e o do modelo padrão que a mídia divulga para a dança. O corpo *coitadinho* fazendo arte se torna o falso passaporte que muitos deles, infelizmente, compram de bom grado.

Mas fazer dança implica em se apropriar do corpo enquanto sentido poético, o que sozinho já significa um não à repetição, uma recusa ao lugar comum. A dança lida com o corpo transitório e de repostas imediatas, corpos que vivem a liberdade de criar e de interpretar. Corpos que se fundam na experiência artística caracterizadas pelo envolvimento das dimensões emocionais, motoras e cognitivas. Corpos que se dedicam a elaborar sentidos estimulados por princípios criados no momento e na ação de atuar. A dança no corpo e o corpo se dão no processo. Como pontua Salles (2004, p.37), *“São princípios envoltos pela aura do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade do indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único”.*

Na prática da dança, o corpo é exposto repetidamente a novos modelos perceptuais desafiadores. O tempo todo está em sintonia com os sentidos e acordado com a habilidade de escutar e responder ao que está acontecendo no momento presente. Seu eixo principal é o domínio do movimento, adquirido através de treinamentos que contemplem artisticamente as diversas possibilidades do corpo.

Inicialmente, o treinamento da dança é dedicado a capacitar o corpo a perceber os estímulos vindos do movimento, de forma que a cada ação organizada e realizada, ele se sinta seguro. O corpo precisa desenvolver uma *escuta sensível*, que diz respeito às atitudes que o corpo adota para receber os estímulos vindos do ambiente externo e do seu próprio ambiente. (KATZ, 2005, p.53), “*Experiência: oportunidade de eliminação das, mas escolhas*”. Modos de expandir o *olhar periférico e o olhar interno*. O primeiro se entende pelo uso da visão perspectiva com a atenção voltada para a observação do espaço circundante, define o que está perto, o que está longe, à frente ou atrás, em baixo e em cima. O segundo diz respeito à posição, localização do próprio corpo no espaço e suas relações espaciais. A atenção se volta para a percepção da dinâmica espacial.

O corpo, ambiente onde se dá o trânsito da informação o tempo todo em estado de alerta, prevê e se prepara antecipadamente para a ação que está por vir (LLINÁS, 2003). Segundo Stemberg (2002, p. 87), a habituação que sustenta o nosso sistema de atenção tem quatro funções principais: (1) Atenção Seletiva: na qual escolhemos prestar atenção a alguns estímulos e ignorar outros; (2) Vigilância: no qual esperamos atentamente detectar o aparecimento de um estímulo específico; (3) Sondagem: na qual procuramos ativamente estímulos particulares; (4) Atenção Dividida: na qual distribuímos nossos recursos de atenção disponíveis para coordenar nosso desempenho de mais de uma tarefa ao mesmo tempo. Quando o corpo dança, elabora significados centrados em suas próprias capacidades

em cruzar elementos (estímulos) vindos do ambiente interno e externo. Assim se delinea o modo singular de lidar com o movimento, que envolve o sentido de percepção de uma situação imaginária. O corpo poetiza.

O aprendizado decorrente dessas informações é traduzido em forma de corpo e corporificado através da organização de sentidos. O corpo interpreta o que está acontecendo naquele momento, criando perspectivas para resolver e dar soluções aos problemas que surgem no decorrer das ações quando está dançando. Perguntas e respostas se dão continuamente, num fluxo inestancável. Nesse contínuo de informações, as redes de ações recíprocas que modificam o comportamento dos corpos e dos movimentos vão tecendo gradativamente as condições, o ambiente propício para a construção dos significados que se quer transmitir. Damásio, em seu livro *Mistérios da Consciência*, (2002, p. 85) nos diz que, quando o organismo se ocupa de um objeto, intensifica-se a sua capacidade de processar sensorialmente este objeto, aumentando a possibilidade de ele vir a se ocupar de outros objetos – o organismo vai ficando mais preparado para encontros com outros objetos, mais complexos. Se não dispõe de subsídios para a harmonia de seus movimentos, o corpo temporariamente responde de modo desorganizado até dispor de meios necessários para resolver as situações a que é exposto. O silêncio, muitas vezes, são respirações profundas e cúmplices na construção dos momentos sutis, guarda um grande poder de persuasão poético durante a dança.

Todas essas ações de acomodação corporal são regidas por solicitações que põem em jogo diversas valências do movimento (força, flexibilidade, velocidade, atitude, equilíbrio, postura, experiência, desejos, etc.), possibilitando ao corpo responder com sensibilidade. Entra em ação uma série de estímulos e de intenções estabelecendo jogos que se organizam entre os dançarinos, suas cadeiras, as rodas que giram, o espaço cênico, o

tempo, o movimento, tudo envolvido na trama da dramaturgia do corpo. Fisiologicamente, modos que o corpo articula para construir conhecimentos implicados no aprendizado motor, solidificando conhecimentos sobre os seus próprios movimentos e sobre a suas estruturas corporais. Katz (2005, p.56), *“qualquer programa de movimento bem realizado não torna visível a ligação entre dada um dos seus componentes. Tudo parece fluir sem a demarcação clara do início nem do fim de cada um deles”*.

O aprendizado motor age de modo regulador, preparando e antecipando no corpo, diminuindo as tensões e o *stress* para o que está por vir. Neste estado de ser, a capacidade de captar, modular e aproveitar as sensações vindas dos estímulos aumenta consideravelmente, desencadeando o fluxo de movimento e despertando áreas de sensibilidades latentes, aspectos desconhecidos do corpo. Pode acontecer, algumas vezes, do corpo recusar ou aceitar e, até mesmo entrar em choque com as informações que surgem, por não dispor, naquele momento, de um conhecimento mais aprimorado que dê suporte às interpelações a que é submetido. Mas, à medida que vivencia novas experiências, gradativamente, vai familiarizando-se com o que lhe era estranho. Como pontua Negrine, (1987, p.14), *“A frequência com que os gestos motores são realizados é determinante para a eliminação paulatina dos movimentos parasitas, passando a coordenação e domínio do movimento proposto”*. *Uma ponte entre a compreensão de sua mobilidade, o planejamento e a expressão criativa de seu próprio movimento*.

Comunicações sensíveis e singulares são marcadas por percepções materializadas a cada instante em que o movimento é vivenciado. Katz, (2005, p.57), *“o processamento sensorial associa sensação à ação”*. A atenção está voltada para o que está acontecendo naquele momento, para as impressões que o corpo está recebendo.

Uma estratégia que facilita a identificação física com sua própria natureza e a natureza das coisas do entorno.

O corpo precisa ser entendido como um sistema complexo, aberto e disponível a novas idéias e realidades. Um estado de ser de disponibilidade corporal e de identificação que renova e dá margem à exploração, instigando formas diferentes de lidar com o movimento. Neste esquema de casualidade e sincronicidade se estabelece a rede de intercomunicação que desencadeia o fluxo onde, sucessivamente, o movimento sensível gera o seguinte, e o seguinte e...assim, dá forma à composição, organizando sorrateiramente um sentido.

Qualquer tensão muscular resultante do que foi visto e/ou vivenciado, é fator significativo que pode ou não limitar a percepção do corpo em toda a sua totalidade. Na condição de corpo cadeirante, os efeitos podem tomar dimensões difíceis de serem resolvidas. Sabe-se que, quando o corpo apresenta ausência de representações sensitivas encontra dificuldades em lidar com o senso de discernimento que nasce com a própria pessoa. Ele se mostra inacessível, impenetrável, não se constroem os espaços à comunicação sensível, não há um senso de preferência. A coordenação motora encontra-se em dissonância com o ritmo interno, por tensões musculares e/ou bloqueios emocionais próprios das disfunções. De acordo com Damásio (2002, p.20),

“A consciência, de fato, é a chave para que se coloque em escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau, é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo de fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase”.

Nesse sentido, busca-se evidenciar o quanto é importante mover-se, comunicar-se, independente de qualquer situação, estimulando o corpo a descobrir naturalmente a sua própria linguagem, encorajando-o a descobrir o seu modo de lidar com o movimento. Na medida em que os bloqueios musculares e emocionais são trabalhados, observa-se que as informações que chegam e se transformam em corpo vão, gradativamente, sutilmente, tornando o corpo mais hábil. Aos poucos, ele vai coordenando melhor os movimentos, o ritmo deles. Com a continuidade, o corpo, também pouco a pouco, vai se apropriando do sabor de misturar o que já tem com a informação que está chegando. É assim que o corpo vai dominando a dinâmica dos movimentos. O que se confirma na observação de Damásio, (2004, p.211),

“As imagens que temos na nossa mente, portanto são resultados de interações entre cada um de nós e os objetos que rodeiam o nosso organismo, interações essas que são mapeadas em padrões neurais construídos de acordo com as capacidades do organismo”.

É um processo de encadeamento de aprendizagens, no qual cada nova aprendizagem vai favorecendo aprendizagens similares e mais complexas. Katz (2005, p.57), *“Nenhum passo de dança tem um único número como correspondente da sua medida. No corpo tudo acontece em relação a algo com algo no espaço”*. Envolve o desenvolvimento de habilidades motoras perceptuais implicadas em preparar o corpo para o confronto que está por vir. O conflito e o imprevisível são desafios que dão um colorido diferente às atuações do corpo.

O corpo quando dança está realizando uma ação que tem a natureza neural do pensamento. Tem certa margem de previsão e, ao mesmo tempo, está aberto aos desafios a que vai ser submetido durante o ato criativo ou durante o espetáculo. A imprevisibilidade

sempre estará presente no tecido da dança, e ela se torna uma desencadeadora de outras possibilidades. É a partir do desvelamento do imprevisível que são construídos os laços sutis da dança.

Muitas vezes, no entrelaçar dos movimentos, as conexões/ identificações se apresentam de forma tão intrincada, diante do fluxo de movimento que se instaura, que não é possível identificar como se achou a solução mais adequada para a situação não prevista. São várias interferências, elementos múltiplos, tanto espaciais quanto temporais, que se relacionam sincronicamente com os movimentos do corpo e que, pouco a pouco, vão produzindo novas conexões. Rede invisível de interconexões que conspira em favor da poética, como bem explica Parente (2004, p.31), *“A rede é uma interconexão instável, composta de elemento em interação e cuja variabilidade obedece a uma regra em funcionamento”*.

Por sua vez, Katz diz que (2005, p.130) *“A gestação do movimento no cérebro do homem se assemelha ao tecer uma teia. Não linear, caótico, sem princípio nem fim determinado/determinável”*. Enfim, um emaranhado de situações previsíveis e não previsíveis que se cruzam e se interconectam de diversas maneiras, tecendo os fios e os nós da rede. As possibilidades que se dispõem pressionam por uma contextualização cênica, mas com um caráter eminentemente não linear, pois tanto o corpo quanto as possibilidades do enredamento mudam a todo instante. São dependentes da intervenção do imprevisto.

