



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

ANA CAROLINA BEZERRA TEIXEIRA

**A ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA:
TRAJETÓRIAS DO CORPO DEFICIENTE NA CENA DA DANÇA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL E DOS ESTADOS UNIDOS**

Salvador

2016

ANA CAROLINA BEZERRA TEIXEIRA

**A ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA:
TRAJETÓRIAS DO CORPO DEFICIENTE NA CENA DA DANÇA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL E DOS ESTADOS UNIDOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, na linha de pesquisa Somática, Performance e Novas Mídias da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Maria Albertina Silva Grebler.

Co-orientadora: Catarina Sant'Anna

Salvador
2016

Escola de Teatro - UFBA

Teixeira, Ana Carolina Bezerra.

A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos / Ana Carolina Bezerra
Teixeira - 2016.

239f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Albertina Silva Grebler.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2016.

1. Dança. 2. Estética. 3. Deficientes físicos – Movimentos sociais. 4.
Política social - Deficientes. 5. Corpo - Política. 6. Deficientes – Artes
cênicas. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 793.3

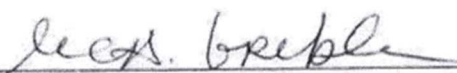
TERMO DE APROVAÇÃO

ANA CAROLINA BEZERRA TEIXEIRA

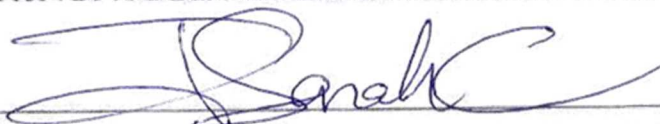
“A ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA: TRAJETÓRIAS DO CORPO DEFICIENTE NA CENA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL E DOS ESTADOS UNIDOS”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

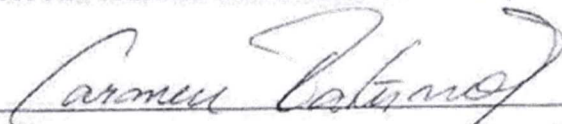
Aprovada em 1º de abril de 2016.



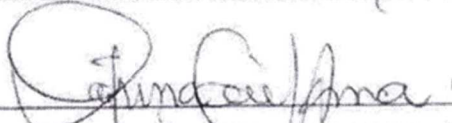
Prof^ª. Dr^ª. MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER (Orientadora)



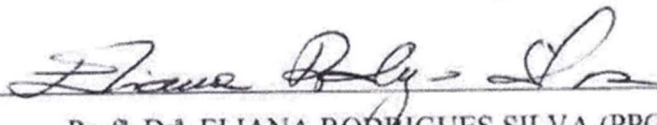
Prof^ª. Dr^ª. JENNIFER SARAH COOPER (UFRN)



Prof^ª. Dr^ª. CARMEN PATERNOSTRO SCHAFFNER (UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. CATARINA SANT'ANNA (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. ELIANA RODRIGUES SILVA (PPGAC/UFBA)

*Para Scott Rains, Ann Cooper Albright e Ana Cara,
com a gratidão que atravessa o tempo...*

AGRADECIMENTOS

A minha família pelo carinho e incentivo em todos os momentos.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, seus professores e funcionários que acompanharam este percurso desde o Mestrado.

A minha orientadora Profa. Dra. Maria Albertina Silva Grebler.

A Profa. Dra. Catarina Sant'Anna por suas valiosas contribuições desde o curso de Mestrado.

Agradeço em especial às professoras integrantes da banca de Doutorado, Profa. Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA), Profa. Dra. Carmen Paternostro (UFBA), Profa. Dra. Jennifer Sarah Cooper (UFRN), Profa. Catarina Sant'Anna (UFBA) e Profa. Dr. Maria Albertina Silva Grebler (orientadora).

A CAPES pelo apoio à pesquisa e suporte financeiro para realização deste trabalho.

Ao Departamento de Dança da Oberlin College (EUA) pelo suporte e toda a estrutura que ofereceram para realização desta pesquisa, em especial agradeço a minha supervisora Profa. Dra. Ann Cooper Albright, por todo o aprendizado que tive e pelo empenho e dedicação com que me recebeu durante meu estágio sanduíche.

Aos artistas, ativistas e pesquisadores entrevistados nesta pesquisa: Scott Rains, Ann Cooper Albright, Judith Smith, Eric Kupers (Dandelion), Bill Shannon, Alice Sheppard, Rodney Bell, Chris Gallegos, Cristina Carrasquillo e Edu O, por partilharem com suas vozes e experiências e por construírem junto comigo uma importante parte desta tese.

Aos companheiros de turma de Mestrado e Doutorado, que dividiram comigo tantos conhecimentos e experiências.

Aos amigos queridos Pêdra Costa, Marluce Machado, Uendel de Oliveira, Edmilson Santanna, Adryane Lins, PH Dias, Iami Rebouças e Radha Vitória pelo acolhimento com que sempre me receberam em terras baianas e pelo incentivo de todas as horas.

Aos queridos amigos de minha cidade Natal, que dividiram tantos momentos desta trajetória.

Por fim agradeço a todos os integrantes da Roda Viva Cia de Dança, pelos ciclos divididos em tantas fases e desdobramentos de nossas danças.

My eye has always been drawn to abnormal forms...It's just that now my tool is my body. I'm still animating a form, but it's my own form.

Lisa Bufano

RESUMO

Esta tese tem como objetivo discutir a questão da deficiência na área de Artes Cênicas e o reconhecimento desse fenômeno no desenvolvimento de um novo campo estético sobre a temática da dança. O trabalho discute as experiências dos movimentos sociais e artísticas das pessoas com deficiência, tendo como referência os Estados Unidos da América e as contribuições deste país para a cena cultural e intelectual brasileira. O estudo se estruturou a partir do estágio de doutoramento nos Estados Unidos em que foi possível, a partir de uma perspectiva comparativa, investigar as realidades vividas por pessoas com deficiência e aprofundar a análise sobre o percurso artístico tomadas por diferentes gerações de artistas e pesquisadores naquele país. Por conseguinte, a tese apresenta uma análise comparativa da Dança e Deficiência no Brasil e os EUA e as suas relações no domínio da integração, a ação política e promoção da autonomia dos artistas com deficiência. Investiga como práticas sociais impostas a estes indivíduos demarcam posições e territórios gerados nas artes, especialmente na dança, bem como uma operação paralela dos movimentos artísticos em busca de legitimidade do corpo com deficiência na cena artística e na sociedade. Para analisar este contexto o trabalho norteia-se pelos *Disability Studies* (estudos da deficiência), na Teoria Crítica da Dança e nos Estudos da Performance Social. Compõe o escopo teórico as contribuições advindas dos discursos de artistas, pesquisadores e ativistas com deficiência do Brasil e dos EUA. A partir de entrevistas, análises de espetáculos e residências artísticas foi possível analisar a atuação política e profissional de todos os depoentes, considerando seus respectivos contextos culturais e políticos. Neste sentido, o trabalho busca elaborar uma crítica à formação de uma retórica sobre a deficiência no âmbito dos discursos de homogeneização desta experiência na dança. Busca-se defender o argumento de que estes movimentos sociais, políticos e artísticos configuram nestes corpos um fazer-cênico para além da justificação das habilidades, mas que organizam repertórios e ações cênicas em percurso estético.

Palavras Chave: Estudos sobre Deficiência. Corpo-Política. Dança. Movimentos Sociais. Estética.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss the issue of disability in the field of Performing Arts and the recognition of this phenomenon in the development of a new aesthetic field on the dance subject. The work discusses the experiences of social and artistic movements of persons with disabilities having as a reference the United States of America and the contributions of this country to the Brazilian intellectual and cultural scene. From the US doctoral stage it was possible to investigate, in a comparative perspective, the realities experienced by people with disabilities and deepen the analysis about the artistic route taken by different generations of artists and researchers in that country. Therefore, the thesis presents a comparative analysis of the Dance and Disability in Brazil and the US and its relations in the field of integration, political action and promotion of the autonomy of artists with disability. It investigates how social practices imposed on these individuals staked out positions and territories bred in the arts – especially in dance – as well as a parallel operation of artistic movements in search of legitimacy of the body with disabilities in the scene and in society. To analyze this context this work is guided by the Disability Studies, the Critical Theory of Dance and Social Performance Studies. The theoretical scope of this work is composed by the contributions from the discourses of artists, researchers and activists with disabilities in Brazil and the USA. From interviews, presentations reviews and artistic residencies it was possible to analyze the political and professional activities of all deponents, taking into consideration their cultural and political contexts. In this sense, this work seeks to develop a critique about the formation of a rhetoric on disability under the homogenizing discourse of this experience in dance. The aim is to defend the argument that these political, artistic and social movements configure a kind of a “scenic-know-how” on these (disabled) bodies beyond the justification of corporal skills and despite the fact that they (the disabled) are already capable of organizing repertoires and performing actions in an aesthetic route.

Keywords: Disability Studies, Body -politics, Dance. Social Movements. Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Imperial Instituto dos Meninos Cegos	28
Figura 2	Ann Sullivan e Hellen Keller	37
Figura 3	The Capitol Crawl Protest	41
Figura 4	Cartaz VI festival artes sem barreiras	48
Figura 5	Iguais na Diferença	49
Figura 6	Venus Hotentote	56
Figura 7	Anna Halprin	75
Figura 8	Disabled Theater (2013) por Jêrôme Bell.....	86
Figura 9	Maria Taglione	87
Figura 10	Dançarina Chinesa.....	88
Figura 11	Tirésias prevê o futuro para Odisseu.....	91
Figura 12	O Homem Virtruviano.....	94
Figura 13	Julia Pastrana.....	97
Figura 14	Freaks 1932.....	99
Figura 15	Formação Craniana de criminosos.....	103
Figura 16	Maya com sua Boneca.....	104
Figura 17	Gêmeos com Osteomielite.....	104
Figura 18	Alisson Lapper Pregnant.....	106
Figura 19	Roda Viva Cia de Dança.....	109
Figura 20	Oscar Pistorius.....	111
Figura 21	Super Humans.....	112
Figura 22	Vênus de Milo.....	118
Figura 23	Axis Company Dance.....	118
Figura 24	The Narrowing (2010) Axis Company Dance	128
Figura 25	Axis Folder 2012	130
Figura 26	Ann Cooper Albright	135
Figura 27	Bill Shannon	141
Figura 28	Bill Shannon	147
Figura 29	Alice Sheppard	151
Figura 30	Edu O.....	156
Figura 31	Dandelion Dancetheater	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO PRIMEIRO - O CONTEXTO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA.....	21
1.1 A COMPREENSAO DOS MODELOS SOCIAIS DA DEFICIÊNCIA	21
1.2. O CONTEXTO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA NO BRASIL.....	28
1.3 MOVIMENTO SOCIAL DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NOS EUA.....	36
1.4. AMERICAN DISABILITY ACT E A PERFORMANCE SOCIAL DOS PROTESTOS	39
1.5MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DE CARÁTER SOCIAL NO BRASIL E EUA	45
1.5.1. Very Special Arts –USA.....	45
1.5.2. Very Special Arts no Brasil.....	47
1.6. DISABILITY STUDIES -A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO SOBRE A DEFICIÊNCIA.....	50
1.7 A CONTRIBUIÇÃO DOS ESTUDOS FEMINISTAS, DE GÊNERO, DO CRIPPLE E DO DEF	54
CAPÍTULO SEGUNDO – O MOVIMENTO POLITICO E SUAS CONTRIBUIÇÕES À CENA ARTÍSTICA.....	61
2.1. A DEFICIÊNCIA ENTRE A DUPLA CONSCIÊNCIA.....	62
2.2. DANÇA E DEFICIÊNCIA-ENTRE O DISCURSO INCLUSIVO E A PRÁTICA ARTÍSTICA	64
2.3 A DEFICIÊNCIA E A ESPETACULARIZAÇÃO DA HABILIDADE	72
2.4. DANÇA E COMUNIDADE NOS EUA E SUAS INFLUÊNCIAS NO BRASIL	74
2.5. DEFICIÊNCIA, A IDENTIDADE EM MEIO À DIVERSIDADE	81
CAPÍTULO TERCEIRO - A DEFICIÊNCIA E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM PERCURSO ESTÉTICO.....	90
3.1 PRIMEIRAS IMPOSIÇÕES ESTÉTICAS – A DEFICIÊNCIA ENTRE O ESPETACULAR E A ESPECULAÇÃO	91
3.2 A ESTÉTICA FREAK	95
3.3. O CORPO OBSERVADOR/O CORPO OBSERVADO E SUAS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS NO SÉCULO XX	101
3.4. A ESTÉTICA DA DEFICIÊNCIA ENTRE MODELOS.....	103
3.5. O MODELO DA HABILIDADE NA TRADIÇÃO DA DANÇA	108
3.5.1 A ESTÉTICA DA SUPERAÇÃO	111
3.6. DEFICIÊNCIA UMA ESTÉTICA DA IMPOSSIBILIDADE	113
CAPÍTULOQUARTO - MOVENDO-SE ENTRE AMÉRICAS.....	122
4.1. DEFICIÊNCIA EM CENA	124
4.2 A DANÇA INTEGRADORA DA AXIS COMPANY DANCE	125
4.3. ANN COOPER ALBRIGHT - MOVENDO-SE POLITICAMENTE	132
4.4. BILL SHANNON – O MESTRE DAS MULETAS (CRUTCHMASTER)	140

4.5 ALICE SHEPPARD – A CULTURA DA DEFICIÊNCIA	148
4.6. EDU O. – A DANÇA E A AÇÃO POLÍTICA DO ARTISTA	154
4.7. DANDELION DANCETHEATER – A DANÇA DE TODOS NÓS	161
4.8. CONEXÕES ENTRE FRONTEIRAS.....	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS.....	183
APÊNDICE.....	187
ANEXOS.....	233

Introdução

*E se meu corpo amputado não escrevesse com as mãos?
E se a minha visão não lesse com olhos?
Seria minha a teoria dislexa?
Como tratar sobre a hipótese-protética?
Minha ciência desmembra-se dos mundos de eficiência
Habita experiência.
Carolina Teixeira.*

O tema da deficiência tem se constituído como um novo e vasto campo teórico. Nos últimos anos muito se debateu sobre este fenômeno, no campo da educação, da saúde, das políticas sociais e da cultura. No entanto, pouco se tem investigado sobre a deficiência a partir das contribuições de corpos deficientes em suas experiências de exclusão e luta social. A discussão deste fenômeno no campo das artes ainda se faz incipiente, sobretudo em países como o Brasil, onde a pouca produção científica e artística de grupos impede-nos de aprofundar este tema de acordo com os diferentes eixos teóricos de investigação sobre a deficiência. Esta típica realidade brasileira diferencia-se, por exemplo, de países como os EUA, onde os movimentos artísticos envolvendo pessoas com deficiência organizaram-se desde a década de 1980, de modo a incentivar, difundir e promover uma cultura cênica que legitima a autonomia do artista no campo da dança.

Tenho me debruçado sobre a condição díade¹ que envolve a deficiência em sua dimensão sociopolítica, em específico quando se trata das relações entre ser artista e ser um cidadão com deficiência. Em minha trajetória enquanto artista que experiencia a deficiência física, pude vivenciar no corpo e a partir dele todos os processos de verificação patológica, chancela jurídica, médica, subestimação econômica, dentre tantas outras experiências sociais comuns na vida de pessoas com deficiência. Daí a necessidade de me posicionar política e intelectualmente a partir de minha própria experiência corporal como pesquisadora, artista e sujeito no trajeto de meu objeto que é a deficiência. Ao longo de doze anos atuando com a *Roda Viva Cia de Dança* em Natal/RN², ocupei as mais diversas funções, tais como, dançarina, coreógrafa, produtora e por fim diretora artística entre os anos de 2004 a 2007. Ao lado deste grupo e em minha atuação cênica independente, passei a refletir sobre a prática da dança quando envolve corpos com e sem deficiências, uma vez que esta arte se insere em uma cultura de habilidades e produção de eficiências.

¹ Aqui o sentido da palavra díade associa-se a palavra inglesa *dial*, aqui traduzida como algo que se constitui a partir da relação entre dois elementos.

² Grupo de dança Potiguar que foi pioneiro no Brasil na profissionalização de dançarinos com deficiência para atuação no circuito da dança contemporânea - trabalho fundado e dirigido inicialmente pelo coreógrafo Henrique Amoedo em 1995 e encerrado sob direção do Professor Alex Beigui em 2009.

Minha trajetória como coreógrafa e preparadora corporal e pesquisadora do tema da Deficiência, possibilitou-me a presença em diversos eixos de atuação, desde instituições psiquiátricas e prisionais, aos espaços concedidos por associações, hospitais e organizações não governamentais. Meu percurso artístico possibilitou a atuação em coletivos e grupos pelo país afora, bem como a oportunidade de aprofundar a minha experiência com a prática da dança envolvendo corpos com algum tipo de deficiência, desta vez no âmbito acadêmico.

Empreendo neste trabalho uma investigação de ordem histórico-crítica sobre as representações do tema da deficiência e suas relações com a prática cênica. O trabalho dos movimentos artísticos, grupos e artistas são aqui analisados em consonância com as transformações políticas, sociais e culturais que atuaram sobre as estruturas tradicionais da arte e em especial da dança. Neste sentido, a discussão não se alicerça somente nos referenciais teóricos, mas também nas contribuições artísticas e das lutas políticas desenvolvidas por grupos e ativistas sociais. Por meio de uma escala de comparações entre essas duas culturas de exclusão proponho a reflexão acerca da representação da deficiência no campo cênico para além do discurso homogeneizado da habilidade.

A presente tese aprofunda-se na experiência de pessoas que se apropriaram artisticamente de suas deficiências. A legitimação do lugar de fala do corpo deficiente se fez aqui necessária para que se estabeleçam diálogos entre os distintos modos de pensar e enxergar a deficiência no ocidente. Diante da amplitude de conhecimentos que esta experiência produziu em nossa sociedade, torna-se complexo empreender uma sistematização ou proposição metodológica da deficiência. É preferível reconhecê-la enquanto território de entrecruzamentos por sua dimensão social, política, cultural e científica que se reflete também no fazer-artístico.

As classificações sociais sobre a Deficiência produziram efeitos e demarcações sobre corpos e vidas, assim como repetiram velhos arcabouços conceituais, pelo fato de ignorarem a compreensão da deficiência enquanto lugar de conhecimento e de atravessamento de discursos pré-estabelecidos. Neste ponto, instigo-me à reflexão sobre por que não pensar a deficiência a partir da própria deficiência? Com efeito, a hipótese se alicerça em uma justificação da deficiência no campo cênico enquanto geradora de uma estética em percurso no território da dança contemporânea.

Esta tese tem como propósito aprofundar algumas questões trazidas em pesquisa de Mestrado defendida em 2010, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA sob o título de 'Desafios e Resistências da Experiência Corporal para além das Eficiências Dançantes', sob a orientação da Professora Doutora Eliana Rodrigues Silva. Nesse trabalho,

busquei a análise sobre a condição de grupos e artistas com deficiência, a partir da problematização de temas como Inclusão, mercado de trabalho e autonomia artística a partir de minha trajetória junto a *Roda Viva Cia de Dança*. Nesta dissertação tratei de aproximar outras experiências cênicas de artistas e grupos, que, de algum modo, iniciaram no Brasil e no exterior a cena envolvendo corpos deficientes.

A problematização do termo deficiência em minha dissertação fomentou novos modos de pensar e ressignificar o termo, para além de sua construção histórico-social cristalizada, movendo-a para um lugar de apropriação e de experiência humana. O trabalho adotou a política do enfrentamento ao discurso polarizado pela sociedade em relação ao corpo deficiente enquanto símbolo de superação, redenção e invisibilidade social.

Busquei a partir da experiência cênica bem sucedida da *Roda Viva Cia de Dança*, discutir as implicações socioculturais ainda existentes, quando se trata de uma cultura da exclusão, de guetificação³ e hipervaloração do feito-fantástico corporal. As representações sociais da deficiência, a iniciação aos modelos idealizados da deficiência, as discussões sobre a deficiência e a cena artística foram introduzidas e problematizadas nesse trabalho. No ano seguinte em 2011, esta dissertação foi publicada pela Editora Ideia sob o título de *Deficiência em Cena*.

Assim, posicione-me nesta escrita e artigo a partir de minhas inquietações e reflexões acerca das estéticas que emanam das impossibilidades vivenciadas por corpos; até então incapacitados por uma sociedade de caráter eficientista. Pretendo aproximar alguns pontos discutidos em minha pesquisa anterior aos aspectos estéticos, políticos e sociais que envolvem a questão da Deficiência na Dança. Logo, a *deficiência* (em minúscula) será aqui compreendida em sua representação simbólica associada às tragédias humanas, assim como por sua antítese ao projeto histórico de normalização corporal. Por outro lado, a *Deficiência* (em maiúscula) é reconhecida enquanto lugar de apropriação e produção de novos conhecimentos sobre o corpo.

Há uma nova responsabilidade atribuída ao artista, um novo peso histórico, atualizado e reproduzido, como uma espécie de partidarismo corporal, excludente e desconhecedor das realidades sociais políticas e culturais impregnadas nos corpos deficientes. De fato, pensar a linha tênue que demarcou eficiências e deficiências, nos impulsiona ao debate epistemológico das fundações ideológicas responsáveis por estas dinâmicas de segregação, que seguem sendo

³ O termo guetificação foi por mim defendido em dissertação de mestrado por se referir aos espaços artísticos específicos para pessoas deficientes na década de 1990. O que conferiu o aspecto segregacionista em relação à participação junto a companhias tradicionais da cena da Dança, ou Teatro.

atualizadas em nosso tempo por meio da visão da deficiência enquanto experiência em estado latente de superação.

Concentro-me nas similaridades e divergências entre Brasil e os Estados Unidos no campo dos Estudos sobre Deficiência (*Disability Studies*). As práticas ou proposições estéticas utilizadas por artistas-pesquisadores brasileiros e americanos serão aqui contempladas em um leque de exemplos analisados a partir das leituras, entrevistas e convivências com grupos e artistas. Por meio de uma metodologia etnográfica sobre os processos sociais e culturais imbricados nos corpos deficientes – e em suas relações no campo artístico no Brasil e EUA – proponho uma imersão na experiência de artistas, intelectuais e pesquisadores, que de alguma forma vivem ou viveram situações/experiências com o tema.

O primeiro capítulo tratará dos contextos sociais da deficiência no Brasil e nos EUA e o percurso histórico e político dos principais movimentos sociais, na tentativa de estabelecer conexões entre estas duas realidades de exclusão. Assim, analiso as lutas sociais dos primeiros movimentos de luta dos deficientes no Brasil e EUA, na tentativa de revisar conceitos e classificações adotadas nestes dois países e suas implicações no cotidiano das pessoas com deficiência. Ressalto a importância deste capítulo, como eixo norteador para a compreensão das ações políticas desses corpos estigmatizados por sua aparência corporal, ações imbricadas diretamente nos modos de construção e eleição da alteridade deficiente. O texto destaca os processos de transformação individual de pessoas com deficiência, bem como seus processos de expansão social, cultural, levando-se em consideração as resistências e exclusões ainda existentes.

Discurso acerca dos Estudos da Deficiência (*Disability Studies*), sob o enfoque de autores norte-americanos, canadenses e brasileiros, esclarecendo as suas origens e aspectos fundamentais. Os dois primeiros capítulos desta tese se alicerçam à luz desta área do campo das Ciências Humanas, surgida no final da década de 1960 e início dos anos de 1970 no continente Europeu e Norte-Americano. Este recente campo de estudos promoveu uma compreensão do tema da Deficiência para além das condutas médicas e jurídicas, lançando novos modelos de investigação sobre o corpo, na busca de uma crítica às barreiras impostas por séculos de estratificação e exclusão social.

É importante destacar a escolha por esta área de estudos, por ser inevitável o reconhecimento desta no processo de afirmação político-social das pessoas com deficiência, sobretudo de enfrentamento dos modelos impostos aos corpos. Nesse sentido, não poderia fixar-me apenas no campo artístico ao tratar de um tema como a experiência da deficiência. É

necessária a compreensão dos entendimentos múltiplos que o campo dos Estudos sobre Deficiência empreende em nosso tempo.

Em seguida proponho a análise deste campo de estudos em suas relações com os movimentos sociais e políticos que fomentaram o pensamento e a teoria do conhecimento sobre a deficiência. Os distintos aspectos dos *Disability Studies* serão aqui abordados sob os pontos de vista sociológico, do campo da Teoria Crítica, da literatura e por fim da teoria crítica da dança. Autores como Débora Diniz, Tom Shakespeare, Tobin Siebers, Ann Cooper Albright, Scott Rains, Ana Marie Galard-Thomson, compõem a base discursivo-teórica desta pesquisa. Chamo a atenção para a escolha destes autores que, assim como eu, são deficientes ou vivenciaram a experiência da deficiência.

No segundo capítulo aprofundo sobre as relações entre Deficiência, Corpo e Identidade, no sentido de aprofundar esta experiência em seus diálogos com o fazer artístico. A análise compreenderá também uma imersão no fenômeno da Deficiência em seus processos de identificação, na relação com a alteridade e com os processos político-sociais em constante transformação. Entende-se a importância da discussão sobre o tema da Identidade nos enfoques estabelecidos por Hall (2011) e Alexander (2011) e a identidade e a deficiência em Siebers (2010).

Refiro-me aqui às formas de estar e viver no mundo, às discriminações e barreiras sociais vivenciadas em seu cotidiano, e às implicações políticas que despertam o processo de construção da autonomia de indivíduos que tem uma deficiência. A partir deste contexto, discutirei a relação entre a cultura de eficiência *versus* a deficiência, enquanto categorias sociais impregnadas nos corpos e, conseqüentemente, no campo da prática artística. A importância de contextualizar os primeiros movimentos artísticos no Brasil e EUA, suas similaridades, oposições e desencadeamentos compõem um primeiro eixo introdutório. Discute-se aqui a trajetória das primeiras ações advindas de instituições terapêuticas até os grupos profissionais que ocuparam o mercado artístico, no campo da cena. Não se trata, neste caso, de coletar uma biografia de cada grupo, mas de enumerar alguns expoentes que solidificaram em suas bases estéticas um *modus operandi* cênico que, todavia permanece e contribui para formação e surgimento de novas gerações de artistas.

O terceiro capítulo organiza-se no intuito de aprofundar a experiência estética da deficiência no decorrer histórico, bem como por suas implicações no território artístico. Assinalo para as contribuições destes corpos nas mais diversas áreas artísticas, como a pintura, a literatura, e a dança. A análise sobre as diversas formas de desqualificação impostas aos corpos deficientes, assim como a construção do olhar especulador sobre a deficiência na

história será aprofundada nesta etapa. À luz das teorias da Estética da Deficiência Siebers (2010); Thomson (1997) traço um percurso acerca das narrativas históricas sobre os corpos e as formas de pensar a deficiência em distintos períodos da história da arte. Deste modo, reflito sobre uma experiência que modificou as estruturas de representação já estabelecidas e incorporadas no campo das Artes e em específico na cena da Dança.

Em seguida, busco a descrição da produção dos artistas com algum tipo de deficiência e sua influência para a abertura de outro campo estético para a cena e para uma mudança na percepção dos processos criativos emergentes no Brasil e nos EUA. Ou seja, não há aqui a busca por um enfoque comparativo, mas sim a tentativa de propor o discurso/diálogo entre objetivos, práticas e ações voltadas às mudanças políticas e sociais ocorridas no cenário artístico envolvendo pessoas com deficiência nestes dois países. Os modos de pensar e fazer cena, as práticas artísticas e suas relações com as técnicas, a análise de mercado e campo de atuação cênica, a cultura do entretenimento *versus* especulação dos corpos deficientes compõem parte significativa deste capítulo.

Enfatizo a condição estética superacional imposta aos artistas deficientes. Em meio a uma cultura que elegeu a diferença como lugar de *transsignificação*⁴ (suspensão/ trânsito de sentidos), a deficiência destaca-se como última fronteira a ser analisada a partir de sua relação com as categorias sociais como raça, gênero, classe social e habilidade. Entende-se aqui que não há como compreender o fenômeno da deficiência no território artístico se não considerarmos as relações sociopolíticas imbricadas no cotidiano das pessoas com deficiência.

O quarto e último capítulo compreende a análise do trabalho de grupos e artistas em sua maioria norte-americanos e um representante brasileiro, que irão compor o fechamento discursivo desta tese, considerando suas contribuições, divergências entre os aspectos culturais, políticos e sociais destes dois universos investigados. Para tanto, detenho-me de modo objetivo nas categorias de análise específicas em relação ao:

Contexto sócio-político-cultural do artista

Formação artística

Ação política

Autonomia criativa

Mercado/ artístico

Projeto estético do artista.

⁴ Termo que será defendido mais bem aprofundado no decorrer da escrita.

As categorias de investigação serão norteadas por um questionário de entrevistas que privilegiou o discurso de artistas e grupos, tomando-os como referência no debate sobre os processos envolvidos na criação/execução artística específica de cada entrevistado. Os relatos oscilaram a partir de características e experiências singulares e em alguns casos com o surgimento de novas reflexões para a pesquisa. Foram considerados os contextos de cada depoente, suas visões e projetos estéticos sobre a dança e a deficiência na busca de diálogos e convergências sobre a prática cênica em meio à dura realidade de exclusão ainda presente no cotidiano destes artistas e pesquisadores. Neste caso, busquei a imersão na realidade norte-americana e brasileira, em seus modos de organização e produção de conhecimento sobre a dança e a deficiência.

Reforço que a condição fundamental para a afirmação deste estudo foi cumprimento de meu estágio sanduíche de doutoramento nos Estados Unidos, país onde os estudos sobre dança e deficiência inauguraram um campo promissor para a área das artes da cena. Tive a oportunidade de atuar como pesquisadora associada na *Oberlin College* – Ohio, sob a supervisão da Professora Pós Doutora Ann Cooper Albright. A escolha de atuar como pesquisadora em um *College* deu-se principalmente pelo meu interesse no trabalho pioneiro da professora Albright em seus estudos sobre o corpo e a deficiência. Deste modo teria a chance de observar como estes conteúdos se inserem no processo de formação e pesquisa dos estudantes de graduação em dança nos EUA.

Inicialmente, o tema desta pesquisa se concentrava na análise da obra de dois artistas norte-americanos, os dançarinos Lisa Bufano e Bill Shannon, artistas já mencionados em minha pesquisa de mestrado. Ambos foram escolhidos pela atuação profissional e totalmente desvinculada da dependência de grupos ou instituições governamentais. Entre contatos e emails pude estabelecer comunicação com ambos durante o período anterior à viagem e partilhar sobre o projeto envolvido na pesquisa.

No decorrer de minha chegada e adaptação nos Estados Unidos me vi diante de um vasto campo de informações e teorias sobre o tema da Deficiência, fato que absorveu totalmente os três primeiros meses de estudos. Já no segundo mês recebi o convite para realização de uma palestra sobre a pesquisa e a minha atuação no Brasil. Na palestra intitulada *Disability on Stage: Toward an Aesthetic of Experience* tratei de apresentar um pouco da pesquisa de doutorado e da minha atuação artística na dança brasileira. Nessa palestra temas como a estética da impossibilidade e a problematização do termo inclusivo foram amplamente debatidos.

Durante o primeiro semestre (agosto-janeiro), participei ativamente de aulas da professora Ann Cooper Albright em uma disciplina intitulada *Dance into Community*. Nesse curso pude conhecer como a sua metodologia de ensino inseria a participação da comunidade em relação às práticas de pesquisa em dança. Alunos e professores de outras áreas de estudos partilhavam suas experiências estabelecendo diálogos que envolviam temas atuais como a deficiência, o preconceito e a diversidade corporal. Aulas práticas e teóricas mesclavam-se na construção de saberes que efetivamente necessitavam ser vivenciados no corpo e na comunidade. Na oportunidade tive a chance de contribuir com um pouco da minha experiência no campo acadêmico e carreira artística que desenvolvi no Brasil. A disciplina *Politics in Performance* foi fundamental para a compreensão do projeto político que envolve o campo de Estudos da Performance e sobretudo para o conhecimento da vasta bibliografia existente em solo norte-americano. Este curso foi ministrado na época por Victoria Fortuna, professora assistente do Departamento de Dança da *Oberlin College*, estudiosa na área da *Performance* em suas relações com a cena da dança na América Latina.