Estados de corpo, movimentos em fluxo contínuo e comportamentos imprevisíveis – uma combinação que promove as representações de dança que aquele corpo consegue produzir. Para Salles (2004, p.53), *“Esse processo de dar formas a sonhos ou de suprir necessidades realiza-se por intermédio da sensibilidade, da concretude da materialização e da ação do conhecimento e da vontade”*. Seguir pistas para ordenar as idéias constitui

um processo metodológico. A disciplina e o rigor das escolhas das idéias operam como um mecanismo de controle. Esse mecanismo de controle se aplica e também está localizado no corpo que dança. Para conquistar eficácia, o corpo precisa aprender a lidar com ele próprio e com as coisas do seu entorno para desenvolver as habilidades motoras que o capacitam. Explorar certas aptidões corporais faz parte do treinamento do dançarino para que possa, no âmbito de suas experiências com o movimento, desenvolver reflexos eficientes, de forma que a se sentir seguro em cada ação realizada. A tomada de decisão numa performance exige que essa habilidade tenha sido conquistada.

O espaço que o corpo ocupa silenciosamente... a poética.

“A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas”. (SALLES, 2004, p.520).

No corpo, a dança gira em torno de processos que vão variando no tempo do seu acontecimento. É instável dentro de regras bem definidas. O fascinante de tudo isso é a maneira como o corpo apreende as diversas situações do momento, respondendo com prontidão e inteligência. (KATZ, 2005, p.87), *“Dominantemente cinética, nela, a ação condiciona a existência, uma vez que para ser dança, a dança precisa estar sendo feita”*. Vínculos inscritos na poética do corpo e materializados através das trajetórias dos movimentos dos dançarinos no espaço cênico. A dança, como uma poética, se manifesta no corpo de acordo com aquilo que o dançarino tem (o seu conjunto de informações daquele momento) para dar êxito à sua criação. Como enfatiza Katz (2005, p. 197),

“A dança em um corpo resulta de uma série orquestrada de eventos em simultaneidade, da ligação fenomênica deste corpo com o que o envolve, via percepção, até a aprendizagem, a memória muscular, e aquilo que resulta em arte”.

O corpo, via córtex motor, se coloca em alerta, estimula a propriocepção e se prepara para a ação que está por vir. Responde com delicadeza, com rapidez, com energia, ou simplesmente com o silêncio. O maravilhoso silêncio dançado que põe tudo em suspensão, e expande todos os olhares.

A organização perceptual das respostas positivas e desafiadoras organiza um contexto que estimula respostas ampliadas. Nesta troca de sentidos, o desempenho de cada dançarino/corpo vai se modificando, acrescentando outro estímulos e outras respostas que, pouco a pouco, materializam a troca e a fluência do movimento que estabelecem os laços da dança. No momento da troca de ações, cada momento particular não define o que virá a seguir, mas a mente conhece o que foi feito anteriormente e que deixou vestígio na memória. É o treinamento que estimula a construção das habilidades do corpo, que se tornam a sua memória. O corpo se apropria deste conhecimento adaptando-se, criando estratégias ao que lhe é proposto, para responder com o movimento adequado diante do inesperado. Fatores sinestésicos entram em jogo, produzindo, sob certas condições, a sensação do movimento. É a partir dessas sensações, sentidas em seus músculos, tendões e articulações, que o corpo dançarino estabelece as relações de tensão, relaxamento e sentido de equilíbrio durante as suas ações. Ações surgidas dentro de um contexto de imaginação e de realidade, levando a um estado de atenção ampliado.

“Percebo o mundo como se ele estivesse lá fora. A percepção me atinge na forma de um percepto (percepto: aquilo que vem de fora e é colhido pela percepção). Este percepto será traduzido pelo meu equipamento perceptivo como um percipuum (percipuum, é o percepto dentro do corpo), o exterior ao corpo agora encarnado, agora transformado em corpo.”. (KATZ, 2005, p.89)

O desejo do artista na realização de sua obra o impele para o desbravamento daquilo que parece ao primeiro momento impossível de realizar. São modos que o corpo articula para materializar a dança, mesmo com os obstáculos que surgem durante suas performances.

O coitadinho... que se dá a ver à meia luz.

“A percepção é sempre uma invasora obediente à nossa vontade”.
(KATZ, 2005, p.90).

A maior parte das intervenções da mídia regula e consagra o falso passaporte, aquele que parece possibilitar mais espaços de acessibilidade para o dançarino cadeirante. O fluxo do conjunto de imagens congeladas que são veiculadas passam a representar o trampolim para uma vida mais consistente em valores e emoção. A dança em cadeira de rodas, o corpo vitimado à meia luz, o apesar de tudo, dançando, a insistência no ‘ser especial é bom’, definem espaços de atuação miméticos. Seus disfarces pautados no modelo que deu certo buscam atingir o nível máximo de habilidade em todos os aspectos possíveis, sempre dentro do padrão da uniformidade e do da ordem.

É evidente que o surgimento de dançarinos com deficiência física mexeu com o universo da dança. Tornar compreensível e aceitável tal desafio de corpo com marcas expostas e sem conserto, trouxe, sem sombra de dúvida, um alargamento de padrões. O estigma revelado usurpa os contornos físicos e estéticos do belo que é historicamente consagrado e que, até os dias de hoje, vive no imaginário da sociedade de um modo geral. São produzidos discursos bem engendrados que traçam as fronteiras para dentro das quais o (corpo) indesejado deve ser empurrado. Um bom exemplo de intimidação e exploração da excelência do corpo está na modalidade *Dança de Salão com Cadeira de Rodas*. Há um

rigor olímpico já estabelecido para a execução de giros, paradas, com rigorosa marcação do tempo das manobras que o dançarino faz com a cadeira de rodas. Assim, se vê a repetição de acordos estabelecidos fora desse ambiente e que são importados tal e qual, configurando processos culturais de reprodução mimética em favor da repetição do modelo que deu certo no corpo do outro, naquele outro ambiente, e assim, perpetuando modos de conhecimentos que violentam a especificidade do corpo cadeirante.

O que se mede e valoriza são os movimentos equilibrados, ágeis, precisos e vigorosos na manipulação da cadeira. Para que sejam medidos, precisam ser iguais uns aos outros, seja na aparência física, seja na gestualidade. Não pode haver preocupação com a construção de pensamentos face aos acontecimentos. E se houver, deve ser seja naturalizada, (banalizada), para anular as singularidades (BAUMAN, 1977). As voltas e meias voltas devem ser programadas e realizadas conforme o regulamento. E, se por sorte ou azar, a cadeira virar numa manobra mais ousada, impulsionada por um movimento interno que, em muitas ocasiões toma posse do corpo? A probabilidade, o inesperado, não são aceitos dentro do universo de competição. O dançarino poderá perder ponto e até ser desclassificado. A competição é o lugar da norma, dos padrões, das uniformizações.

Mas, como o universo é movido a troca de informação, o corpo sempre encontrará novidades em cada uma das suas performances, descobrirá meios de solucionar os impasses, e essas soluções muitas vezes serão resultados surpreendentes. Isso é parte da imprevisibilidade do corpo vivo, especialmente quando em um fazer poético – que prioriza justamente a singularidade. Como a dança, uma forma de arte que não aceita meias medidas ou classificações. (KATZ, 2005, p.91), *“No mundo ventam perceptos. Do corpo, jorram juízos de percepção – nossas primeiras alianças cognitivas com o que nos envolve”*. Na dança, como no corpo, se entrelaçam as singularidades dos instantes no movimento.

O modo de construção da dança competição, imperativo, ordenado, classificatório, eliminatório, segue leis mecanicista, a previsibilidade e o controle. Não são considerados o tempo próprio dos movimentos do corpo que dança, e menos ainda o tempo próprio de deslocamentos sutis da cadeira de rodas. Sua apropriação enquanto objeto cênico, que guarda em si uma riqueza de sentidos, também é muito pouco explorada. O que conta é o corpo do artista cadeirante no deslocamento em cadeira de rodas. A propriedade do seu corpo é reduzida a ser um corpo cadeirante, que tem limitações de deslocamento. Todavia, como qualquer corpo, esse também produz muitos sentidos. (KATZ, 2005, p.04), *“A natureza que acolhe a diversidade naturalmente produz descrições plurais”*. E, como qualquer corpo, também está realizando traduções contínuas das coisas do mundo, sendo corpomídia dessas traduções, isto é, sendo modificado e modificando os seus ambientes.

No entanto, o pertencimento ao mundo da dança ainda não se efetivou. O corpo cadeirante ainda passa pelos processos de invisibilidade. Interpretar, representar, pensar o problema do corpo do cadeirante em regra conceitual e eficácia prática a partir de seu próprio contexto/ambiente exige mudança de rotas e contradiz o que o dia a dia deles vem consensuando. Os modelos impostos pela repetição de padrões e pela indiferenciação nos quais são naturalizados e estruturados socialmente limitam suas ações e os impedem de implantar as suas vontades no mundo.

As regras do jogo já articuladas objetivam a aparência, permitem ver e potencializam apenas aquilo que interessa mostrar sem tirar o véu. Pois que a sombra não define os traços da identificação. Tal fato pode ser observado na notória *cultura da cumplicidade* que se instala entre e através das políticas culturais e sociais que são mediadas *nas trocas de favores* e exercitadas nos grupos de dança, seus coreógrafos e dançarinos cadeirantes e a mídia, poderosa, na circulação das imagens. Um modo perverso

de dar continuidade ao empobrecimento de suas performances está na busca da uniformidade dentro de uma estética de corpo colonizado, que fecha os olhos ao mudo lá de fora. Abdica-se da possibilidade de reverter e mostrar que esse corpo, como entidade cognitiva e situada no mundo, é capaz de uma ação poética e de posicionamento político. (KATZ, 2005, p.07), *“Estamos inscritos num fluxo de transformações que altera o mundo e a nós mesmos. Somos corpos que se deslocam num cosmos que não estaciona”*.

Os acontecimentos visíveis e invisíveis durante a construção do movimento no corpo que dança são similares aos acontecimentos das coisas no mundo. Eles se dão dentro de um processo temporal, por isto mesmo não se deixam revelar e interpretar no momento exato de seu acontecimento.

Perceber, ver e interpretar para entender porque tais acontecimentos se construíram da maneira como se construíram, para onde estão se encaminhando, como e se estão se transformando. Esse é o trabalho contínuo de reinterpretação e de ressignificação sempre e a cada vez, renovado, porque transitoriedade é aquilo que o pauta. O corpo é o tempo todo assaltado por interrogações e novas experiências são acrescentadas às precedentes. (LLINÁS, 2003, CURCHLAND, 2004, KATZ, 2005).

É comum e necessário à prática da dança a repetição de movimentos. Essas repetições vão deixando pistas por onde o corpo pode transitar, vão encontrando ressonância nos processos de equilíbrio em seus músculos, tendões, articulações a partir dos desafios a que é submetido. Um trabalho sem fim de significados nasce junto, no mesmo processo de transformações. (KATZ, 2005, p.16), *“Nesse corpo, as perguntas permanentes do homem constituem a massa com a qual se molda”*. Movimentos e danças sempre serão repetidos, reelaborados, ressignificados, decodificados e, a cada uma dessas ações, são

transformados, transformando também os significados que, portanto, são também múltiplos. (KATZ, 2005, p.09), “*quando o corpo dança, objetiva um ajuste*”.

No dançarino cadeirante, a dificuldade se concentra na questão da sua locomoção. Suas capacidades de escolha e de construção de sentidos estão habilitadas para gerar em seu campo de ação, (como em todo e qualquer corpo humano), as possibilidades de intervenção (próprias do corpo) necessárias à sua vida. Os desafios e as dificuldades com que se depara em seu momento social e histórico podem e, muitas vezes, são um fator predominante no seu enfraquecimento. Por isso mesmo, a cultura do corpo dançarino cadeirante *coitadinho* tem sido usada como argumento nos seus pedidos para obter mais mobilidade.

A propaganda do corpo vítima, portando intocável, atinge e persuade um grande número de pessoas, principalmente o espectador de um espetáculo com cadeirantes. As performances, voltadas para um público cativo (geralmente, se realizam entre eles mesmos), buscam convencer e tornar visível apenas o que tem potencial para atingir emocionalmente o espectador, e a imagem de um corpo superando seus limites, é imbatível. (MORIN, 2002, p.31), “*As crenças se impõem, reproduzem pela fé que suscitam*”. Poucos cadeirantes se dão conta de que desconhecem a dança dos tempos de agora. Poucos percebem que suas marcas expostas, suas pernas sem movimentos, com músculos inativos, sem desenho, guardam significados próprios. Se a dança é o pensamento do corpo (KATZ, 2005), um corpo que se pensa somente via estigma só poderá fazer uma dança que explicita essas informações. Esses corpos estranhos e seus estigmas violando as regras, os mapas cognitivos, a ética e a estética em circulação no mundo da dança. Corpos, que, como muitos outros, com marcas ou não, podem se recusar a levar, cravado no corpo, a marca de um processo falido. O mundo de hoje é cercado de instabilidade e das incertezas, e é nesse

ambiente transitório que se instala o corpo do cadeirante, é desse mundo que ele deve e pode ser mídia.

O corpomídia do dançarino cadeirante, provocativamente deslizando pelo chão ou deixando o rastro do seu deslocamento porque tece um fio imaginário que faz da cadeira uma extensão de seus movimentos. Da ponta dos pés que se arrastam pelo chão como um grande rabo, como na “Lagarta Judite”, até as pontas dos dedos. Do desenho imaginado das asas de uma grande águia, ou poderia ser borboleta, já que Judite é uma lagarta que se pretende borboleta. E também águia, na força que emana da trajetória do seu movimento no espaço cênico. A peculiaridade e a sensibilidade se fazem perceber no rastro que o corpo vai desenhando, na sensualidade do balanceio dos quadris, no olhar insinuante que percorre e invade os outros olhares. Tem um sabor envolvente e surpreendente, quando seu corpo leve e pesado se aconchega no corpo do espectador envolvido na ação. Suas queixas, gargalhadas e rodas despertam, chamam a atenção por onde passam. Os olhares acompanham Judite/águia/borboleta por onde ela passa, seu corpo é poesia, não pela sua deficiência, mas, pela sua propriedade de corpo singular, cultural e biológico, corpomídia do fluxo de informações que constituem o seu corpo, que, e por força das suas próprias contingências, são dinamizados e impulsionados a colorir a vida, tornando a sua própria dança vivificada, incorporada, temporal, singular. Do corpo, basta a sua presença para já ser corpomídia das informações que o constituem.

Com um olhar mais cuidadoso, ver-se-á a que existe um fluxo, um contínuo de ações que apontam que o “outro” será sempre outro, usando as palavras de Bauman (1999), aquele sujeito estranho e diferente que solapa a organização espacial. É importante que seja assim. O outro, contextualizado no cenário social e político, representa o meio de resistência, um modo de impulsionar para adiante, abrigando e forçando sempre novos

acontecimentos – o que constitui uma ameaça constante às fronteiras dos grupos que tentam delimitar suas identidades. Mas, que identidade se pode buscar uma vez que se está em um fluxo?

O cenário político-social desenhado pelo viver na contemporaneidade se supõe o que se propõe adiante. No corpo, as coisas também se dão por antecipação. Algo percebido ou a iniciativa de algum movimento corporal desencadeiam vários sistemas que atuam sinergicamente. Tudo dentro das possibilidades do corpo para resultar em movimentos adequados, coordenados e fluidos. Sempre transitórios e preenchidos de acontecimentos, como explica Llinás, (2003, p.31),

“Isto é, a combinação de músculos que o sujeito ativa em um momento dado numa seqüência de movimentos se efetua em resposta e estímulos perceptivos (estímulos gerados a certa distancia que se processam em sua maioria mediante os sentidos de audição e visão), e retroalimentação cinética (sensação de movimento do próprio corpo) em resposta ao pensamento”.

O corpo emana transitoriedade, o tempo todo e sempre, é cúmplice na rede que tece a vida corriqueira em um processo constante de incorporação e contaminação. A incerteza impera em todos os setores, não há um padrão base; deve-se, o tempo todo, saber lidar com o desequilíbrio e achar maneiras de estabilidades móveis. Se a poética do copo é legitimada no contexto da supervalorização da boa forma (forma enquanto desempenho – produtividade), qualquer outro corpo será estranho, se não se ajustar a esse padrão escolhido. De acordo com Churchland (2004), não podemos generalizar o que vemos nos outros, pois tudo o que podemos observar são apenas os seus comportamentos sociais. Contamos somente com as atitudes para delas fazermos alguma inferência.

A informação está no mundo. O que está vivo, vive no trânsito dentro-fora do corpo. E se o que se tem são processos, não há porque investir em imagens congeladas. O corpo *coitadinho* não se justifica. Trazendo o pensamento de Katz, a dança implica um outro modo de construção, semelhante ao modo como o corpo constrói seus pensamentos.

Mesmo que os valores e julgamentos sobre o corpo sejam culturais e, portanto constituam matrizes de referência que organizam, dentro de uma determinada lógica, o universo perceptível, não são estanques. Seguem o fluxo da vida, propondo deslocamentos.

Para Albuquerque (2006), a construção do conhecimento tendo a arte como suporte pode ser um meio eficaz contra a abrangência perniciosa da trivialidade que cerca o mundo contemporâneo. Para ele, o exercício da coerência abrange as capacidades emotivas e afetivas dos humanos envolvidos e é o mais difícil de elaboração. Ao debruçar o olhar sobre o corpo do dançarino cadeirante, não se está isento dos filtros simbólicos elaborados pela cultura, tais como a disputa de poder e legitimidade resultada de processos históricos. Mas há que se interpretar a realidade do corpo como um contínuo de processos em que se encontram representadas as relações resultantes de interações com o entorno.

O corpo como contexto e ambiente, sempre móvel e no fluxo das informações. Corpo vivo, mídia de si mesmo, seja cadeirante ou não. Apto cognitivamente a exercer seu lugar instável no mundo rico de possibilidades.

(KATZ, 2005, p.40).

“A dança no corpo é como uma rajada de vento concentrada. A dança não tem proporção para episódios: ela é o rumor do movimento”.

3 HORIZONTE METODOLÓGICO

“Quem fica preso no tempo, fica lá sozinho”
(Katz, 2005, p.208)

A pesquisa teve como objetivo, a partir do conceito de corpomídia, propor uma reflexão crítica sobre os modos de construção da dança no corpo do dançarino cadeirante, apontando o papel que a exploração midiática de um corpo *coitadinho fazendo arte* tem quando congela as imagens que produz.

Com a Teoria Corpomídia, foi possível formular a hipótese de que o corpo dançarino que usa cadeiras de rodas é um sistema complexo apto a romper com o discurso perverso as imagens congeladas produzem.

A pesquisa foi metodologicamente constituída por:

1. Pesquisa bibliográfica;
2. Entrevistas;
3. Espetáculo Judite quer chorar, mas, não consegue!
4. Registro através de vídeo e fotografia;

A pesquisa bibliográfica permitiu um breve esboço panorâmico/ histórico do acesso dos cadeirantes ao mundo da dança e suas implicações sociais. Favoreceu também a apresentação de conceitos como Corpomídia, Diferença, Deficiência, Identidade, Corpo como sistema complexo, Dança em Cadeira de Rodas. Foram também realizadas entrevistas com grupos de dança, coreógrafos, professores e dançarinos.

Com o objetivo de recolher informação para o estudo experimental, durante os meses de Abril, Maio e Junho de 2007, foram realizadas entrevistas com profissionais e estudantes da área da dança para cadeirantes e não cadeirantes, e com o público espectador, após a apresentação do espetáculo – *Judite quer chorar, mas, não consegue!* , acontecida no Teatro Vila Velha, em Salvador, Bahia; no Teatro do Movimento, da Escola de Dança da UFBA; no Pública Dança, evento anual em Votorantim, São Paulo. Foram também registradas imagens de ensaios do espetáculo em vídeo e em fotografia. (Anexos 1, 2 , 3 e 4).

As entrevistas

Foram realizadas entrevistas escritas e orais, acompanhadas do respectivo termo de consentimento para transcrição e publicação; foram estabelecidos critérios de inclusão, exclusão e eliminação e foi apresentado, filmado e fotografado o espetáculo de dança “*Judite quer chorar, mas não consegue!*”.

As entrevistas foram realizadas com o público espectador do espetáculo “*Judite. Quer Chorar, mas, não consegue!*”, com profissionais da área da dança que

trabalham com dançarinos cadeirantes e não cadeirantes, e dançarinos cadeirantes que assistiram às apresentações do espetáculo em Salvador, BA; em Votorantim, SP;

A sistemática operacional do projeto ocorreu em três etapas:

- 1) Distribuição e realização de entrevista oral e escrita.
- 2) Apresentação do espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue!*
- 3) Análise Metodológica dos Dados.

A pesquisa se desenvolveu nas seguintes etapas:

- As formas de contato previstas foram pessoais, por telefone e Internet via e-mail.
- Levantamento bibliográfico para clarificação dos conceitos envolvidos.
- Identificação e descrição dos grupos de dança presentes na cidade de Salvador.
- Identificação das principais tendências das danças construídas por esses grupos e sua relação com o coreógrafo.
- Identificação e análise de pesquisas (nacionais e internacionais) que visam dar acessibilidade a grupos de *pcd's* e seu impacto na sociedade.

- Estudos de caso utilizando entrevistas fins de pesquisa qualitativa.

4 A SITUAÇÃO LIMÍTROFE NOS ESPAÇOS PREENCHIDOS.



*“O que são passos da dança senão existentes como nevoas de possibilidades que uma ação presentifica?”
(Katz, 2005, p. 250)*

O público da temporada no Teatro Vila Velha, com lotação esgotada todas as noites, (cerca de 550 pessoas) registrou apenas 02 (dois) cadeirantes não dançarinos. Foi formado por crianças do Colégio Marista, de Salvador, a convite da sua professora de dança, Jamiller Antunes; por alunos do Centro Estadual de Prevenção de Deficientes Físicos (CEPREDE), e do Instituto Bahiano de Reabilitação (IBR), a convite da professora de dança Eleonora Santos, que desenvolve o projeto de extensão na Escola de Dança da UFBA, “O Corpo Diferente!”; por amigos e familiares do dançarino Edu Oliveira, e por freqüentadores habituais.

No Teatro do Movimento, Escola de Dança - UFBA, dia 14 de Maio às 12h, o público foi formado por cerca de 90 alunos de graduação e pós-graduação em dança, professores, alunos do Curso Profissionalizante em Dança da Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia – FUNCEBA, e convidados. Não houve registro de cadeirantes.

E em Votorantim, a convite do Quadra Pessoas e Idéias, o público reuniu em torno de 120 pessoas, entre dançarinos e convidados. Foi registrada a presença de 01 (um) dançarino cadeirante.

Ao debruçar o olhar sobre os “*Recadinhos da Judite*”, e sobre as entrevista, observou-se que muitos se diziam ser também Judite, de já ter algum dia na vida experimentado os seus medos. Há recados para o dançarino, e há recados para o personagem. Alguns, inclusive, combinaram seus nomes: Edite, Edujite.