Em outubro de 2013, tive a chance de participar de palestra da professora Ann Cooper Albright para estudantes do curso de dança da Universidade do Estado de Ohio na cidade de Columbus. Estavam presentes importantes pesquisadores dos Estudos sobre Deficiência como a professora Petra Koppers, que tive oportunidade de conhecer. Na mesma semana participei de outro evento promovido pelo *Very Special Arts* (VSA) do Estado de Ohio. O VSA é uma importante instituição existente em todo o país e que promove ações artísticas envolvendo o trabalho de artistas com deficiências em diversos segmentos da Arte. Tratava-se de uma mostra sobre cinema e Deficiência na qual participavam produções de diversos países, como Moçambique, Israel, Alemanha, Inglaterra, EUA, dentre outros. Na ocasião pude conversar como a professora Petra Koppers da Universidade de Michigan por intermédio da professora Amy Schuman da Universidade do Estado de Ohio. Para além da pequena conversa de meia hora a professora

No decorrer desse evento e já incumbida de uma primeira viagem à cidade de Nova Iorque e São Francisco, fui surpreendida com a notícia do falecimento de um dos principais objetos de minha pesquisa, a *performer* Lisa Bufano. O triste episódio causou profunda tristeza e desamparo para a continuidade da pesquisa. Entretanto, semanas depois decidi manter a viagem marcada, na tentativa de descobrir novos artistas que pudessem dialogar com as questões levantadas neste trabalho.

Parti rumo ao Estado da Califórnia onde permaneci por três semanas para conhecer a produção e o modo como os grupos se organizavam na cena artística local. Por meio da ajuda

do professor e ativista Scott Rains pude conhecer o trabalho da Companhia *Dandelion Dancetheater* e no mesmo período, tive a oportunidade de reunir-me com a dançarina e fundadora da *Axis Company Dance*, Judith Smith. A partir daí novas motivações fizeram com que redimensionasse o projeto de maneira que pudesse concentrar-me na atuação das principais gerações de grupos norte-americanos, bem como o trabalho das novas gerações de grupos.

Em seguida parti rumo à cidade e Nova Iorque para a realização de entrevistas com o *performer* e dançarino Bill Shannon, um dos mais importantes artistas com deficiência dos EUA, cujo trabalho influenciou fortemente o meu percurso acadêmico e artístico. Nesse percurso conheci o trabalho da dançarina britânica Alice Sheppard, uma atuante artista naturalizada americana que desenvolve de forma autônoma uma carreira consolidada em grupos e coletivos ao redor do mundo. Sheppard trouxe importantes contribuições sobre os modos de ver a deficiência, em especial quando se trata do corpo negro e feminino - o que ampliou a discussão sobre as representações da deficiência quando relacionadas às questões de gênero, raça e classe social.

O período de pesquisa em questão concedeu-me a oportunidade de realizar um vasto levantamento bibliográfico e realizar entrevistas por diversos estados norte-americanos. Ativistas, professores, pesquisadores, grupos, companhias e artistas autônomos compuseram parte fundamental para o registro desta escrita e para a aproximação com um importante campo do conhecimentos já reconhecido no território acadêmico deste país. As discussões sobre a produção dos artistas com deficiência no Brasil e nos Estados Unidos revelarão aspectos distintos envolvidos nas práticas artísticas de cada país. Os rastros colonizadores, as intolerâncias e as heranças sociais de exclusão vão compor as semelhanças e particularidades envolvidas nos modos de produção em dança destes países e em suas relações com a deficiência.

A presente tese inscreve-se neste campo reconhecendo que a tarefa de pensar a deficiência em todos os campos de uma sociedade exige, grosso modo, certa ‘desterritorialização’, compreendida aqui enquanto lugar de cruzamentos sociais e políticos que atravessam o indivíduo, seu cotidiano e suas relações em sociedade. Ainda que o papel do deficiente tenha sido marcado por uma cultura especuladora, chamo atenção para a importância do reconhecimento das conquistas e lutas sociais destes grupos, bem como para as mudanças empreendidas para a construção de novos olhares sobre a deficiência e sobre as pessoas que vivem esta experiência em suas mais distintas formas.

Capítulo Primeiro

1. O CONTEXTO HISTÓRICO DA DEFICIÊNCIA.

As representações da deficiência no decorrer da história oscilaram entre as divinizações, apagamentos, exotizações, medicalizações, até o advento da institucionalização por volta do século XIX. O indivíduo deficiente em épocas e períodos distintos manteve-se sob a chancela da família, da medicina e do estado, sendo visto como um cidadão incapaz e sem direitos.

O estigma da incapacidade imposto à deficiência sustentou a supremacia normativa de uma sociedade convicta de sua normalidade, eficiência e que fomentou “sistemas de exclusão e opressão sobre os corpos” (Siebers, 2008). Entretanto, a história silenciada destes corpos passou a reivindicar – a partir das transformações culturais e econômicas – um lugar de articulação política e social. Compreendeu-se o fenômeno da deficiência para além da condição clínica imposta pela medicina, para reconhecê-la como experiência única e suscetível a todos os indivíduos.

As ações e lutas da comunidade deficiente em países como Estados Unidos e Brasil serão aqui fundamentais para a compreensão deste fenômeno que promoveu mudanças no campo da ciência, da política e das artes de nosso tempo. Debruço-me nesta primeira parte do trabalho sobre o contexto político e social que envolve a deficiência, em específico quando se trata das conquistas motivadas por lutas e movimentos sociais envolvendo estes grupos.

A cultura da eficiência e a ideologia da habilidade serão temas recorrentes para a compreensão da deficiência em sua dimensão histórica e conseqüentemente no surgimento de novos campos científicos do conhecimento, sobretudo no campo preconizado por movimentos sociais, comunitários, institucionais e artísticos.

1.1. A COMPREENSÃO DOS MODELOS SOCIAIS DA DEFICIÊNCIA.

A chancela médica impôs durante séculos aos corpos deficientes, o veredito da anormalidade, da interdição jurídico-moral, da sujeição política e do controle vigilante sobre a própria autonomia. As lutas sociais das pessoas com deficiência por igualdade de direitos, a criação de leis e as mudanças ocorridas sobre o termo deficiência ajudaram na construção de um novo entendimento acerca da complexidade de experiências conquistadas por estes cidadãos.

Etimologicamente a palavra deficiência deriva do latim “deficiere”, que significa imperfeito, falha, incompleto, aquele em que há uma deficiência, assim como “deficientia”, que significa enfraquecimento, falta, lacuna, imperfeição, insuficiência (MENESES, 2014, p.31).

O surgimento da palavra deficiência⁵ surge como definição social, demarcatória que atuou sobre os indivíduos acometidos de enfermidade e incapacidades; de ordem física, mental, visual ou auditiva. A classificação Internacional das Deficiências, Incapacidades e Desvantagem compreende conforme declaração da Organização Mundial de Saúde (OMS):

I -deficiência - Toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano;

II - deficiência permanente – aquela que ocorreu ou se estabilizou durante um período de tempo suficiente para não permitir recuperação ou ter probabilidade de que se altere, apesar de novos tratamentos;

III - incapacidade – uma redução efetiva e acentuada da capacidade de integração social, com necessidade de equipamentos, adaptações, meios ou recursos especiais para que a pessoa portadora de deficiência possa receber ou transmitir informações necessárias ao seu bem-estar pessoal e ao desempenho de função ou atividade a ser exercida. Nenhuma destas demarcações foi favorável aos corpos em suas especificidades, apenas chancelaram classificações impostas por vias institucionais, sem a compreensão da deficiência enquanto lugar de experiência humana. Ainda assim, as mudanças na nomenclatura sobre deficiência se deram por meio de um processo de mudança social que foi de encontro à necessidade de luta pelos direitos destes cidadãos em todas as esferas públicas.

Os chamados modelos sociais da deficiência foram cruciais para a transição da cultura assistencialista que marcou o século XIX e início do século XX para a criação das políticas integracionistas no final do século XX, como veremos em seguida.

Durante muito tempo a deficiência foi vista como tragédia pessoal, como a representação de todo o mal e de toda adjetivação negativa que compreendesse a nulidade, invalidez, esterilidade e fracasso corporal. Aliaram-se a estas atribuições as formas de manipulação e intervenção médicas, as tutelas assistenciais dos indivíduos bem como o poder manipulador das políticas de internação e cura. O corpo desviante da norma seria merecedor

⁵ Reforço como já citado no campo introdução que deficiência com d minúscula será utilizado aqui como condição social demarcatória imposta aos corpos que não se encaixam em nossa cultura de eficiência (de corpos habéis/aptos) para a economia produtiva.

da interdição e dos cuidados do estado por meio de políticas biológicas que promovessem o diagnóstico, o tratamento e a cura para as suas deficiências.

Com efeito, se considerava que as deficiências eram impedimentos para o exercício da autonomia dos indivíduos na sociedade. O ponto de vista médico era culpabilizador em relação ao corpo com algum tipo de deficiência e, portanto assistencialista. Ou seja, limitava a participação e capacidade de decisão das pessoas com deficiências sobre seus próprios corpos e vidas.

Adjetivações como incapaz, inválido, louco, demente, foram canceladas com o aval clínico - ou como defendem os pesquisadores dos Estudos sobre Deficiência – cunhados por meio do Modelo Médico. A parceria Estado-clínica adotou um referencial *normalizador*⁶ sobre a pessoa e a sua deficiência. O modelo médico privilegiava a doença/deficiência acima do papel desempenhado pelos indivíduos.

Assim, observa-se a existência de uma medicina normatizadora e corretiva cuja emergência na detecção do problema é superior ao entendimento das patologias enquanto desdobramentos da vida humana, os quais devem também integrar o processo de observação clínica. A norma, neste sentido assume o lugar da cura que endireita o corpo para o retorno ao convívio social e é por meio da norma que os corpos classificados como imperfeitos carregam o peso de sua (a) normalização também cancelada pela ação médica (TEIXEIRA, 2011, p.83).

A pessoa que vive a deficiência confronta-se em seu cotidiano com dois aspectos importantes em relação a sua ‘condição’. O primeiro refere-se à ‘estigmatização’ conferida ao corpo considerado incapaz pela sociedade ou pela medicina reabilitadora. O segundo é o de ser usado como exemplo, ou como corpo tolerado por um cenário que se supõe inclusivo, mas que de fato não o é. Este status de permanente suspensão social confere ao corpo deficiente uma realidade permanente de exclusão.

O estigma exerce um efeito duplo sobre os indivíduos que oscila entre assumir a sua condição (doença, impedimento, conduta) ou negá-la para a obtenção de interesses pessoais. De fato o *status* sinuoso do estigma permite o ajustamento e a interferência da sociedade seja por meio da vitimização do estigmatizado ou mesmo da correção de sua condição. A análise

⁶ Importante ressaltar aqui que quando menciono o aspecto normalizador dos corpos, refiro-me diretamente ao que na época se nomeava como políticas de normalização, e conseqüentemente, da classificação dos sujeitos que desviassem desta política. Estes eram classificados como anormais. Com base na literatura de Foucault, este processo relaciona-se diretamente com as políticas de normalização e de cumprimento das normas estabelecidas pelas instituições sociais reguladoras (Estado, Igreja, Escola, Família) e utilizadas como aparelhos normatizadores dos indivíduos. Determina-se assim o poder sobre o controle da disciplina do corpo, da tecnologia em favor da produção e da profilaxia, das ações para a cultura da vigilância e do terror ao que se considera anormal.

Goffniana permite-nos a reflexão sobre as relações ocorridas nos processos de estigmatização dos indivíduos, à medida que estes estão inseridos em uma sociedade considerada normal. Com efeito, o estigma atuava sobre o indivíduo que possuísse “um traço que pode se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus” (GOFFMAN, 2008, p.14).

O conceito de estigma adotado pela psicologia social foi compreendido por Goffman como sendo fruto de um conjunto de relações das quais dependem as classificações impostas aos indivíduos estigmatizados. Estas mesmas classificações atuam sobre a vida da pessoa estigmatizada de formas distintas. No caso de pessoas com deficiência o termo atua como chancela de suas condições físico-mentais. Ao receber o estigma do aleijado, do cego, do surdo, os indivíduos passam a se colocar diante de uma sociedade inserida também numa prática estigmatizadora. Segundo Goffman, é importante analisar o fenômeno do estigma com base na observação dos ‘contatos mistos’, ou seja, nos processos de interação e convivência entre estigmatizados e estigmatizadores.

O fenômeno defendido como Modelo Social da Deficiência (*Social Model*), surge na Inglaterra no início da década de 1970, com a criação da UPIAS - *Union of Physically Impaired Against Segregation*. Formada por uma organização composta por intelectuais deficientes físicos, envolvia ativistas que protestavam em favor de um novo modelo que compreendesse a deficiência para além das imposições sociais do modelo médico.

O Modelo Social da Deficiência defendia a participação cidadã das pessoas com algum tipo de deficiência, [...] para que pudessem viver de forma independente, atuar no mercado de trabalho e ter o controle sobre suas próprias vidas (SHAKESPEARE, 2010, p.266). O MSD segundo o Estatuto da organização atestava que:

[...] é a sociedade que incapacita as pessoas com deficiência física. A deficiência é algo imposto sob os quatro impedimentos pelos quais somos desnecessariamente isolados e excluídos da plena participação na sociedade. As pessoas com deficiência são, portanto, um grupo oprimido na sociedade. (UPIAS, 1975 citado por SHAKESPEARE, 2010, p.267).⁷

Importante ressaltar que os quatro impedimentos aos quais se referem os ativistas da UPIAS, compreendem os tipos de deficiências mais comuns em nossa sociedade, já citados

⁷ In our view, it is society which disables physically impaired people. Disability is something imposed on top of four impairments by the way we are unnecessarily isolated and excluded from full participation in society. Disabled people are therefore an oppressed group in society. A tradução acima e todas as seguintes no corpo do texto são de minha autoria, com o original sendo indicado em nota.

acima (física, auditiva, visual, mental). Esta entidade foi responsável não somente pela luta de pessoas com deficiência, mas por criar um pensamento crítico sobre as práticas adotadas no modelo médico imposto aos corpos deficientes daquele período.

É somente a partir da criação do MSD defendido pelo documento da organização, que o termo Deficiência (*Disability*), deixa de ser encarado como uma desvantagem ou estigma sobre os sujeitos. A deficiência passa a ser reconhecida como um fenômeno passível de ocorrer à todos os indivíduos. Ou seja, em algum momento todos os indivíduos viverão experiências envolvendo a deficiência, sejam elas adquiridas no decorrer da vida, provocadas de forma aleatória, ou no convívio com outras pessoas.

A crítica feita ao modelo social por teóricos como Shakespeare (2010) se baseia, sobretudo à negação da visão médica e o estigma da deficiência como forma de opressão. Na visão deste autor é importante estamos atentos à estas afirmações pois não é somente definir a deficiência enquanto condição de opressão mas refletir sobre de que maneira esta opressão se manifesta. Ou seja, o autor nos chama atenção para a importância de reconhecermos que as situações de opressão ocorrem nas relações sociais e conseqüentemente nas posturas adotadas pelos próprios deficientes, questão não reconhecida pelos intelectuais da UPIAS.

Por outro lado, a aparição efetiva das pessoas com algum tipo de deficiência nos movimentos sociais, manifestações e organizações políticas modificaram a imagem negativa e penalizante atribuída às pessoas com deficiência. A presença das pessoas na rua, em suas comunidades e na mídia iniciou um novo ciclo na conquista de seus direitos e no que tange a reivindicação de sua cidadania. As pessoas com deficiência passaram a ter de certo modo o reconhecimento de seu papel social e político na sociedade.

Para a UPIAS “o conceito de deficiência era fruto de uma política de opressão sobre a pessoa com deficiência” (Diniz, 2007) e dos agenciamentos impostos pelo modelo médico. Por isso, os ativistas da UPIAS defenderam a criação do MSD como forma de pensar sobre a deficiência sob outro prisma, sobretudo pensar a partir da realidade de pessoas que viviam esta experiência.

A deficiência é uma construção. Porque a deficiência, assim como outras categorias marginalizadas, é contextual, não se pode entender na realidade o que é a deficiência sem entender o que a deficiência tem sido. (WITHERS, 2012, p.2).⁸

A citação acima reflete um ponto que tem se tornado fundamental nas últimas décadas acerca da compreensão sobre o fenômeno da deficiência, não somente em seus aspectos históricos, mas

⁸ Disability is a construct. Because disability, like others marginalities, is contextual, you cannot actually understand where disability is without understand what disability has been.

especificamente pelos rastros de exclusão ainda visíveis em nossas práticas cotidianas. Withers (2012) se posiciona na tentativa de chamar atenção para a percepção da deficiência a partir de realidades invisíveis que ganham visibilidade a partir das vozes de pessoas que vivem a deficiência.

Teóricos como Tom Shakespeare e A.J. Withers criticam o Modelo Social defendido inicialmente pela UPIAS e aplicado em nossas sociedades, afirmando que, o MSD limita-se a uma perspectiva institucional e concessiva sobre a deficiência. Ou seja, a inserção da pessoa com deficiência foi erroneamente assumida pelo Estado e suas instituições, principalmente no que tange à dependência das pessoas de programas assistenciais (pensões) e auxílios devido às suas deficiências. Na visão de Withers, esta situação reforçaria apenas a inserção e a dependência social, impossibilitando que os indivíduos alcancem sua autonomia.

O autor defende a emergência de um Modelo Radical da Deficiência, que reconhece as contribuições do MSD, mas entende que as discriminações, exclusões ainda permanecem no cotidiano das pessoas com Deficiência. E esclarece que, a criação dos modelos tiveram raízes em uma cultura eugenista – a exemplo do modelo médico – e visavam somente o reconhecimento da habilidade (*ableism*) em detrimento de uma patologização dos corpos considerados não-hábeis. No entanto, o que o autor observa hoje é a predominância da desabilitação (*disablism*) dos indivíduos em favor das políticas assistenciais de Estado.

Sobre o Modelo Radical da Deficiência Withers explica:

O componente fundamental do Modelo Radical é a ideia da interseccionalidade: abordar múltiplas formas de opressão juntas e em conjunto... A conceituação da deficiência que não inclui em sua base o reconhecimento e envolvimento com a natureza interlocutória de opressões não pode ser um modelo radical (WITHERS, 2012, p.99)⁹.

O autor toma emprestado o conceito ‘interseccionalidade’ do movimento feminista negro para aplicá-lo à compreensão do modelo radical da deficiência. O conceito diz respeito às múltiplas formas de repressão que atuam sobre os indivíduos como racismo, sexismo, homofobia, classismo e a xenofobia. De acordo com o autor estas formas de repressão aliadas à condição da deficiência redimensionam e relativizam os modos de discriminação, todas estão conectadas e não podem ser examinadas isoladamente. O termo interseccionalidade, foi cunhado em 1980 pela ativista Kimberlé Crenshaw. Para o autor também é necessária a verificação dos contextos sociais de opressão que atuam sobre a realidade das pessoas com

9 “A foundational component of the radical model is the idea of intersectionality: addressing multiple oppressions together and in conjunction with each other ... A conceptualization of disability that did not include, at its base, the acknowledgment of and engagement with the interlocutory nature of oppressions could not be a radical model”.

deficiência e em suas relações em sociedade. Seja no trabalho, na escola, ou na luta por ações que devem garantir os direitos e deveres ao invés das concessões institucionais que favorecem a manutenção da exclusão por meio dos interesses econômicos de grupos tidos como geradores da inclusão.

Sobre este último modelo, Siebers (2008), discorre e reflete acerca do posicionamento de sujeitos deficientes, que não mais renegam as suas deficiências assumem-nas, no sentido da libertação do engajamento e enfrentamento social. A deficiência revela deste modo, um outro entendimento sobre a eficiência, das noções de habilidade ou capacidade (*ableism*), impregnadas em nossas sociedades de ontem e hoje. O culto a uma ‘cultura das eficiências’ seria a meu ver inerente aos indivíduos: uma vez que vivemos à sombra do medo da morte, da queda e do temor às ineficiências de toda ordem:

A habilidade corporal é como uma identidade temporária, embora garantida, na melhor das hipóteses, que todas as outras identidades humanas em algum momento entrarão em contato com algum tipo de identidade deficiente. (SIEBERS, 2008, p. 5).¹⁰

A condição eficiente dos corpos é uma narrativa histórica mantida pela necessidade da produção para a manutenção de uma economia eficiente. Com efeito, a posição defendida por Siebers (2008) reforça que, essa cultura de existência social eficiente é temporária e passível de mudança, uma vez que a deficiência é um fenômeno do humano, uma experiência que não pode mais ser compreendida como uma des-validação da pessoa e sim enquanto um terreno de conhecimento que se reconhece também nas relações com o outro.

Retorno à discussão do modelo social trazida por Shakespeare (2010), quando considera o entendimento da deficiência como uma [...] intervenção da sociedade sobre indivíduos (p.267), para ceder lugar à deficiência como uma experiência humana, que se afirma nas práticas cotidianas dos deficientes. Ou seja, o modelo social passou a estar atento aos processos de exigência econômica, responsáveis pelo projeto político da inclusão de corpos deficientes nas sociedades desenvolvidas.

A complexidade acerca das relações entre os modelos médico e social nos obriga a contextualizar as realidades vivenciadas por pessoas com deficiência ao redor do mundo. Não há como estabelecer padrões únicos de aplicação destes modelos, principalmente em países subdesenvolvidos. A pobreza, as desigualdades sociais, econômicas e a multiplicidade

¹⁰ Able bodiedness is a temporary identity, at best, while being human guarantees that all other identities will eventually come into contact with some form of disability identity.

cultural, contribuem para diferentes posicionamentos acerca destes modelos e o início de lutas sociais que não reforcem novas divisões ou *políticas separatistas* (SHAKESPEARE, p. 272).

1.2. O CONTEXTO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA NO BRASIL.

Com base no último censo, realizado em 2010 pelo IBGE, o Brasil possui cerca de 45 milhões de pessoas com algum tipo de deficiência¹¹, que corresponde a 23,9% da população nacional. Incluem-se nessas as deficiências motoras, mentais/intelectuais, auditivas, visuais e múltiplas a indivíduos com mobilidade reduzida permanente ou provisória.

O passado histórico das pessoas com deficiência no Brasil, assim como na Europa, transitou entre o medievo da especulação corporal dos séculos XV-XVI até chegarmos às primeiras condutas institucionais de profilaxias corporais empreendidas pelo Império: por meio das casas de caridade, bem como o advento das primeiras instituições de reabilitação.

O Estado brasileiro foi pioneiro na América Latina no atendimento às pessoas com deficiência, ao criar, em 1854, o Imperial Instituto dos Meninos Cegos (atual Instituto Benjamin Constant - IBC), e, em 1856, o Imperial Instituto dos Surdos Mudos (hoje Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES). Essas instituições, que funcionavam como internatos, inspiravam-se nos preceitos do ideário iluminista e tinham como objetivo central inserir seus alunos na sociedade brasileira, ao fornecer-lhes o ensino das letras, das ciências, da religião e de alguns ofícios manuais (LANNA JÚNIOR, 2010, p.23).

O que pode ser observado é que as primeiras iniciativas de ‘aceitação’ de alunos com deficiências visuais e auditivas foram empregadas no sentido das políticas de assistência e tutela do estado. Estava-se diante de uma medicina normalizadora, que adotava naquele período, a prática da reabilitação corretiva, ao invés do entendimento das doenças enquanto desdobramentos da vida humana. Somente a partir do aprofundamento científico das doenças e da descoberta dos estudos genéticos, bacteriológicos e epidêmicos, que a medicina passa a



Fig. 1. Instituto Benjamin Constant. Fonte: Instituto Benjamin Constant web museu.

¹¹ Fonte: Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos das Pessoas com Deficiência.

olhar as pessoas não mais como objetos patologizados, e sim como indivíduos que necessitavam de cuidados e meios de reabilitação.

Surtos como os da *Hanseníase* e a *Poliomielite*, impulsionaram a criação de centros de reabilitação física para aqueles considerados doentes entre 1920 e 1940. A idiotia ou Demência, como era conhecida os nomes atribuídos a Doença Mental eram diagnósticos atribuídos aos considerados loucos, renegados em sua maioria às instituições manicomiais.

De certo modo estes corpos, uma vez acolhidos estariam longe das vistas sociais e assim garantiriam ao estado o controle e a manutenção da norma e da tranquilidade local. No caso da loucura no século XIX até a primeira metade do século XX, predominava o controle e a decisão médica sobre o tratamento de pacientes com quadro de doença mental. Crianças consideradas retardadas e incapazes para a aprendizagem foram submetidas a diagnósticos como demência e idiotia, a chamada doença mental.

As deficiências passam a ser compreendidas sob o aspecto científico da cura e da reabilitação na segunda metade do século XIX e XX. Isto se justifica pelo universo trágico provocado pelas segregações anteriores e pelo olhar voyeurístico imposto aos corpos denominados como anormais no século XVII e XVIII. Os corpos vítimas de guerras e conflitos mundiais geraram uma população traumatizada e sequelada por batalhas e violências das mais diversas. Conseqüentemente, países como o Brasil foram influenciados por estas mudanças no campo da pesquisa médica e do interesse especulativo em desvendar anomalias, deficiências e traumas mentais.

A luta do movimento das pessoas com deficiência no Brasil se inicia de forma mais ativa em meados dos anos de 1970, no decorrer do processo de abertura política ocorrido entre 1974-1985. As organizações de base e os movimentos de participação popular (sindicatos, associações, ligas camponesas, movimentos das mulheres) começavam naquele período a reivindicar seus direitos e lutar por mudanças. Naquela época os grupos de pessoas com deficiência ainda não se organizavam institucionalmente em nível nacional, havendo diversos segmentos espalhados pelo país.

Em consonância com estes movimentos, podemos mencionar o trabalho de associações de pais e instituições de pessoas com deficiências, pois realizavam as ações negligenciadas pelo estado. A participação comunitária, neste sentido, foi o primeiro passo para o início das lutas sociais que envolviam a questão da deficiência e as necessidades dos cidadãos para o século XX. Estas iniciativas permitiram pela primeira vez que as pessoas com deficiência reivindicassem o direito de fala e participação política em sociedade, fortemente influenciada pelas lutas pacifistas que ocorriam nos Estados Unidos.

É preciso considerar as diferentes vertentes dos movimentos sociais das pessoas com deficiência no Brasil. As organizações sociais, Associações de Pais e Educadores, as organizações comunitárias, não governamentais e ativistas, contribuíram para um redimensionamento sobre a deficiência enquanto lugar de reivindicação e de saber. A experiência do corpo alcançou a dimensão política e confrontou o corpo ideologizado pela sociedade. Os processos de luta, organização de leis e mudanças arquitetônicas envolvidas neste processo, provocaram reações que de certo modo obrigaram a sociedade a repensar a própria condição de corpo cristalizada em nosso tempo.

Em entrevista à Lanna Junior (2010), Lia Crespo, ativista política cadeirante ligada aos movimentos de pessoas com deficiência no Brasil das décadas de 1970 a 1980 afirma:

Em 1979-1980, havia uma ebulição social. Segmentos da sociedade, tais como mulheres, negros, trabalhadores, homossexuais, etc., estavam se mobilizando. Para mim, a sociedade estava despertando, depois da longa noite, para os direitos de cidadania. Naquele momento histórico, havia uma ebulição social, e grupos de pessoas com deficiência também começaram a se articular e organizar. O Ano Internacional das Pessoas Deficientes (AIPD) foi uma motivação muito importante. A gente sabia que o AIPD traria oportunidades excelentes para divulgar nossas reivindicações. Em 1980, pouca gente estava interessada em nos ouvir, mas sabíamos que quando a mídia, os governantes e a sociedade em geral soubessem do AIPD isso seria um gancho muito importante a ser usado em nosso benefício (LANNA JÚNIOR, 2010, p. 143).

Em 1981 é lançado o AIPD (Ano Internacional da Pessoa com Deficiência), e se inicia uma forte discussão sobre conflitos políticos que envolviam deficientes no Brasil. O intuito era de formar suas primeiras representações no campo político institucional. Buscou-se nesta reunião, o desvencilhamento da tutela médica e assistencial rumo à inserção no mercado de trabalho. Havia a necessidade da redefinição de nomenclaturas associadas à ‘excepcionalidade’, ‘especialidade’ dos corpos, e a emergência de novos termos que reconhecessem a experiência da deficiência a partir das contribuições advindas dos cidadãos deficientes.

O fundamental, em termos paradigmático e estratégico, é registrar que foi deslocada a luta pelos direitos das pessoas com deficiência do campo da assistência social para o campo dos Direitos Humanos. Essa mudança de concepção da política do estado Brasileiro aconteceu nos últimos trinta anos. O movimento logrou êxito ao situar suas demandas no campo dos Direitos Humanos e incluí-las nos direitos de todos, sem distinção. (SASSAKI, 2008, p. 16).

Os movimentos de luta das pessoas com deficiência no Brasil estiveram subordinados primeiramente às leis integracionistas, para somente depois serem contemplados por leis

denominadas como inclusivas. O que difere estas leis, no caso das leis integracionistas, é a adequação do deficiente aos dispositivos específicos já existentes na sociedade, cabendo a este adaptar-se ao meio em que vive. No caso das leis inclusivas, parte-se do princípio de que são dadas as garantias de direitos a todas as pessoas, sem demarcações, prevalecendo o aspecto da acessibilidade universal, mediante as modificações estruturais necessárias. A inclusão dá-se por uma via dupla de ações entre o deficiente e o poder público por meio de uma política que privilegia o diálogo e as transformações necessárias na busca de uma sociedade acessível para todos.

O projeto inclusivo brasileiro mostra-se contraditório em relação às condições de direito e cidadania das pessoas com deficiência, pois: ora os inclui pelo discurso e pela promessa inclusiva, ora os exclui pela omissão, pela negação de espaços, bens e serviços básicos. Isto se justifica pelo que nomeio como ‘projeto da igualdade’, que caracteriza os aspectos reivindicativos dos movimentos sociais de pessoas com deficiências. A luta por oportunidades iguais e acessibilidade dá-se sempre pela ótica da inclusão igualitária, como nos chama atenção Fontes (2004). Tal perspectiva representa um falso modelo de luta que conclama a conhecida expressão “Somos iguais na diferença” (p.94).

A verborrágica celebração da diferença – das deficiências, dos impedimentos físicos ou limitações temporárias – colabora para o estado de exclusão que se vive no Brasil, onde os indivíduos convivem com a sensação de que precisam primeiramente justificar suas deficiências para depois serem vistos como cidadãos. Um exemplo disto é a despreparada prática inclusiva do mercado de trabalho para a inclusão de profissionais com deficiências. Em alguns casos os profissionais são admitidos em empresas que não oferecem a mínima estrutura às suas necessidades corporais e são inseridos apenas para cumprimento das leis de cotas inclusivas.

Em 30 de março de 2007, o Brasil assinou, na sede das Organizações das Nações Unidas, a *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência*, bem como seu Protocolo Facultativo, comprometendo-se à implementar medidas para dar efetividade ao que foi ajustado. O documento visava um esforço em conjunto entre a sociedade civil, o governo para a fiscalização das ações desenvolvidas no âmbito da inclusão das pessoas com deficiência¹². No preâmbulo desta Convenção em seu item ‘e’, reconhece-se que:

[...] a deficiência é um conceito em evolução e que a deficiência resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades com as demais pessoas.

¹² A Convenção é ratificada no Brasil em 2008 com equivalência de Emenda Constitucional.

Não obstante, observa-se que no *Estatuto da Pessoa com Deficiência*¹³, predomina a discussão do acesso seja à saúde, à educação, à cultura e ao lazer, como sendo uma *oportunidade* oferecida ao indivíduo e não como um direito básico para a sua formação e convivência em sociedade. Segundo o artigo 42 do Estatuto da Pessoa com Deficiência, hoje conhecido com Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com deficiência, sancionada em 2006¹⁴:

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, esporte, turismo e lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso: I - a bens culturais; II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas; e III - a locais que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos, assim como a monumentos e outros locais de importância cultural nacional. (BRASIL, 2015.)

A preocupação institucional com o chamado acesso aos bens culturais evidencia que não existe um esclarecimento ou comprometimento de como este acesso se dará frente às leis sugeridas, o que existe é uma política de ‘oportunização’¹⁵. Um exemplo disto é o parágrafo segundo do Estatuto da Pessoa com Deficiência quando se refere ao cumprimento das normas de acessibilidade em espaços culturais.¹⁶

Parágrafo 2º As soluções destinadas à eliminação, redução ou superação de barreiras na promoção da acessibilidade a todo patrimônio cultural, no que couber, devem estar de acordo com o que estabelece o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A transferência para a gerência nacional do IPHAN, não garante a fiscalização e modificação para o acesso nos espaços culturais, pois fica claro que a maioria dos teatros e centros culturais brasileiros não dispõem de rampas, sinalizações em braile e sonoras, sem mencionar a acessibilidade do próprio produto artístico (BRASIL, 2015).

De fato, ainda estamos diante de políticas inclusivas válidas em sua elaboração, mas ineficazes em sua execução. As políticas culturais e artísticas ainda são limitadas pela ingerência de estado e pela ausência de ações reais em acessibilidade. Compreende-se aqui a

¹³ Criado em 2006, e recentemente sancionado pela presidente Dilma Rousseff, a Lei Brasileira de Inclusão – Estatuto da Pessoa com Deficiência prevê atendimento prioritário em órgãos públicos e dá ênfase às políticas públicas em áreas como educação, saúde, trabalho, infra-estrutura urbana, cultura e esporte para as pessoas com deficiência.