¹⁷ Edu! Adorei Judite , ela retrata um pouco de cada nós, os medos e as dificuldades de vida. Beijos . Aninha.

Tudo aquilo que é acessível ao corpo, através dos órgãos dos sentidos, promove uma determinada possibilidade de organização que, por sua vez, produzirá um significado, um sentido. Tudo o que é construído no corpo e pelo corpo é vivido em sua experiência com o mundo. Se boa ou má... é vivido. O corpo aprende a todo instante e troca com o mundo através da ação perceptiva, o que lhe permite alimentar-se de aspectos do real que o cerca e nele interferir. O corpo, face a face com os estímulos do mundo, sempre transformando o que foi aprendido na comunidade a qual pertence.

Nas palavras de Katz (2005, p.145), *“Para se interpretar algo, enfrenta-se antes a decodificação. Quem decodifica, decodifica a mensagem (sinal enquanto fisicalidade), e seu contexto”*. Albuquerque (2007, p.112), *“A história de um sistema vivo é a história do ambiente por ele elaborado”*, já em Kemp (2005, p.30), *“Dentro de determinados contextos e em relação a algo (alguém), é que percebemos uma identidade, que é ao mesmo tempo coletiva e individual”*. Corpo vivo em permanente mobilidade, incorporado.

O corpo do dançarino é sempre um corpomídia dele mesmo, daquela coleção de informações que constitui o seu corpo naquele momento. O corpo é sempre corpomídia da cena que faz. Não existe possibilidade de negar expressividade ao corpo.

Face a face com os acontecimentos da cena, o corpo do público recebe aquelas informações, que vão ser transformadas nos seus corpos. Os contornos, as fronteiras entre eles, espectador e cena, agora se encontram enredados, encontram-se estilhaçados, perfurados pela contaminação perceptiva. Mesmo que fechando os olhos para não ver, ainda se ouvem os suspiros, se sente os cheiros e é possível imaginar um mundo envolvente, metaforicamente tocando e penetrando o corpo, como explica poeticamente Katz (2005, p.91),

“A percepção é sempre uma invasora, não obediente a nossa vontade. Como se faz para evitar perceber os ruídos de fundo deste ambiente onde estou, exatamente agora, suas inflexões de calor e luminosidade, e também esse desagradável desajustamento da meia ponta do meu pé esquerdo? Como não identificar a tristeza do olhar? No mundo ventam perceptos. Do corpo, jorram juízos de percepção – nossas primeiras alianças cognitivas com o que nos envolve”. (KATZ, 2005, p.91)

Nesse campo, onde o corpo é visto através do estigma do *corpo coitadinho*, as percepções lidam com um determinado tipo de complexo organizacional. As falas tendem a ser veladas pela emoção, parece existir um consenso sobre esse tipo de corpo, que dispensa o mesmo tipo de conhecimento específico que qualquer outro corpo pede para ser abordado. Quando esse corpo dança, como que se autoriza a dançar sem precisar conhecer o que acontece no mundo da dança, quais as discussões que andam acontecendo nele. O corpo coitadinho se mantém fora do que acontece na dança, e assim, a dificuldade que enfrenta por conta da inacessibilidade da maior parte dos equipamentos da cidade passa a se estender também a uma inacessibilidade ao conhecimento específico da dança,

Para Albuquerque (2006), o ambiente elaborado pelos sistemas vivos é dependente de fatores que estão contidos no próprio ambiente. A interface resultante desse ambiente é que vai dimensionar (se maior ou menor) o nível de complexidade do sistema. Ou seja, o corpo, considerado como um sistema complexo, dialoga e troca informações com o mundo segundo possibilidades que se dispõem. Para ele (2006, p.112), *“sob esse ponto de vista, o sistema “vê” o mundo de uma certa maneira; percebe um Universo que não é o real, mas o que é permitido por sua complexidade”*. O que o corpo elabora está relacionado com as formas de conhecimento que adquire em sua relação de troca com o mundo e no contexto em que está inserido.

Nos depoimentos recolhidos, torna-se evidente o processo de desvalorização que cerca esses corpos. Os *Recadinhos da Judite* mostram, valorizam e aprofundam a necessidade de reflexão sobre as molduras existentes que encapsulam as marcas do ‘corpo sem conserto’.

18

No entanto, mesmo que não seja possível eliminar o filtro dos padrões dominantes a que são submetidos os corpos cadeirantes, seu congelamento nas imagens midiáticas inviabiliza que seja pensado como sendo um sujeito contemporâneo, de estabilidade móvel, transitória e vazada.

A acessibilidade se dá mediada pelos órgãos dos sentidos. Aquilo que o corpo consegue perceber do fluxo informacional no qual está envolvido nunca é a realidade dada, apenas uma parte dela. O corpo “vê” o parcial. Se o momento de conhecimento que o

¹⁸ Judite, Você me surpreende como a vida, a superação dos limites! Siga em frente. Marisa

espectador e o dançarino compartilham é a leitura do corpo *coitadinho*, todos os processos cognitivos se darão a partir dessa proposição. Talvez, a tendência do corpo *coitadinho* fazendo arte seja uma estratégia de sobrevivência adotada (mesmo que inadequadamente), como forma de resistência.

De acordo com os evolucionistas, o corpo internaliza aquilo com o que entra em contato, e sofre ajustes dentro de um processo de estratégias de sobrevivência que se dá no tempo. Alguma coisa nasce com o corpo e se transforma, ou seja, nasce-se com estruturas organizadas e bem definidas no corpo. Há uma lenta graduação da transferência de características que faz parte da evolução. (KATZ, 2005, p.140), *“No corpo, a dança se instala através de um processo fisiológico de formação de hábitos. [...], enquanto combinatória de evolução, experiência e informação, nosso corpo pode ser remexido e reordenado de várias maneiras”*.

O corpo cadeirante ainda não faz parte dos currículos do ensino superior de dança, e continua na área do Desporto Adaptado. A dança, contudo, faz parte de programas de reabilitação e forma Grupos de Dança de Salão em Cadeira de Rodas. Seus projetos, na maioria, impulsionam a prática da dança que transita entre a modalidade esportiva e a artística. As metas restringem-se a apresentações em concursos onde é escolhido um grupo para representar o Brasil na Paraolimpíada e mostras artísticas, cujos objetivos são sempre o de implementar uma política voltada para a acessibilidade.

Os professores e coreógrafos, em sua maioria, também estão ligados ao desporto adaptado, o que significa que têm um entendimento sobre a prática do movimento que não se aproxima da dança enquanto forma de conhecimento. Talvez isso explique o tratamento do movimento que dão às performances, nas quais o dançarino cadeirante, muitas vezes, faz o papel de cenário móvel e/ou de apoio para o parceiro – um corpo *coitadinho*. Não propõem nenhum avanço, apenas repetem os mesmos modelos pois, na

¹⁹ Judite, gostei muito do seu trabalho. Você é um exemplo de vida, principalmente para aqueles são perfeitos e não fazem nada. Diva ”.

verdade, não detêm, em seus próprios corpos (os professores, dançarinos e coreógrafos), as necessárias referências sobre a prática e o ensino da dança que possibilitariam descobertas e ajustes.

É preciso pensar criticamente sobre essa situação para que novas ações possam reverter ou, pelo menos, minimizar suas conseqüências danosas. Recorrer ao entendimento de corpo que a Teoria Corpomídia propõe (Katz & Greiner) se dá nessa direção, pois permite que se rompa com o paradigma do corpo *coitadinho* e se mostre que também o corpo cadeirante é biológica, cultural e politicamente implicado com todos os ambientes por onde esteve. O corpo que dança constrói sua dança na relação espaçotemporal. É comprovadamente aceito que privar o corpo de experiências traz conseqüências devastadoras nos comportamentos. O lugar do corpo no mundo é o lugar que ele constrói como corpo vivo no momento presente, transformando e transformados pelas experiências vivificadas.

²⁰ Judite, você é um exemplo de superação! Quanta emoção! Adorei Edu! Velha chata, digo Roseta 05/04/2007.



Cheguei ao teatro "enlagartado"
e me emocionei com a
singeleza das palavras da
Judith. Saí aborboletado,
atordoado com tanta
poesia. Parabéns, Edu!!!

CAIO MUNIZ
caicke@gmail.com

21

Nos relatos, todos se aproximam e se identificam com a temática do espetáculo. O espectador envolvido pelos acontecimentos do espaço cênico torna-se sempre co-autor e parte do ambiente.

²¹ Cheguei ao teatro "enlagartado" e me emocionei com a singeleza das palavras de Judith. Saí aborboletado, atordoado com tanta poesia. Parabéns Edu!!!. Caio Muniz.

A idéia “Judite quer chorar, mas, não consegue!”.

Por Edu O.

“Judite quer chorar, mas, não consegue!” é um quadro coreográfico solo interpretado e criado por mim. Aborda temas como transformação, perda e superação, de forma lírica e poética, trazendo representações simbólicas que refletem essas questões. A temática coreográfica narra a vida de uma lagarta que se recusa a virar borboleta e, dentro

do processo coreográfico, relaciona e mistura a vida da lagarta com a vida do dançarino/narrador. É um trabalho que traz imagens surreais, do imaginário de contos infantis como *Alice no país das maravilhas* e imagens autobiográficas. Foi concebido a partir de elementos autobiográficos. “Judite quer chorar...” retrata a resistência às transformações, metaforicamente fala sobre o conformismo frente ao cotidiano e de uma vida pacata de uma lagarta que não quer ser borboleta e escolheu a posição de passividade diante do mundo, o qual tem medo e não consegue se relacionar. Aprisionou-se numa folha de comigo-ninguém-pode, que é uma planta venenosa e, apesar de alimentar-se do veneno, não sofre nenhuma consequência por isso. Ela confunde-se com a própria planta, passa o dia quieta, tomando chá de frutas vermelhas e olhando para o nada. Judite cansou das rosas... Vive a dor da perda. O marido virou borboleta e preferiu viver num canto mais florido; um dos três filhos também escolheu voar e um dos dois restantes vive a ambigüidade de permanecer rastejando ou partir em vôos mais altos. “Judite quer chorar...” fala sobre os hiatos da vida. Qual o exato momento da transformação? A borboleta deixou de ser lagarta? O adulto de hoje nega a criança que foi? Qual o espaço preciso que determina o atravessar da fronteira? O choro só começa quando a lágrima cai?

A vida não deu escolhas a Judite e esta, por sua vez, não lutou para tê-las. Hoje vive uma dor que não consegue identificar. É uma dor de vida! Vida que será representada pela mandala, com símbolos referentes à existência de Judite.

O dançarino “não” representará Judite, ele passeará pela vida da lagarta por total identificação, o que permite confundir-se com a mesma. Portanto, após revisitar o ciclo de vida de Judite, a coreografia parte para a explosão, é a veia que, cansada de pulsar, estoura, é o momento em que os conteúdos internos emergem e saltam para o consciente, e tudo que estava aprisionado tem necessidade de expandir-se, expressar-se. Movimentos fortes, viris, rápidos, másculos, contrapondo à fragilidade e feminilidade de Judite. Esse instante é o do equilíbrio na balança, é o momento em que se sente a necessidade de experimentar o outro lado, o oposto, de adquirir a posição ativa e viva, antes anulada e esquecida. Movimentos de auto-mutilação, nenhuma auto-compaixão como representação da morte simbólica. Instante de catarse e exaustão física.