¹⁴ Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, de autoria do Senador Paulo Paim, sancionada em 2015 pela Presidente Dilma Rousseff em seis de julho, como Lei n° 13.146/2015.

¹⁵ O termo oportunização foi defendido em minha dissertação de mestrado como sendo referente às práticas inclusivas destinadas a deficientes no Brasil. Essas práticas são geradas apenas pela ótica da concessão do que as políticas inclusivas nacionais chamam de oportunidade. Este projeto político negligencia as especificidades envolvidas em cada realidade corporal dos cidadãos.

¹⁶ Acessibilidade para cegos como a áudio descrição em museus e obras artísticas. Descrição em libras para pessoas com algum tipo de deficiência auditiva em todos os espaços culturais.

acessibilidade como base nos princípios do Desenho Universal¹⁷ (*Universal Design*), não somente quando se trata de pessoas com algum tipo de deficiência, mas no que tange a sociedade em seu direito pleno à cidadania.

O que definiu estas mudanças foi o enfoque político adotado ao considerar que, não cabe mais ao cidadão que vive uma deficiência incluir-se unilateralmente na sociedade não estruturada para recebê-lo, mas sim adotar um movimento de inclusão participativo em conjunto com os cidadãos que vivem os mais diversos tipos de deficiência. O conhecimento acerca dos movimentos sociais, das políticas públicas e do projeto inclusivo construído em nosso país, confere às pessoas com deficiência a responsabilidade de atuar politicamente.

Outra questão importante a ser abordada é sobre o espaço midiático concedido às pessoas com algum tipo de deficiência no Brasil. Jovens e crianças com algum tipo de deficiência não se reconhecem inseridos na realidade econômica de nosso país. Algumas campanhas vêm sendo realizadas para promover o acesso das pessoas com deficiência ao consumo de produtos específicos, mas ainda assim, trata-se de concessões midiáticas ao invés de uma ação publicitária que promova a inclusão universal de modo efetivo.

Em suas pesquisas, Fontes (2010) explica que as pessoas com deficiências não são sujeitos de seus discursos na televisão, pois “ os discursos reivindicatórios dirigidos contra o silêncio da pauta da mídia sobre a deficiência parecem muitas vezes querer solucionar na esfera do simbólico uma questão ainda não solucionada na esfera do real” (p.104). Tomando como base a reflexão da autora, observo que nos últimos dez anos o aparecimento de pessoas com deficiência vem sendo conduzido em espaços específicos dos meios de comunicação, dentre eles a mídia esportiva e associada à área médica.

Nunca se falou tanto sobre esporte paraolímpico, superação dos limites, ou no desenvolvimento de dispositivos tecnológicos que trazem a melhoria da qualidade de vida de pessoas com deficiência. No entanto, Fontes (2010) aponta para a negligência midiática em relação à parcela da população feminina com deficiência que, de fato, não se vê representada nos setores da mídia televisiva e impressa, exceto quando realizam algum feito extraordinário, principalmente no cenário esportivo, ou no relato dramático em uma novela. Por outro lado, podemos encontrar espaços midiáticos alternativos na internet, por meio de blogs e sites sobre deficiência em todos os âmbitos da esfera social. Sites sobre sexualidade, turismo adaptado, saúde, educação assistiva, entretenimento dentre outros.

¹⁷ Por Desenho Universal entende-se a concepção de espaços, artefatos e produtos que visam atender simultaneamente todas as pessoas, com diferentes características antropométricas e sensoriais, de forma autônoma, segura e confortável, constituindo-se nos elementos ou soluções que compõem a acessibilidade.

Um exemplo significativo pode ser observado com o surgimento de programas como o *Assim Vivemos*¹⁸, e o *Programa Especial* da TV Brasil, todos produzidos de acordo com a realidade de pessoas com deficiência, inclusive por adotarem estratégias de acessibilidade comunicacional, como recursos de áudio descrição e língua de sinais. No entanto, trata-se de mídias especializadas no tema da deficiência, e neste sentido impede o reconhecimento dos cidadãos no âmbito da mídia de alcance nacional.

Os espaços de visibilidade midiática são poucos, e geralmente reforçam práticas assistencialistas e especulativas sobre o deficiente. É muito comum a exibição de deficientes em programas de domingo, sendo colocados como exemplos humanos de superação, ou exibidos como realizadores de feitos fantásticos. Neste sentido defendo que ainda existem sólidas representações da deficiência, aliadas a um imaginário voyeurístico recalcado em nossa sociedade. O papel da mídia é por vezes despreparado por vincular a imagem das pessoas com deficiência à tarefa da transformação da sociedade. Muitas vezes se esquecem de que muitos cidadãos não querem ter a sua imagem associada ao heroísmo, ou mesmo à consagração de suas fisicalidades como fato extraordinário.

O território midiático demarcou como nenhum outro a imagem das pessoas com deficiência, seja na forma televisiva ou jornalística, vê-se quase sempre o deficiente objetificado pela cultura da penalização ou da superação de suas limitações. O esporte destaca-se como celeiro de emoções fabricadas em prol da hiper-visibilidade das pessoas com algum tipo de deficiência. Campeonatos, competições em olimpíadas ou jogos nacionais são sempre narrados como realizações épicas de superação humana.

Um exemplo disto foi o quadro exibido no programa Globo Esporte, intitulado *Extraordinários*, especialmente produzido durante a cobertura dos jogos paraolímpicos de 2015, no Canadá. Em um dos quadros, observam-se atletas realizando - dentro da própria película de proteção 'extraordinária' criada pela mídia - brincadeiras e gozações com suas próprias deficiências, numa tentativa de mostrar que ironizam e compartilham posicionamentos hilariantes sobre seus corpos¹⁹. A cena exibida pela TV mostra a apresentadora com a seguinte introdução à matéria: [...] e o Brasil mostra mais uma vez que eles são animados e bem resolvidos.

De fato ainda nos deparamos com o chamado Modelo Social da deficiência que mantém uma estrutura verticalizada de papéis, distribuídos entre corpos eficientes e

¹⁸ O projeto Assim Vivemos é o primeiro festival de filmes sobre deficiência do país. Surgiu em 2008 e logo em seguida foi convertido em formato de programa pela Lavoro produções e exibido na TV Cultura.

¹⁹ Fonte: <http://sportv.globo.com/site/programas/Extra-ordinarios/noticia/2015/08/na-esportiva-brasileiros-do-parapan-fazem-parodias-sobre-deficiencias.html#atleta-clodoaldo-silva> acesso em 27/08/2015.

deficientes. Ou seja, cabe aos tortos corpos justificar e provar a própria capacidade na busca de brechas e espaços na sociedade. A lógica inclusiva é, portanto, contraditória quando revela apenas a busca pela comprovação dos ‘capacitismos’ sociais que geram novos estados de exclusão.

O estado de exclusão defendido aqui se refere à omissão histórica e permanente das instituições públicas, em todos os setores (saúde, educação, cultura) em reconhecer que as pessoas com deficiência possuem um lugar de fala e de apropriação de suas experiências. Elas necessitam do reconhecimento de seus direitos e deveres, sem a obrigatoriedade da justificação pessoal de suas capacidades ou incapacidades.

Parece-me pertinente pensar que a pessoa com deficiência desvia cotidianamente das realidades excludentes travestidas de inclusivas. Pensar esse desvio como uma forma de resistência é estarmos diante do surgimento de novas organizações sociais, comunitárias que nos últimos 30 anos começaram a ganhar e reconfigurar os modos de luta social. Cito exemplo do movimento das favelas²⁰ no Brasil e, sobretudo o movimento das pessoas com deficiência no início da década de 1970. Esse pequeno levante provocado pela aparição de movimentos sociais, até então inexistente, inicia no país uma trajetória de mudanças, e influências sobre a sociedade e consequentemente sobre a política brasileira.

O modelo social da deficiência no Brasil promoveu a busca por eficiências institucionais e econômicas em relação ao deficiente. No entanto, mesmo o modelo social equivocou-se quando concentrou o foco simplesmente na cultura de inserção produtiva do deficiente - condição que vitimiza o indivíduo, apenas por lhe conceder oportunidades em lugar da promoção de espaços de formação profissional efetiva e vida independente. Inserir o corpo deficiente em uma cultura de produção capitalista apenas pela ótica da produção e comprovação de eficiências. Subestimam-se os potenciais, as experiências individuais e contribuições de cada corpo apenas pelo cumprimento imediatista e a toda prova de sua ‘inclusão’.

É preciso reconhecer que a complexidade da experiência corporal da deficiência está para além da aplicação da acessibilidade e necessita colocar-se diante das especificidades, anseios, e contribuições de cada indivíduo física ou mentalmente comprometido. Só a partir deste entendimento pode-se realizar um projeto político-social efetivamente justo e inclusivo.

²⁰ A partir da década de 1980 as favelas tratadas como alteridade negativa do Estado e da sociedade iniciaram movimentos de luta pela valorização de seus trabalhadores e habitantes incorporando por vezes a própria exacerbação do estado de pobreza na obtenção de reivindicações junto ao estado e a sociedade. O movimento político encabeçado por favelados destacou-se por meio das ações de grupos como a Comissão das Favelas na década 1950 e posteriormente, a União dos Trabalhadores Favelados-RJ, Federação dos Trabalhadores Favelados-MG (Oliveira, 2014).

A cultura da adaptação e do ajuste social à deficiência não pode ser realizado apenas pela via única da economia funcionalista e corporativa em que nos inserimos, mas dialogar com a universalidade corporal em todos os seus aspectos, proposta fundamental dos princípios do *Universal Design*

1.3. MOVIMENTO SOCIAL DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NOS ESTADOS UNIDOS.

Os EUA, assim como o Brasil, viveram uma longa história de lutas contra a discriminação. A matança de nativos durante a ocupação inglesa, o processo de escravidão nas colônias do sul e conseqüentemente as inúmeras desigualdades raciais que marcaram o processo colonial de construção da América. Naquele período as comunidades chamadas de pioneiros (*pioneers*) construíram casas, estradas, ferrovias rumo ao progresso alicerçado na força e eficiência para o trabalho.

Alexis De Tocqueville (1840) nos chama a atenção quando identifica – já nas primeiras comunidades de colonos norte americanos – um senso de engajamento e trabalho peculiar. Ao mesmo tempo se adotava um modelo de produção escravista e explorador das comunidades indígenas, assim como hierarquias de governos em cada estado. Esta contrariedade política alicerçou os ideais democráticos da constituição americana, por meio do entendimento de que “não é um simples documento, mas a tradição viva de uma ordem política” (De Tocqueville, p.47). O pesquisador observou como a sociedade americana se posicionava de forma controversa diante de sistemas como o escravista ao mesmo tempo em que pontuou o nascimento de sistemas políticos avançados para a época como a autonomia administrativa entre estados e a constituição americana. Importante mencionar o trabalho deste intelectual que já no século XVIII identificou as bases fundadoras da sociedade norte americana em específico o espírito de comunidade e de direito individual responsável pela formação do povo americano.

Na análise de Thomson (1997) os ideais democráticos americanistas já identificados por Toqueville contribuíram para a incorporação de valores como a auto-governança, auto-determinação, progresso e autonomia. Neste caso, o corpo deficiente por ser considerado inapto/não produtivo subverteria as regras deste idealismo impregnado na cultura norte americana.

Uma democracia igualitária exige a autonomia individual para evitar a ‘anarquia’. Um sistema onde os indivíduos elaborem leis e escolham líderes dependem de pessoas que governem suas ações e corpos assim como



Figura 02. Hellen Keller e Ann Sullivan. Fonte: Acervo Scott Rains.

governam o corpo social. Consequentemente a pessoa com deficiência é uma construção única e perturbadora entre os que se opõem ao egoico ideal americano²¹ (THOMSON, 1997, p.43).

Na visão da autora, o princípio da auto governança exigiria corpos regulados e produtivos para a manutenção da economia de produção. Deste modo o corpo com deficiência revelava-se como a representação negativa destes ideais e do próprio projeto democrático americano. Estes são aspectos importantes que serão aprofundadas no decorrer da tese e que justificam as primeiras iniciativas de adequação, reabilitação e patologização de corpos deficientes entre os séculos XVIII e XIX nos EUA.

Passado o período de sua independência e já no ano de 1751, os estados americanos começam a implantar as primeiras casas de caridade, asilos e manicômios para acolhimento dos chamados idiotas, lunáticos e pessoas consideradas mentalmente afetadas e incapacitadas para o trabalho. A primeira instituição psiquiátrica fundada nos Estados Unidos em 1768 foi *Eastern State Hospital*, localizava-se na cidade de Williamsburg, no estado da Virgínia.

A política das casas de caridade e de asilos atuou fortemente sobre os indivíduos considerados anormais durante o século XVIII e XIX na Europa e nos EUA, em especial as instituições de apoio para cegos e surdos. No caso específico dos Estados Unidos em 1817, a primeira escola para surdos se estabelece em Hartford, Estado de Connecticut. Em 1829 Louis Braille cria um sistema que permite aos cegos o acesso à leitura, este sistema viria a ser conhecido como *Braille* e difundido ao redor do mundo até nossos dias. Importante mencionar que esta conquista foi responsável pela inclusão de milhares de estudantes cegos no decorrer do século XIX e XX.

Um exemplo a ser mencionado foi a trajetória da escritora e ativista norte americana Helen Keller, que se tornou um dos principais expoentes da luta das pessoas com deficiência visual e auditiva. Hellen nasceu surda e por isso não desenvolveu a capacidade da fala e vivia

²¹ Egalitarian democracy demands individual self –government to avoid anarchy. A system which individuals make laws and choose leaders depends upon individuals governing their actions and their bodies just as they govern the social body. Consequently, the disabled figured is a unique and disturbing construct among the culture others opposed to the ideal American self.

com restrições severas de comunicação devido à resistência e a própria incompreensão de sua família sobre a sua deficiência. Em sua biografia ‘A História da Minha Vida’ (*The history of my life*) a ativista e articuladora política é descrita desde sua infância até a chegada de sua primeira mentora e professora Ann Sullivan, que a retirou do isolamento comunicacional por meio da linguagem de sinais e através do toque das mãos (leitura das mãos). A convivência entre as duas gerou uma forte amizade, que mais tarde seria retratada no filme *O milagre de Ann Sullivan*. Hellen Keller foi a primeira militante política que lutou não somente pelos direitos das pessoas com deficiência em seu país, mas pelo direito ao voto feminino e pelos direitos trabalhistas, por ser filiada ao Partido Socialista norte-americano.

Uma das figuras emblemáticas da atuação na luta das pessoas com deficiência nos Estados Unidos foi o presidente Franklin Roosevelt por ter vivido uma experiência pessoal com a poliomielite, quadro que o impedia de passar longos períodos de pé e necessitar do uso de uma cadeira de rodas. Roosevelt não pode ser considerado um líder na causa das pessoas com deficiência nos EUA, mas tornou-se um presidente conhecido pela relação velada que manteve por sua ‘condição’. O presidente criou em 1927 o *Roosevelt Institute of Rehabilitation* na Georgia, fato que alguns historiadores consideram ter ocorrido devido a própria experiência física do presidente. A política do cuidado e da assistência reabilitadora do governo Roosevelt foram marcantes para o surgimento das políticas de saúde e terapias para pessoas com deficiência. Porém muito se há especulado sobre as orientações que o presidente recebia para encobrir a sua deficiência, levando-o ao uso discreto da cadeira e a pouca exposição pública em momentos de vida privada. Como assinalam as autoras Fleisher e Zaimes:

[...] muitas pessoas com deficiência viam no presidente Franklin a motivação para acreditarem em suas possibilidades, já o público em geral preferia não enxergar a limitação física de seu presidente. Ainda que alguns não soubessem, outros tampouco se interessavam em reconhecer e continuavam se recusando a mencionar que o presidente era deficiente²² (FLEISHER & ZAIMES, 2011, p.2).

Nota-se aí o temor da associação de um representante político à condição de deficiente/inválido e prova disto foi e fato a existência de Roosevelt envolto em uma política protecionista que deveria manter a normalidade e a afirmação constante de suas capacidades e de sua saúde física para a tranquilidade da população.

²² For many people with disabilities FDR engendered faith in their own possibilities, the general public preferred not to see their President’s physical impairment. Although some did not know, others refused to learn, and still others refused to tell that the President was disabled.

A partir da participação dos primeiros movimentos sociais das pessoas com deficiência e organizações surgidas em meados do século XX, criam-se espaços de voz e não mais de sujeições em relação aos indivíduos com deficiência. Chamo atenção para a noção de deficiência, ele advém de uma classificação imposta por uma maioria eficiente, aquela que habita uma economia moral e política de eficiências.

A criação destes movimentos sociais contribuiu para legitimar o cumprimento de direitos e obrigações do cidadão deficiente na sociedade. Fato que se deveu ao impacto das grandes guerras mundiais, que impulsionou a (re) socialização dos vitimados (amputados, paraplégicos, surdos e cegos) que necessitavam integrar-se à sociedade. Até então, a deficiência era compreendida por um modelo social comandado por uma visão patológica do corpo, onde o que prevalecia eram as doenças do indivíduo em relação as suas capacidades (TEIXEIRA, p. 62, 2011).

Os EUA vivenciaram de forma ativa a militância política deste período 70-80 justamente pela contribuição de movimentos sociais anteriores, como o Movimento dos Direitos Civis (*Civil Rights*), a repercussão dos *Black Seats*²³ e o movimento feminista norte-americano da década de 1950/1960. Fortemente influenciados por ações e ideias destes grupos as pessoas com algum tipo de deficiência passaram a reconhecer-se também nas reivindicações de direitos e luta pelo acesso à vida independente. A luta do movimento pelos direitos das pessoas com deficiência (*Disability Rights Movement*), emerge nesse período com um enfoque político significativo, tanto para os Estados Unidos como para os países que presenciavam e se influenciavam por estas ações.

1.4. AMERICAN DISABILITY ACT E A PERFORMANCE SOCIAL DOS PROTESTOS.

O *American Disability Act* foi o documento de maior relevância para a afirmação dos movimentos sociais das pessoas com deficiência no período entre o final da década de 1980 e início dos anos de 1990 nos EUA. A criação do ADA 1990 possibilitou a conquista de direitos civis das pessoas com deficiência, sobretudo pelo direito a uma vida independente e a participação efetiva no mercado de trabalho.

O ADA legislou como sendo deficiente todas as pessoas que de algum modo estavam inaptas para o exercício de atividades cotidianas, o que corresponderia aos indivíduos

²³ Na década de 1970 movimentos que adotavam a prática da resistência e da não violência por parte de grupos do movimento negro americano que ficaram conhecidos como *Black Seats*. Eram ações combinadas e ensaiadas para ocupação de espaços públicos proibidos para negros, como lanchonetes, restaurantes e nos transportes. O objetivo era resistir à violência moral ou física de forma pacífica e não reativa. O movimento causou reações diversas, não somente nos EUA, mas em todo mundo, motivando campanhas para o fim da segregação racial naquele período nos Estados Unidos.

limitados mental ou fisicamente. Essas atividades se referiam as capacidades funcionais dos indivíduos como: ouvir, ver, caminhar atividade neurológica, orgânico-funcional, intelectual, genético-funcional.

A definição de deficiência neste sentido foi diretamente atrelada ao aspecto clínico da funcionalidade corporal e que foi nomeado pelos americanos como *impairment*, termo inglês que pode ser traduzido para o português como por incapacidade, seja no campo físico ou no campo mental. O termo *impairment*, foi posteriormente revisto pela OMS, contrapondo-se a outros termos como deficiência (*disability*).

O *American Disability Act* foi reivindicado em 1990, mas efetivamente implantado somente em 1991, por meio de tramitação no congresso americano. O ADA estabeleceu medidas que reivindicavam as necessidades reais da comunidade deficiente norte-americana. Entre elas estavam: o acesso aos serviços de atendimento educacional especializado, a inclusão no mercado de trabalho, a acessibilidade no transporte público, e nas acomodações públicas (hotéis, abrigos, etc.). Destacavam-se o uso de sistemas de comunicação acessível, a aplicação de leis de habitação justa, o direito ao voto, a vida cultural e ao lazer, bem como o combate a discriminação no trabalho, nos transportes e na vida pública de modo geral. Destaco a política do Desenho Universal que surgiu em meados da década de 1970, como fruto do pioneirismo das universidades norte-americanas para a adaptação e espaços de área comum. Com o sucesso das medidas a noção de “adaptação de espaços” passou a receber o nome de desenho universal (*Universal Design*).

Segundo o professor Scott Rains²⁴, os movimentos paralelos de luta ocorriam por todo o país, em específico em estados como a Califórnia e Washington D.C. Em entrevista concedida para esta pesquisa em julho de 2014, Scott narra um episódio em que participou ainda adolescente de uma manifestação pelos direitos humanos na cidade de Seattle no auge da guerra do Vietnã.

Eu ainda muito jovem fui influenciado pelas lutas contra a guerra no Vietnã. Aos meus doze anos entrei no maior prédio de Seattle para convencer o pessoal dentro a fazer protesto e daí eu ganhei confiança. Anos depois com 17 anos eu fiquei paraplégico, e na cama do hospital veio uma ativista contra guerra, o irmão dela ficou tetraplégico. Então, eu comecei estudando os

²⁴ Professor Scott Rains é um dos maiores expoentes nos Estados Unidos, na luta dos direitos das pessoas com deficiência em todas as áreas. Seu legado tem sido marcante por suas ações para a acessibilidade, a questão do Desenho Universal e do Turismo Acessível ao redor do mundo. Scott empreende viagens para promover programas de capacitação e execução de projetos sobre acessibilidade e vida independente. Morou no Brasil por dois anos e é um conhecedor de nossa cultura, tendo contribuído para elaboração do plano de acessibilidade das olimpíadas brasileiras e sobremodo por sua atuação nas iniciativas do turismo acessível no Brasil.

pacifistas norte-americanos e daí foi como respirar, porque eu precisava lutar para sobreviver e porque lutar somente para mim? Eu faço parte de um movimento de protesto, só que agora de outro jeito, usando o mecanismo de capitalismo, de lucro, de empresas para sustentar a luta (Entrevista concedida por Scott Rains em 16 de junho de 2014).

No verão de 1990, um protesto ficou conhecido como marco para o movimento das pessoas com deficiência nos Estados Unidos. *The Capitol Crawl Up Protest* foi uma ação política realizada por aproximadamente trinta cadeirantes que ocuparam as escadarias do Capitólio americano. O grupo de ativistas rastejou pelas escadarias protestando por seus direitos, alguns com cartazes, outros com megafones. As reações ao protesto repercutiram no país causando um estado de comoção nacional sobre a luta das pessoas com deficiência.



Figura 3. *The Capitol Crawl Up Protest*, 1990. Foto: Tom Olin. Fonte Siebers (2008).

A ação provocou reações em todo o país, devido a visibilidade promovida pelos deficientes em relação ao espaço institucional, como forma de denunciar a situação de exclusão vivida pela comunidade. Está claro que se tratava de uma reivindicação acerca do drama de milhares de pessoas excluídas de seus direitos e inclusive do próprio acesso aos órgãos de estado que deveriam ser exemplos no cumprimento de políticas e de acesso à todos os cidadãos.

Tornar visível à sociedade os direitos de cidadão invisíveis perante as leis demonstra como a ocupação física do espaço e do órgão público podem reverberar no âmbito da esfera geral da sociedade.

Neste caso, “o resultado foi uma visão política sobre acessibilidade que o congresso teve que adotar” (SIEBERS, 2008, p.194).

A *Performance Social* implicada no protesto por meio da ação dos ativistas, reforça um aspecto já denominado por teóricos como Alexander (2011). Ou seja, não se trata mais da performance no âmbito da tradição ritualística reiterada em atos cotidianos (Shechner), nem tampouco a performance sob a condição de sua ação no presente (Phelan). A performance passa a ser compreendida como a junção de todas estas visões somadas à ação política social dos indivíduos. Ou seja, através das intervenções/transformações sobre a cena social que a performance passa a operar como um recurso-ferramenta não somente das ações cotidianas mas também para a análise sobre as formas sociais de organização, luta, e articulação política.

Na opinião do professor e ativista Scott Rains era praticamente impossível sair às ruas naquele período, não era possível imaginar pessoas com deficiência transitando ou mesmo articulando suas falas entre a sociedade [...] porque o primeiro embate contra a pessoa com deficiência é isolar, dizer que não vale. Então aparecer em público é um ato de manifestação, aparecer com mensagem política é outra coisa²⁵. Perguntado sobre como era sair às ruas numa cadeira de rodas na década de 1970, Scott traz um pouco de sua experiência:

O sociólogo americano Jeffrey Alexander (2011), nos cita como exemplo a definição do antropólogo John MacAllon, sobre a performance:

MacAlloon define a performance como um momento em que nós como cultura ou sociedade, refletimos e dramatizamos sobre nossa história e mitos coletivos. Ela apresenta-nos alternativas que mudam eventualmente enquanto permanecem as mesmas em outros²⁶ (MACALLON 1984 apud ALEXANDER 2011, p.20).

Essa afirmação caracteriza o que vem se tornando a *performance* para as sociedades modernas, no sentido de que, estas atualizam os tempos passados, reinventando deste modo, práticas políticas, sociais coletivas que seguem sendo encenadas e reproduzida enquanto atos. a desempenho para além de seu aprofundamento no campo artístico, mas sim como uma categoria que analisa as representações sociais de cada tempo enquanto ações de construção e mobilização de espaços políticos de atuação. Neste aspecto os grupos antes marginalizados abandonam o status a-histórico e passam a assumir uma cultura de resistência, uma espécie de conhecimento subjulgado. Desta forma, a performance surgiria enquanto uma ‘prática de repertório’ (ALEXANDER, 2011, p.21). O autor estaria se referindo aos rastros sociais incorporados através das relações em sociedades, os conflitos, as crises humanas e as políticas de luta individual atualizadas enquanto performances sociais no decorrer da história.

Na visão de Birringer (1993) apud Denzin (2003):

O corpo literal foi desafiado, substituído por um gênero autobiográfico, um corpo textual confessional, choros e sussurros em cena, um corpo em movimento operando contra si mesmo e sua cultura²⁷ (BIRRINGER, 1993, apud DENZIN, 2003, p.29).

²⁵ Entrevista concedida por Scott Rains em 16 de junho de 2014.

²⁶ MacAllon defined performance as an occasion in which as a culture or society we reflect upon and define ourselves, dramatize our collective myths and history. Present ourselves alternatives, and eventually change in some ways while remaining the same in others.

²⁷ The literal body was challenged, replaced by a gendered, autobiographical, confessional body text, cries and whispers onstage, a body in motion working against itself and its culture.

Os recentes estudos da chamada Performance Etnográfica, podem justificar e clarificar as ações deste protesto, bem como os efeitos provocados por seus realizadores na sociedade. Esta área surgiu como fruto das contribuições dos estudos da performance, juntamente com áreas da Ciência Sociais como a Etnografia. O objetivo destes estudos era aproximar os fenômenos sociais como as lutas de caráter popular no chamado terceiro mundo e suas reverberações sobre as atividades, atos, incursões políticas imbricadas no contexto artístico-social dos cidadãos.

Para Denzin (2003), a Performance Etnográfica permaneceu no campo político e pedagógico para mostrar seu caráter performativo e em grande parte para mostrar as contribuições de grupos de teatro popular. Como exemplo o autor cita o teatro operário e o teatro campesino que por vezes denunciavam situações de opressão. Ou seja, os membros artistas destes grupos eram em sua maioria cidadãos a quem se lhes havia negado o poder, tais como anciãos, deficientes, prisioneiros, mulheres, crianças. “Os artistas convertiam-se em *performers* de suas próprias histórias de opressão” (Denzin, p. 30).

Como podemos observar na imagem acima os corpos incorporam situações de opressão/exclusão para redimensioná-las em atos de protesto como o estado de exclusão, a indiferença arquitetônica e a negação de direito pleno a cidadania. Os atores políticos neste caso, foram as pessoas com deficiência que, por meio da noção de performance trazida por Foster (2003), transformaram situações cotidianas em um evento (p.399).

Foster refere-se aos protestos realizados pelos direitos civis dos negros americanos os *Sit-ins*. A autora defende que o questionamento principal dos primeiros manifestantes, *Why can't be served?*(porque não podemos ser servidos?) provocou reações das mais diversas no que diz respeito a violência branca e o estímulo ao surgimento de novas ações de ocupações por todo o sul norte americano. Os *Sit-ins* por meio dos treinamentos, das ações calculadas de resistência são exemplos de como a performance nos serve para analisar os processos de transformação social que foram conquistados a partir de ações coletivas, comunitárias e das ações de não violência, como no caso dos *Sit-ins* ou dos movimentos de luta contra a discriminação a soro positivos na década de 1980. Para Foster:

Em momentos como estes os corpos trabalham com o que tem nas mãos. Aprendem com o que sentem e aprendem de outros corpos, sejam estes hostis ou amistosos. Ainda que se esforcem em praticar os princípios da não-violência, que cercam as ações pelas quais foram treinados, eles tinham frequentemente e em uma fração de segundos que tomar decisões sobre como proteger-se uns aos outros ou como seguir adiante de maneira não planejada. Saídas solidárias não radicais de grupo nestes momentos

vivificavam a contundência e vulnerabilidade de todos os envolvidos. Tornavam evidentes o seu potencial sinestésico exercido por todos os corpos em resposta aos outros. (FOSTER, 2003, 412) ²⁸.

A autora nos chama atenção sobre como os movimentos populares podem acionar ações de solidariedade e identificação às suas causas. Ao mesmo tempo em que é um ato reivindicativo é um ato de clamor e tentativa de sensibilização social. A resiliência adotada pelo movimento *Sit-ins* estimulou as ações de resistência do povo negro americano. Consequentemente, outros grupos minoritários iriam se juntar na luta por direitos civis, como no caso das pessoas com deficiência.

Scott Rains aponta as influências que estes movimentos civis provocaram sobre as pessoas com deficiência nos EUA, bem como as consequências destas ideias na atuação política de cidadãos com deficiência:

Eu aprendi muito com os *african americans*. Aprendi sobre história do país, tomamos emprestadas as ferramentas, os conceitos as práticas deles, a luta pública deles não violenta, em geral contra discriminação contra o racismo. Adotamos a ideia de auto-escravização e de auto prendamento dos conceitos de discriminação. Foi muito forte isso. E também, a ideia de ir à rua, de manipular a linguagem e as palavras para descolonizar a mente (Entrevista concedida por Scott Rains em 16 de junho de 2016).

Ao observar o chamado ‘protesto rastejante’ podemos perceber a dimensão política e o estado de opressão e negligência vivenciado por pessoas com deficiência em seus cotidianos. A realidade é representada ainda que sob a forma de protesto por meio das ações articuladas dos atores sociais. O corpo que no caso é a própria representação da resiliência e passa a encenar o próprio drama da exclusão social, inclusive junto às próprias instituições político-representativas, como no caso do Capitólio. A partir destas intervenções e ocupações nos espaços de poder político as pessoas com deficiência passaram a modificar os contextos normativos e cristalizados pelos processos históricos de diferenciação. Estas foram características presentes neste período da história onde as reivindicações populares passaram a influenciar as lutas por cidadania ao redor do planeta.

²⁸ In such moments, bodies work with what is at hand. They feel with and learn from other bodies, both friendly and hostile. Even as they endeavor to practice the principles of nonviolence around which their actions are oriented, they must frequently make split-second decisions about how to protect themselves or how to push forward in an unplanned way. Not radical departures from group solidarity, these moments vivify the forcefulness and vulnerability of everyone involved. They make evident the range of kinesthetic responsiveness exercised by all bodies in response to one another.

As lutas por inclusão e acessibilidade inauguraram na América do Norte entre as décadas de 1970 e 1980 um vasto campo ativista, influenciado por lutas e movimentos civis de igualdade e contra discriminação. Uma verdadeira efervescência de grupos faria da futura década de 1990, um território para o surgimento de um movimento cultural e político das pessoas com deficiências.