²² Ju,,Du, Hoje em especial Judite precisava borboletar em minha vida (...). Na verdade , a luz tá linda, o som ta lindo e sua dança me encanta demais! Sucesso... Liu.. 12/09/07

A lagarta, então, permite-se ser casulo. Vai subindo, pendurada, os degraus da escada; embaixo, tem um jardim de comigo-ninguém-pode. Judite fica um tempo pendurada e não se sabe porque se solta do alto e desaparece no ar”.

A TURMA DE “JUDITE...

Um espetáculo idealizado, escrito e interpretado por Edu O.

Colaboração de Fafá Daltro, Paloma Gioli, Andréa Daltro e Ricardo Bordini.

Uma produção da ONG Roda Baiana

Produção Executiva de Flávia Motta

Música de Marcela Bellas

Concepção de cenário de Edu O.

Colaboração de Valter Ornelas

Concepção de figurino Edu O., Nei Lima e Dinorah Oliveira.

Fotografia : Célia Aguiar

Recadinhos para Judite...

“Corpo que faz o movimento e, ao mesmo tempo, resulta dele“. (Katz, 2005).

Local: Barzinho Leonardo da Vince – Barra, SSA/BA

- Sei não, esse corpo, se ele não pode dançar, por que não procura algo que ele possa realizar, ser ator, por exemplo! Não entendi nada!

Sem identificação

Local: Quincas Berro D'Água/Projeto Pelourinho Dia e Noite. SSA/BA

- “Menino, você é doente, mas é legal”!

Público espectador

Local : Cabaré dos Novos - Teatro Vila Velha - Abril/2007

Capturadas em imagem de vídeo.

²³ Judite , Como mundo mundo, como todos nós.

- Estou tentando elaborar, porque foram tantas coisas! Foi maravilhoso, ele se revela demais como artista. A movimentação linda. Eu vi várias vezes ele voando, achei maravilhoso.

Sem identificação

- Judite ensina a plasticidade da vida, não tem forma, não tem tamanho, não tem sexo. É vida, é fazer voar. Acho que ela, Judite é isso, viver e querer voar basta querer.

Eleonora Santos, professora Escola de Dança da UFBA

- O momento de chão com a saia. Tem momentos das coisas que só ele pode fazer. Na escada e no chão! E a saia só roda daquele jeito porque a perna é daquele jeito. É exatamente, essas são as pérolas.

Clara Trigo, professora de dança e coreógrafa.

- Eu já fui Judite em vários momentos da minha vida. Sinto um sentimento forte das pontas da unha aos fios de cabelo. Muito emocionante o trabalho desse rapaz, merece um lugar de destaque. Estou toda misturada! Cheia de Judite dentro de mim, vou sonhar Judite, vou acordar Judite por muito tempo.

Sem identificação.

- É lindo demais, nos leva a pensar em se reciclar, rever conceitos e voar, ir em busca dos sonhos.

Sem identificação.

- Vontade danada de chorar, mas, não consegui também! Porque a emoção de ver é muito mais intraduzível do que as lágrimas.

Deni , coreógrafo e professor de dança

- Eu senti tristeza, senti força profundamente, porque eu acho que a Judite está presente em todos nós, no nosso momento de questionamentos, o que estou fazendo aqui, o que eu sou, o que gostaria de ser.[...], eu chorei muito!

Cadeirante

- Leveza , apesar do espetáculo ter um tom, digamos assim, bem pesado , forte no sentido de peso.

Ator

- Eu estou assim, espantada e ao mesmo tempo feliz em ver como Edu, como ele extrapola. Os movimentos , o que ele faz no palco, como as pequenas coisas colocadas no palco, ele faz bem!. Eu fiquei muito encantada em ver Edu !

Sem identificação

- Lindo, lindo, foi perfeito! A gente com tanto, com tudo, e ele, com tanta limitação consegue fazer tanto. (o corpo coitadinho) Perfeito!

Sem identificação

- Muito lindo! É tudo que tem dentro de nós. Ele faz a gente olhar para a Judite da gente e...e dá vontade de voar, saltar. Perfeito!

Sem identificação

- Espero que o espetáculo ganhe proporção e aumente. Corra o Brasil, vamos lá.

Sem identificação

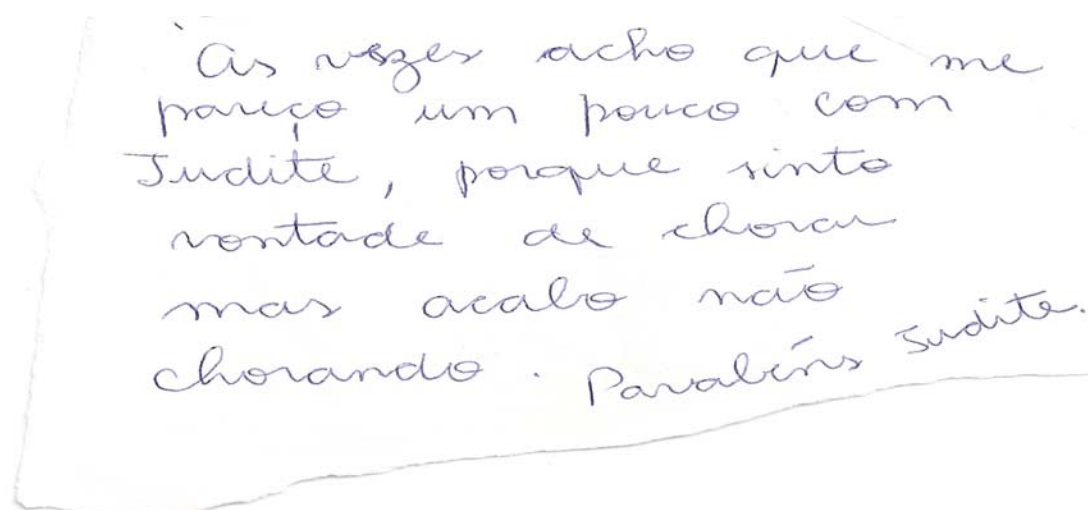
- Quando ele abriu as asas. E depois a gente se acabou de rir quando ele entrou porque estava muito engraçado, mas acho muito bonito.

Sem identificação

- Judite é muito especial! Aprendi que a vida tem limites. Judite é emocionante, vale a pena ver! Já fui *Judite ! Judite mexe em todos!*

Sem identificação

24



As vezes acho que me
pareço um pouco com
Judite, porque sinto
vontade de chorar
mas acabo não
chorando. Parabéns Judite.

²⁴ As vezes acho que me pareço um pouco com Judite, porque sinto vontade de chorar mas acabo não chorando. Parabéns Judite.

O que dizer de um espetáculo
tão belo?
Você está de parabéns pelo
amor, dedicação e desenvoltura
mostradas.
Todos temos limitações, mas você
mostrou que pode superá-las.
Que Deus abençoe sua vida e
lhe conceda tudo que quer.
c/ carinho
Sheila Moraes.

25

Se a contaminação que percorre os corpos vestir formas novas de pensar e agir no mundo, os deslocamentos por eles provocados abrem a possibilidade de novas leituras. O espectador, envolvido, inserido no contexto, é também co-autor da trama. Seu corpo, seu olhar, seu modo de pensar ocupam o espaço/ambiente onde a encenação vai acontecer. Corpo contaminado pelo mundo imagético que se delineia. O encantamento, a sensação de leveza, de peso, de tristeza, emoção, alegria e indiferença é experiência percebida fisicamente e modifica os acordos do corpo com o mundo.

Quando o espectador tece comentários sobre os acontecimentos da cena, o modo como verbaliza sua percepção do fenômeno com o qual entrou em contato, seu texto tende a valorizar os feitos maravilhosos do espetáculo - seja por causa da dramaturgia empregada, pela qualidade e sutileza dos movimentos nos corpos projetados no espaço cênico, ou por causa de um breve silêncio construtor de significados. Até um pequenino

²⁵ O que dizer de um espetáculo tão belo? Você está de parabéns pelo amor, dedicação e desenvoltura mostrada. Todos temos limitações, mas você mostrou que pode superá-las. Que Deus abençoe sua vida e lhe conceda tudo que quer. c/ carinho. Sheila Moraes.

movimento pode exercer sobre o observador uma experiência sensorial profunda. Por outro lado, e de igual pertinência, o inverso pode ocorrer. A experiência vivificada pode não ser provocativa e o espectador, muitas vezes indignado, verbaliza “isso é dança?”.

Nesse espetáculo e, especificamente no corpo que o dança, sucede o mesmo. O que o diferencia dos demais é que o encantamento se debruça sobre os feitos do corpo do dançarino deficiente físico no sentido do corpo *coitadinho* superando seus limites. O corpo desencaixado e visto em seu contorno que incomoda. O corpo estigmatizado. No entanto, um corpomídia como qualquer corpo o é. Ou seja, um corpomídia de si mesmo, do estado das coleções de informações que o constituem naquele momento. Corpo co-evolutivo, sistema complexo munido de uma estrutura cognitiva e com função memória como os outros corpos. Como os outros, apto a dialogar, a construir conhecimentos no cenário aonde pretende atuar. Pontua Albuquerque (2006, p.02), *“É na classe dos sistemas vivos que a função conhecimento apresenta seu ápice de complexidade, função essa que depende diretamente de embates evolutivos entre sistema e seu ambiente imediato e mediato”*.

O treinamento de habilidades se dá no contato com o outro. Esse conhecimento vai se transformando em corpo, que vai inventando as estratégias para conseguir responder com o movimento adequado diante do inesperado. São fatores sinestésicos que entram em jogo, produzindo, sob certas condições, a sensação do movimento. É a partir dessas sensações, sentidas em seus músculos, ossos, tendões e articulações, que o dançarino cria as relações de tensão, relaxamento e sentido de equilíbrio durante as ações que o corpo faz, por exemplo, num passo de dança rasteiro ou num grande salto.

A natureza dinâmica desta experiência, que reúne a relação espaçotemporal, as variações de velocidade, peso, direção, etc, necessárias ao deslocamento do corpo, a força e o vigor dos movimentos, o que é sempre construído no corpo, é a chave da correspondência

surpreendente, que articula e tece os significados da dança – que são sempre móveis e transitórios. Para Katz (2005), a dança está sempre no futuro. É de se estranhar o poder que vem mantendo as velhas imagens do corpo *coitadinho* na arte.

Seguindo as pistas dos “Recadinhos da Judite”, alguns fatores chamaram a atenção. Vejamos a seguir, e já fica registrada antecipadamente a seguinte indagação: por que não se emprega a nomeação de corpo dançarino? A quem interessa manter a nomeação de corpo dançarino cadeirante?

- O contexto social/cultural/político de onde surgiram os dançarinos cadeirantes está estreitamente relacionado ao pensamento do Desporto Adaptado. Isto é, a funcionalidade e a superação dos limites, espelhados no modelo que deu certo, são as metas a serem cumpridas. Na Dança em Cadeira de Rodas, por exemplo, a meta é a Paraolimpíada, conseqüentemente, o podium. Esse olhar encontra eco no pensamento construído pelo público espectador do espetáculo *Judite quer chorar, mas, não consegue!*
- É evidente a importância que é dada às nomeações desse corpo - Portador de Necessidades Especiais, Corpo Deficiente, Corpo “Chumbadas” (entre eles). São aceitas e acolhidas, e, por si só, tornam-se verdadeiros demarcadores de território. A nomeação concorda, aceita e pratica a exclusão, instalando esses corpos em guetos, que a mídia divulga escolhendo certas imagens para representá-lo.

- Não são reconhecidos como dançarinos, mas sim, como pessoas que estão superando os limites do corpo, uma vez que têm corpos incapazes e improdutivos.
- Os locais onde acontecem seus encontros não são freqüentados pelo público de dança, mas pelo público do desporto adaptado.
- O ambiente/contexto construído estimula a emoção, a perplexidade. Muitos vão embora sem tecer nenhum comentário, outros choram, e outros (principalmente do círculo de amizade), abraçam, beijam, expressam seu encantamento com o esforço do dançarino.
- O olhar para o corpo que dança buscando nele as poéticas que emergem são, geralmente, de alguns estudantes e profissionais da área da dança.

5 Conclusão

“O conhecimento é o fio que ata”. Katz (2005, p.138),

O desenvolvimento do cérebro se completa com a atividade neuronal. Dentro de certos limites, um sistema nervoso em amadurecimento pode ser alterado e estabelecer uma sintonia fina, através da experiência. Para Katz (2005), quando o corpo aprende o movimento que se transforma em dança, pratica essa química. Passos que são registro de traços neuronais numa cadeia incessante de tradução/associação de formas. Portanto, é necessário buscar novas leituras para as molduras existentes sobre os modos de construção da dança nos corpos dos cadeirantes, para com elas abrir espaços para novos conhecimentos. A Teoria Corpomídia (Katz & Greiner) rompe com a idéia do corpo de identidade imóvel e revela que o corpo, seja ele qual for, é sempre um processo de construção.

O lugar da arte é o lugar das perguntas e das escolhas. Não há margem para acomodação, para uma atitude passiva contemplativa. O passado é sempre re-inventado, o momento presente é sempre um entre outros relatos possíveis. No corpo que dança, a fisicalidade atrai os olhares, provoca reflexões, suspense, raiva, desassossego, etc..

Os padrões do arcabouço comum aprendido no dia a dia (CHURCHLAND, 2003), como por exemplo, a imagem do estigma do corpo vítima e *coitadinho* do deficiente

físico, estimula a crença no corpo incapaz. Na possibilidade de tratar a dança como área de conhecimento, o corpomídia se apresenta como uma possibilidade de romper com o pensamento hegemônico, que valoriza a capacidade de planejamento, ordem e racionalização através do controle. Assim, abre espaço para o entendimento que o que acontece, acontece por conta de acordos, nos quais é o corpo, nas suas trocas com os ambientes, que traça seus caminhos. Que podem resultar em danças que podem ser surpreendentes, fora da moldura do corpo *coitadinho*.

A sugestão é que se faz necessário maior divulgação e circulação de espetáculos de dança comprometidos com a pesquisa de movimento e com treinamentos eficazes para transformar em corpo o que precisa ser nele representado. Se todo corpo é corpomídia, deve-se zelar para que o treinamento colabore com a proposta de dança escolhida, pois o treinamento transformará em corpo as suas informações.. Assim, se o treinamento diário estiver imbuído de aspectos que estimulem o corpo a experimentar e a questionar, o corpo será corpomídia disso.

“No corpo, a dança se instala através de um
processo fisiológico indutivo de formação de
hábitos. O objetivo desses processos
indutivos racionais e autocontrolado é o
aperfeiçoamento de cada possibilidade que
atualiza, de acordo com a lei biológica que
os processos indutivos
corpo
se
a governa. E como
também se auto-corrigem, cabe ao
que quer dançar inscrever-se nesse fluxo
contínuo, onde qualquer atividade cognitiva
envolve um hábito anterior de um dado
sistema cognitivo. Onde não há originais,
nem primeiros planos. Neste onde, o frescor
das estréias jamais desaparece”. Katz (2005, p.140)

9 REFERÊNCIAS

ABRAMO, Perseu. **Padrões de manipulação na grande imprensa**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: ED: UFMG, 1999.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Coreografing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance**. Hanover: Wesleyan, 1997.

ALBUQUERQUE, Jorge. **Teoria do Conhecimento e Arte**. São Paulo: Ed. Fortaleza: Expressão Gráfica. 2006.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de Si no Discurso**. São Paulo: Ed. Contexto, RJ, 2005.

ANAIS. **IV Simpósio Internacional de dança em Cadeiras de Rodas**. Juiz de Fora: CBDCCR. Minas Gerais. 2005.

ARAUJO, Paulo Ferreira. **O Desporto Adaptado no Brasil. Onde tudo começou**. In Desafiando as Diferenças. Org. Verardi, Paulo Henrique, Pedrinelli, Verena. 2 ed. São Paulo: SESC, 2004.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Ed. Relume, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

_____. **Ambivalência e Modernidade** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

_____. **Amor Líquido**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004. .

BERTRAND, Claude-Jean. **A deontologia das mídias**. Bauru: Ed. EDUSC, 1999.

BHABA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed: UFMG. 2003

BRYAN, Kolb, WISWHAW, Ian. **Neurociência do Comportamento**. Barueri: E. Manole, 2002.

HURCHLAND, Paul M. **Matéria e Consciência**. São Paulo: Ed. Unesp. 2004.

CIDADE, Ruth. **A Construção Social da Deficiência e do Deficiente**. In *Atividade Motora Adaptada*. Org. Rodrigues, David. São Paulo: Ed. Artes Medicas. 2006.

DAMÁSIO, Antonio. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

_____. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

DENNETT, Daniel. **A Perigosa Idéia de Darwin**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 2001.

_____. **O Relojoeiro Cego**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996, São Paulo.

DUARTE, João Francisco. **O sentido dos Sentidos**. Curitiba: Ed.: Criar, 2ª. Ed., Paraná. 2001.

DUPUY, Jean-Pierre. **Nas Origens da Ciência Cognitiva**. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.

FREIRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. São Paulo: Ed. Global, 50ª ed. 2005.

FERREIRA, Eliana. **Dança Artística e Esportiva para Pessoas com Deficiência**. Juiz de Fora: Editoração Convênio CBDCCR/SNE. 205.

_____. **Corpo Movimento Deficiência**. Juiz de Fora: CBDCCR, Minas Gerais, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 20ª ed. 2004.

FRUG, Chrystianne. **Educação motora em portadores de deficiência**. São Pulo: Ed. Plexus, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma. Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada.** Rio de Janeiro: 4 ed. Ed. LTC. RJ, 1988.

GREINER, Christine. **O Corpo.** São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

_____. **Leituras do Corpo.** São Paulo: Annablume, SP, 2003.

KATZ, Helena. **UM, DOIS, TRÊS. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: ed. FID editorial, 2005.

KEMP, Kênia. **Corpo Modificado, Corpo livre?** São Paulo: Ed. Paulus. 2005.

KOLB, Bryan, WHIHAW, Ian. **Neurociência do Comportamento.** Barueri: Ed. Manole, São Paulo, 2002.

Ed.LAKOFF, George. E Johnson, Mark. **Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought.** New York: Basic Books, 1999.

_____. **Metáforas da Vida Cotidiana.** São Paulo: Ed. PUC, SP. 2002.

MCLUHAN. Marshall. **Understanding Media: The Extention of Man.** Cambridge, Londres: The MIT Press, 2001.

_____. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1979.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele.** São Paulo: Ed. Summus, 1988.

NACHMANOVICH, Stephen. **Ser Criativo.** São Paulo: Ed.: Summus, 1983.

NORA, Sigrid, org. **HUMUS 1.** Caxias do Sul: Ed.: Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. 2004.

PINKER, Steven. **Tábula Rasa.** São Paulo: Ed. Companhia das letras, 2004.

RODRIGUES, David. **Atividade Motora Adaptada.** São Paulo: Ed. Artes Médicas LTDA. 2006.

RUA. Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade de UNICAMP.
NUDECRI. Campinas, 2005, SP.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria dos Signos. Como as linguagens significam as coisas.**
São Paulo: Ed. Pioneira, Perdizes, 2000.

_____. **Corpo e comunicação.** São Paulo: Ed. Paulus, 2004.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 12ª, 2005.

SERVA, Leão. **Jornalismo e desinformação.** São Paulo: SENACF, 2001.

SILVA, Juremir, Machado da. **A miséria do jornalismo brasileiro: as (in) certezas da mídia.** Rio de Janeiro: Ed. Vozes, Petrópolis, 2000.

SODRE, Muniz. **“A forma de vida na mídia”.** Entrevista à Revista Fapesp. 86-89. 2002

_____. **Antropologia do Espelho.** Rio de Janeiro: vozes/CNPQ. 2001.

SURFING with Steven Paxton. **Dance Theatre Journal.** London: Laban Centre, v 14, n.1, p. 20-23, 1998.

STEMBERG, Robert J. **Psicologia Cognitiva.** Porto Alegre: Ed. ARTMED, RJ, 2000.

GOMES, P. G. **Tópicos de Teoria da Comunicação.** São Leopoldo: Ed.: Unisinos, 1999.

FERREIRA, E.L. ORLANDI, E.P. - **O discurso corporal atravessado pela dança em cadeira de rodas in CIDADE ATRAVESSADA,** Campinas: Pontes, 2001.

FERREIRA, E.L. & ROCHA FERREIRA, M.B. **A importância do movimento executado na dança como melhora de qualidade de vida.** In SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 26, 2003, São Paulo. Anais. São Paulo:CELAFISC: 2003.

RODRIGUES, Graciele Massoli. **Em cena, olhares para a travessia de corpos que dançam.** CONEXÕES: Educação Física Esporte Lazer. Campinas: Faculdade de Educação Física, v.01, n.06, p.47-50, 2001.

SOUZA, Pedro Américo. **O Esporte na Paraplegia e Tetraplegia**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara koogan, 1994.

SALES, Cecilia. **O Gesto Inacabado**. São Paulo: Ed. Annablume, 2ª ed. 2004, SP.

SLAVOJ, Zizek. **Bem Vindo Ao Deserto do Real**, Ed. Madras, 2003.

TAVARES, Maria Consolação G. Cunha F. **A Imagem Corporal e a Dança**.

CONEXÕES: **Educação Física Esporte Lazer**. Campinas: Faculdade de Educação Física, v.01, n.06, p.15-24, 2001.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **Filosofia e Ciência Cognitiva**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

ANEXO 1

ENTREVISTAS e COMENTÁRIOS

O olhar sobre o **CORPO**

Programa de Pesquisa e Qualificação Institucional PQI

Projeto de Doutorado em Comunicação e Semiótica

Orientadora: Professora Doutora Helena Katz.

Doutoranda: Fátima Daltro de Castro Correia

Título: O corpo Sitiado. A Comunicação (In)visível.

Entrevista

Judite quer chorar, mas não consegue!

1. Nome: Ninfa Cunha de Santana
2. Idade: 38 anos Sexo M (x) F () Grau de Instrução: Superior completo
3. Profissão Atual: Relações Públicas e Dançarina Telefone: (71) 3356.9789 / 8150.2091
4. Você costuma assistir espetáculos de dança com cadeirantes? Sim (x) Não ()
5. Acompanha o trabalho de alguma companhia? Sim (x) Não () Cite aquelas das quais tem alguma referência. Opaxorô (BA) / Grupo X (BA) / Gira Dança (RN) / Pulsar (RJ) / Rodas no Salão (BA) / Portadores da Alegria (RJ) .