1.5. MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DE CARÁTER SOCIAL NOS EUA E NO BRASIL.

1.5.1. Very Special Arts Program

O VSA - *Very Special Arts Program* foi e segue sendo o principal programa de incentivo às artes nos EUA. Esta iniciativa teve desdobramentos no Brasil e aqui ficou conhecido como, VSA Brasil ou *Programa Artes sem Barreiras*. Fundado em 1974, pelo embaixador irlandês nos Estados Unidos John Kennedy Smith, era inicialmente uma organização internacional para incentivo às artes, educação e a deficiência. A partir do ano de 2005, o *Department of VSA and Accessibility* se tornou parte oficial do *The John F. Kennedy Center for the Performing Arts*.²⁹ A união administrativa dessas duas organizações confirmaria a parceria em investimentos e para a criação de programas VSA em outros países. A proposta central desta instituição era “promover para as pessoas com deficiência de todas as idades a oportunidade de desfrutar, aprender e participar por meio das artes”. Ainda hoje são oferecidas atividades artísticas ação para jovens com algum tipo de deficiência promovendo a inclusão nas artes em geral, na educação e na cultura ao redor do mundo. O programa oferece anualmente cursos nas mais diversas áreas artísticas como Artes Visuais, Dança, Música, Teatro e Literatura. A organização realiza festivais ao redor dos EUA e também promove a criação de programas em rede de cooperação com 52 países, incluindo o Brasil.

A Fundação Kennedy e o Programa VSA, tornaram-se efetivamente afiliadas em 2005, e assim promoveram a extensão de seus programas educacionais para crianças famílias e pessoas com deficiência em todo mundo. Os princípios básicos do Programa VSA consistem em:

- 1- Toda pessoa com deficiência tem direito ao acesso às experiências de aprendizagem artísticas de qualidade.
- 2- Todo arte-educador e artista que atuam em escolas devem ser preparados para incluir estudantes com algum tipo e deficiência em seus planos de aula.

²⁹Fonte: http://www.kennedy-center.org/education/vsa/programs/special_education.cfm.

- 3- Todas as crianças jovens e adultos com deficiência devem ter acesso às instalações e as atividades culturais.
- 4- Todas as pessoas com deficiência que aspirem carreiras artísticas devem ter oportunidades para desenvolver as suas habilidades.

Dentre os programas desenvolvidos pelo VSA, destacam-se:

1- *VSA-International Art Program for Children with Disability*

Promove a prática das artes visuais (pintura, desenho, ilustração, grafite) por crianças com deficiências ao redor do mundo. O programa permite realização de exposições e participação em oficinas e cursos nesta área.

2- *VSA-Emerging Young Artist Program*

Espécie de prêmio interno, que apoia e promove eventos de quinze artistas emergentes, incluindo patrocínio que oscila entre 20 mil dólares para artistas primeiro colocado artista *grand prize*, dez mil dólares para o artista *first prize*, valor de seis mil dólares para artista *second prize* e um prêmio de dois mil dólares para os doze colocados restantes. Incluem-se neste programa o apoio para realização de exposições na cidade sede de Washington D.C, e ao redor do país por cerca de um ano.

3- *VSA- Playwright Discovery Award Program*

Este programa encoraja para a formação de jovens escritores. Estudantes com e sem deficiência são estimulados a desenvolverem narrativas sobre suas experiências com a deficiência, ou com outros temas que interessem. Em aulas e discussões em grupos as experiências de cada jovem estudante americano entre 6-11 e para estudantes estrangeiros entre 11-18 anos, são partilhadas na busca de histórias que possam revelar um pouco de cada processo de aprendizagem com a escrita. O programa também promove a realização de ‘competições entre os estudantes’.

4- *VSA- intersections: Arts and Special Education*

Promove palestras e cursos sobre artes e educação especial para estudantes e professores que se interessem em aprofundar o tema em suas escolas e espaços de atuação. Divulga bibliografia e textos a respeito do tema para os profissionais da área em questão.

Em 2013 durante meu período de doutoramento sanduíche pude acompanhar por uma semana a atuação do VSA na cidade de Columbus – Ohio. Tratava-se da realização de uma mostra cinematográfica sobre deficiência, que reuniu produções de vários países, artistas e pesquisadores da área dos estudos da deficiência no campo da dança, do cinema e da performance, dentre eles apresentaram-se documentários da professora PhD Petra Kuppens que gentilmente me convidou para participar de uma dança. Neste evento participaram como

convidados a companhia *Cleveland Dance Wheels*, um dos primeiros grupos da geração americana que lançou bailarinos com deficiência no campo da dança. A diretora Mary Verdi Fletcher proferiu algumas palavras sobre o trabalho do grupo. Importante salientar que o evento organiza-se de forma multidisciplinar atuando em vários eixos e estimulando a participação de artistas, pesquisadores em diálogos e trocas de experiência. Tive a chance de falar um pouco sobre a realidade de artistas no Brasil em uma conversa com a professora Petra Koppers e o dançarino Neil Marcus, que falaram um pouco sobre o projeto *Olimpias Disability Culture Projects*.

O *Olimpias* é um projeto de pesquisa da Universidade de Michigan sobre poéticas do corpo e que trabalha sob uma perspectiva multidisciplinar em consonância com os estudos da deficiência e seus diálogos com os campos de estudos da Performance. A Dança, o Teatro, a Poesia, o vídeo e a Literatura compõem o eixo principal da proposta do projeto *Olimpias*. Pessoas com deficiências intelectuais, transtornos físicos severos e síndromes diversas compõem o trabalho coordenado pela professora Petra Koppers. Saraus, espetáculos, filmes e coreografias e intervenções públicas são realizados por este projeto dentro e fora do espaço acadêmico, bem como por meio de publicações. Em um dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo está a performance que pude acompanhar em 2013. O trabalho intitulava-se *Salamander*, onde corpos se movimentavam livremente numa piscina. A linguagem poética dos gestos de cada um equalizava-se diante da leveza do ambiente aquático. Pude assistir a este vídeo durante a palestra da professora Petra Koppers e do artista Neil Marcus em Columbus no mês de outubro de 2013.

1.5.2. Very Special Arts no Brasil.

O Programa criado em 1990 com o nome de *VSA Arts do Brasil*, pela brasileira Albertina Brasil foi responsável - segundo a própria organização brasileira - por fazer do país o 53º lugar a se integrar a um programa internacional num contexto local: “de extrema rejeição, incompreensão e ausência de sensibilidade para as questões da pessoa portadora de deficiência³⁰”.

Incorporado à Fundação Nacional de Arte – FUNARTE – passou a se chamar *Programa de Artes sem Barreiras*. Este programa promoveu a integração sociocultural das pessoas com deficiência “priorizando a inclusão pela arte”. Com a participação de, em média, 31 comitês regionais pelo país.

³⁰ Fonte: Programa dos 10 anos Very Special Arts Brasil.

O Programa Arte sem Barreiras foi responsável no decorrer dos anos de 1990 pela realização de festivais e congressos nacionais e internacionais, onde buscava enfatizar os debates sobre a chamada inclusão pela Arte. Foi sem dúvida, o primeiro espaço de atuação artística envolvendo pessoas com algum tipo de deficiência no Brasil. Educadores, artistas, terapeutas, pesquisadores e estudantes participavam das ações trazidas pelo evento, desde palestras, oficinas, grupos de discussão, às apresentações artísticas que variavam por seus estilos. Dança, Música, Artes Plásticas e em menor número o Teatro, eram as expressões mais atuantes em todos os eventos organizados junto ao programa.

Como integrante da *Roda Viva Cia e Dança*, pude participar de quatro edições do Programa, incluindo o Congresso Internacional de Artes sem Barreiras realizado em 1998 em São Paulo e que reuniu grupos e organizações de distintos países. Cias como a *Pulsar* do RJ, *A Cia Limites* do Paraná, o *Grupo Anjori* do RN, *Cia Helena Andrade* da Paraíba e dentre tantos outros participantes podiam mesclar-se em suas iniciativas artísticas, fossem consideradas amadoras, profissionais, semi-profissionais ou terapêuticas. Importante frisar que naquele período o Programa Artes sem Barreiras era o único espaço de atuação para tantos grupos a sua vez expressarem as suas propostas, falas e ideias com heterogeneidade. O VSA empreendeu no decorrer de sua existência se definiu como iniciativa *inclusiva*

No entanto, em relação à potencialidade discursiva e aos aspectos estéticos da produção artística, o Artes sem Barreiras limitava-se à adoção de posicionamentos assistencialistas em relação aos artistas que vivenciavam a emergente experiência política e social da deficiência naquele período. Grupos e artistas vinham de todas as partes do país, buscavam espaços de visibilidade e inserção no mercado artístico. No entanto, por adotarem uma estética de produção artística amadora seguiam apenas envolvidos nos anseios políticos e discursos assistencialistas do projeto inclusivo brasileiro, na época em recente formação. Slogans podem ser destacados durante este período tais como:



Figura 4. Cartaz do VI Arte sem Barreiras, 2012.

Vamos superar limites!

A dança que rompe barreiras...

O corpo que vence seus próprios obstáculos.

Somos iguais na diferença!

A arte fazendo a diferença.

Estas eram expressões comuns na fase inicial dos eventos inclusivos envolvendo artistas com deficiência no Brasil, bem como em campanhas promovidas pelo governo e órgãos representativos das pessoas com deficiência. Reitero que, como testemunha e artista naquele período, pude observar as dificuldades existentes no processo de reconhecimento da autonomia e participação no cenário artístico na década de 1990. Cito dois exemplos da última edição do Programa Artes sem Barreiras de propaganda vinculada ao CONADE – Conselho Nacional da Pessoa com Deficiência.

Os cartazes ilustram a preocupação em reforçar a conscientização do público não deficiente sobre as pessoas com deficiência, no entanto o primeiro reforça a prática da vitimização em relação aos corpos deficientes. O segundo é uma tentativa de promover o debate sobre as diferenças sob a perspectiva de que todos a possuem. No entanto, sabemos que as justificativas sociais e relativizações da deficiência são práticas constantes na vida de pessoas que vivem esta experiência. Para além das atribuições de conscientização da alteridade as pessoas com deficiência conhecem bem as demarcações que já sofrem na sociedade.



Figura 5. *Campanha Iguais na Diferença*, Governo Federal, 2011.

No caso das artes da cena as percepções sobre deficiência são muitas vezes limitadas por entendimentos valorativos ou de senso comum. Nos primeiros anos da década de 1990 era comum a adoção de visões apelativas sobre os corpos com deficiência, isto se deve ao fato de que eram grupos ainda excluídos do cenário e do acesso ao território artístico.

As dificuldades em conseguir espaços de atuação artística fizeram do movimento *Arte sem Barreiras* uma espécie de *guetto* cultural, onde artistas e grupos amadores podiam, em suma; apenas divulgar seus trabalhos. Grupos e pessoas com severas deficiências eram guiados e levados muitas vezes à realização de apresentações sem processos amadurecidos de criação devidamente pensados. Defendia-se acima de tudo a inclusão artística pela execução, pela exibição de ações que não admitiam a participação das pessoas enquanto criadores efetivos. Observo também que os espaços de fala eram concedidos aos grupos e artistas sempre em caráter protecionista, floreados por uma cultura sedenta por exemplos de vida.

Destaco a participação da *Roda Viva Cia de Dança* em edições deste festival e as contribuições artísticas que esta companhia forneceu, tanto do ponto de vista pedagógico com realização de palestras e oficinas, bem como por sua atuação cênica enquanto companhia de dança reconhecida no cenário artístico nacional. Como exemplo cito um dos eventos mais importantes realizados em parceria entre VSA/EUA e VSA/Brasil, foi *1º Festival Internacional de Dança em Cadeiras de Rodas*, na cidade de Boston EUA em 1997. Este evento marcou a participação da *Roda Viva Cia de Dança* como representante brasileira do *Very Special Arts Brasil*, e a consagração internacional deste grupo em meio às companhias de renome como a inglesa *Candoco*, a americana *Axis Company Dance* e o *Cleveland Dance Wheels*. Não participei deste festival por ainda ser uma dançarina iniciante na companhia. No entanto foi a partir deste evento que me identifiquei com as companhias internacionais com quem futuramente viria a realizar o projeto desta pesquisa de doutorado.

1.6. DISABILITY STUDIES: A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO SOBRE A DEFICIÊNCIA.

A importância das discussões levantadas no início do século XX sobre corpo, poder e setorização de classes contribuiu para um repensar sobre as relações sociais de exclusão. Os corpos considerados à margem em detrimento das demarcações sociais passam a ocupar as brechas deixadas pela sociedade da produção e do controle para *transignificar* (por em suspensão de significados) as relações previamente estabelecidas pelo poder da economia simbólica, inclusive no campo cultural. Defendo aqui o termo *transsignificação*, como uma espécie de estado de suspensão de sentidos e significados que a deficiência promove no campo científico.

Com efeito, ainda que se pretenda defini-la, e conceituá-la, a Deficiência opera no campo empírico da experiência humana. Assim, este fenômeno conhecido até então como um

símbolo das tragédias humanas, passa a ser percebido em suas transformações históricas enquanto espaço de construção de identidades. Devemos atentar para a noção de *identidade*, aqui compreendida não mais apenas como o lugar de pertencimento (Hall, 2002), mas pela capacidade humana que os indivíduos possuem de reconhecerem-se constantemente por meio de processos de ‘identificação’ (Mafessoli, 1999), sejam nas relações individuais e/ou coletivas.

A noção de *Deficiência* enquanto identidade vai além da visão representativa do corpo. Ela se alicerça na experiência e nas impregnações sociais vivenciadas por pessoas com deficiência. Reconhecer-se como deficiente hoje empreende o atravessamento dos discursos de estigmatização, bem como dos agenciamentos institucionais, rumo a uma emancipação política e individual que se exerce no direito de assumir-se enquanto corpo que vive esta experiência. Siebers defende a deficiência enquanto uma categoria social *elástica*:

[...] duplamente sujeita ao controle social e capaz de um efeito de mudança social. Não obstante, como um indicador social de identidade a deficiência muitas vezes opera de maneiras contraditórias e é necessário observar essas contradições antes de seguir, uma vez que permeiam muitas discussões no campo dos estudos sobre deficiência ³¹ (SIEBERS, 2008, p.4).

Se pensarmos o contexto da identidade americana baseada no modelo de indivíduo heterossexual, branco, religioso e eficiente, podemos observar que a hegemonia predominante desta cultura é a do corpo produtivo para o mercado, para a manutenção do sistema econômico capitalista. O corpo com deficiência neste sentido é a antítese deste modelo cultural de eficiência. Ele tem a dura tarefa de adequar-se às necessidades da produção e, conseqüentemente é limitado pelo poder do julgamento sobre seu corpo.

O movimento das pessoas com deficiência nos EUA se caracterizou não somente pela luta política, ou por ações reivindicativas, mas acima de tudo por constituir uma articulação e formação comunitária, onde os cidadãos atuam/agem politicamente pela conquista de seus direitos. A relação entre as situações de exclusão e inclusão são pensadas debatidas e questionadas. Ou seja, os grupos se organizam em suas comunidades (municípios, estados), ou através do uso de tecnologias, como canais e redes sociais que debatem incansavelmente o tema da Deficiência. A noção da identidade como lugar de reconhecimento da experiência da deficiência no corpo é bastante defendida por organizações e grupos de pessoas com

³¹ Nevertheless as a marker of social identity disability sometimes works in contradictory ways, and its necessary to remark on these contradictions before moving forward, since they pervade many discussions in the field of disability studies.

deficiência nos EUA. Prova disto é o que veremos a seguir com a dimensão que a questão da deficiência tomou e vem tomando nos EUA e por suas contribuições nos mais diversos setores daquela sociedade.

Em 1986 foi criada a Sociedade para Estudos sobre Deficiência (*Disability Handicap Society*) nos EUA, já o primeiro programa de Estudos sobre Deficiência surgiu em 1994, na Universidade de Syracuse e a primeira publicação sobre o tema foi divulgada também no mesmo ano. Por se tratar de uma área de conhecimento que atravessa os mais distintos aspectos das ciências humanas – antropologia, história, política, arquitetura engenharia – os *Disability Studies* corroboram para um aprofundamento das questões políticas sociais e artísticas presentes nas últimas décadas.

Portanto, como área difundida nos Estados Unidos e Europa, os Estudos sobre Deficiência demarcaram territórios no campo acadêmico, bem como nos mais diferentes setores do conhecimento.

Um passo importante para consolidação acadêmica dos estudos sobre deficiência foi o primeiro curso de graduação pautado nas referências bibliográficas dos teóricos do modelo sócio. O curso intitulado “A Pessoa Deficiente na Comunidade”, foi promovido pela Universidade Aberta (*Open University*), no Reino Unido em 1975. O sucesso do curso entre alunos com deficiência deveu-se ao caráter democrático da Universidade Aberta, cujas aulas eram oferecidas à distância. O primeiro curso de pós-graduação foi promovido pela Universidade de Kent, também no Reino Unido, onde se registrou pela primeira vez a expressão “estudos sobre deficiência” para delinear o campo disciplinar de pesquisas sociológicas e políticas sobre deficiência (Barton, apud Diniz, 2007, p.31).

Os teóricos contemporâneos dos Estudos sobre Deficiência têm feito interseções com os mais variados temas sociais como os estudos de gênero, sexualidade (Teoria *Queer*), raça e com os estudos étnicos. Esta interdisciplinaridade é marcante pela necessidade da discussão da Deficiência em suas distintas e complexas representações sociais, que se inter cruzam com os temas citados acima. Isto se justifica mais claramente pelo fato de que muitas das chamadas ‘diferenças’ étnico-raciais, de gênero, classe eram consideradas no passado como deficiências ou anormalidades.

Os estudos sobre deficiência contribuíram para identificar fenômenos de exclusão social responsáveis pela formação do continente europeu e de países como os Estados Unidos. Os rastros deixados por tragédias como o período escravista, a matança de indígenas e povos mestiços, o sufrágio feminino do final do século XIX, o circo dos horrores são fundamentais para a compreensão dos sistemas de exclusão e diferenciação ainda vigentes.

A Deficiência passa ocupar a tríade do saber-poder-produção de conhecimento para os diversos campos da humanidade. Pesquisadores, filósofos, ativistas, artistas que estudam a deficiência passaram a ocupar espaços institucionais tanto no campo acadêmico como extra-acadêmico. Nota-se que as diversas teorias descobertas a partir do tema Deficiência revelam críticas, aproximações e reflexões das mais variadas sobre o corpo, sobre a experiência da deficiência e seus efeitos em nossas sociedades.

A grande conquista dos *Disability Studies* foi a promoção da discussão das políticas sobre deficiência e do debate científico dos inúmeros desdobramentos que este tema promoveu nas áreas humanas. No entanto, este segmento ainda é pouco aprofundado no Brasil, por se tratar de uma área que necessita da participação de pesquisadores, intelectuais que vivam ou vivenciaram a experiência da deficiência. Não defendo aqui a exclusão das pesquisas realizadas por estudiosos que não são deficientes, uma vez que a área dos Estudos sobre Deficiência é vasta e dialoga com diversos outros segmentos do campo científico. Porém, é fundamental a contribuição teórica das pessoas que vivem realidades de discriminação, invisibilidade social, desvalorização moral e econômica, pois são lugares de fala muito distintos daqueles corpos que não enfrentam as mesmas restrições. Daí a defesa da Deficiência enquanto lugar de produção de saberes sobre o corpo e sobre duras realidades sociais enfrentadas cotidianamente por estes cidadãos.

É preciso considerar que os aspectos culturais do Brasil e dos Estados Unidos empreendem a tarefa de contextualizar a deficiência a partir de realidades econômicas diferenciadas. Por nossa diversidade étnica, geográfica e pela problemática social estamos diretamente afetados em nossa busca por autonomia seja por meio das ações na política, na economia, e conseqüentemente no setor artístico-cultural. Ainda que ambos os países vivam realidades econômicas distintas, existem pontos de convergência no que tange a luta contra a discriminação e no âmbito dos movimentos artísticos que iniciaram mudanças significativas na vida das pessoas com deficiência, como discutiremos mais adiante.

Questões como o racismo e a luta pelos direitos civis em países como os EUA foram significativos para o desenvolvimento de movimentos de defesa dos direitos humanos no Brasil. Isto reforça a hipótese de que foi a partir do trabalho das organizações civis que o movimento das pessoas com deficiência alcançou a projeção política em seus respectivos países. Dimensiona-se deste modo o lugar de fala antes concedido às instituições médicas ou estatais para a reivindicação de espaços de voz e autonomia às pessoas que vivem a experiência da deficiência.

A Ciência começa a abandonar a cultura especulativa dos séculos XVIII E XIX, para aproximar-se dos discursos e das contribuições advindas destes grupos sociais, suas realidades seus processos de identificação, seu conflitos e por fim, o conhecimento humano apreendido nestes corpos em séculos de estigmatizações e silenciamentos.

Ainda que vivamos em uma era tecnológica de produção de novas eficiências estamos diante de uma ciência humanística que começa a reconhecer as transformações políticas dos corpos, e das práticas sociais não historicizadas e não sabidas. Michel de Certeau aponta para a importância destas experiências construídas à margem da grande História.

Trata-se de um saber não sabido. Há nas práticas um estatuto análogo àquele que se atribui às fábulas ou aos mitos como os dizeres de conhecimentos que não se conhecem a si mesmos. Tanto num caso como no outro, trata-se de um saber sobre os quais os sujeitos não refletem. Dele dão testemunho sem poder apropriar-se dele. São afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer (DE CERTEAU, 1998, p.143).

A citação nos aponta a necessidade de pensarmos nos saberes advindos dos corpos deficientes ainda manipulados por uma economia de produção que também se intensifica nas Ciências da Saúde, da Educação e no campo das políticas de inclusão, muitas vezes idealizadas sem a presença ou contribuição das pessoas com deficiência. Neste aspecto é possível aproximara citação do autor da realidade enfrentada por estes corpos que seguem sendo locatários de seu próprio ‘fazer’ na sociedade. Os Estudos da Deficiência tornaram-se desta forma a promessa de um novo terreno e investigações e afirmações da chamada Cultura da Deficiência (*Disabled Culture*) em sua dimensão coletiva, inter-grupal e nas influências que pode manifestar em toda sociedade, à exemplo do para-desporto, e das contribuições oferecidas ao campo cênico.

1.7 AS CONTRIBUIÇÕES DOS ESTUDOS DE GÊNERO, DO CRIPPLE E DO DEF.

As contribuições dos estudos feministas para o pensamento defendido pelos Estudos sobre Deficiência foram de importância marcante no que diz respeito à participação das mulheres. A partir das contribuições para a revisão do Modelo Social da Deficiência pensado sob uma ótica masculina as mulheres deficientes iniciam sua crítica a partir da experiência com a dor e com a realidade de seus corpos numa sociedade predominantemente machista.

Foram as feministas que iniciaram o debate sobre as restrições intelectuais, sobre a ambiguidade da identidade deficiente em casos de lesões não aparentes e, o mais revolucionário e estrategicamente esquecido pelos teóricos do modelo social, sobre o papel das cuidadoras dos deficientes.

Também foram as feministas que passaram a falar nos “corpos temporariamente não deficientes”, insistindo na ampliação do conceito de deficiência para condições como o envelhecimento ou as doenças crônicas (DINIZ, 2007, p.61).

Rosemarie Garland Thomson se destaca por ser uma das primeiras intelectuais norte-americanas a criar uma teoria feminista sobre a deficiência a partir da sua análise sobre a teoria crítica literária norte-americana. Obras que evidenciaram de alguma forma a realidade de corpos femininos deficientes fosse por uma visão vitimizadora, redentora ou punitiva. De forma especulativa ou heroica, os corpos femininos foram e ainda são referenciados como representações de uma cultura excludente machista e eficiente (*ableist*).

Tanto o feminino como o corpo deficiente, são postos como desviantes e inferiores. Ambos são excluídos da plena participação pública, bem como da vida econômica, ambos são definidos em oposição a uma norma que presume a superioridade física natural. De fato, a equação discursiva da feminilidade com a deficiência é comum, às vezes, para denegrir as mulheres e, às vezes, para defendê-las. O que esta passagem torna claro, porém, é que sem o corpo monstruoso para demarcar as fronteiras do genérico, sem corpo feminino para distinguir-se da forma do homem, e sem o patológico para dar forma ao normal, as taxonomias de valor corporal que sublinham arranjos políticos, sociais e econômicos entrariam em colapso³² (THOMSON, 1997, p.19-20).

Para Thomson as demarcações impostas ao feminino na visão Aristotélica³³ acerca da mulher enquanto ‘ser mutilado/incompleto’, constituíram a base para o que viria a se tornar a lógica familiar nas discussões sobre raça, gênero e deficiência: o macho, branco, ou a superioridade do corpo eficiente. Desta forma estaríamos diante de um projeto econômico machista da supremacia do corpo masculino como detentor da completude, da eficiência e perfeição desejada para a manutenção da sociedade hábil.

Assim o projeto corporal Aristotélico fracassa diante das experiências corporais dos indivíduos e de sua própria ação diante das transformações sociais ocorridas historicamente.

Fenômenos como os *Freak Show's* no final do século XIX ate a segunda metade do século XX inauguraram formas de fetichização do corpo feminino deformado, do corpo andrógono e do corpo negro. Um exemplo aprofundado por Thomson foi o caso de *Saartje*

³² Both the female and the disable body are cast as deviant and inferior, both are excluded from full participation in public as well as economic life, both are defined in opposition to a norm that is assumed to possess natural physical superiority. Indeed, the discursive equation of femaleness with disability is common, sometimes to denigrate women and sometimes to defend. Indeed, the discursive equation of females with disability is common, sometimes to denigrate women and sometimes to defend them. What this passage makes clearest, however, is that without the monstrous body to demarcate the borders of the generic, without the female body to distinguish the shape of the male, and without the pathological to give form to the normal, the taxonomies of bodily value that underlie political, social and economic arrangements would collapse.

³³ Aristóteles na *História dos Animais* refere-se à fêmea enquanto macho mutilado 726 a.

Bartman, conhecida como a *Venus Hotentote*, foi exemplo de degradação racial e de gênero, por sua considerada ‘imperfeição’ física, responsável por sua brutal exploração ao redor da Europa.

Os sistemas de raça, gênero e habilidade entrelaçam-se ainda mais nas representações, subjugando as pessoas como sendo, puras de corpo, condenadas pela mente ou pelo espírito. Esta sentença é concebida e incorporada ou por uma falta ou por um excesso. Mulheres por exemplo, foram consideradas corpos castrados, ou de pênis pobre³⁴ (Piercy’s 1995, apud THOMSON, 1997, p.22.).

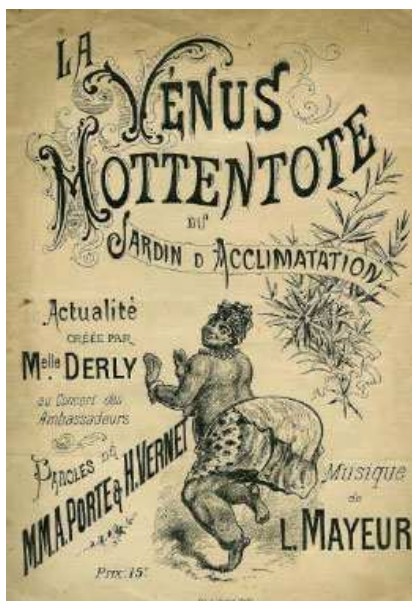


Figura 6. A *Venus Hotentote*, cartaz de 1888. Fonte Digital: Coleção Research Group/ Gilles Boetsch.

Importante frisar como as exposições e especulações sobre esses corpos considerados extraordinários (Thomson 1997) reforçavam ainda mais os discursos de medicalização e correção sobre o corpo (p.78). A aproximação da ciência às chamadas ‘aberrações humanas’, favoreceu o surgimento de uma consciência estética e de uma cultura do corpo sadio e perfeito já na primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, impunha aos corpos explorados outro tipo de especulação, neste caso, de ordem patológica. A ciência neste sentido limitou-se à compreensão deste fenômeno apenas por um ponto de vista clínico e laboratorial. De fato, coube às pessoas com deficiência a realização das mudanças dos paradigmas impostos aos seus corpos no decorrer de todas estas etapas históricas de exclusão.

A teoria *Queer* é um exemplo de que nos fala o autor, a partir dos estudos de corpos que não se reconhecem mais nos modelos binários de representação social, homem/mulher, feminino/masculino, centro/periferia, homo/hetero, e a partir disto, buscam novos aportes políticos, teóricos e econômicos para a discussão do tema na sociedade. A teoria *Queer* tenta tecer aproximações com o tema da deficiência, por reconhecer também neste corpo uma ‘estranheza’ materializada no decorrer de processos históricos que consideraram a supremacia do padrão normativo das sociedades. Da mesma forma os Estudos sobre Deficiência tecem

³⁴ The gender, race and ability systems intertwine further in representations subjugated people as being pure body, unredeemed by mind or spirit. This sentence of embodiment its conceived of as either a lack or an excess. Women for example are considered castrated or penis poor

relações de aproximação com as teorias de gênero em específico no que se refere às discussões sobre sexualidade, feminismo, bioética e reprodução humana.

O termo *Cripple*, pode ser traduzido para o português com o sentido de *aleijado* e passou a ser utilizado por estudos que aproximam a deficiência do discurso descentralizador da teoria *Queer*. O *Crip* que deriva do *Cripple* foi e ainda é uma gíria muito utilizada entre pessoas nos EUA quando querem subjugar deficientes. Para além do deficiente o termo *Crip* já se assume como teoria defendida por estudiosos como MacRuer³⁵ (2006), como um projeto que se opõe aos modelos corporais de habilidade (*able-bodiedness*), impostos pelos sistemas capitalistas-neo-liberais. Em aproximação com a teoria *Queer* a *Cripple Theory* seria responsável por questionar os padrões de sexualidade baseados nas habilidades corporais que causam processos de demarcação e estranhamento sobre os corpos que não mais se reconhecem sob estas categorizações da habilidade, inclusive no campo da sexualidade. Desta forma o estudo aborda outra perspectiva acerca das relações sexuais, da afetividade e da autonomia do desejo, sejam nos corpos com ou sem deficiências.

Assim, estudiosos e artistas mais politizados e especialmente ligados aos estudos da Deficiência e Artes nos EUA, começam a reutilizar a expressão de forma teórica, reafirmam seu sentido e aproximam-na de uma visão política de identidade. Deste modo, o nome resignifica a figura vista como abjeta e retifica totalmente o estigma enraizado sobre a nomeação, sobretudo quando esta recai sobre o deficiente pobre e marginalizado também por sua situação econômica, racial ou de gênero. Identificar-se com o *Crip* é uma forma de enfrentamento e de criação de novas compreensões sobre a deficiência, sobre o desejo de vivê-la plenamente em todo o exercício desta experiência.

Nancy Mairs em seu artigo *Being a Cripple*³⁶, inaugurou na corrente dos estudos sobre o tema Deficiência uma importante brecha ao expor o desejo de não ser reconhecida por avanços da cultura politicamente correta pois esta não era a realidade no exercício da vida social de Nancy. A autora prefere a segurança de reconhecer-se como *Aleijada (Cripple)*, como sendo o termo mais coerente com a realidade que vivencia:

Eu sou uma aleijada. Escolhi nomear-me com esta palavra. Escolhi entre várias possibilidades, das quais as palavras mais comuns seriam inválido ou deficiente. Eu fiz essa escolha alguns anos atrás inconscientemente, sem pensar nos motivos que me levaram a fazê-lo. Mesmo agora não tenho certeza de quais motivos são, mas reconheço que eles são complexos e não

³⁵ MacRuer, Robert. *Crip Theory: Culture Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.

³⁶ Mairs, Nancy, *Being a Cripple*. In: 50 Essays: a portable anthology, Bedford/St. Martin's, 2007 p. University of Arizona Press, 1986. p. 267-281.

tão agradáveis. Pessoas deficientes ou não se chocam ao ouvir a palavra aleijado, já não o fazem com a palavra inválido ou deficiente. Talvez eu queira impactá-los. Quero que me vejam como durona, não como alguém com que os Deuses, os vírus e o destino não tem sido muito gentis, mas como alguém que pode enfrentar a verdade brutal de sua existência de frente. Como aleijada eu me imponho. (MAIRS p. 267-268).³⁷

Com efeito, a apropriação do termo *cripple*, mais uma vez reafirma-se no corpo como consciência da experiência apreendida com as exclusões e apreciações sociais. O texto de Mairs devolve à sociedade o entendimento de sua realidade com plena ciência de que é uma mulher aleijada, mas nunca uma mulher doente. Ou seja, o julgamento social não pode ocupar o espaço das identificações sociais dos indivíduos.

É muito comum o uso de gírias e nomes politicamente incorretos em grupos considerados minoritários como o de deficientes. Termos pejorativos como aleijado, manco, caolho, maneta, cegueta, doido, e outras gírias mais contemporâneas como *Def*³⁸ surgem a partir das relações construídas em grupo – nos grupos terapêuticos, na prática esportiva, nos espaços de convivência familiar), bem como nos processos de identificação interna, e de partilha com outras experiências de exclusão.

Siebers (2008) discorre e reflete acerca do posicionamento de sujeitos deficientes, que não mais renegam as suas deficiências, porém as assumem no sentido da libertação do engajamento e enfrentamento social. E, sobretudo por realizar-se por meio da fala de pessoas deficientes e por pessoas deficientes. Sobre estas formas de afirmação Siebers nos esclarece:

Ser corporalmente hábil é uma identidade temporária, ou na melhor das hipóteses, garante que de algum modo todas as outras identidades vão entrar em contato em algum momento com algum tipo de identidade deficiente. (SIEBERS p.5, 2008).

Quando nos fala deste contato, o autor está se referindo as demais categorias sociais como as associadas à raça, gênero, classe e que vem nos últimos anos se aproximando das lutas das pessoas com deficiência e, portanto reconhecem-se no mesmo lugar de exclusão. Apesar das complexas diferenças entre as formas de exclusão imbricadas nos corpos, as teorias sobre gênero, feminismo e raça têm fornecido contribuições importantes para pensar a

³⁷ I am a cripple I choose this word to name me. I choose from among several possibilities, the most common of which are “handicapped” and “disabled”. I made a choice a number of years ago, without thinking unaware of my motives for doing so. Even now I’m not sure what does motives are, but I recognize that they are complex and not entirely flattering. People – crippled or not – wince at the word “crippled”, as they do not at handicapped or disabled. Perhaps I want them to wince. I Want them to see me as a tough customer, one to whom the fates/gods/viruses have not been kind, but who can face the brutal truth of her existence squarely. As a cripple I swagger.

³⁸ Termo que será mais bem explicado no próximo capítulo.

deficiência a partir de especificidades despercebidas no processo de discriminação e diferenciação dos indivíduos em todos os setores da sociedade.

No caso das mulheres que enfrentam a deficiência, existem realidades distintas especialmente quando envolvem diferentes tipos de deficiência, como adquiridas, congênitas, temporárias. Por se enquadrar em uma política do desejo manipuladora dentro da sociedade capitalista e neoliberal, a mulher está sujeita aos modelos impostos por uma cultura de beleza e de correção, aspectos cruciais nas relações entre o projeto da feminilidade e a deficiência. Questões como o aborto, o direito à gravidez e a sexualidade tornam-se grandes tabus para a sociedade não deficiente quando se trata de mulheres com deficiência.

A experiência da deficiência quando precoce oferece elementos para uma apropriação e identificação que não necessariamente obedecem à prática estética do culto ao corpo. Mulheres que adquirem uma deficiência via trauma medular, doenças degenerativas, tendem a ter mais dificuldades para a compreensão da nova realidade corporal. Deste modo, as barreiras sociais se diferem para as mulheres de acordo com o tipo e as circunstâncias em que adquirem suas deficiências. Refiro-me, por exemplo, à experiência de mulheres que se tornaram paraplégicas, ou amputadas em relação àquelas que desde a infância desenvolveram uma relação corporal de entendimento e apropriação de sua deficiência.

A percepção destes aspectos vividos por mulheres com deficiência foi significativa para efetivar as contribuições dos movimentos feministas para a área dos Estudos sobre Deficiência, considerando suas realidades socioculturais, políticas e econômicas ao redor do mundo. Por conseguinte, a dança também se tornou um território de afirmações e enfrentamentos corporais aos cânones impostos ao corpo feminino na cena. A Dança Contemporânea da década de 1990 foi sem dúvida um fecundo terreno de ações de enfrentamento, pois mobilizou a presença de corpos de mulheres velhas, deficientes, com histórico de câncer, de corpos gordos, anãs dentre outros.

Para além da análise das teorias feministas emergentes, interessa-me a reflexão sobre como o campo da Deficiência em seus aspectos científicos e filosóficos tem evidenciado novas categorias de pensamento e investigação aproximando-se de temas como a sexualidade, o racismo e as diferenciações de classe.

O campo iniciado pelos Estudos sobre Deficiência reivindica uma nova estética social, no campo da cultura, das artes e especialmente nas ações de resistência política de nossos artistas deficientes no Brasil e nos Estados Unidos. As mudanças e aproximações teóricas deste campo de estudos encontraram em outras áreas da pesquisa científica, a possibilidade de compreensão acerca da Deficiência em relação dialógica com questões da sociedade em meio

à pluralidade de discursos sobre o corpo e os processos de normatização dos indivíduos. A antropologia, as Ciências Sociais, a Educação, a História, os Estudos Culturais e Pós-Coloniais e os Estudos de Gênero já debatem o tema da Deficiência para além de sua simbologia corporal. A deficiência é na atualidade compreendida como fenômeno sociopolítico imbricado em nosso cotidiano e que encontrou no território das Artes Cênicas a possibilidade de construção de um projeto estético transformador, especialmente para o artista que vivencia esta experiência.

O fazer e o pensar sobre a deficiência, as especificidades corporais envolvidas em nosso cotidiano e os desdobramentos sobre o processo de criação, execução e produção dentro e fora do território artístico e a cultura de espetacularização que atua sobre o trabalho do artista dentro e fora da cena serão temas abordados na segunda parte da tese.

CAPÍTULO SEGUNDO

O MOVIMENTO POLÍTICO E SUAS CONTRIBUIÇÕES À CENA ARTÍSTICA.

*Escrevo com mão direita eficiente
De escrita dividida
Deficiência esquerda
Onde a crise começa a existir.
É o corpo
Em espástico movimento
Habita a impossibilidade.
Carolina Teixeira.*

Nesta segunda etapa, busco investigar as relações históricas que possibilitaram o surgimento de um movimento artístico mundial em prol da dança e do direito à cena artística envolvendo corpos com distintos tipos de deficiência. Serão discutidos aqui os aspectos sociais, políticos e artísticos deste processo, guiados por falas e contribuições teóricas de artistas e pesquisadores que vivem a experiência da deficiência. Por fim, proponho uma aproximação com o projeto estético da Deficiência, para além de sua contingência corporal, mas por sua apropriação criativa no corpo, na cena e na realidade sócio-artística em que vivemos.

É impossível pensar a história da deficiência no Brasil, sem considerar estes fatores político-sociais de busca também por uma emancipação artística. Vivemos em um país onde desviar-se da pobreza, do crime, da violência, da corrupção e da discriminação é *per se* uma dança cotidiana, um improviso criativo que não finda. Neste sentido, parece-me pertinente pensar que também desviamos de um falso modelo inclusivo. Ele é fruto de uma concessiva política de Estado, que não acompanhou o desenvolvimento do Brasil na mesma medida em que as políticas inclusivas se fizeram em outros países.

À medida que as ações ativistas modificavam as posturas discriminatórias impostas às pessoas com deficiência, a visão eficientista da cultura do movimento também passou a integrar estes cidadãos, que em sua maioria traziam as heranças da medicina reabilitadora, do assistencialismo estatal e da rejeição familiar. A prática da dança aliada às contribuições de terapeutas, artistas, e das pessoas com algum tipo de deficiência fizeram emergir uma proposta cênica, que incorporava e transformava, aos poucos, as experiências das pessoas com deficiência na cena artística nacional. Estas mudanças deveram-se às lutas sociais iniciadas no decorrer do processo de emancipação política e social das pessoas com deficiência em seus respectivos contextos. Por outro lado o surgimento dos primeiros grupos contribuiu de forma

efetiva para o reconhecimento da participação no processo de construção estética deste novo movimento artístico que se evidenciava como veremos mais adiante.

2.1. A DEFICIÊNCIA ENTRE A DUPLA CONSCIÊNCIA.

Discutir a deficiência sob uma égide conceitual nos confere importância e conhecimento sobre um tema contemporâneo vasto e inquietante. No entanto, a abordagem nos impede de ver este fenômeno sob seus aspectos mais complexos e inexplorados. Não é apenas sobre a Deficiência que se fala aqui, mas da experiência com o tema em si. O meu papel enquanto pesquisadora que vive uma deficiência divide-se entre a proposição teórica acerca do tema, bem como a imersão na própria experiência social e artística da deficiência. A representação teórica do fenômeno da deficiência não basta para revelar o projeto estético de nossos corpos em cena. É no território cênico que assumimos as possibilidades de criação que não podem ser palpáveis apenas pela descrição, mas através do corpo, pelo corpo e com o corpo, pois é a partir dele e nele que nossa experiência corporal se recria, se resignifica e se torna um habitar constante.

A compreensão do corpo deficiente enquanto corpo propositor na arte partiu do rompimento das noções sócio-histórico-culturais alicerçadas em um modelo corretivo e normalizador. O surgimento da noção de ‘deficiência’ desagregou a herança da monstrosidade e da patologização dos corpos considerados anormais e cedeu lugar à institucionalização e medicalização destes corpos, fato que contribuiu para uma espécie de tutela social que prevalece nos tempos atuais.

Habitar as adversidades, as diferenças corporais é uma experiência cotidiana para as pessoas com deficiência. Isto se justifica pelo fato de que estão sempre à margem da aprovação, da chancela e do julgamento social. Este *status quo* imposto e incorporado como ‘deficiente’, promoveu outro espaço social e histórico de marginalizações que se constituíram a partir das relações advindas da exclusão. Em consonância com estes estados de exclusão e silenciamento eclodiram espaços de resignificação e apropriação da deficiência a partir das falas dos corpos que vivenciavam esta experiência.

A experiência da deficiência permanece como última fronteira a ser transposta no campo das artes cênicas, quando se identifica um projeto estético restrito à funcionalidade física e a comprovação das eficiências dos artistas. Neste aspecto, é preciso reconhecer que a dança e em especial a dança contemporânea, encontrou no projeto estético empreendido por corpos com deficiência uma possibilidade de renovação. Entretanto, saliento que este

processo foi fruto de lutas pelo espaço e atuação cênicos antes inexistentes e desacreditados das potencialidades dos corpos com deficiência. O que busco destacar é que muitos destes corpos foram vistos sob a perspectiva da investigação laboratorial de produção de movimento, ao invés do estímulo ao desenvolvimento da poética criativa e da pesquisa artística coletiva ou individual.

Os questionamentos levantados pela deficiência sugerem a possibilidade de repensarmos sobre a relação entre subjetividade artística, potencial criativo e a própria deficiência. O artista deficiente cria sua cena imerso em um estado de exclusão político-social, ainda assim, sua escolha estética está inserida na experiência da exceção e da impossibilidade. Para este (a) artista, o seu corpo *hipervisível* - é também invisível no cotidiano. Essa realidade se aproxima ao que Du Bois (1935)³⁹, denominou como fenômeno da Dupla consciência (*Double Consciousness*), uma referência aos indivíduos cuja identidade se divide em duas faces. O autor trata especificamente da situação da população negra norte-americano, cuja sensação é sempre a de estar olhando para si através do olhar dos outros.

É uma sensação peculiar, esta dupla consciência, este sentido de estar sempre olhando a si mesmo através dos olhos dos demais, de medir a alma com a trena de um mundo que olha com divertido desprezo e lástima. Sente-se sempre em uma dualidade, um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas irreconciliáveis; dois ideais em conflito em um corpo negro, cuja força tenaz evita que seja despedaçado. A história do negro americano é a história destes fatos esta ânsia de alcançar a idade adulta consciente de si mesmo, para fundir seu duplo ego em um ego melhor e mais verdadeiro (DU BOIS, 1935, p.2-3)⁴⁰.

Para entender a noção de *Double Consciousness* é preciso a compreensão de outro termo defendido por Du Bois que é conhecido como *véu*. Para este autor existiria um véu que separa as percepções raciais entre afro-americanos e americanos brancos. O véu encobriria não somente o modo como o negro era (e ainda é) visto em relação ao branco – aquele que se considerava o verdadeiro americano –, mas encobriria a própria percepção do negro para reconhecer-se fora das demarcações impostas por esta visão nacionalista. Neste sentido, negros e brancos americanos estariam entre esta película de consciências duplas. Assim desde

³⁹ Willian Edward Burghardt Du Bois, escreveu em 1903 *The Souls of Black Folk*, considerada obra clássica da Literatura Estadunidense. O livro retrata a condição do povo negro americano diante de uma nação que ainda permanece cristalizada sob o véu da intolerância racial.

⁴⁰ “It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two ness, an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this stuff- this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. (2-3).

muito cedo os negros sabem mais do que os brancos que precisarão atuar em duas Américas, uma que é branca e outra que se refere a condição dúbia denominada como *Double Consciousness*.

O fenômeno defendido por Du Bois assemelha-se à sensação de nossos corpos divididos entre duas realidades: A primeira diz respeito à deficiência, chancelada no corpo, por meio da condição patológica, da jurisdição clínica e dos processos de exclusão cotidianos. A segunda é a realidade da eficiência traduzida na obrigatoriedade da produção, da realização dos feitos e na luta individual pela igualdade. Ou seja, pelas práticas dos sistemas de inclusão e suas normalizações.

A consciência dupla também pode ser associada à construção da identidade deficiente que serve à manutenção da supremacia da identidade normal/eficiente, da mesma forma que o negro vê-se imbricado em um passado escravista que ainda permanece diluído nas práticas sociais de nosso tempo. Estes corpos imersos em identidades consideradas minoritárias vivenciam a ‘consciência dupla’ da inclusão à sombra da exclusão. Deste modo, os corpos deficientes aprenderam a se adequar/adaptar entre o que vivenciam no estado de exclusão cotidiano e a realidade ficcional de sua inclusão. Esta será uma questão crucial para a compreensão das relações entre exclusão/inclusão dos corpos com algum tipo de deficiência na cena artística.

2.2. DANÇA E DEFICIÊNCIA: ENTRE O DISCURSO INCLUSIVO E A PRÁTICA ARTÍSTICA

Na década de 1990, o movimento artístico composto por terapeutas, educadores e membros da sociedade em geral, inaugurou na Dança Brasileira um primeiro movimento na participação de pessoas com deficiência na prática da dança. Buscou-se a consolidação de espaços e diálogos sobre as possibilidades criativas dos cidadãos-artistas deficientes. Fruto de contribuições históricas dos Movimentos das Pessoas com Deficiência, foi a partir da ação e reivindicação destes grupos que o acesso à arte, à cultura e conseqüentemente à prática artística foi pensado no Brasil.

Enquanto isso surgia nos Estados Unidos e Europa um movimento pioneiro conhecido naquele período como *Integrating Dance* ou *Disabled Dance* e que anunciava uma estética cênica desenvolvida por ex - bailarinos da dança clássica e moderna que vivenciaram a experiência da deficiência em seus corpos. No que concerne ao contexto norte americano, podemos citar as companhias *Axis*, *Cleveland Dance Wheels* e coreógrafos como Alito Alesi e

Bill Shannon que já investigavam processos de criação a partir de suas experiências com os corpos com e sem deficiências.

No Brasil, em meados da década de 1990 surgiram grupos como a *Cia Limites* no PR, a *Pulsar* no RJ, o *Grupo X de Improvisação* na BA, *Grupo Anjori*, *Grupo Opaxorô* na BA, o *Grupo Mão na Roda* em SP, a *Cia Roda Pará* no PA, e em especial o trabalho da *Roda Viva Cia de Dança* no RN. Chamo atenção para as duas companhias anteriores por se tratarem de trabalhos que foram extensões da atuação da Roda Viva pelo Brasil. Aponto o trabalho de todos estes grupos por sua atuação em festivais de dança pelo país. Ainda que a maioria destes grupos atuasse em eventos específicos para deficientes, alguns destes obtiveram o reconhecimento por sua atuação profissional junto a companhias do circuito nacional da dança, à exemplo da *Roda Viva Cia de Dança* que inaugurou no Brasil um campo para a discussão do tema da deficiência na cena artística daquele período.

A *Roda Viva Cia de Dança* destacou-se pelo reconhecimento da crítica especializada da Dança e pelo vasto trabalho de repertório produzido por coreógrafos já consagrados do meio artístico. No entanto, mesmo para esta companhia, a inserção neste cenário foi acompanhada de persistência e resistência a um formato estético e político destes festivais que desconheciam as especificidades dos artistas com diferentes tipos de deficiência. Como bailarina coreógrafa, e, posteriormente, diretora artística da *Roda Viva Cia de Dança*, pude atuar nas mais distintas funções no decorrer de sua existência e conviver com alguns dos grupos citados acima, em festivais e eventos pelo país. A atuação como artista naquele período possibilitou o testemunho pessoal do surgimento de uma geração de grupos e pesquisadores, que começavam a despertar para a investigação sobre a deficiência enquanto possibilidade de criação.

A presença de deficientes em festivais brasileiros variava entre eventos específicos como o *Very Special Arts* e eventos do circuito Nacional como, *Festival de Dança do Recife* e *Festival de Inverno de Campina Grande*. Grande parte dos grupos brasileiros não conseguia participar das mostras nacionais, limitava-se a participações nos festivais específicos para deficientes, gerando no circuito da Dança uma espécie de separação entre os artistas.

As mudanças no campo cênico não ocorreram repentinamente para o acesso aos artistas deficientes, elas se deram pela luta contra a exclusão de nossos corpos no mercado artístico da dança. Chamo atenção também para a condição excludente de teatros e casas de cultura no país. Naquela época, não muito diferente de nossos tempos, não havia a estrutura mínima de acessibilidade para as pessoas que tivessem algum tipo de deficiência, fossem artistas ou espectadores. Estávamos diante de uma prática de enfrentamentos, de criação de

brechas e espaços de atuação no território cênico, uma prática que se fazia no próprio fazer, onde era necessário dançar o nosso próprio estado de exclusão. A transposição da condição de corpos deficientes para corpos de intérpretes-criadores era naquele período um campo a ser investigado.

Era um momento de efervescência para a Dança Contemporânea, que eclodiu ao exibir corpos hiper-tonificados e hiper-fisicalizados para a prática cênica. As linguagens cênicas fundiam-se com as tecnologias virtuais, transformando e potencializando o trabalho do artista, na busca de novas formas de criação e interatividade com o público. A dança contemporânea realizada naquele período no Brasil não se aproximava das práticas desenvolvidas por companhias que admitiam corpos deficientes. Isto se justificava justamente pelo fato de que a dança tradicional daquele período destacava pela busca da excepcionalidade física.

Com exceção da *Roda Viva*, as demais companhias desenvolviam práticas voltadas para a experimentação ou veiculação em escolas e universidades. A escolha da *Roda Viva* pelo trabalho de coreógrafos deu-se pela necessidade de acesso ao mercado da dança, e pelas contribuições do professor e coreógrafo Edson Claro enquanto conhecedor da dança e dos profissionais atuantes no mercado. Assim, Claro juntamente com o diretor Henrique Amoedo, criaram parcerias com grandes nomes da cena daquele período. Estes coreógrafos por sua vez, compartilharam suas experiências corporais com os dançarinos, fossem estas por meio de aulas/oficinas, de criações artísticas ou no convívio diário da dança. Ao mesmo modo, o trabalho artístico de grupos e artistas estrangeiros deficientes exercia forte influência sobre bailarinos com algum tipo de deficiência no Brasil. Nem sempre estes processos de criação eram fáceis, pois muitos coreógrafos não tinham contato com corpos deficientes, ao contrário, vinham do convívio com dançarinos hiper tonificados de grandes companhias, preparados para quaisquer exigências físicas.

Com relação a esse movimento de ideias, o trabalho de coreógrafos como Luis Arrieta, Ivonice Satie, Henrique Rodovalho, Carlinhos de Jesus, Mario Nascimento teve influência direta no processo de formação da Cia Roda Viva, assim como foram fortemente provocados/afetados por nossas experiências com a deficiência e pela forma como encarávamos nossa própria *corporeidade-def*. Isto se justifica por se tratar de profissionais que nunca tinham estado diante de corpos em cadeiras de roda, muletas, tutores, corpos com

espasmos ou incontínências fisiológicas. O cenário desafiador passou a ser incorporado pela convivência e o diálogo sobre as especificidades de cada corpo *def*.⁴¹

Chamo atenção aqui para o termo *Def* por caracterizar um modo e tratamento que personificou a relação entre nós bailarinos deficientes da *Roda Viva Cia de Dança*, e que posteriormente se tornou uma gíria amplamente defendida e aceita entre a comunidade de artistas com deficiência no Brasil. O termo *Def* representou não somente a carinhosa e irônica abreviação da palavra deficiência, mas uma inferência política e subversiva, que nos reafirmava como deficientes, cidadãos e artistas. O termo *Def* foi e vem sendo por mim defendido como uma espécie de *status anti-quo*, uma negação à expectativa da aceitação e da justificação de nossas capacidades, fossem estas físicas visuais, auditivas ou mentais. O termo revela *per si* a postura política e peculiar que venho perseguindo através de minhas trajetórias artísticas de cena e vida, impregnadas em meu cotidiano social e cultural.

A abreviação *Def* neste sentido empreende uma identificação com a experiência da deficiência no que concerne à apropriação real desta vivência corporal: não enquanto uma dimensão filosófica das diferenças, mas alicerçada no fenômeno em si e nas suas reverberações sociais. A partícula subtraída do termo *deficiente* propõe uma ruptura semântica que é a própria antítese e afirmação marginal da deficiência. Propõe-se uma *Def-ciência*, que por meio da cena impulsionou um novo campo do conhecimento para as artes da cena a partir do momento em que se reconheceu o projeto estético evidenciado por nossas impossibilidades. É necessário refletirmos sobre o trabalho destes criadores e no rastro histórico deixado para os artistas de outras gerações, e, em específico, nos movimentos surgidos a *posteriori*, nas novas abordagens adotadas em cena e diante dos temas sociais que afetavam a condição política e social do corpo.

A deficiência, neste aspecto, ocupou a última fronteira a ser dançada. Entre os discursos da Pedagogia, da Sociologia e da Medicina, foi por meio do território artístico, em específico na área da Dança, que este fenômeno promoveu espaços de discussão e ressonância. O lugar de atuação - até então renegado às pessoas com algum tipo de deficiência, - passou a ser um território de enfrentamento e de afirmação política do corpo em especial de ruptura com classificações estabelecidas pelo assistencialismo do século XX e com as chamadas culturas da especialidade e da inclusão.

⁴¹ A prática do Contact Improvisation foi o método utilizado durante os períodos iniciais da *Roda Viva* como forma de estimular as descobertas sinestésicas, proprioceptivas e as habilidades de cada bailarino integrante da *Cia*, considerando suas específicas deficiências, bem como suas potencialidades criativas.

A dança envolvendo pessoas com algum tipo de deficiência no Brasil emergiu de realidades advindas da pesquisa e prática terapêutica, para somente depois ocupar o campo artístico. A transição do modelo terapêutico para a prática artística configurou-se primeiramente pela comprovação e reconhecimento de grupos e artistas em setores especializados das artes cênicas brasileiras. Na década de 1990, a utilização do termo inclusivo era desconhecido na área da Dança. Somente em países como EUA e Inglaterra o termo *Integrating Dance* e *Disabled Dance* eram utilizados. Destaco que esses termos foram e ainda são utilizados nestes países de forma clara e independente de validações conceituais, pois: são lugares onde as políticas inclusivas são elaboradas e executadas de forma efetiva e com a participação das pessoas com deficiência. Foi somente a partir do final da década de 1990 que o termo ‘inclusivo’ fora defendido no campo da dança, por meio da pesquisa de Mestrado do professor e coreógrafo brasileiro Henrique Amoedo⁴². Em entrevista ao programa da TVE gaúcha em 2013, o professor Henrique Amoedo nos esclarece sobre o seu conceito da dança inclusiva.

O trabalho de Dança Inclusiva pressupõe pessoas com e sem deficiência fazendo dança juntas. O principal objetivo é tentar mudar a imagem que a sociedade tem sobre as pessoas com deficiência. Eu acredito que se você conseguir fazer um espetáculo que tenha qualidade artística o público pode ser movido para ver o espetáculo por curiosidade. “Deixa eu ver o que essas pessoas com deficiência podem fazer em cena”. E depois, o público, no meu modo de entender tem que ser tocado pelo espetáculo e não pela deficiência. Se eu conseguir fazer isso o público sai do teatro vendo as pessoas com deficiência de uma outra forma. Pelo menos é nisso que eu acredito⁴³.

A concepção de Amoedo baseia-se em sua perspectiva metodológica, desenvolvida ao longo de mais de duas décadas de trabalho com grupos, entidades, pessoas com e sem deficiências ao redor do mundo. Por meio de uma visão que chamarei aqui de *artístico-pedagógica* o professor defende a ideia da inclusão da pessoa com deficiência como possibilidade de formação artística por meio da dança.

A ótica do coreógrafo defende a mudança da visão sobre os artistas com deficiência, no sentido de que geralmente são vistos apenas por suas deficiências, ao invés de serem vistos pelas capacidades de cada corpo envolvido em cena. A dança inclusiva defendida pelo professor reitera a estética das habilidades corporais em função de uma mudança de olhar do

⁴² Henrique Amoedo atualmente é coreógrafo e diretor-fundador da Cia Dançando com a Diferença na Ilha da Madeira Portugal. Trabalha há vinte anos com bailarinos com e sem deficiências, foi o criador e diretor da Roda Viva Cia de Dança, fundada em 1995 em Natal—RN, onde atuou no período de 1995-1999.

⁴³ Texto extraído de entrevista do professor Henrique Amoedo, concedida ao *Programa Primeira Pessoa* da TVE- Porto Alegre em outubro de 2013.

público sobre a deficiência. Amoedo reforça um padrão de cultura cênica existente em companhias ‘inclusivas’ de repertório no Brasil e no exterior, que carregam em seus processos de formação uma preocupação com o padrão cênico dos resultados, com confecção de um produto artístico em função da qualidade cênica entre os corpos. O modelo inclusivo defendido na ótica de Amoedo é coerente quando aplicado à experiência de corpos dançando juntos e apropriando-se cenicamente de suas experiências corporais.

Com efeito, os primeiros trabalhos realizados no Brasil construíram uma prática cênica inicialmente atrelada ao modelo terapêutico, ou experimental que buscava compreender a partir das deficiências de cada bailarino as potencialidades para a dança. O que se considerava a partir de então eram as possibilidades corporais de cada corpo nas experimentações com a prática da dança, das técnicas e nas contribuições advindas dos profissionais da dança. Neste aspecto, o uso do termo inclusivo foi necessário em um determinado contexto histórico, que representou o aparecimento de pessoas com deficiência no território das artes da cena. Importante observar acerca da atuação cênica de corpos com e sem deficiências para além dos duelos inclusivistas/não inclusivistas. É preciso reconhecer as contribuições que estes artistas vem desenvolvendo no campo da cena e em especial da dança a partir de suas vozes e de seus projetos estéticos enquanto criadores.

No entanto, chamo atenção para um problema ocorrido nas primeiras décadas da dança integrada e inclusiva no Brasil e nos EUA. O processo de criação coreográfica por vezes privilegiava apenas o cumprimento das habilidades dos deficientes em relação a corporeidade de corpos não deficientes o que foi defendido posteriormente por pesquisadores como Albright (1995), como *ableism*, que numa tradução proximal pode ser compreendido como um excesso de capacidades. Para a autora “os corpos deficientes podem desconstruir e reformar radicalmente um rompimento das estruturas de representação da dança”⁴⁴. A autora observa que, enquanto algumas danças envolvendo pessoas com deficiências recriam em cima de marcos já codificados pela dança, outras - já influenciadas pelo aspecto improvisacional - trabalham para reestruturar radicalmente as formas tradicionais de se enxergar os bailarinos.

O fenômeno que denomino como ‘eficientista’ permeou boa parte dos primeiros anos da chamada Dança Inclusiva. Tanto nos EUA como no Brasil. A presença de coreógrafos não

⁴⁴ O trabalho da professora americana Ann Cooper Albright foi pioneiro na discussão da estética da habilidade (*ableist*) no campo da dança nos EUA. Suas contribuições sobre a deficiência no campo dos estudos críticos da dança promoveram a discussão a nível internacional sobre o tema e suas reverberações nos modos de pensar sobre a prática da dança. Ela aproximou a discussão sobre a habilidade do campo dos estudos feministas e ainda promoveu o método de contato/ improvisação enquanto poderosa ferramenta para a pesquisa de movimento em corpos sem e com deficiências.

deficientes reforçava um projeto estético específico e hierárquico imposto aos corpos deficientes. Parecíamos estar diante do mesmo dilema da dança moderna em seu processo de libertação das hierarquias do diretor e coreógrafo rumo à conquista de sua própria autoria cênica.

Defendo que a atuação cênica deve ser inclusiva em sua prática e na promoção de um novo campo de conhecimento sobre a dança e a experiência dos artistas. Desta forma o fator inclusivo não se torna uma tipificação imposta a dança e sim no que tange ao que deve ser função de sua prática. Esta relação entre incluídos e excluídos cenicamente permeou grande parte dos anos da década de 1990 e representou - inclusive no exterior – um duro período na busca da afirmação cênica.

As provações, especulações de nossas capacidades artísticas punham à prova crenças, resistências e a criatividade dos artistas daquele período. Minha própria atuação como bailarina concedeu-me a oportunidade de atuar em uma época de lutas e enfrentamentos pelo espaço artístico no Brasil. Pude vivenciar um período de transformações para a dança, fosse diante das barreiras encontradas no território cênico, fosse pelo percurso vivenciado na própria trajetória vivida em grupo ou no convívio com artistas.

O artista que tem uma deficiência é atravessado por um mundo excludente, que insiste em interpelar suas desejos e direitos, e é em meio a esta realidade de dupla consciência que o artista sobrevive em espaços concedidos, onde busca criar, apropriar-se de sua arte. Ou seja, o corpo considerado deficiente passa a representar ao corpo da *equidade*, capaz de realizar e reproduzir de forma eficaz os mesmos cânones construídos por corpos não deficientes na dança.

O corpo deficiente forneceu à dança contemporânea as ferramentas para a afirmação da diversidade tão almejada em seu projeto político. O corpo diante de seus dilemas históricos, de sua perenidade, de seus atravessamentos sociais, dialoga agora com uma outra experiência cênica que não necessita buscar a precarização física, a exaustão corporal, a representação dos dilemas. O corpo deficiente como já discutido em minha pesquisa de mestrado apresenta à cena a apropriação de si e de sua experiência humana. A diversidade, os limites, as barreiras e a ‘diferença’ corporal para o artista que vive uma deficiência não são jornadas laboratoriais em busca das precarização ou diferenciações, refletem-se por consequência na própria obra do artista.

É fato que o aspecto plural da dança contemporânea – em especial a partir da década de 1980 – promoveu a diversidade corporal e o ativismo político, mas segue limitando-se à participação de corpos que mesmo em suas multiplicidades físicas (corpos gordos, mestiços,

idosos, corpos que adoecem) reproduzem a cultura da habilidade e da busca do movimento pelo movimento. Refletindo neste sentido, pergunto-me: qual seria o papel do artista deficiente nestas fronteiras de esgotamento e exaustão das mobilidades perseguidas? Chamo atenção para a mudança estética significativa que as cadeiras de rodas, as muletas, as próteses, órteses, e os aparelhos auditivos, inauguraram na cena da dança contemporânea do final dos anos 1980 a 1990.

O desafio corporal de artistas com algum tipo de deficiência segue sendo o de reconhecer-se como parte da produção cultural e artística do país, sentir-se atuante e efetivamente valorizado por seus projetos estéticos e por suas contribuições inclusive nos modos de enxergar, ouvir e executar a arte. Refiro-me ao aspecto da recepção artística, uma vez que artistas com deficiência tem promovido novas formas de fruição e apreciação artísticas que passaram a ser incorporadas por instituições como museus, teatros e centros culturais na tentativa de promover um fazer criativo comprometido com outros modos de perceber e acessar a dança. Um exemplo disto são espetáculos de dança e teatro com recursos de áudio descrição ou tradução em libras.

O nosso projeto inclusivo não se concretiza por vias político-institucionais: ele se manifesta de fato pela pressão dos grupos sociais, comunidades de base que vivenciam as situações de exclusão. Ser um corpo deficiente no Brasil é também mesclar-se com uma estrutura social precária, que se diluiu nos modos de convívio social, uma estrutura social já definida por DaMatta (1981) como sendo um universo hierarquizado onde nós, [...] ao contrário dos Estados Unidos, nunca dizemos “iguais, mas separados”, porém “diferentes, mas juntos”⁴⁵ (p.16). A normalização, ou conformismo com certa estrutura cotidiana *precarizada* no Brasil, fez com que fenômenos como a pobreza, a violência, o narcotráfico e as infinitas formas de discriminação se tornassem corriqueiras aos olhos de uma sociedade que aprendeu a improvisar e a sobreviver no limite de suas desigualdades.

O sistema de inclusão social no Brasil nos últimos vinte anos seguiu um modelo atrelado à concessão, à abertura de brechas econômicas, em que aqueles considerados marginalizados podem encontrar *oportunidades* de emprego, de educação, de transporte dentre outros. A ótica da concessão pela via das políticas assistencialistas de estado, subverte o direito básico do exercício da cidadania, da dignidade e da autonomia dos indivíduos em

⁴⁵ Com esta afirmação, o autor tenta chamar atenção para o projeto de indivíduo no Brasil, que diferentemente dos EUA, não possui uma categoria de indivíduo universal que engloba sua pluralidade étnica, no Brasil o indivíduo seria entre nós o João Ninguém das massas, sempre excluído dos poderosos sistemas de relações pessoais, ou do típico mote brasileiro: Você sabe com quem está falando?

detrimento apenas da *chance social*, concedida por políticas desarticuladas e alheias à realidade dos sujeitos que sobrevivem à margem.