6. O assunto 'dança e de portadores de deficiência' lhe interessa? Sim (x) Não ()

7. Você assiste trabalhos artísticos com portadores de outros tipos de deficiência?

Sim (x) , Não () De quais lembra?_

Como faço parte desse mundo, participei de vários festivais do Programa Artes sem Barreiras da Funarte que me possibilitou assistir e, conviver com vários artistas com deficiência na dança, na música, no teatro, na literatura, nas artes plásticas, enfim com vários tipos de deficiência. Gostei muito de uma companhia de dança de BH, denominada Crepúsculo mas, não me lembro o nome do espetáculo; gostei tb de Sente – se da Ekilíbrio; assistir agora Bulas Perdidas da Gira Dança, etc.

8. Em que seu olhar se ocupa ao dirigir sua atenção à dança construída no corpo dançarino cadeirante? Presto muita atenção ao que ele (o corpo) quer me dizer. Dança prá mim é a comunicação de corpos, então um corpo como esse tem muito a nos ensinar, a nos transmitir, a persuadir certos sentimentos: alegria, tristeza, raiva, beleza, sensualidade, sofrimento, enfim numa dança tudo pode acontecer, tudo pode rolar, são questionamentos o tempo inteiro.

9. Como você percebe a presença desses corpos na dança?

Como qualquer outro corpo que tem algo a falar, algo a se expressar, algo a construir.

A dança é um momento mágico que permite-nos viajar na busca de movimentos perfeitos e expressivos que tem muito a nos dizer. Deficiente ou não, com cadeira de rodas ou sem, são pessoas com sentimentos e, com corpos que, se estimulados tem muito a nos oferecer.

10. Algum comentário sobre o que vivenciou?

Como sou dançarina cadeirante já há oito anos, o que ainda vivencio, constantemente, é a visão que a sociedade tem do artista com deficiência. As pessoas já vão com pena, se acabam de chorar e, ainda nos vêem como exemplo de vida. Não se leva em conta o trabalho artístico e, sim a deficiência. Outra questão ainda muito forte é a remuneração desse artista, não são vistos como profissionais da dança. O que faço, quando estou em cena, não é encarado como um trabalho e; quando se paga um cachê, parece que estão me dando esmolas. É uma total falta de respeito.

11. Apenas para professores, coreógrafos que trabalham com dançarinos cadeirantes e, dançarinos cadeirantes. Relate um pouco sobre a sua experiência com a dança. Qual foi o impulso inicial? Como se deu seu processo de formação? e o que faz atualmente?

Como também sou diabética, procurei uma atividade física para fazer e, aí comecei a fazer aulas de dança no Hospital Sarah, com a coreógrafa Márcia Abreu, logo depois já estava participando de um

Festival de dança, o Dança Bahia e, ficando em 2º lugar na categoria que fui inscrita. Pronto, fui batizada, o “bichinho da dança” me mordeu, fiquei impressionada com o meu corpo, descobri que ele sabia falar e, que tinha muito a me dizer. Fiz um mergulho interno, percebi muitas coisas no meu interior que não tinha noção que havia. Modifiquei meu olhar com relação a minha cadeira de rodas, ao meu corpo, a minha sexualidade, ao movimento social de deficientes, enfim, tudo mudou. Já participei de duas companhias de dança: o Rodança e a Rodart (essa última, parada por falta de verba). Já cursei como aluna especial a Faculdade de Dança da UFBA (sou formada em Comunicação Social pela FACS).

Hoje faço um trabalho de dança com um parceiro, o Déo Carvalho. Devido a alguns problemas de saúde, que atingem diretamente o meu corpo, tenho dançado menos. E, junto com Déo, Marcus Welby (músico – deficiente visual), Rose Bock e, Mariene de Castro (cantora), criamos o projeto “Tão da Arte”, que consiste em misturar música e dança com artistas com e sem deficiência. O palco transformá-se num espaço de alegria e harmonia.

Obrigado por contribuir com o seu depoimento

**Programa de Qualificação Interinstitucional – PQI -
Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e Programa de Estudos Pós-
Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo – PUC**

Consentimento de Aprovação

Autorizo a utilização desta entrevista como material de registro para a pesquisa da tese de doutorado intitulada, *O corpo Sitiado. A Comunicação (In)visível* - da professora Fátima Daltro de Castro Correia .

Ninfa Cunha, Salvador, 12/ 06/2007

Confirmo que expliquei a natureza do presente estudo à pessoa citada acima e de haver obtido seu consentimento.

Fátima Daltro de Castro Correia , Salvador 12/06/2007

¹ Fatima Daltro de Castro Correia é Professora Mestra da Escola de Dança da UFBA. Coreógrafa, dirige o Grupo X de Improvisação em Dança. Doutoranda em Comunicação e Semiótica – PUC - Programa PQI. Tem como objeto a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante, sua invisibilidade poética.

Contato: fadaltro@ufba.br Site: www.grupox.ufba.br Tel.: (071) 3331-1781 / 9106-4842

Rua Cônego José de Loreto , N. 73, Térreo, Canela, CEP .40.110.190 , Salvador /BA

Programa de Pesquisa e Qualificação Institucional PQI

Projeto de Doutorado em Comunicação e Semiótica

Orientadora: Professora Doutora Helena Katz.
Doutoranda: Fátima Daltro de Castro Correia

Título: O corpo Sitiado. A Comunicação (In)visível.

Entrevista

Judite quer chorar, mas não consegue!

1. Nome: Ana Carolina B Teixeira
2. Idade: 27 Sexo M () F (x) Grau de Instrução: _Superior
3. Profissão Atual: Professora Telefone: _____
4. Você costuma assistir espetáculos de dança com cadeirantes? Sim (x) Não ()
5. Acompanha o trabalho de alguma companhia? Sim (x) Não () Cite aquelas das quais tem alguma referência. Roda Viva Cia de Dança, Gira Dança, Can do Co, Dançando com a Diferença .
6. O assunto 'dança e de portadores de deficiência' lhe interessa? Sim (x) Não ()
7. Você assiste trabalhos artísticos com portadores de outros tipos de deficiência?
Sim (x) , Não () De quais lembra? visuais, auditivos
8. Em que seu olhar se ocupa ao dirigir sua atenção à dança construída no corpo dançarino cadeirante?
Na sua dança pessoal
9. Como você percebe a presença desses corpos na dança?
Sinto a necessidade de termos mais autonomia nos processos de criação cênica. Ainda nos deparamos como muitos trabalhos onde a presença do artista deficiente ora é decorativa, ora é maquiada negligenciando a deficiência corporal, na busca de uma estética “menos feia” em cena.
10. Algum comentário sobre o que vivenciou?
O trabalho junto a companhias de dança despertou-me para a necessidade de buscar bases autorais de pesquisa, considerando as impossibilidades enquanto elemento criativo. Busquei sempre ouvir os bailarinos e dialogar sobre esse surgimento da própria dança no corpo. A participação dele é primordial para a concepção das criações considerando que só ele sabe de sua dificuldades reais e através deste saber e autor de sua própria escrita de movimento.
11. Apenas para professores, coreógrafos que trabalham com dançarinos cadeirantes e,, dançarinos cadeirantes.. Relate um pouco sobre a sua experiência com a dança. Qual foi o impulso inicial? como se deu seu processo de formação? e o que faz atualmente?
Minha experiência artística com a dança deu-se com a Cia. Roda Viva-Natal/RN em 1996. Neste grupo atuei como bailarina, coreógrafa, professora e diretora até o presente ano. O trabalho com as artes sempre esteve presente incluindo áreas como cinema, animação, quadrinhos, musica. Obtive a graduação em Artes Cênicas-Licenciatura em 2004 pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte atuando em Projetos de Extensão dos Departamentos de Educação, Letras, Artes, atuando como arte educadora, artista, pesquisadora. Atualmente resido na cidade de Salvador, trabalhando como coreógrafa e produtora free-lancer e pesquisadora.

Obrigado por contribuir com o seu depoimento

**Programa de Qualificação Interinstitucional – PQI -
Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e Programa de Estudos Pós-
Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo – PUC**

Consentimento de Aprovação

Autorizo a utilização desta entrevista como material de registro para a pesquisa da tese de doutorado intitulada, *O corpo Sitiado. A Comunicação (In)visível* - da professora Fátima Daltro de Castro Correia .

Ana Carolina B. Teixeira, Salvador, 25 /05 /2007

Confirmo que expliquei a natureza do presente estudo à pessoa citada acima e de haver obtido seu consentimento.

Fátima Daltro de Castro Correia, Salvador, 25/05/2007.

¹ Fatima Daltro de Castro Correia é Professora Mestra da Escola de Dança da UFBA. Coreógrafa, dirige o Grupo X de Improvisação em Dança. Doutoranda em Comunicação e Semiótica – PUC - Programa PQI. Tem como objeto a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante, sua invisibilidade poética.

Programa de Pesquisa e Qualificação Institucional PQI

Projeto de Doutorado em Comunicação e Semiótica

Orientadora: Professora Doutora Helena Katz.

Doutoranda: Fátima Daltro de Castro Correia

Título: O corpo Sitiado. A Comunicação (In)visível.

Entrevista

Judite quer chorar, mas não consegue!

1. Nome: Carlos Eduardo Oliveira do Carmo
2. Idade: 30 Sexo M (x) F () Grau de Instrução: Pós-Graduação em Arteterapia
3. Profissão Atual: Dançarino / Arteterapeuta Telefone: 71 32645068
4. Você costuma assistir espetáculos de dança com cadeirantes? Sim () Não (x) pq não tem
5. Acompanha o trabalho de alguma companhia? Sim (x) Não () Cite aquelas das quais tem alguma referência. Candoco e Roda Viva
6. O assunto 'dança e de portadores de deficiência' lhe interessa? Sim (x) Não ()
7. Você assiste trabalhos artísticos com portadores de outros tipos de deficiência? Sim () , Não (x) De quais lembra? Só tenho acesso a companhias de dança com deficientes quando participo de algum evento específico para essa linha de pesquisa, mas geralmente não produzem em nível profissional espetáculos com def.
8. Em que seu olhar se ocupa ao dirigir sua atenção à dança construída no corpo dançarino cadeirante? De que forma esse corpo é trabalhado para a dança, a qualidade do trabalho artístico, a pesquisa e o discurso inserido nessa dança. Percebo q a temática não varia e recai sempre no discurso das possibilidades ou impossibilidades do corpo do cadeirante. Há outros assuntos para tratarmos.
9. Como você percebe a presença desses corpos na dança?
A grande maioria não é de profissionais e nem os grupos trabalham esses dançarinos para garantir-lhes uma qualidade melhor. Raríssimos casos existem e são eles que me fascinam, porque nos traz novas possibilidades de reflexão sobre a dança. Com os corpos padronizados é uma leitura mais linear, mais comum, já os corpos que nos possibilitam uma nova imagem isso me encanta.
10. Algum comentário sobre o que vivenciou?
Judite é um projeto fascinante para mim porque me deu a oportunidade de vivenciar experiências inéditas com a dança, além de ser uma proposta pioneira por se ser assinada, criada e interpretada exclusivamente por uma pessoa deficiente, que assume sua carreira de forma profissional e conseguiu provar a qualidade artística desse trabalho, sem precisar utilizar o discurso de coitadinho ou superação de seus limites.
11. Apenas para professores, coreógrafos que trabalham com dançarinos cadeirantes e, dançarinos cadeirantes. Relate um pouco sobre a sua experiência com a dança. Qual foi o impulso inicial? como se deu seu processo de formação? e o que faz atualmente?
Sou artista plástico e arteterapeuta além de dançarino. Comecei em 1998 participando do Grupo Sobre Rodas...?que assumia o discurso da Dança inclusiva e em 1999 já fazia parte do Grupo X de Improvisação em Dança, que traz uma perspectiva diferenciada e me acolheu pelo trabalho artístico e não pela deficiência.