Enquanto artistas os corpos deficientes enfrentam a mesma realidade excludente, devido à falta de espaços, de políticas para a atuação cultural para a difusão da formação e discussão do tema da deficiência no campo das artes. Assim, tornam-se reféns de políticas curatoriais que desconhecem seus projetos artísticos, ou de editais que institucionalizam e assistencializam os fazeres criativos, incluídos ainda sob a égide da ‘diferença’, ou da obediência à lógica da habilidade (*ableism*) na dança.

2.3. A DEFICIÊNCIA E A ESPETACULARIZAÇÃO DA HABILIDADE.

Os cânones da dança sofreram transformações no que tange as diferentes escolas da dança. O Balé Clássico, a Dança Moderna e a Dança Contemporânea tinham na figura do bailarino o fazedor, o ser hábil, forte, condutor do movimento, ainda que por vias específicas em cada linguagem. Contudo, mesmo o bailarino em seu processo de emancipação do diretor e do coreógrafo seguiu refém de sua eficiência cênica. Refiro-me a manutenção de um ideário que ainda permanece na dança, o rendimento físico, a funcionalidade corporal, a preocupação com o resultado cênico e plástico da criação. No entanto é preciso reconhecer as contribuições de grupos que privilegiam o processo investigativo e a pesquisa das possibilidades de movimento específicas de cada dançarino. No caso da dança envolvendo pessoas com deficiência, observa-se um cenário muito parecido, que ainda preserva a espetacularidade das ações em cena, como formas de justificação corporal e reforçamento da cultura da habilidade.

Detenho-me aqui sobre os aspectos envolvidos no fazer dança com a deficiência numa tentativa de pensar os atravessamentos estéticos e políticos envolvidos nesta experiência, considerando os modos de atuação dos grupos e artistas, suas impressões e questões acerca do universo cênico e sociais do qual fizeram e fazem parte.

Não se trata de reproduzir a deficiência pictorizada nas artes plásticas dos séculos XVII e XVIII, mas de algo mais próximo do preconizado pelos chamados circos dos horrores com seus *Freaks*, entre as décadas de 1940 e 1950. Estes eram espaços onde a exposição das chamadas “anomalias” oscilava entre a curiosidade e o horror aos corpos, entre a especulação patológica cientificista e o fetiche voyeurístico. A tríade do corpo trágico/ fantástico/ superado, ainda está impregnada sobre o artista que vivencia a deficiência. As divinizações, as rejeições e a espetacularização dos feitos físicos se reproduzem no palco como uma espécie de atualização de estigmas do passado.

A chamada cultura da habilidade parece justificar a necessidade do excesso de feitos físicos dos artistas com deficiência (*ableism*), assim como a sua capacidade de provar capacidades e habilidades em cena. É comum presenciarmos esse tipo de *slogan* atribuído aos artistas deficientes e a necessidade de equiparação ao corpo não deficiente, que é perceptível nos trabalhos de grupos no Brasil. Posso citar, sem receio, os primeiros trabalhos da *Roda Viva Cia de Dança*, em especial as coreografias criadas por Luiz Arrieta e Mário Nascimento. Ambos os coreógrafos, de modos distintos, perceberam as singularidades de cada corpo no elenco da companhia. No entanto, diferenciaram seus trabalhos por adotarem estéticas distintas. Arrieta buscava uma unidade cênica explorando planos baixos, onde todos deviam se homogeneizar na cena a partir da mobilidade no solo. Nos planos médios utilizou a temática do Mar como elemento condutor para tal nivelamento cênico de bailarinos andantes e cadeirantes. Destaco que sob este aspecto, o projeto estético empreendido pelo coreógrafo impossibilitou a descoberta de potenciais criativos e sutis de movimento de cada bailarino em virtude do cumprimento da funcionalidade física exigida em cena. Nascimento privilegiou a ótica da força, das relações cênicas criadas a partir do elemento rendimento, agilidade e confronto com as barreiras físicas.

A investigação das habilidades corporais é uma estética recorrente nos trabalhos criados por diversas companhias no Brasil, à exemplo da *Roda Viva Cia de Dança*, que em seus primeiros anos reforçou o discurso das potencialidades físicas entre corpos com e sem deficiências. Características como estas, são comumente exploradas em companhias mundo afora quando envolvem bailarinos deficientes e não deficientes. A *Axis Company Dance*, o *Cleveland Dance Wheels*, O *Grupo Dançando com a Diferença*, a *Cia Gira Dança* são alguns exemplos de estéticas que reforçam um projeto artístico que denota uma justificação das habilidades físicas.

De fato, grande parte das companhias que admitiam deficientes em seus elencos tiveram diferentes etapas criativas em seus processos de afirmação artística. Alguns grupos inicialmente adotaram propostas mais terapêuticas para chegar ao nível artístico, outros adotaram o enfoque investigativo ou buscavam o diálogo entre essas duas possibilidades. O caso da *Roda Viva* é um exemplo, pois iniciou suas atividades enquanto um projeto de pesquisa que investigava a influência da dança sobre a sexualidade de lesionados medulares, no hospital universitário Onofre Lopes em Natal RN. Este projeto fora conduzido pelo coreógrafo Henrique Amoedo em 1995, como parte de sua especialização em consciência corporal pela FIG/Guarulhos.

A partir do momento em que a sala de um hospital passa a adotar uma sala da dança enquanto lugar de investigação e experimentação outros aspectos do fazer corporal passaram a ser adotados, agora sob o ponto de vista cênico.

A Roda Viva Dança Sobre Rodas não teve a intenção imediata de se tornar uma companhia de dança. Este feito desenvolveu-se em consequência de ações de pesquisa e investigação dos educadores envolvidos e das inquietações decorrentes dos processos de observação dos corpos deficientes no campo da dança (TEIXEIRA, 2011, p.11).

O contato destes pacientes com as práticas de sensibilização corporal, e com a metodologia iniciada pelo professor Amoedo, foram obtidos resultados nas formas de perceber regiões corporais antes desestimuladas, bem como uma maior apropriação das funções fisiológicas de cada participante. Após esta fase terapêutica e por meio do contato e resultados obtidos com a prática da dança percebeu-se que se estava diante de uma futura companhia de dança. De fato, boa parte dos processos de descoberta e investigação acerca das mobilidades dos cadeirantes, muletantes, cegos e pessoas com deficiência intelectual deram-se no espaço terapêutico. No caso da *Roda Viva*, mesmo em sua iniciativa enquanto projeto de extensão de uma universidade já assumia uma postura interessada nas linguagens da dança.

A linha tênue que caracteriza o trabalho de artistas deficientes é sempre marcada pelo receio de ser visto apenas como deficiente. No entanto, ainda vivemos o risco de nos submeter à ação de outras vozes, que por vezes criam realidades ficcionais, idealizadas e distantes da experiência de se ter uma deficiência. Com efeito, nossos tortos passos transcenderam o território da justificativa e da repetição dos estigmas impregnados pela sociedade. O debate egoico, e as disputas conceituais – sobre o que foi ou não mais importante para o movimento cultural das pessoas com deficiência – dificulta o aprofundamento desta experiência para além da dança. O aspecto fundamental a ser refletido é a importância de todas essas iniciativas enquanto ações essenciais para a construção de saberes sobre o corpo e suas possibilidades na sociedade.

2.4. DANÇA E COMUNIDADE NOS EUA E AS INFLUÊNCIAS NO BRASIL.

As performances artísticas de base comunitária surgiram com força nos Estados Unidos devido às influências dos movimentos civis entre as décadas de 1960 e 1970. Os artistas buscavam novas estratégias criativas para uma atuação no âmbito social cujo objetivo era o da formação de público para além dos espaços cênicos. Deste modo igrejas, prisões,

escolas, centros de reabilitação, constituíam os novos espaços cênicos de atuação e educação, o que foi denominado como ‘ativismo artístico’ (CRUZ, 2005, p.51).

Entre o final dos anos 70 e o início dos anos 90, a dança norte americana já forjava uma estética que aliava a influência da performance e do *happening*. Temas sociais como o racismo, o feminismo, a imigração, a homossexualidade e por último a AIDS eram abordados na dança americana daquele período. Coreógrafos como Bill T. Jones e Carolyn Carlson, expunham em suas obras os dramas sociais de uma sociedade cuja economia de produção estava submersa em meio aos seus dilemas internos, guerras e relações internacionais estremecidas.



Fig.7. Anna Halprin em *City Dance*, 1977. Fonte: Oberlin College Library.

Paralelamente às ações cênicas descritas acima surgia uma cena de coreógrafos americanos inspirados por questões ligadas à comunidade (*community*), sobretudo em estados menos conservadores como a Califórnia. Acreditava-se que as ações artísticas não podiam estar desconectadas da vida cotidiana, por isso era necessário viver momentos reais não teatrais com outras pessoas, numa experiência de tempo real (Burnham). A atuação comunitária passou a promover práticas artísticas com o teatro e a dança, envolvendo moradores de rua, comunidades negras, centros comunitários em bairros. Este período revelava uma estética colaborativa e que muito influenciaria na formação de grupos de pessoas com deficiência a partir das décadas de 1980 e 1990.

Destaco o trabalho da coreógrafa americana Anna Halprin, e sua atuação para a criação das práticas interdisciplinares na dança contemporânea entre o final da década de 1970 e toda década de 1980. A coreógrafa defendia a necessidade de estudar o ‘terreno social’ da pessoa (KAPLAN, 1995, p.11), só assim se poderia compreender as realidades corporais de cada um. A dança seria ao mesmo tempo um espaço libertador e acessível a todos os corpos.

Em *Moving Toward Life* (1995), Halprin nos revela um legado deixado para a dança americana, na busca de um cidadão dançante que aproxima o conhecimento técnico para construir relações espaciais com o mundo e a comunidade em que vive. A ideia de cidadania por meio da prática da dança apropriava-se de outros modos de ver, perceber e interferir na

sociedade por meio do corpo e de suas experiências cotidianas. Numa América do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, Halprin desenvolveu um trabalho que refletiu a agitação no cenário americano no que compreendia a preocupação com o racismo, o desenvolvimento de uma comunidade multicultural e sobre as relações de poder entre homens e mulheres, idosos e crianças, público e performers.

Naquele momento os workshops para dançarinos começavam a criar o que Halprin denominou de ‘Eventos’ – sinônimo semelhante e em sincronia com os ‘Happenings’ de Allan Kaprow’s – experimentos coletivos nos quais o público eram uma parte integral e criativa. Os *workshops* exploravam simultaneamente terapias corporais direcionadas, estados alterados de consciência, mudanças de estilo de vida. Seu trabalho refletiu acerca destas pesquisas (KAPLAN, 1995, p.17).

Em entrevista concedida à Yvonne Rainer em 1965, Halprin comenta sobre o foco de sua prática em comunidade e a função da técnica. “Eu nunca ensinei a ninguém o que um movimento deve ser ou como deve parecer. Mesmo agora em nossa companhia não existe um olhar unificado” (1995, p.77).

O interesse por trabalhar a dança sob o aspecto da integração comunitária permitiu que o trabalho de Halprin aproximasse comunidades negras, de idosos, de crianças, mulheres e trabalhadores da prática do movimento e da possibilidade de criar diálogos entre os espaços urbanos e naturais. Desenvolvia-se uma espécie de visão ritualística da dança, que ao mesmo tempo apropriava de uma poderosa ação política de ajuntamentos e afirmações do corpo em suas especificidades.

Na visão de Sally Bannes (1995) a dança de Halprin revelava um aspecto curativo, presente em sua atuação para a conciliação entre as divisões raciais ou em termos físicos; pelos seus trabalhos junto à pessoas que enfrentavam o câncer e a AIDS. “O interesse em criar comunidade buscava a incorporação da vida ‘ordinária’ na vanguarda de suas peças para o teatro e para a dança (p.4)”.

No Brasil podemos destacar o trabalho de D. Maria Duschenes⁴⁶ com suas práticas em danças comunitárias, responsáveis pela formação de centenas de educadores do movimento que viam em suas técnicas de integração a possibilidade de desenvolver verdadeiras comunidades dançantes. Dona Maria, como era conhecida, foi responsável pela introdução do

⁴⁶ Dona Maria Duschenes nasceu em Budapeste na Hungria em 1922, foi essencialmente influenciada pela metodologia do músico francês Emile Dalcroze, pela importância deste na formação da Dança Moderna. Em 1940 migra para o Brasil onde foi responsável pela introdução de Método Laban no país. Teve importante parceria com Yanka Rudska, bailarina polonesa, uma das pioneiras da Dança Moderna no Brasil, fundadora da faculdade de Dança da Universidade de Salvador em 1955. Dona Maria ficou conhecida por suas grandiosas Danças Corais que reuniam centenas de pessoas para a prática da dança em parques, praças e diversas outras áreas urbanas.

método *Laban* no Brasil e criou diálogos entre as diversas categorias da dança para defender a prática do movimento como uma possibilidade de integração e de mudança social. Viveu uma experiência com a deficiência por ter sido acometida de severa mobilidade decorrente da poliomielite, que fez com que necessitasse do uso de uma cadeira de rodas aos 22 anos. Dona Maria resgatou a sua fisicalidade por meio das técnicas improvisacionais de Laban e das inúmeras práticas realizadas com as chamadas *Danças Corais*, em que passou a se dedicar em especial durante a sua permanência no Brasil. Estas danças tinham como características fundamentais o aspecto pedagógico e humano do conhecimento sobre o corpo e sobre a experiência de partilha de movimento. Foi responsável na formação de centenas de professores que atuaram em suas Danças coletivas. Estes grupos e iniciativas comunitárias foram importantes iniciativas para a inserção das corporeidades múltiplas na prática da dança.

Para autores como Petra Koppers (2007) o sentido de comunidade emerge de muitas coisas como, “um ideal. uma ferramenta de *marketing*, uma experiência, bem como uma esperança e um problema” (p.38). Importante observar que as práticas comunitárias por vezes são questionadas por criarem espaços de similaridade que podem produzir novas zonas de exclusão.

O senso e comunidade característico em países como os EUA, foi construído por meio de divisões identitárias se observarmos as estruturas das praticas comunitária, à exemplo da *black community*, *disabled community*, *gls community*. Estes são exemplos de como o senso comunitário ainda é pensado sob a cultura das estratificações identitárias. Koppers defende a importância de pensarmos o senso de comunidade aberta onde o respeito pelas diferenças devem ser mobilizados.

Essas diferenças são importantes para a compreensão do surgimento de trabalhos envolvendo corpos em suas diversas experiências com a dança. Desde os primeiros campeonatos de danças em cadeiras de roda no início das décadas de 1940 e início dos anos 50⁴⁷, verificam-se que, o aparecimento de corpos deficientes na cena do movimento deu-se primeiramente pelo desejo de dançar. Dessa maneira, é coerente afirmarmos que muito mais do que uma busca pelo aprendizado das técnicas buscavam-se espaços de afirmação e atuação do corpo na sociedade.

Entre as décadas de 1980/90 Companhias americanas como a *Axis Company Dance* e o *Cleveland Dance Wheels* e a *Inglesa Candoco*, destacavam em seu repertório trabalhos que

⁴⁷ As danças competitivas em cadeiras de roda surgiram entre os períodos de 1940/1950 como forma de socialização de idosos, pessoas com deficiência, veteranos de Guerra e tinham objetivo de criar festivais e mostras competitivas por países como EUA. No Brasil esta prática se inicia a partir da década de 70, fruto das ações de instituições que atendiam a comunidade de PCD.

inseririam pessoas com deficiência no âmbito da dança contemporânea. Chama a atenção o fato de que estes trabalhos reforçavam a cultura virtuosa do rendimento corporal dos corpos deficientes, reiterando a cultura da eficiência e da habilidade. Isso corresponde ao que Albright (1997) denomina como preço físico (*physical price*) a pagar pela eficiência nos corpos deficientes. É como a manutenção de uma exigência canônica da dança, que deve explorar o máximo das capacidades e potencialidades de corpos e deficiências. Em larga análise sobre o trabalho destas companhias Albright já apontava em 1997, pontos de divergência sobre a manutenção de um padrão de habilidade contínuo em trabalhos coreográficos destes grupos.

Ainda que companhias como a *Candoco*⁴⁸ estejam produzindo obras que ampliam as categorias da dança e corpos dançantes, acredito que grande parte de seu trabalho segue tomado por um *ethos* que restitui concepções clássicas de harmonia, de velocidade, de agilidade e controle nos corpos com deficiência. Grupos como *Candoco* e *Dancing Wheels*, ampliaram o imaginário cultural a respeito de quem pode vir a se tornar um bailarino. No entanto, a meu ver, não têm desconstruído totalmente o privilégio de certo tipo de habilidade dentro da dança. (ALBRIGHT. 1997).⁴⁹

A habilidade e o rendimento eram características predominantes no trabalho destas companhias. As obras oscilavam entre o excessivo movimento dos corpos andantes e a passividade das movimentações em cadeiras de rodas. Num segundo momento, esta realidade seria transformada numa espécie de duelo entre corpos com e sem deficiências, onde predominava a excessiva *estética da habilidade*.

Nos últimos anos tenho observado uma crescente presença de corpos diversos, inserindo-se nas artes cênicas em geral. Corpos que em outros tempos seriam subjugados e descartados pelo tradicional *mainstream* e que passam agora a atuar e promover conhecimento para o território cênico. Essa des-colonização das fronteiras estéticas da dança e do teatro concede lugar para, outras percepções artísticas e para os saberes artísticos que emergem das experiências de corpos excluídos.

É a própria impossibilidade corporal experienciada pelo deficiente que mobiliza seus projetos criativos para a atuação em cena. É no fazer a partir da impossibilidade física,

⁴⁸ A Candoco foi criada em 1991, pela coreógrafa Celeste Dandeker e pelo coreógrafo Adam Benjamin, na cidade de Londres, Inglaterra.

⁴⁹ Although companies such as Candoco are producing work that stretches the categories of dance and dancing bodies, I feel that much of their work is still informed by an ethos that reinstates classical conceptions of grace, speed, agility, and control within the disabled body. Groups like *Candoco* and *Dancing Wheels* have surely broadened the cultural imagination about who can become a dancer. However, they have not, to my mind, fully deconstructed the privileging of a certain kind of ability within dance. That more radical cultural work is currently taking place within the Contact Improvisation community (Albright 1998).

sensorial, cognitiva, que o criador pode habitar as precariedades, as desistências e insistências diante das adversidades do processo de criação na dança. Neste sentido, o pensamento artístico, refletido enquanto “correnteza pulsante” reforça a compreensão lançada por Luigi Pareyson, quando aponta o processo criativo como fonte geradora de impulsos desterritorializados.

O fato é que a arte não pode somente executar, produzir, realizar, e o simples fazer não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (PAREYSON, 2001, p.26).

A estética defendida por Pareyson concentra-se na importância do fazer e de que este é ao mesmo tempo um “inventar, figurar, descobrir” (p.26). Assim, penso que a cena produzida por dançarinos com deficiências propõe uma apropriação absoluta do fazer-fazendo, da não dependência dos modelos impregnados pela sociedade e pela dança ainda atrelada à ideia de eficiência cênica.

A deficiência para o deficiente não é uma convenção, nem um estado sagrado de representação, ela passa a ser no território artístico uma impossibilidade-possível, sujeita à novas proposições e significações. Neste sentido, surge um fazer de outra ordem, que promove no criador – bem como no espectador – estados de reconhecimento, apropriação e de experiência estética.

Neste caso, é importante pensar se a dança de nosso tempo reconhece a experiência trazida pelos corpos com deficiência, ou se apenas segue na busca por novas “mobilidades diferenciadas”. Neste caso estaria transferindo para os corpos deficientes o peso de seus cânones já desgastados. Estaríamos então diante de um novo espaço de exotização de sujeitos em cena, um circo que não se caracteriza mais pelos horrores, mas por virtuosidades modeladas para provar, justificar, impressionar o público ansioso por exemplos de redenção humana.

Os acasos, os antagonismos e as situações percebidas como impedimento são formas de observar a cena como oportunidade de aprofundar os interstícios criativos, as falhas e ecos ressonantes para a construção cênica. Os processos de trabalho envolvidos nas etapas de criação revelam um artista que passa a incorporar situações limite à medida que se reconhece na possibilidade de pensar seu próprio projeto estético e político na sociedade. O artista assume o lugar Narcísico invertido e quebra seus próprios espelhos de virtuosidade para transformá-los em desejos, em ações de resistência e enfrentamento.

Restringir a experiência da deficiência ao objetivo da superação de limites ou à cultura da habilidade impede-nos de pensar sobre a possibilidade desse artista apropriar-se de suas impossibilidades. O corpo deficiente cria cotidianamente, diante das adversidades, das barreiras, das discriminações sociais, recria-se para obter acesso à sociedade. O estado de impossibilidade é o lugar-comum da experiência dos corpos deficiente e por isso a sua apropriação no campo cênico representa o surgimento de uma dança que se revela nos interstícios, nas ausências de movimento, e nas conhecidas capacidades de invenção a partir do que um corpo não pode fazer. Defendo que, o estado de impossibilidade é pensado como algo inerente ao ato pré-criativo, pois: reconhece a falha, a crise, enquanto estágios impulsionadores dos processos de criação.

Ao romper os muros da conduta e um projeto político imposto para a cura, a reabilitação e a recuperação das perdas corporais, o corpo deficiente traz para o *locus* cênico a dança de seus interstícios corporais, que não cabem a ele preencher ou justificar. Ao contrário, ele desarticula estruturas invisíveis que envolvem este fazer-dança, incorporando suas ausências corporais à ação criadora do movimento, e na falta deste, propõe uma dança que dialogue com a imobilidade, um subtexto corporal que lhe configura a possibilidade do gesto, do olhar da fala e da intervenção tecnológica. Assim o corpo físico subverte o senso comum atribuído ao corpo deficiente. Onde só se reconhecia um corpo, fragmentado, mutilado, espástico, flácido e paralisado, agora se reconhece um corpo fractal, múltiplo em seu projeto estético para a dança (TEIXEIRA, 2011, p.133).

Reforçar o modelo da ‘superação’ dos limites implica na manutenção das relações binárias entre eficiência e deficiência, por meio de uma conduta cênica que se destina a provar: O que pode um corpo? O que não pode? Esta dualidade de poderes no campo estético do artista é prejudicial, à reflexão acerca dos modos de formação-maturação dos processos criativos que envolvem uma relação artística com a experiência da deficiência. A experiência cênica do artista deficiente não se reduz ao que é possível ser feito, ou ao que o seu corpo é capaz de superar. Esta noção é vazia e repete a lógica das economias de eficiência que sustentam a ideologia do corpo virtuoso. O fazer artístico desenvolvido por estes corpos, tem rompido com estruturas cristalizadas e retoricizadas no campo das artes. Assim, os corpos deficientes provocam e ao mesmo tempo desestabilizam percepções, porque mobilizam uma profunda experiência sobre o modo como enxergamos o corpo.

Se a dança, sedenta por novos fetiches ou mobilidades diferenciadas, ainda necessita transferir para os corpos *defs* o peso de seus cânones já desgastados, então estamos diante de um novo espaço de concessão e *guetificação* de sujeitos em cena, um circo que não se caracteriza mais pelos horrores, mas por virtuosidades modeladas para provar, justificar,

impressionar o público ansioso por consumir exemplos de redenção humana. Justifica-se aqui a afirmação de Siebers (2008), quando defende a deficiência enquanto: “um problema criado e necessário à mudança social”. Portanto, a arte torna o fenômeno da deficiência visível, mas limitado aos olhos de quem não vive a experiência no corpo. Deste modo, a cena cria espaços de aproximação, de possíveis identificações e diálogos entre corpos e modos de olhar a dança e a deficiência.

2.5. Deficiência- A Identidade em meio à Diversidade.

Os corpos deficientes atravessaram as demarcações e classificações no decorrer da história e ainda sofrem com os rastros deixados pela *cultura da desqualificação* já citada por Siebers (2010). Em cena, o corpo deficiente provocou as mais variadas reações, por parte do público, do cenário cultural artístico, nos meios de produção, da mídia e dentre os demais setores da sociedade.

Ainda que a existência dos *Freak Shows* tenha sido mantida pelo agenciamento e manufatura de corpos considerados anormais, em pleno século XXI, nos deparamos hoje com uma prática especulativa na produção artística. Os corpos com deficiência ainda são vistos como extraordinários na cena e, todavia excluídos da sociedade. Ou seja, os corpos deficientes seguiram interditados por práticas sociais, que determinaram os graus de deficiência ou de capacidade corporal.

Consequentemente, os significados atribuídos aos corpos extraordinários não residem em falhas físicas inerentes, mas nas relações sociais em que um grupo está legitimado por possuir características físicas superiores, e mantém a sua supremacia e sua auto-identidade, impondo sistematicamente ao outro o papel de inferioridade corporal ⁵⁰ (THOMSON, 1997, p.7).

Ocorre aí a construção da *alteridade deficiente* que é sustentada pela existência dos discursos da supremacia da habilidade física por um macro social identificado como normal/eficiente. Ao refletir sobre estes discursos na prática artística confrontamos as estruturas canônicas da dança e suas representações que mantêm o desejo pela habilidade, pela eficiência cênica, no caso de artistas com algum tipo de deficiência.

⁵⁰ Consequently the meanings attributed to extraordinary bodies reside not in inherent physical flaws, but in social relationships in which one group is legitimated by possessing valued physical characteristics and maintains its ascendancy and its self-identity by systematically imposing the role of cultural or corporeal inferiority on others.

A deficiência enquanto uma categoria social elástica (Siebers, 2008), foi eleita nos moldes de uma linha demarcatória, pois nunca se sabe onde começa e onde termina, ela está sujeita aos desvios e às intermitências políticas, sociais, afetivas.

A fixação identitária ‘deficiente’ partiu da classificação e imposição médico-institucional. Lewis (2013) propõe a compreensão da deficiência enquanto uma identidade que para a sociedade é afixada a partir da necessidade de normalização, e, por conseguinte, da substituição desta pela ótica da diversidade. Entende-se diversidade no contexto Lewisiano, como sendo um lugar de exacerbação das diferenças e, portanto, de reforço à individualidade. O termo *diversidade* é considerado contraditório na ótica de Lewis, porque não abrange os grupos sociais marginalizados, especialmente no espaço midiático, que mesmo reforçando uma estética diversa exclui:

[...] mulheres comuns em propagandas de cosméticos, negros e asiáticos em campanhas de moda, idosos em anúncios publicitários – mantêm velado o aparecimento e inclusão de grupos minoritários como moradores de rua, doentes terminais, pessoas com deficiências severas e múltiplas (LEWIS, 2010, p.6).

A cultura da ‘diversidade’ contradiz a realidade de pessoas com deficiência, principalmente em países como o Brasil, onde a desigualdade social é a primeira a contribuir para as diferenciações seja de raça, de gênero e de capacidades corporais. Tendo em vista a concepção de Stuart Hall sobre a identidade enquanto “pontos de identificação (p.70)”, percebe-se que a constituição da identidade deficiente está diretamente ligada à produção do efeito simbólico de construção de grupos minoritários em consequência das diferenciações sobre corpos considerados minorias identitárias que seguem: [...] movendo-se de uma forma de consciência denominada consciência interna para outra caracterizada por uma nova consciência de grupo (Siebers, 2008, p. 18).

Podemos interpretar a noção de identidade deficiente para além da ideia de pertencimento, mas pelo reconhecimento dos efeitos causado pelas narrativas históricas de opressão sobre as pessoas com deficiência. Assim, reconhecem-se como deficientes as pessoas que dividem uma experiência político-social de opressão, que exige o reconhecimento identitário dos demais grupos sociais. Contrariamente ao que se defende nos Estudos Culturais como des-pertencimento, a identidade para o deficiente é um reconhecer-se diante da história e de suas conquistas políticas. É um projeto político de apropriação da condição corpo, antes silenciada e renegada em espaços e práticas de convivência social.

No caso dos Estados Unidos, país berço de lutas e movimentos de direitos civis onde o sentimento nacionalista é responsável por uma cultura que reconhece o estado-nação, enquanto um projeto político norteador de construção identitária. É, portanto compreensível a noção de identidade por grupos minoritários como um reconhecimento de conquistas e lutas sociais.

Esses novas configurações de pertencimento criam novos grupos com os quais se estabelece processos de identificação intra-minorias. Um exemplo disto são os recentes cruzamentos das lutas políticas das comunidades negras e gays que se aproximaram de grupos e pessoas com algum tipo de deficiência. Para Bauman (2005), vivemos um contexto de “identidades em movimento” e manter-se fixado à identidade pode ser mal interpretado. No caso das pessoas com deficiência, é uma condição bastante controversa se analisarmos que a consciência de uma identidade deficiente é por vezes relativizada de acordo com os contextos sociais específicos.

Um exemplo disso é um artista com deficiência não gostar de ser visto como deficiente por uma matéria jornalística e logo em seguida publicar uma matéria assumindo-se deficiente por processar um banco por discriminação. As noções aquosas de pertencimento identitários, ou de processos de identificação também podem estar relacionadas neste caso às situações de demarcação social. Siebers defende a importância das minorias identitárias:

A crítica oferecida pelas minorias identitárias é necessariamente histórica, porque se baseia nas contingências temporais de sua condição marginal. As minorias identitárias descobrem sua força teórica por representarem experiências de opressão e lutas vividas separadamente por grupos minoritários, ou mais precisamente enquanto minorias, para chamar atenção sobre como a semelhança entre diferentes identidades expõe sua relação com a opressão, assim como aumenta a probabilidade de solidariedade política (SIEBERS, 2008, p.16)⁵¹.

A partir da afirmação levantada pelo autor, pode-se tomar o campo das dança como um território de produção de minorias, que durante décadas estiveram submetidas ao julgamento estético corporal sobre suas capacidades físicas. Por muito tempo a compreensão da função do bailarino resumia-se à realização de feitos corporais extraordinários por meio do cumprimento da técnica e da habilidade física. Era impensável que uma pessoa com

⁵¹ The critique offered by minority identity is necessarily historical because it relies on the temporal contingency of its marginal position. Minority identity discovers its theoretical force by representing the experiences of oppression and struggle lived by minority peoples separately but also precisely as minorities, for attention to the similarities between different identities exposes their relation to oppression as well as increases the chance of political solidarity.

deficiência, negra ou com obesidade, por exemplo, pudesse reconhecer-se como bailarino. Sem mencionar os bailarinos que atingiam a maturidade e logo eram descartados por suas respectivas companhias ou reduzidos à função de educadores.

Estas construções minoritárias-corporais, obedeciam padrões estéticos da cultura efficientista reproduzidos e por isso foram cruciais para o surgimento de novos modos de pensar a prática do movimento para além de uma perspectiva funcional. As mudanças nos modos de ver a dança se iniciaram relativamente nos últimos 30 anos com o advento de coletivos, grupos e artistas que criam a partir de suas experiências e questionamentos sobre o corpo. A *live art*, a *performance art*, a *body art* ofereceram perspectivas desarraigadas das formas cristalizadas da habilidade e de estética do corpo padronizado na sociedade. Logo, as práticas comunitárias de grupos sociais excluídos forneceram elementos para a inserção de corpos em toda sua diversidade, a exemplo do teatro campesino, o teatro operário, as danças integradoras, e conseqüentemente a dança produzida por profissionais com algum tipo de deficiência.

Pode-se dizer então que estes processos de criação foram partilhados entre corpos com e sem deficiências, corpos negros e brancos, magros e gordos, que de fato compuseram novas formas de identificação e des-identificação com os modos de se fazer e pensar a dança.

Deparo-me novamente com o paradoxo da dupla consciência (*Double consciousness*) no caso do artista que se vê semi-incluído pelo espaço artístico (o palco) e excluído do exercício pleno de sua cidadania. Está-se diante de um estado de exclusão travestido de inclusivo. O lugar de exceção é regra também no território artístico que, por vezes, atribui aos corpos deficientes o peso das diferenciações, e apelos superacionais. Ou seja, o deficiente vê-se manipulado por um discurso ‘mascotizador’.

Tomo emprestado o termo *mascotização* (Lewis, 2010) para referir-me ao desempoderamento dos corpos deficientes perante uma lógica de produção de novos estigmas, de novos assistencialismos e mecanismos de incapacitação. É muito comum observarmos em grupos de dança a rivalização cênica quando dançam. Trata-se de uma herança comum dos sistemas iniciais de inclusão que primeiramente objetivam a avaliação dos deficientes pela capacidade de realização de atividades, baseando-se na lógica de produção dos corpos sem deficiência.

Para ilustrar um exemplo de como em nossa atualidade os corpos ainda parecem justificar os feitos físicos em cena, cito um texto que escrevi sobre uma das mais aclamadas produções coreográficas envolvendo bailarinos/atores com diferentes tipos de deficiência. Trata-se de recém-aclamado trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bell, intitulado *Disabled*

*Theater*⁵², obra que pude assistir em período de doutorado sanduíche nos EUA entre 2013/2014 sob a supervisão da professora Ann Cooper Albright.

O espetáculo começa com a apresentação de atores com distintos tipos de deficiência de ordem intelectual, cognitiva e com síndrome de Down. Eles se dirigem um a um ao público com a ajuda de um tradutor (uma mulher de origem asiática). A tradutora explica as ações dos atores em inglês e alemão, como um guia para as cenas seguintes, uma espécie de *Leitmotiv* de linguagem. O grupo de dez atores de origem suíça-alemã parece inicialmente, mergulhado numa atmosfera de enfrentamento. A figura do tradutor demarca comandos sempre personificados na primeira pessoa do coreógrafo. Em alguns momentos estas ações de comando lembram a conhecida brincadeira praticada em alguns países da América Latina, denominada ‘O seu mestre mandou’. A peça transcorre, e num segundo momento mais uma apresentação é feita pelos atores, desta vez cada um revela ao público as suas deficiências, numa tentativa verbal de reconhecimento. Em outro caso, com um dramatizado pedido de desculpa, uma atriz se compara a um macaco feio, por ter Síndrome de Down, em outro momento um ator com um tom humorado, fala que tem dificuldades para memorizar coisas e por isso se define como um péssimo informante. Mais adiante, um dos atores com síndrome de *Down* explica que após o espetáculo sua irmã vai chorar porque não gosta de ver isso, pois, segundo ela, se parece com um *Freak Show*. Os depoimentos oscilam entre situações que parecem cômicas e outras muito comuns à realidade de grupos com pessoas deficientes. No entanto, o foco cênico empregado reduz os sujeitos a um local de apagamento social, o que parece ser a proposta inicial da peça. O público observa de distintas formas as cenas apresentadas, alguns riem discretamente, outros reagem e indignam-se (uma das expectadoras levanta-se e sai), outros não reagem e simplesmente observam. Em seguida, os atores apresentam números individuais de dança com clássicos musicais que vão desde a balada eletrônica *Ding Ding* de *Crazy Frog*, *They don't care about us* de Michel Jackson, até o hit *Dancing Queen* do Abba. O coreógrafo propõe um estado cênico provocativo, deixa espaço para que os bailarinos realizem as próprias danças, mas reduz o trabalho a um reivindicativo lugar-comum, por vezes tedioso, quando não aborda de forma superficial e agressiva questões como especulação, intolerância e estigmatização dos corpos considerados desabilitados.

Disabled Theater repousa ainda sob as retóricas conceituais da dança contemporânea no que tange à denúncia social e da crise do corpo. Contudo, triunfa no pior quesito, o da vitimização, quando transfere para os artistas a dura responsabilidade de provar que “sim, nós

⁵² *Disabled Theater*, assistido no New York Live Arts em novembro de 2013.

podemos dançar”. Neste dilema por um fazer cênico compreendido nos moldes do suposto politicamente incorreto, o único resultado parece ser a construção de novos sítios do olhar em relação ao público e os corpos em cena.

Como uma espécie de ‘panóptico’⁵³ cênico, Jérôme Bell cria um espaço de contemplação, onde os deficientes são observados ainda sob o viés de um exótico *lócus* de feitos extraordinários, que reforçam as suas deficiências, em uma tentativa sem sucesso de justificar o que todos ali já sabem fazer. Interessante pensar sobre quem fala no decorrer da peça e de que lugar se fala: dez atores deficientes, um coreógrafo europeu, um tradutor



Figura 8. *Disabled Theater*, coreografia de Jerome Bell, 2013. Fonte: Site New York Live Arts.

asiático e uma plateia dividida, parecem ser a equação perfeita para uma proposta chocante e mobilizadora.

No entanto, os atores são homens e mulheres, que falam a partir de experiências, completamente distintas dos desejos políticos-provocativos do coreógrafo. Neste sentido, a interpelação de afetos, desejos, crenças, e vontades artísticas do grupo soa como retirar destes a própria integridade de direito ao espaço cênico e de direito de voz.

Disabled Theater boicota a própria possibilidade de transcender, ou até mesmo de aprofundar a experiência da deficiência enquanto lugar conquistado, apropriado por muitos indivíduos, que não necessitam provar mais à sociedade algo que já está presente e compreendido em seus corpos. O exercício de tradução que é feito no espetáculo é acima de tudo a traição de um conhecimento que está apreendido nos corpos, num saber que só aquele que vive a deficiência pode transmitir com efetiva probidade; um boicote a toda e qualquer possibilidade de criação. Os livres espaços de improvisação, concedidos pelo coreógrafo, talvez possam revelar o que se escapa para além das impregnações ideológicas de protesto.

Se a estética provocativa peculiar à obra de Jerome Bell teve a intenção de mobilizar, ou mesmo de desestabilizar as noções sociais sobre a deficiência, por meio da representação,

⁵³ Tomo emprestado o termo Panóptico enquanto estrutura de observação carcerária idealizada pelo filósofo Jeremy Bentham e retomado por meio da análise de Michel Foucault como sendo um instrumento de controle, de vigilância e manutenção da norma.

então me arrisco a dizer aqui que a definição mais adequada a esta peça é o da *imobilidade interpelada*. O trabalho retira dos artistas a capacidade da própria expressividade, que deveria ser isenta de justificativas, silenciamentos, ranços sociais, e, principalmente, de dar ao público o status superacional tão desejado pela sociedade.

O discurso da superação e do feito espetacular tem sido comum nos últimos vinte anos em diferentes setores da sociedade, seja no esporte, na educação, na política e conseqüentemente no campo das artes. Essa projeção foi acompanhada de uma mudança nas representações sociais da deficiência ao longo de nosso processo histórico. O corpo inicialmente temido por sua ‘anormalidade’ passou a ser resignificado primeiro pela ‘caridade’ das sociedades pós-medievais, depois passou a ser ‘patologizado’ pela especulação das ciências médicas para em seguida ser sacralizado em nosso tempo como um corpo em potencial estado de super-ação.

Assinalo aqui o termo *super-ação* defendido em dissertação de mestrado em 2010, por considerá-lo fruto da inversão do papel do herói nas sociedades ocidentais. O herói do passado era responsável por salvar a humanidade com seus atos de bravura e redenção. Hoje, a mesma sociedade ainda sedenta de salvadores encontra nos corpos com deficiência a

solução para suas desistências, como uma espécie de elixir motivacional para a vida. É preciso pensar a deficiência para além da visão construída pelos discursos dirigidos ao modelo social e médico implicados sobre o deficiente, uma vez que ambos estão diluídos na construção da chamada ‘alteridade deficiente’.



Fig.9. Marie Taglioni, *La sylphide*.

Mesmo a análise sociológica (SHAKESPEARE, 2010) dos modelos que representam a deficiência, até as visões que defendem um modelo radical (WITHERS, 2011), converge para um contexto onde os deficientes, seguem coagidos pela cultura do diagnóstico imposta aos corpos. Mesmo no território cênico da dança permanecem reproduzidas ainda que de formas diluídas as normas impostas pelos modelos sociais da deficiência. O modelo médico através dos protecionismos assistenciais embutidos

nas condutas artísticas de diretores e bailarinos.

Existe um ciclo de relações sociais, culturais e especialmente políticas que sustentam a participação dos corpos deficientes em todos os segmentos sociais, porém questiono-me de que maneira esta participação vem sendo realizada, e no caso do campo das artes da dança, de

que maneira os corpos deficientes estão inseridos na cena? Conseguiu-se exercer o direito da própria fala cênica do corpo na cena?

A cultura das superações mantém o cumprimento da ordem econômica que necessita de exemplos, de tragédias superadas, de rastros históricos ritualizados em sua glória. Deste modo, o corpo deficiente serve à manutenção da cultura efficientista, pois ao conquistar feitos e vitórias ele é reconhecido não como parte da sociedade, mas como algo que está incrivelmente acima dela. Na dança, a questão da superação surge como a sublimação das dificuldades, limitações e deficiências físicas dos bailarinos, uma vez que é a própria dança a linguagem artística que mais se utiliza do papel e das funções físicas do corpo.

O corpo da bailarina sobre a ponta concede lugar ao corpo amputado sobre próteses, como uma espécie de manutenção das já chamadas estruturas clássicas da dança. No entanto, é a inversão destas estruturas de representação da dança que nos interessa e a resiginificação das formas canônicas do corpo que dança. Ou seja, ao utilizar órteses, próteses, cadeiras de roda, muletas, aparelhos tutores, cães guias, aparelhos auditivos, os corpos inevitavelmente reafirmam suas experiências físicas, porém são livres para a construção de seus projetos estéticos no campo cênico. A apropriação de sua corporeidade *def* é o primeiro desafio a ser incorporado seja na dança, seja na performance artística de forma geral.

A arte da dança não pode repetir os encargos herdados dos modelos sociais e delegar o espaço artístico como um ato de reparação-justificação para o deficiente, mas sim dar voz a sua expressividade, criação e desejo estético enquanto artista, pensador e mobilizador. O corpo *espástico*, amputado, paralisado, atrofiado recria gestos inomináveis, espaços preenchidos pela ação da vontade, das multiplicidades. As estruturas canônicas podem



Figura 10. Cia de dança Chinesa e dançarina cadeirante.

ser repetidas ou também render-se diante da experiência, e do fazer-com a impossibilidade, com a exclusão e o lugar precário, como uma espécie de dobradura que se recolhe do mundo das eficiências.

A busca desenfreada por uma equidade cênica corporal-funcional nos impede de reconhecer as contribuições estéticas dos corpos com deficiência no território da dança, em suas experiências criativas dentro e fora da cena artística. Estaríamos assim legitimando e reconhecendo um processo histórico de transformações sociais e políticas para os corpos

deficientes que revelou um campo estético promissor para as artes da cena e principalmente para o próprio artista, como veremos na etapa seguinte desta tese.

CAPÍTULO TERCEIRO

A DEFICIÊNCIA E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM PERCURSO ESTÉTICO.

“Não há beleza rara sem algo de estranho nas proporções”.

Edgar Allan Poe.

As representações da deficiência desde a antiguidade ao tempo atual demarcaram práticas de objetificação e especulação dos corpos considerados imperfeitos. As perseguições, os martírios, os julgamentos e exotizações, compuseram o percurso estético excludente imposto à vida de milhares de indivíduos ao redor do mundo. Em todos os setores da sociedade, o corpo deficiente foi marcado pela díade espetacular/especular, e é principalmente no território artístico que as percepções sobre as deficiências são potencializadas. As formas de representação desta experiência nas diversas categorias artísticas revelam o reflexo das práticas sociais, políticas e religiosas adotadas em cada período histórico, fosse na pintura, na literatura ou na cena, bem como nos processos de categorização estética que atuaram sobre os indivíduos com algum tipo de deficiência.

Propõe-se neste capítulo o entendimento da estética enquanto campo de reflexão e experiência que atua sobre a arte e que não pode ser dissociado das múltiplas e constantes mudanças sociais. O estético é contrário ao conhecimento único, é um operador sobre os modos formativos que atuam no fazer e no pensar sobre a arte. É a partir desta visão extraída dos estudos sobre a formatividade em Luigi Pareyson, que se reconhece o fenômeno da deficiência como uma estética de experiência, de reflexão e intervenção sobre as estruturas da arte.

Os processos históricos de exclusão dos corpos considerados à margem social (corpos doentes, famintos, degredados, refugiados, deficientes, marginalizados) compõem um cenário responsável pela construção de representações sobre a deficiência. Deste modo, chega-se a análise de como os estados de exclusão social/corporal afetaram e atuaram sobre os modos de fazer/pensar a arte (pintura, teatro, dança). O pensamento sobre uma emergente estética a partir das exclusões é compreendido à luz da teoria criada pelo professor e linguista norte-americano Tobin Siebers.

Torna-se condição fundamental aprofundar acerca da experiência da deficiência no território cênico a partir da imersão nela mesma e nos rastros históricos responsáveis por sua eleição, enquanto categoria estética contemporânea já defendida por teóricos americanos

como Siebers (2010) e Thomson (2007). O corpo com deficiência ‘inscreve-se’ no território artístico por sua experiência histórico-humana, e conseqüentemente pelas implicações e rupturas estéticas, reveladas no campo da produção artística, em específico a partir da arte moderna.

O corpo artístico atual impregna na própria carne a reivindicação para além do corpo assim como assume o fazer arte enquanto lugar de produção de ações de resistência; sejam estéticas, políticas e em especial individuais. Neste sentido, Pretendo a reflexão e a análise-crítica sobre como o trabalho e a aparição de corpos com algum tipo de deficiência ou trauma, influenciou modos de fazer/pensar cênicos rumo à uma estética-conhecimento, que já é denominada como *Estética da Deficiência*.

3.1. PRIMEIRAS IMPOSIÇÕES ESTÉTICAS - A DEFICIÊNCIA ENTRE O ESPETACULAR E A ESPECULAÇÃO.



Fig. 11. *Tirésias prevê o futuro para Odisseu*, tela de Johan Heinrich Füssli (1780-1783).

O fenômeno da deficiência não é algo novo no campo das Artes. Já na antiguidade, os corpos deformados, o corpo anão, os cegos, aleijados, loucos, atraíam a especulação, a sacralização e/ou o espanto das sociedades. Se recuarmos ao período da Grécia Antiga, teremos o exemplo do poeta Homero, que mesmo na condição de cego contava histórias fantásticas sobre suas visões do mundo e das mitologias de seu tempo. O cego neste período representou a figura estigmatizada como sábio-vidente, e reverenciada pelos

sentidos que eram considerados distintos dos homens comuns. Importante pensarmos que a cegueira já era utilizada como instrumento de punição pelos deuses da Mitologia Grega, um exemplo é o mito de Tirésias, que foi cego pela Deusa Era em sua ira pela perda em uma aposta com Zeus. Tirésias também previu o trágico destino de Édipo, que ao saber sobre a verdade de seu destino fura os próprios olhos. O campo mitológico apropriou-se das deficiências como parte de um universo divino e que ao mesmo tempo torna-se punitivo quando associada aos castigos e profecias lançadas aos seres terrenos.

O mundo grego nos estudos de Eco (2007) era obcecado por muitos tipos e feiura e maldade (2004, p.34). Observa-se o culto à beleza física das proporções, mas também em seu aspecto virtuoso, tendo em vista que o homem poderia ser visto como feio de aspecto, porém

com alma bela e nobre. O feio podia ser considerado como a ausência de harmonia, ou de moral. Neste sentido torna-se compreensível a utilização da estética do horror moral e físico presente na Mitologia Grega.

Esta relação sinuosa entre o que poderia ser considerado feio e belo seria interferida com o advento do cristianismo que buscou desmitificar a mitologia considerada pagã. É com o advento Cristianismo que surge a ideia de que ‘todo o universo é belo porque é obra divina’ (p.43). Neste sentido, o feio seria considerado também obra do criador em sua benevolência, pois a beleza do mundo seria o reflexo da beleza ideal.

De acordo com Montserrat (2008), uma série de fatores dificultou o entendimento acerca de uma definição genérica sobre a deficiência no decorrer da civilização Greco-Romana. A autora cita como exemplo, o que ficou conhecido como a origem do Direito civil romano, um compêndio conhecido como, *Lei das Doze Tábuas*. Tratava-se de uma legislação de caráter romano: imediatista, prático e objetivo, que estabelecia em sua quarta tábua que: as crianças nascidas com alguma deformidade deveriam ser exterminadas, cabendo assim ao pai a decisão final. Esta lei também ficou conhecida como a *Lei do Pátrio Poder*. Em uma sociedade tipicamente militarista e territorialista como a Romana, não se podia admitir a presença de corpos incapazes à conquista expansionista do império.

De acordo com Dionísio de Halicarnasso, no ‘estatuto de Rômulo’ uma criança nascida aleijado ou como um monstro" (anaperon ê teras) só poderia ser exposta após ter sido examinado por cinco testemunhas (Ant. Rom. li 15,1-2) . Os fracos seriam eliminados, mas o Estado não permitiria o infanticídio desnecessário. Um destino semelhante aguardava crianças deficientes nas utopias platônicas e aristotélicas; ‘deve haver uma lei, escreveu Aristóteles, proibindo os pais educarem (peperomenos) crianças deformadas ou mutiladas⁵⁴ (MONTSERRAT, 2008, p.16).

Já no período da Idade Média as pessoas com algum tipo de deficiência eram vistas sob a ótica da superstição da perseguição e rejeição, pois “a deficiência na Europa Medieval era associada ao universo demoníaco e a feitiçaria” (Barnes, 2010). O corpo recebia o estigma da imperfeição/monstruosidade como condição imposta aos que desviassem do padrão considerado normal. Além disso, muitas deficiências físicas naquele período foram causadas

⁵⁴ According to Dionysus of Halicarnassus’ account of Romulus’ statute, a child born ‘a cripple or a monster’ (anaperon ê teras) could be exposed only after the child had been examined by five witnesses (Ant. Rom. ii 15.1–2). The weak were weeded out, but the state was not permitting unnecessary infanticide. A similar fate awaited disabled children in the Platonic and Aristotelian utopias; there should be a law, wrote Aristotle, forbidding parents to raise deformed or maimed (peperomenos) children.

por conflitos entre clãs e tribos, ou mesmo por razões punitivas, como por exemplo: a retaliação aos soldados, civis ou criminosos, por meio de mutilações⁵⁵.

Durante o período Carolíngio a mutilação era uma forma de castigo para delitos como incêndio criminoso e roubo, que costumavam levar à pena de morte: no entanto para alguns contemporâneos a mutilação foi considerada por possuir um caráter mais brando. Por outro lado alguns crimes foram tratados com maior rigor tais como, perjúrio e fraude que antes do período Carolíngio eram compensados com multas. Ao longo do período Medieval as mutilações e castigos estavam no auge dos argumentos jurídicos. Enquanto na Germânia do século XII a mutilação das mãos ainda era a única punição, por volta do século XIII uma variedade de práticas mutiladoras passou a ser utilizada, como o corte de orelhas e a cegueira (Metzler, 2013, p.13).⁵⁶

Neste período da Idade Média mística contemplava-se a beleza da alma, ao mesmo tempo em que o martírio do corpo tornava-se uma espécie de sensibilidade estética (Eco, 2010) característica daquele período. Acreditava-se numa certa vivida beleza interior dos corpos após o martírio. Ou seja, comprova-se o poder da punição corporal enquanto redenção espiritual para os condenados. Na perspectiva de Eco (2010), a Idade Média recupera o valor estético frente a morte por recorrer à busca de uma beleza interior (sagrada, pura) baseada no projeto histórico do cristão ideal (p. 29).

O belo como ‘valor’ deveria convergir para todos os atributos da divindade e da existência. O homem medieval em sua contemplação estética poderia ser definido como um apanhador de todas as relações possíveis entre o objeto de contemplação e o cosmo como forma de perceber a divindade presente em todas as coisas herança da beleza platônica que defendia a beleza do mundo como reflexo da beleza ideal. Em seguida a beleza seria associada na Escolástica ao que é bom, verdadeiro, e na visão dos estudos de Alexandre de Hales [...] o belo estaria fundado na forma de uma coisa: o que distingue o belo é a relação particular de fruição em que se coloca com o sujeito conhecedor (*apud* Eco, 2010 p.56).

⁵⁵ As formas de agressão por via da retaliação física marcaram uma forma de punição, bem como de permanência fisicalizada da violência e poder do inimigo, que conferiu à deficiência o status de castigo, maldição e renegação entre a sociedade. Essas mesmas punições adquiriam características *espetaculares*, uma vez que realizadas em praças ou tribunais, abertos a apreciação do público. Com efeito, estes chamados tribunais populares serviriam como alerta para qualquer desvio de conduta ou forma de subversão social, deste modo adquiriam caráter de entretenimento.

⁵⁶ During the Carolingian period mutilation as a form of punishment had been on the increase, but in conjunction with crimes such as arson and theft, which used to carry the death penalty; hence by contemporaries. mutilation was regarded as a more lenient approach. Conversely some crimes were treated more harshly, such as perjury or fraud, which prior to the Carolingian period had been compensated by monetary fines. Throughout the Medieval period, mutilations punishments were on the rise the argument goes. While in twelfth-century, Germany hacking off the hand was still the only mutilating punishment by the thirteenth –century a variety of mutilations such as blinding, cutting off ears, and so on were now being used.

A materialização estética da forma esteve presente ao longo dos séculos seguintes julgamentos estéticos da arte, sobre o que poderia ser considerado belo, bom e perfeito. Santo Agostinho questiona, “O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por certa doçura de colorido” (apud Eco, 2010). Nenhuma outra expressão caracterizaria tanto este período como a noção de simetria nas formas retratadas de beleza. Segundo Eco (2010), esta seria uma concepção quantitativa de beleza herdada dos pré - socráticos.

A teoria *Vitruviana*, considerada a teoria das proporções, já revelava termos como proporção e simetria por meio da obra *Os Dez Livros da Arquitetura*. Marco Virtrúvio – por meio de um raciocínio matemático regido pela concepção grega de proporcionalidade –, concebeu através de textos e ilustrações, um modelo cujas dimensões corporais são perfeitas. Leonardo da Vinci, no período Renascentista foi responsável por retratar a mais conhecida ilustrações sobre o homem concebido por Virtrúvio, como se observa na figura 12. A estética da proporção na Idade Média se caracteriza, de acordo com Eco (2010), como “dogma que se recusa a qualquer verificação e que estimulará, todavia, as verificações mais ativas e produtivas” (p.67).

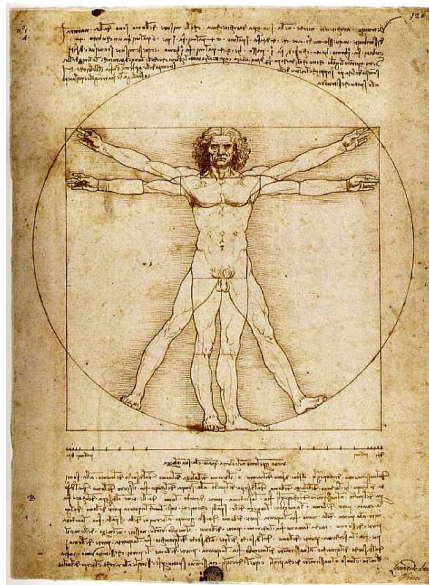


Fig.12. *O Homem Virtruviano*, Leonardo da Vinci, 1490. Fonte: Superinteressante Ed.205, abril de 2004.

O corpo de Virtrúvio define o quatro como número do homem, onde a sua largura com os braços esticados deverá corresponder a sua altura. Deste modo, a força do número 4, eleito como o número matemático do homem, também representaria sua perfeição moral. “Quatro os pontos cardeais, os ventos principais, as fases da lua, as estações, quatro o número constitutivo do tetraedro timaico do fogo, quatro as letras do nome ADAM” (ECO, p.76). A

proporção também regia as formas artísticas musicais que eram utilizadas como método ou conceito formativo.

Na literatura, a proporção se revelava na adequação dos estilos, até mesmo sob o ponto de vista da ‘simetria’ das narrativas descritas. A arquitetura também evidenciaria esta influência com o uso de estruturas pentagonais da arte gótica. Na dança os balés de corte recriavam cenas inspiradas em formações e movimentos simétricos por meio dos cânones gestuais e contratempos metricamente calculados por meio das músicas especialmente criadas para este fim.

No período Renascentista observa-se um desencantamento das formas divinas impostas durante a Idade Média. É com o advento do humanismo no Renascimento que o corpo se “singulariza” (Courtine, 2005), ou seja, o corpo passa a explicar-se pelo próprio corpo, pela vontade de expressar-se e de buscar o conhecimento. Iniciam-se os primeiros estudos sobre anatomia sob uma forte influência dos estudos das ciências naturais. A arte renascentista destacava-se por reverberar o sagrado nas formas pictóricas representadas, um exemplo a ser mencionado foi resgate da herança greco-romana defensora da beleza. Além disso, observam-se os primeiros passos para o surgimento de uma cultura científica humanista que valorizava a ética, a estética e a moral dos indivíduos.

Em relação às pessoas com deficiência o período renascentista caracterizou-se pela cultura da caridade. Isto representava a influência do Cristianismo sobre a sociedade e a pregação ideológica da salvação por meio da esmola, do acolhimento dos pobres e aleijados em hospitais de caridade. Uma estética de desqualificação se impôs sobre os corpos estigmatizados como monstruosos, deformados, aleijados, pobres, incapazes. Este modo de pensar foi responsável pelo surgimento de uma ideologia de exclusão tornando as pessoas com deficiência mais vulneráveis e conseqüentemente incapazes para o convívio em sociedade. Assim, a imagem da deficiência ou anormalidade física, não confrontaria o ser racional, mas o “ser emocional em cada um de nós” (Montserrat, 1998, p.19). O sentimento de penalização e assistencialismo surge neste período e permanece entre nossa atualidade.

3.2. A ESTÉTICA FREAK.

Nenhuma outra categoria artística se utilizou tanto da presença de corpos deficientes no decorrer histórico como a Literatura do Renascimento. Vilões sem braços ou pernas, heroínas que se curavam dos males físicos como forma de vencer o mal ou obter o amor do príncipe encantado, além dos feitos extraordinários lançados sempre na busca de um milagre

que revelasse a beleza no final na história. Da literatura grotesca de Rabelais, no século XIII aos contos aterrorizantes de Poe, os corpos e as figuras deformadas estavam sempre a serviço da função do horror e do imaginário humano.

Os processos de fabricação dessas ficções constituem de fato uma versão primitiva de todos aqueles que vamos rever operando numa tradição narrativa, tanto iconográfica como textual, que não cessou, desde então, de produzir o monstruoso (COURTINE, 2010, p. 501).

A associação do monstruoso às demarcações sociais negativas, ou seja, à todas as condutas morais que possam ser enquadradas como práticas desviantes na sociedade, serviria para a manutenção da prática corretiva e normativa e da perseguição aos indivíduos considerados anormais.

A literatura vai cristalizar as narrativas fantásticas sobre o imperfeito ou monstruoso por meio de uma construção metafórica que serve à manutenção da moralidade do belo. Do *Soldadinho de Chumbo* ao drama de *Frankenstein*, a anormalidade passa a ser incorporada ao temor do fracasso, do desconhecido e da ameaça social representada pelo corpo imperfeito. Contrária a esta visão, as pesquisas recentes de autores como Mitchell e Snyder (2010), que analisam as representações negativa da deficiência na literatura como próteses narrativas (*narrative prosthesis*), sob o ponto de vista da inversão destes padrões da representação da deficiência na literatura. Ao invés de reconhecer as simbologias de negação corporal reproduzidas nas narrativas os autores defendem que a narrativa protética:

[...] pretende indicar como a deficiência vem sendo utilizada ao longo da história como uma muleta em que as narrativas literárias se apoiaram por seu poder de representação e potencialidade disruptiva e por sua visão analítica. Os corpos aparecem nas histórias como entidades dinâmicas, que resistem ou negam os *scripts* culturais que lhe são atribuídos. Não queremos simplesmente exaltar esses enfoques literários da representação do corpo (em particular em relação às alegóricas noções de deficiência recorrentes), queremos demonstrar que o corpo deficiente representa um lugar simbólico potente de inversão literária⁵⁷ (p.276).

A afirmação dos autores assinala que as narrativas sobre a deficiência contadas na literatura são caracterizadas pela eleição de um ‘componente’ desviante, exótico e presumidamente desconhecido do contexto social. Assim a deficiência irá ser percebida sempre como um sintoma a ser corrigido ou curado. Teorias como esta – advinda das

⁵⁷ Our phrase narrative prosthesis is meant to indicate that disability has been used throughout history as a crutch upon which literary narratives lean for their representational power, disruptive potentiality, and analytical insight. Bodies show up in stories as dynamic entities that resist or refuse the cultural script assigned to them. While we do not simply extol these literary approaches to the representation of the body (particularly in relation to recurring tropes of disability), we want to demonstrate that the disabled body represents

pesquisas em Estudos sobre Deficiência – ajudam-nos a compreender as transformações sociais e estéticas que o fenômeno da Deficiência tem evidenciado, tanto no campo da Literatura, como nas Artes em geral, promovendo conquistas no território da cena, como aprofundaremos no decorrer deste capítulo. Os chamados *Freak Shows* marcaram a história da cena do entretenimento de forma a transformar o espaço espetacular em *locus* especulativo.

A hipereposição do lugar cênico em detrimento de uma voyeurística cultura da curiosidade do espanto e de uma vergonhosa e manufatureira exploração de vidas humanas. Homens, mulheres e até crianças foram duramente explorados na Europa e nos Estados Unidos no final do século XIX, para o deleite de povos sedentos por fenômenos extraordinários. Entre os exemplos cito, a Vênus Hotentote, do Homem Elefante, e de histórias como a de Julia Pastrana, mais conhecida como A Mulher mais Feia do Mundo (fig.13), podemos identificar casos de vidas humanas que diante das chamadas anomalias de seus corpos, foram criminosamente objetificadas pelo comércio das atrações corporais do século XIX.



Figura 13. Julia Pastrana pouco antes de sua morte em (1860).

A história de Julia Pastrana foi um dos mais degradantes episódios da exploração corporal ocorrida no século XIX pela então Cultura dos *Freak Shows*. Foi acometida por um caso raro de *hipertricose*, doença caracterizada pelo crescimento excessivo de pelos no corpo, inclusive na face. Além disso, possuía algumas deformidades pelo corpo como protuberâncias na mandíbula, orelhas e lábios. Pastrana era uma mulher de baixa estatura, de origem indígena, natural de uma área rural do México, onde nasceu em 1834. A história narra que Julia Pastrana possuía o dom do canto e por isso foi levada à Europa, comprada por um homem que se tornaria seu

marido. Neste continente realizou diversas apresentações musicais em circos que a levaram a exaustão.

Dramas sociais, como a colonização, o racismo e a discriminação de gênero fizeram parte da dolorosa trajetória desta artista, somando-se à especulação de sua ‘anormalidade’ pelos mercados do entretenimento. Sem dúvida, a exploração de corpos como o de Pastrana em países como EUA e no continente Europeu criou uma mercadológica prática exploratória

de pessoas com algum tipo de deformidade, na busca pelo exotismo corporal das chamadas ‘aberrações humanas’ ao redor do mundo.

A dramática história de Pastrana somou-se ao drama vivido por pessoas com algum tipo de deficiência na América Latina e na África, por considerarem que estes continentes, poderiam ser verdadeiros celeiros de novas exotocidades. As violências corporais e morais sofridas por esta mulher foram determinantes para uma reação política e moral do povo mexicano. Por mais de 30 anos, este corpo foi exibido, explorado e mesmo após sua morte em 1860, Julia seguiu sendo exposta em museus por meio de processo de embalsamento, juntamente com seu filho que não resistiu aos vandalismos impostos aos corpos. Somente em 1990, o governo mexicano consegue o repatriamento do corpo de Julia que retorna para um túmulo em sua cidade natal.

Os chamados Circos dos Horrores (*Freak Shows*) foram responsáveis por uma espécie de exposição de indivíduos caçados ao redor do mundo, retirados como mercadorias de suas famílias, ou mesmo abandonados à própria sorte⁵⁸. Estes corpos também serviram à ciência que os classificava como curiosidades ou patologias a serem explicadas. Nasce aí a ciência teratológica que começa a investigar os corpos que se tornaram reféns da espetacularidade e julgamento científicos.

Em 1855 Pastrana foi exibida em Boston nos EUA, sob o cuidadoso olhar de especialistas que a definiram por fim como um espécime humano. Julia Pastrana recebeu por décadas nomes como a ‘Mulher Urso’, mas o título mais conhecido foi o de ‘mulher mais feia do mundo’ até por fim ser chancela pela medicina como um espécime híbrido em 1855.. Importante pensar como as categorias de gênero que estabelecem as noções de feminilidade foram impostas ao corpo desta mulher (Thomson, 1997, p.71). Para os padrões platônicos de beleza americana e europeia, Pastrana representava o exótico e o grotesco que desviava dos padrões eleitos de feminilidade.

A relação dos Estudos da Deficiência com os *Freak Shows* é comumente explorada por pesquisadores, principalmente do ponto de vista dos estudos étnicos e culturais pela relação de exploração que se estabeleceu entre países considerados mais desenvolvidos e países subalternizados como exóticos. A prática cultural do *Stared* (Thomson 2009), que traduzindo para o português significaria ‘encarado’ estabelece um período histórico que como nenhum outro foi responsável por uma estetização das deficiências como práticas de

⁵⁸ Phineas T. Barnum foi o maior responsável pela criação dos Circos de Horrores, bem como fundou os chamados museus da moeda que eram espaços destinados à visitação popular e por uma moeda de prata os visitantes podiam assistir as exibições de pessoas vítimas das mais variadas deformidades, Eram locais considerados educacionais, pois havia geralmente um ‘conhecedor’ de cada anomalia

desqualificação humanas. Na visão de Thomson (1997) é preciso conhecer os mecanismos que atuam entre as relações de quem encara (especula) e daquele que é encarado (especulado). Que fatores existiriam entre esta relação e de que maneira ainda demarcam práticas culturais reproduzidas até nossos dias?