Obrigado por contribuir com o seu depoimento

**Programa de Qualificação Interinstitucional – PQI -
Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e Programa de Estudos Pós-
Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo – PUC**

Consentimento de Aprovação

Autorizo a utilização desta entrevista como material de registro para a pesquisa da tese de doutorado intitulada, *O corpo Sitiado. A Comunicação (In)visível* - da professora Fátima Daltro de Castro Correia .

Edu Oliveira, Salvador 30/ 07/2007.

Confirmo que expliquei a natureza do presente estudo à pessoa citada acima e de haver obtido seu consentimento.

Fátima Daltro de Castro Correia, Salvador 30/07/2007

¹ Fatima Daltro de Castro Correia é Professora Mestra da Escola de Dança da UFBA. Coreógrafa, dirige o Grupo X de Improvisação em Dança. Doutoranda em Comunicação e Semiótica – PUC - Programa PQI. Tem como objeto a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante, sua invisibilidade poética.

Material cedido por Edu Oliveira.

Tenho certeza de que **Judith Quer Chorar Mais Não Consegue** é um momento de grande inspiração neste começo de milênio: é imprescindível, como nos diz Gaudy, não apenas viver a vida, mas, sobretudo, ter a ousadia de dançá-la com uma força tal capaz de fazer crer que há sim um outro mundo possível, um mundo mais forte e justo, muito mais belo e verdadeiro e mais: que é possível vivenciá-lo em toda a sua plenitude.

Edu é, ele mesmo um testemunho vivo, decisivo para a compreensão desta equação: a sua capacidade expressiva é tal que não consigo vê-lo de fora do anúncio de um novo tempo!

14.07.07
Saja (Filósofo/UFBA)

X

É tudo indissociável.

Tem mais uma coisa, Edu: "Judite..." é uma obra literária. A riqueza do texto e o alcance que sua linguagem tem no público são notáveis. Nem preciso falar da sua abordagem corporal perfeita e do artista que é, você já disse. E, a sua limitação física é sua especialidade.

"Emoção...

Confesso que fui tocada pela coragem de Judite...
Sensibilidade, leveza, poesia, plasticidade, música linda e vc amigo mais uma vez...SURPREENDENTE!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Criei esse poeminha para sua Judite, ou melhor, agora "nossa Judite".
Boa sorte hj e que seu espetáculo tenha vida longa!!!!!!!!!!!!!!

Era uma lagarta,
Que a caminhar,
No verde galhinho,
Foi procurar,
Um bom lugarzinho,
Para descansar,
Dormir muito tempo,
E assim fabricar,
Um fio bem longo,
Onde se enrolou,
E quando acordou,
Que bela surpresa,
Virou borboleta,
Foi uma beleza!

Nina Gouveia

X

Judite nos conduz às profundezas de nossos sentimentos, mas principalmente daqueles aos quais não conseguimos definir... É um mergulho no submundo pessoal de sensações que somos obrigados a marginalizar e até esquecer, um encontro daqueles sentimentos fortes e oponentes, que nos angustiam de uma maneira que deles fugimos... Queremos chorar e não conseguimos por que não nos damos este direito, queremos voar e não nos permitimos por que muitas vezes duvidamos de nós mesmos... Enfim, assistir a este "experimento" é participar de uma metamorfose sentimental. É forte, é denso, é memorável.

Fernando Souza, Pedagogo

"Com sua arte sensível e inteligente - e não há forma mais sublime de falar ao outro, Edu O. conta sua trajetória e mostra sua dança num excelente trabalho de expressão corporal.

....este espetáculo me remete às minhas Judites... até mesmo as mais inconscientes gritam querendo sair! Um encontro com conflitos mais íntimos, que incomoda e seduz com ousadia e beleza, num convite à vida que se deseja viver..."

Lívia Rocha, Pedagoga,

X

Oi, querido!!! Desculpe a demora de te escrever!!!

Eu adorei o seu solo!! Vc é fascinante, prende a atenção do público o tempo inteiro, o que é tarefa mais difícil pra um solista. Acho que vc estava muito nervoso na estréia mas, faz parte da expectativa de quem está ali pra te ver. Acho que em algumas partes a idéia do movimento não se concretiza (movimentos circulares de mãos e braços que vc faz que repete mas, às vezes sem definição de desenho-talvez, a própria indefinição de desenho precise ficar clara, entende? ; quando vc está no chão e começa a fazer movimentos mais cortados e, no dia da estréia, não desenvolveu... fiquei com vontade de ver aquela parte explodir mais!!!). Linda a parte que a saia roda no chão... poderia variar a maneira de chegar no público - poderia talvez aproveitar os movimentos que vc faz no tapete verde no palco e repetí-los nas pessoas... eu sei que a parte do público é a mais delicada pois, nem todo mundo está aberto, né??? O trabalho deve estar mais desenvolvido, eu não pude mais assistir de novo... tudo que coloco aqui é entre aspas pois, precisaria ver novamente... a parte musical é linda!!!

Sou sua fã, viu?? Me retorne pra dizer se leu, tá?? Parabéns!

Líria Moraes, dançarina/coreógrafa.

Só prá você Edu/Judite

Edu/Judite
você se confundem num só
corpo e mente
o corpo, veículo da mente, responde *Presente*
aos comandos, aos estímulos
e desmente
limites, limitações
estreitas conceituações
de quem não entende
de quem não alcança
o que é voar
o que é ir mais além
do dito “possível.”

E você vai Edu/Judite
criando, falando, dançando, gargalhando, encantando
barbarizando
deixando perplexos
aqueles estreitos que não percebem
que você sabe voar como ninguém...
voar, voar, voar.

Judite voa e chora de alegria
porque se sabe capaz de nos brindar com este verdadeiro ESPETÁCULO.

Bravos Edu O. !!!

Fatima Gaudenzi
23/04/2007

Edu O.

Rua Marquês de Caravelas, 560, AP 301, Barra Avenida,
Salvador-Ba CEP 40140-240 tel.: 71 3264 5068
eduimpro@hotmail.com

RELEASE CURRICULAR

EDU O. graduou-se no curso de Bacharelado em Artes Plásticas em 2001 pela Escola de Belas Artes da UFBA e concluiu sua Especialização em Arteterapia em nível de pós-graduação pela UCSal no ano de 2004.

Estreou sua carreira de dançarino com o Grupo Sobre Rodas...? no ano de 1998 e em 1999 começa, em paralelo ao primeiro grupo, suas pesquisas junto ao Grupo X de Improvisação em Dança, no âmbito da técnica de Contact Improvisation, apresentando-se no SBPC de 2003, na Bienal Nacional de 2002 no Rio de Janeiro; e entre os inúmeros espetáculos realizados pelo Grupo X destaca-se “O Canto de Cada Um” premiado no ano de 2003 pelo edital da Fundação Gregório de Matos.

Desde de 2004 participa do intercâmbio cultural Euphorico, projeto do Grupo X com o grupo francês Artmacadam que culminou nos espetáculos: Apero Impro Dance, Euphorico-Poetic Dance Inclusive, realizados nas cidades de Le Pradet e La Seyne-sur-mer-França e Euphorico-Lá Veritá em Salvador e Santo Amaro-Ba.

Ainda em 2004 fez uma turnê entre os meses de Maio a Agosto em alguns países da Europa, onde participou do Festival de Arte, Criatividade e Recreação realizado na Ilha da Madeira-Portugal apresentando o espetáculo O Canto de Cada Um, e ministrando workshops de dança; foi convidado a realizar oficinas de Ccontact Improvisation na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa-Portugal; realizou performance na Feira de Arte de Munster-Alemanha;

Edu O. estreou seu primeiro projeto coreográfico solo “Judite quer chorar, mas não consegue!” em Outubro de 2006, dando continuidade em Novembro e Dezembro do mesmo ano e com temporada em Abril de 2007, no projeto “O Que Cabe Neste Palco do Teatro Vila Velha”, integrando as comemorações do Mês da Dança. Foi convidado a apresentar este solo em Maio de 2007 no Projeto Pública Dança em Votorantim-SP, onde já havia se apresentado em 2006. Em Junho de 2007 Rio de Janeiro a personagem Judite foi

convidada a inserir-se no espetáculo teatral Urbanos dentro do projeto Centro de Estudo Artístico e Experimental de Ana Kfoury.

Foi aprovado para participar em São Paulo do Projeto Danceability Brasil 2007, do coreógrafo americano Alito Alessi, apresentando-se no projeto Sob Um Novo Olhar no SESC Santana.

Junto ao Grupo Rodart participou do 1º Festival Arte Sem Barreiras em Belo Horizonte-MG, no ano de 2002, apresentando o vídeo-dança “Marcas”, quando teve a oportunidade de dividir a noite com o grupo inglês Candoco, com quem fez workshop de dança contemporânea durante um fim de semana em Juiz de Fora.

Escreveu textos teatrais para as apresentações Aguarrás, Sem Açúcar e Monólogos na Madrugada, tendo atuado como ator em todos esses eventos; no Rio de Janeiro teve textos inseridos na peça Estação Limite em 2007.

Como arteterapeuta inaugurou o NAKOR-Núcleo de Arteterapia da Korpus e realizou o projeto Contato Sutil em Governador Valadares-MG, Sto. Amaro e Salvador-Ba.

Metamorfose Ambulante
Composição: Raul Seixas

Prefiro ser essa metamorfose ambulante

*Eu **prefiro** ser essa metamorfose ambulante*

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

*Do que ter aquela **velha** opinião formada sobre tudo*

Eu quero dizer agora O oposto do que eu disse antes

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

*Do que **ter** aquela **velha** **opinião** formada sobre tudo*

Sobre o que é O amor

*Sobre o que eu **nem sei quem sou***

*Se hoje eu sou **estrela** amanhã já se apagou*

*Se hoje eu te odeio amanhã **lhe** tenho amor*

***Lhe** **tenho** amor*

*Lhe **tenho** horror*

*Lhe **faço** amor*

Eu sou um ator

É chato chegar a um objetivo num instante

Eu quero viver essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Sobre o que é o amor

Sobre o que eu nem sei quem sou

*Hoje **EU** sou estrela amanhã já se apagou*

*Se hoje eu te odeio amanhã **lhe** **tenho** amor*

Lhe tenho amor

Lhe tenho horror

Lhe faço amor

Eu **SOU** um ator

Eu vou lhes dizer aquilo tudo que eu lhes disse antes

Prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

*Do que ter aquela **velha opinião** formada sobre tudo*

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

*Do que ter aquela velha opinião formada **sobre** tudo*

*Do que ter **aquela** velha opinião formada sobre tudo*

*Do que **ter** aquela velha opinião formada sobre tudo*

*Do que **ter** aquela velha **opinião** formada sobre tudo*