Nenhum outro exemplo pode melhor ilustrar este pensamento do que os corpos exibidos nos *Freak Shows* na Europa e EUA. A própria presença destes já despertava a especulação pública, um tipo de apreciação que operava sob diversas maneiras, desde as formas repulsivas de apreciação, ao êxtase voyeurístico do público fascinado pelo que consideravam um ‘exótico inferior’. Neste período o corpo torna-se refém da especulação [...] encarcerado pela cobiça médica e suas intervenções experimentais (TEIXEIRA, 2011, p.82).

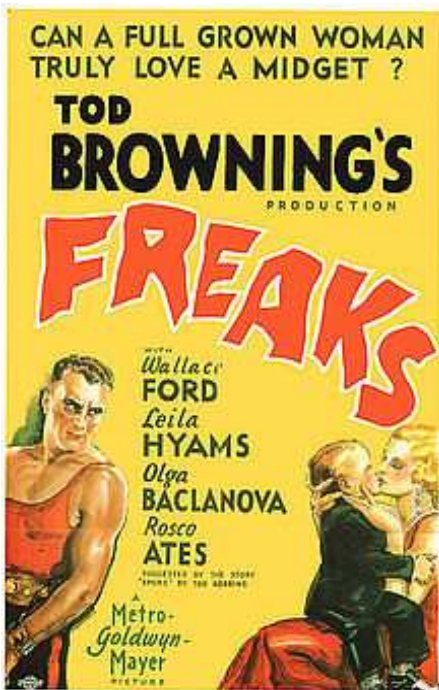


Figura 14. *Freaks*, 1932, cartaz do filme.

Ann Millet-Gallant (2010) nos aponta a relação dos *Freak's Shows* e da cultura exploratória sobre os corpos considerados anormais, como um fenômeno que consolidou um tipo de comércio sobre o monstruoso. A autora discorre acerca da descoberta de uma possibilidade vendável de entretenimento, que se utilizou das deformidades adquiridas ou congênicas daqueles indivíduos renegados à própria sorte. As atrações exibidas em postais fotográficos comprovava o empenho gráfico por massificar a curiosidade, atraindo milhares para as apresentações em ruas e praças públicas. A experiência dos corpos exibidos pelos *Freak Shows* era comercializada no intuito de aproximar o humano ao considerado inumano à ordem das coisas fantásticas do mundo.

O processo de *monstrificação*⁵⁹, ou como alguns autores americanos denominam *enfreakment*, evoluiu ao longo da história por meio das narrativas romanescas, que puniam o corpo com a maldição monstruosa do vilão-criminoso, ou pela transformação do corpo monstruoso em corpo perfeito. O encantamento, a magia do amor verdadeiro, surgiam somente para aqueles que se transformassem em criaturas perfeitas. Como assinala Thomson, 2007:

⁵⁹ Monstrificação surge nesta escrita como uma tentativa proximal de tradução do termo *enfreakment*.

Dos contos populares e mitos clássicos aos “grotescos” modernos e pós-moderno, o corpo deficiente é quase sempre um espetáculo bizarro apresentado por uma voz narrativa e mediadora. Grande parte dos personagens deficientes são envolvidos pela alteridade deficiente sinalizada no texto ⁶⁰ (THOMSON, 1997, p.10).

Este imaginário fantástico permeou boa parte do século XIX e XX e diluiu-se em nossos tempos entre as percepções preconceituosas sobre o corpo considerado anormal, deficiente, diferente. Esse mesmo imaginário reverbera as consequências de um projeto estético que cristalizou velhos modelos de exclusão, de intolerância, de seleção e especulação dos sujeitos.

Por outro lado, o filme *Freaks* 1932, de Tod Browning revela a primeira aparição destes corpos no cinema, desta vez como protagonistas da própria narrativa especuladora a qual eram submetidos nos circos. O diretor Browning, exhibe a realidade vivida por pessoas que dividem a chancela da ‘monstrificação’ de suas especificidades corporais, ao mesmo tempo em que criam uma identidade ‘monstra’ que lhes garante uma espécie de proteção e código de irmandade. *Freaks 1932* torna visível a dupla experiência do corpo-aberração no pleno exercício de sua humanidade – desacreditada pela sociedade – e revelar que neste caso, os *monstros foram outros*.

Neste sentido é importante destacar que as pessoas exploradas em museus e circos de horrores nos EUA e Europa entre os séculos XIX e início do século XX, foram subordinadas ao abuso moral de suas especificidades confundidas com talentos artísticos e nas palavras do pesquisador e colecionador Akimitsu Naruyama:

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

É importante analisarmos o fenômeno dos *Freak Shows* em seus mais profundos aspectos sociais, em especial quando se percebe que o *lócus* artístico no qual estes indivíduos foram condicionados era o da especulação e espetacularização de seus corpos e ‘defeitos’. A função artística dos *Freaks* girava em torno da exposição de suas ‘anormalias’, síndromes, disfunções, deficiências físicas, comercializadas como atrações extraordinárias em praças e espaços públicos e, posteriormente, expostas como peças exóticas em museus. Estes corpos

⁶⁰ From folktales and classical myths to modern and postmodern "grotesques" the disabled body is almost always a freakish spectacle presented by the mediating narrative voice. Most disabled characters are enveloped by the otherness that their disability signals in the text.

estavam duramente subordinados a uma cultura predatória e ao mesmo tempo convicta de sua supremacia normativa. Para além de suas escolhas, os corpos considerados ‘aberrações’ pelas sociedades européias e norte-americanas dos séculos XIII e XIX protagonizavam em cena as narrativas de suas próprias tragédias de vida, sob as mais cruéis condições de escravidão física e moral. A relação artista-público cedeu lugar à forma de apreciação especulador-especulado, em que predominava apenas o desejo curioso pelo corpo ‘anormal’ do outro. Essa espécie de ‘pseudo-arte’, muitas vezes interferia em capacidades criativas existentes, como no caso de Julia Pastrana que já possuía um talento musical para o canto.

Os *Freak Shows* podem ser considerados os primeiros exemplos da especulação comercial de corpos com deficiência em espaços públicos. É somente com o advento das ciências e dos estudos sobre a Biologia e Genética que estes corpos passaram a ser investigados como pessoas acometidas por severas deformidades ou distúrbios. Ainda assim, seguiram em exposição laboratorial, enquanto corpo especulado pelo olhar da clínica e das tipificações científicas. Ou seja, o corpo considerado anormal seguiu tratado como objeto da apreciação social e médica, além de ser incompreendido como sujeito de direitos e desejos e servindo ao projeto científico que ali se anunciava.

3.3. O CORPO OBSERVADO-CORPO OBSERVADOR E SUAS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS NO SÉCULO XX.

Ao refletir sobre a questão do corpo considerado ‘diferente’ na cena, verifica-se que os rastros históricos deixados por estes corpos - até então estagnados sob o olhar voyeurístico⁶¹ - revelaram e influenciaram movimentos artísticos como a *Performance Art*, a *Body Art* e *Cyber Art*.

O corpo passa a ser no século XX a própria tela de inscrição artística, infere-se na própria carne, na própria ação política de sua existência. A fome, as doenças epidêmicas, a sensação do corpo em toda a sua perenidade aos poucos extingue as formas de proteção e vigilância dos corpos. As manipulações biológicas, protéticas, virtuais e tecno-científicas passam a atuar sobre o corpo, mesmo aqueles que a ciência já reconhece como corpos terminais. Os cruzamentos entre culturas e resistências étnicas iniciam o seu processo de hibridização, graças à tecnologia médica, o avanço dos meios de comunicação digital. A

⁶¹ Termo utilizado do escritor Jean Jacques Courtine. Para o autor a cultura voyeurística compreendeu boa parte da conduta do público no período em que os circos dos horrores existiram na primeira metade do século XIX na Europa e Estados Unidos.

hipermodernidade atinge o seu ápice com o advento das sociedades sedimentadas pela tal condição pós-moderna – o fracasso das ideologias e dos processos de individuação.

Pensar sobre como a arte moderna foi considerada uma arte degenerada pelos nazistas - pelo simples fato de recusar as harmonias, a integridade corporal e a ideia de corpo saudável - podemos chegar à conclusão de que neste período:

Especificamente os nazistas repudiaram a arte moderna como degenerada e feia, porque eles a viam como uma arte que representava deficiências físicas e mentais. Hitler via em pinturas como as de Modigliani, Chagall e Klee, imagens de aleijados pessoas disformes cretinos e de raças inferiores, quando o resto do mundo reconhecia que estas eram obras-primas da arte moderna ⁶² (Siebers, 2010, p.5).

Pertinente se faz destacar que a corrente ideológica fascista que assolava a Europa no período Hitlerista era fortemente influenciada pela corrente eugenista de pensamento. A Eugenia era uma ciência que defendia a raça branca como superior às demais raças e acreditava num projeto de seletividade humana aplicado às formas de controle e prevenção de doenças, bem como o extermínio de fetos considerados deformes. A prática eugenista influenciou grande parte da escola médica nazista e, sobretudo a área jurídico-criminalística no que diz respeito à perseguição de indivíduos julgados como marginais ou dementes pela aparência ou características corporais suspeitas. A eugenia enquanto ciência da estatística herdou influências significativas desta área, principalmente pelo aspecto da comparação, seleção, medição e proporcionalidade biológica dos seres vivos (Lewis, 2010)

O psiquiatra e criminalista italiano Cesare Lombroso, conhecido como fundador da Antropologia Criminal é um exemplo a ser mencionado. Em seus estudos, defendia que o criminoso é geneticamente, determinado para o mal, por razões congênicas. As investigações de Lombroso acerca dos tipos de delinquência partiam da *fisiognomia*, que seria o estudo das propriedades mentais a partir da fisionomia do indivíduo.

⁶² Specifically the Nazi reject the modern in art as degenerate and ugly because they viewed it as representing physical and mental disability. Hitler saw in paintings by Modigliani, Klee and Chagall images of misshapen cripples cretins and racial inferiors when the rest of the world saw master pieces of modern art. Livre Tradução.

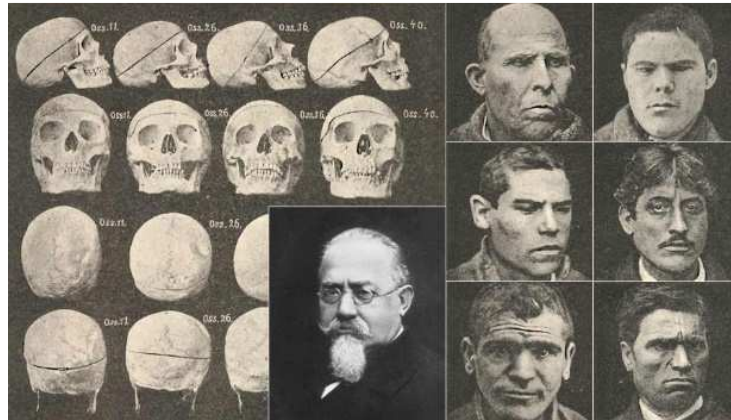


Figura 15. Estudos de Cesare Lombroso sobre a formação craniana de criminosos.

Em seu livro *O Homem Delinquente*, Lombroso traça um verdadeiro tratado antropológico da aparência no qual reuniu um amálgama de informações sobre corpos suspeitos, aparências consideradas animais, corpos tatuados ou com marcas de nascença. Quando refere-se à fisionomia, o psiquiatra associa os aspectos físicos que poderiam ‘comprovar’ a delinquência, como neste texto extraído de seu livro:

A fisionomia dos famosos delinquentes reproduziria quase todos os caracteres do homem criminoso: mandíbulas volumosas, assimétrica facial, orelhas desiguais falta de barba nos homens fisionomia viril nas mulheres, ângulo facial baixo. Em nossas tabelas fotolitográficas do álbum germânico, observar-se á que 4 entre 6 dos dementes morais tem verdadeiro tipo criminal (LOMBROSO, 2007, p.197).

Com efeito, retratar a deficiência no campo artístico em um período onde as ideias eugênicas-nazi-fascistas predominavam, representaria assumir um discurso contrário a um projeto estético-ideológico de seletividade, invenção e extermínio corporal.

3.4. ESTÉTICA DA DEFICIÊNCIA ENTRE MODELOS.

O termo Estética da Deficiência (*Disability Aesthetics*) surgiu à luz dos estudos do teórico americano Tobin Siebers, em suas pesquisas sobre as contribuições deste tema para o campo dos Estudos da Estética. Define como sendo uma *Estética da Deficiência* as diferentes formas em que este fenômeno atuou e influenciou a arte produzida em específicos períodos artísticos da história. Seu conceito é definido na medida em que:

A Deficiência não é, portanto apenas mais um objeto de arte entre outros. Não é somente um tema. Não é somente uma resposta pessoal e autobiográfica embutida na obra de arte. Não é exclusivamente um ato político. A deficiência incorpora todas essas coisas e vai além. A deficiência vai além porque é propriamente falando um valor estético, quer dizer, ela participa de um sistema de conhecimento que fornece materiais para a

ampliação da consciência crítica sobre a maneira como alguns corpos fazem outros corpos se sentirem. A ideia da *Estética da Deficiência* afirma que a deficiência funciona tanto como uma estrutura crítica para questionar os pressupostos estéticos da história da arte e seu valor por si mesma, tão importante para futuras concepções sobre o papel da arte⁶³ (SIEBERS, 2010, p.20).

Esta passagem do texto é crucial para a compreensão do que venho defendendo como *experiência* estética provocada pela deficiência no terreno artístico. É a partir do conhecimento proposto pelas complexas questões que o fenômeno da deficiência provoca que poderemos nos aproximar da *experiência estética* empreendida por corpos deficientes, bem como por suas ressonâncias e por suas contribuições no cenário artístico.

É preciso considerar que a estética sob a perspectiva da deficiência é um campo relativamente novo, porém, uma das questões trazidas por Siebers é o poder de elevação que a arte possui, no sentido de sacralizar formas que no cotidiano seriam vistas como feias. Este seria o caso das pessoas com deficiências no que diz respeito ao julgamento estético que recebem quando sob enfoque artístico. Devido à predominância de representações estereotipadas dos corpos deficientes na literatura, nas artes plásticas, no cinema, ainda parece distante perceber a deficiência sem associá-la ao olhar sacralizado pela arte. Siebers cita como exemplo a visão de Anita Silvers, quando de sua análise sobre obras como *Maia com sua boneca* de Picasso e a imagem de pessoas com deficiências severas como a Osteogênese.



Figura. 16. *Maia com sua Boneca*, Pablo Picasso, 1938. **Figura 17.** Gêmeos com osteomielite.

⁶³ Disability is not, therefore, one subject of art among others. It is not merely a theme. It is not only a personal or autobiographical response embedded in an artwork. It is not solely a political act. It is all of these things, but it is more. It is more because disability is properly speaking an aesthetic value, which is to say, it participates in a system of knowledge that provides materials for and increases critical consciousness about the way that some bodies make other bodies feel. The idea about disability aesthetics affirms that disability operates both as a critical framework for questioning aesthetic presuppositions in the history of art and as a value in its own right important to future conceptions of what art is.

Na opinião desta autora “devemos aprender com a arte como enxergar as pessoas com deficiências físicas e mentais esteticamente fazendo com que o ideal de beleza seja mais abrangente e inclusivo” (p.85). Este é um aspecto interessante se refletirmos que mesmo no ato de contemplar a obra artística tomamos como referencial hegemônico uma estética associada à beleza padrão que vivemos em sociedade. No entanto o próprio autor nos chama atenção no sentido de que o corpo deficiente não necessariamente necessita servir a arte com essa função uma vez que as regras de apreciação da obra artística e do mundo são distintas e nos cita o exemplo da Vênus de Milo sem os braços, como uma das obras mais veneradas do mundo e que tornou-se o maior símbolo de beleza feminina no ocidente retratado.

Volto aqui à experiência vivida quando da mostra intitulada *Arte Degenerada* de 1943, organizada pelo regime nazista, onde Hitler e seus seguidores qualificavam grandes obras de artistas como *Paul Klee* e *Mondigliani*, como sendo uma arte fracassada. Na visão do Führer esta arte servia apenas para retratar cretinos e aleijados. Siebers (2010) discorre sobre Aristóteles e refere-se a este como o primeiro que descreveu o prazer que os seres humanos possuem pela representação, revelando que nem sempre este se estende ao objeto que está sendo representado. “A visão de certas coisas pode nos causar dor, argumenta, mas insistimos em buscar semelhanças entre elas, sejam formas animais e cadáveres deploráveis” (citado da *Poética* III, 4, 2-4).

A meu ver, o percurso histórico empreendido pela deficiência promoveu mudanças no próprio entendimento sobre esta condição. A deficiência foi associada não somente à diferença física, mas à diferença racial, de gênero e também da habilidade. As formas de perceber e compreender a deficiência também sofreram alterações. A deficiência abandona o lugar monstruoso, patológico e começa a ser entendida no século XX como um fenômeno da perda ou da ausência de alguma função, ou seja, torna-se passível a todos os corpos, deixa de ser um estigma e passa a ser uma experiência do humano. No campo da arte, a deficiência ainda é compreendida por aspectos que oscilam entre a contemplação deslumbrada ou benevolente. Com exceção de públicos onde a sensibilidade e percepção conseguem identificar o projeto estético dos artistas.

Quando o artista Marc Quinn esculpiu a estátua em mármore *Alison Lapper Pregnant*, foi envolvido em uma polêmica que ilustra claramente a questão da deficiência no campo da arte. Trata-se de uma gigantesca escultura da artista plástica inglesa Alison Lapper, na época grávida do oitavo mês de gestação. Ao ser exibida na *Trafalgar Square* em Londres entre 2005 e 2007, provocou um intenso debate sobre corpos que deveriam ou não serem exibidos publicamente.

A estátua localizava-se em justaposição a três outros monumentos que retratavam dois generais, um rei e um herói naval. O artista justificou a presença de sua obra ali, por reconhecer que o monumento representava um ‘epitoma fálico’ e que necessitava de certa feminilidade (Siebers 2010, p.41). Tanto a crítica especializada, como a mídia se confrontaram entre opiniões inflamadas com o ato de Quinn por “expor” uma mulher deficiente nua e grávida, e as críticas enalteciam a coragem da modelo e a iniciativa do artista para a discussão da deficiência sobre outra perspectiva estética no campo da arte.

Chama a atenção é o fato de que a censura à obra manifestava-se claramente pela nudez e gravidez da artista, ou seja, tabus sociais quando se trata de mulheres com algum tipo de deficiência, uma vez que geralmente são vistas como estéreis, assexuadas e não-atraentes. A estátua retratada por Quinn é um exemplo de ação política por defender por meio de sua arte a realidade de milhares de mulheres com deficiência ao redor do mundo, silenciadas pelo incapacitamento imposto pela sociedade sobre seus corpos. Ao mesmo tempo em que esta obra provocou sentimento de repulsa e censura também revelou outro lado e de certa forma curioso olhar sobre a sexualidade de mulheres com deficiências.



Fig.18. *Alison Lapper Pregnant*, de Mark Quinn, 2005. Foto: DanShung.

Alison Lapper tem sido conhecida como a heroína contemporânea da diversidade cultural. Para alguns teóricos da deficiência, a exposição do corpo de Lapper “transcende a sua nudez, isto se deve ao fato (segundo a própria artista) de ter sido criada em instituições isoladas e com relações sociais limitadas, para ela “a obra é uma verdade sendo revelada”. (Gallant, 2010, p. 473). Este caso é um exemplo recente de como a deficiência ainda permanece sob a égide de uma censura estética no campo da arte. O que pode ser exibido de um corpo deficiente? Porque a exibição de corpos com sequelas ou deformidades causa ainda em nosso tempo tantas reações? De que maneira os corpos deficientes ainda seguem imbuídos

de justificar o corpo ‘em nome da arte’. Sublimar, superar, transcender as deficiências, ou abraçar, reconhecer, e apropriar-se desta experiência também no campo da arte?

A produção de sentidos e de sentimentos de superioridade sobre o corpo considerado inferior caracteriza segundo Siebers uma *estética da desqualificação* (*aesthetic of human disqualification*), responsável pelo rastro histórico de demarcação que nos dividiu como raça, gênero, etnia e/ou habilidade. Esta estética, na visão do autor, produziu no decorrer da história uma política da comoção, que afetou e segregou os corpos considerados à margem para uma economia de rejeição, de intolerância e de discriminação.

Ao questionar os modelos adotados em campanhas contra a fome e a miséria no mundo o Tobin Siebers critica a exposição dos indivíduos e de suas fragilidades como fontes geradoras de uma economia sustentada nas tragédias sociais e nos dramas humanos. No entanto, não se erradicou o cenário de exclusão social ao redor do mundo. Estaríamos então, diante de uma estética adotada para a “desqualificação” a partir do lugar trágico corporal, da crise econômica e humanitária, demarcadas como “deficiências sociais”. Esta seria a condição de opressão imposta aos chamados grupos minoritários, como no caso das pessoas com algum tipo de deficiência.

A deficiência é o tropo mestre da desqualificação humana, não porque a teoria da deficiência (a sua teoria) é superior à raça, as questões de classe ou gênero, mas sim porque todas as funções dos sistemas opressivos por reduzir a variação (variedade) humana ao desvio e a inferioridade são definidos pelo plano físico e mental (SIEBERS, 2010, p.27)⁶⁴.

A deficiência representaria sob o ponto de vista do autor, o protótipo da inferioridade biológica, e por isso é comumente associada à fragilidade ou declínio da aparência.

Se pensarmos no julgamento estético no campo da arte, podemos observar que há sempre uma relação de causa-efeito produzida de corpos sobre outros corpos. Como nos aponta o autor em seus estudos: esta relação está presente nos julgamentos estéticos impostos aos trabalhos artísticos e na apreciação dos corpos. Estaríamos diante de um cenário de opressão e desqualificação por vezes associado à política da aparência.

As categorias estéticas da arte como o *belo*, o *sublime*, o *feio*, o *grotesco*, surgiram na medida em que o *modus faber* da arte passou a sofrer mudanças de acordo com os avanços sociais e históricos reverberados também nas criações artísticas. Além disso, mesmo as

⁶⁴ “Disability is the master trope of human disqualification, not because disability theory is superior to race, class or sex/gender theory but because all oppressive systems functions by reducing human variation to deviancy an inferiority defined on the mental and physical plane.p.27. Tradução nossa.

categorias como o feio e o grotesco não eram necessariamente representações da deficiência, eram um estado ulterior que de algum modo representavam um imaginário fantástico sobre a feiúra, sobre o monstruoso e a deformidade, associado sobremodo, à influência das literaturas assombrosas e do estigma religioso imposto aos corpos que desviassem do ideário de beleza.

A transmissão televisiva dos horrores provocados pelo trauma das guerras, desastres e violências entre nações caracteriza no ponto de vista do autor uma estética da piedade da horrorificação e *desqualificação*. O corpo do outro (anormal) seria então a alteridade vitimizada, o indivíduo necessitado, o inválido refém de sua condição física, econômico-social. Os processos de sujeição e desqualificação humana – já citados por Siebers e mencionados no capítulo anterior –, constituíram a base para a cristalização de sistemas de exclusão e representação social que atuaram sobre os corpos, fossem deficientes ou não. As eutanásias, as esterilizações, as violências corporais abusivas, as interpelações jurídicas e assistencialistas foram marcos para a impregnação de modelos sociais e clínicos sobre o corpo.

A deficiência seria o então chamado ‘espelho partido da história’ (Bavcar 2005), pois nos remete à condição que representa às tragédias pessoais, os baixos índices econômicos, as ausências nutricionais, as desordens estatísticas. Não há lugar para a deficiência que não seja subalterno à ordem macro da eficiência. Ou seja, resta à experiência de ser deficiente ‘superar’ o corpo falho, para alcançar o projeto de eficiência corporal da humanidade.

3.5. O MODELO ESTÉTICO DA HABILIDADE NA TRADIÇÃO DA DANÇA.

Durante os primeiros anos do surgimento da dança envolvendo pessoas com deficiência, havia uma grande preocupação em evitar a especulação das deficiências na tentativa de defender a concepção/execução qualitativa do trabalho artístico. Quando me refiro ao padrão qualitativo, trato de assinalar as práticas de criação que se preocupavam em atingir o mesmo nível de produção/criação de companhias ou grupos do circuito profissional da dança. Companhias de repertório como a *Roda Viva Cia de Dança* no Brasil, *Axis* nos EUA, *Candoco* na Inglaterra eram cuidadosas no debate acerca da deficiência em detrimento da estética cênica adotada em suas coreografias naquele período.

Isto se deve em grande parte a necessidade inicial do que nomeio como uma ‘estética da habilidade’, que buscava equalizar as capacidades de corpos com e sem deficiências, no intuito de promover a chamada integração por meio da dança. Uma vez que as chamadas

‘diferenças corporais’ precisavam ser investigadas nos primeiros anos, buscou-se a prática da dança sob o referencial dos corpos hábeis e sem deficiência. Essa estética inicial adotada foi tão intensa que até hoje seguem presentes nos modos de atuação adotados pelos grupos e artistas.

As ações desenvolvidas naquele período percebiam o corpo deficiente como ‘executor’ de possibilidades a serem exploradas pela figura do diretor ou coreógrafo. Ao mesmo tempo havia a preocupação em não especular a deficiência nos processos de criação e sim a busca por habilidades e, como era dito pelos coreógrafos, mostrar ‘o que se podia fazer’. A preocupação maior era em equiparar os corpos por meio da realização de coreografias em que predominasse a integração por meio do fazer-movimento.

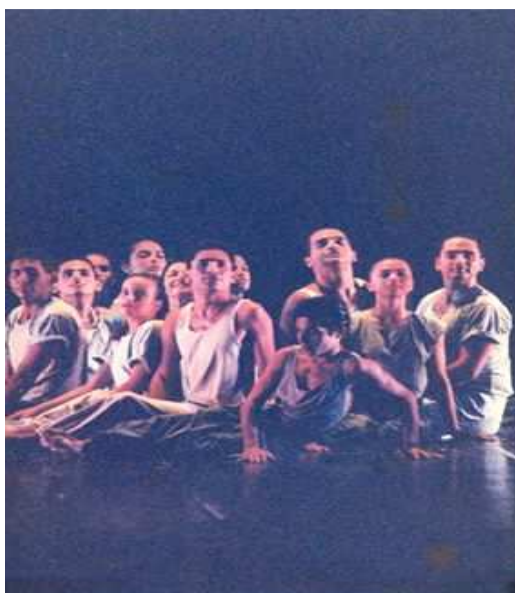


Fig. 19. Roda Viva Cia de Dança, *Marnatal*, de Luis Arrieta, 1996. Foto: Décio Peixoto. Fonte: acervo do grupo.

Como exemplo o trabalho *Marnatal* de Luis Arrieta em 1996, junto a *Roda Viva Cia de Dança*: as movimentações realizadas no solo buscavam não identificar quem eram os corpos deficientes, no intuito de promover a igualdade por meio das ações cênicas que representassem o nivelamento corporal ou a equiparação de ações. Assim, o que o corpo andante pudesse fazer o corpo do cadeirante também o faria. A chamada prática da ‘adaptação’ seria bastante utilizada neste contexto inicial da dança, entendendo-se a ‘adaptação’ como uma busca realizada pelo corpo com deficiência em sua relação às informações sugeridas pelo coreógrafo.

Com efeito, mantinha-se uma hierarquia sobre os modos de pensar e fazer dança envolvendo corpos com múltiplas e distintas deficiências. Predominava uma estética

funcional restrita à forma, compreendendo-a também enquanto projeto estético desejado pelo coreógrafo. Havia o compromisso de exibir os corpos por meio da equiparação de habilidades entre deficientes e não deficientes.

A Companhia americana *Axis Co Dance* é um exemplo da estética da equidade, em especial ao longo de seus primeiros anos na década de 1990. Fundada por Judith Smith uma ex-bailarina da cena americana da dança que sofrera um acidente, esta ia galgou projeção internacional por promover o treinamento de seus bailarinos com base em métodos tradicionais da dança. Observa-se no trabalho da *Axis* a predominância da técnica, da fisicalidade dos corpos, de todos os corpos e um empoderamento da figura do bailarino andante em relação ao corpo do bailarino com deficiência. Ou seja, a estética da habilidade, no caso da companhia, assumiu o aspecto da produção e do rendimento cênico, confirmando assim o predomínio destas características na primeira metade da década de 1990, marco inicial para a chamada dança inclusiva (*integrating dance*).

Em entrevista a mim concedida em novembro de 2013, Smith defende a importância da *Axis* na formação de bailarinos com deficiência nos Estados Unidos. A diretora classifica a sua metodologia para além de uma visão terapêutica, ou seja, que se preocupa com a aplicação da técnica no desenvolvimento das habilidades corporais dos corpos deficientes ou não, veremos no próximo capítulo.

Este padrão estético da habilidade - associado à prática da dança dos anos noventa - pode ser associado ao excesso de habilidade física incorporado pela dança contemporânea daquele período: uma dança que passou a desafiar, infringir os limites e resistências corporais como parte de seu projeto cênico. O uso de equipamentos e estruturas em cena desafiavam os limites corporais de dançarinos e do público que se deparava com situações que muitas vezes exigiam coragem para assisti-las. A cena contemporânea exacerbou as fronteiras do corpo, fossem pelas performances tecnológicas de *Sterlac*⁶⁵, ou das intervenções espetacularizadas de *Orlan*⁶⁶, assim como pela resistência física dos dançarinos de Deborah Colker. Ou ainda, pelo fantástico universo de feitos corporais do *Cirque du Soleil* e das práticas urbanas do *Parkour*.

⁶⁵ Sterlac é australiano e considerado um cyber-artista foi responsável pelas primeiras noções de arte-protética e cibernética, ao utilizar-se das pesquisas sobre implantes, órteses e próteses na construção de narrativas corporais tecnologizadas. Ficou conhecido principalmente por sua obra *Ear on Arm* (2005).

⁶⁶ Orlan é performer e artista visual, é de origem francesa e professora permanente da Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy. A artista explora a biotecnologia por meio de uma estética que define como Carnal, onde cria obras no próprio corpo modificando-o e questionando noções de propriedade e controle corporal.

O corpo do final do século XX ultrapassava as fronteiras de suas habilidades para transformá-las em ações-extraordinárias. Consequentemente estas foram praticas que iriam influenciar diretamente o emergente cenário de grupos que envolviam artistas e pessoas com algum tipo de deficiência, sob a perspectiva de atingir as mesmas capacidades ou aproximar-se de uma espécie de equidade cênica do corpo.

3.5.1. A Estética da Superação.

O corpo deficiente habita uma linha frágil entre ser incluído e ver-se realmente incluído nas sociedades, vive como um corpo refém das novas e velhas simbologias de exclusão, de aceitação e de glorificação das corporeidades redentoras. Superar-se e superar o corpo tornaram-se novas ideologias sociais, comercializadas e reforçadas como práticas discursivas de evolução, de crescimento e de novas modalidades sociais.

O esporte e a dança surgem como locais de máxima produção de eficiências, seja por meio da inserção de deficientes, por meio da veiculação destes como exemplos de superação, bem como incentivo para a elevação da estima-social.

Isto se deve em grande parte a uma cultura da superação desencadeada durante o final do século XX para início do século XXI. Do ponto de vista econômico, social e político não bastava aos indivíduos a realização do trabalho, e do projeto pessoal de vida, teriam de superar-se. A conquista da superação envolvia deixar um legado, para a sociedade. O corpo não basta apenas por sua existência e por sua capacidade produtiva, é preciso em nossos tempos, provar a transcendência, justificar os esforços empreender-se como sujeito-exemplo.



Fig. 20. O Atleta sul-africano Oscar Pistorius em disputa nas Olimpíadas. Fonte:Pistorius website.

Os avanços tecnológicos por meio do surgimento das próteses possibilitaram a reconfiguração do corpo, de suas imperfeições e consagrou a chamada *Cyber Cultura*. As próteses e modificações corporais reconfiguram habilidades, tornaram-se parte de comportamentos como a exemplo das próteses sexuais e adornos corporais. As representações sobre o corpo deficiente estão diretamente associadas a construções sociais seculares, que agora começam a resignificar-se a partir da

intervenção da estética da substituição, do conserto e da reparação.

Um exemplo importante é o caso do artista sul-africano Oscar Pistorius que virou símbolo de superação por ter sido o primeiro atleta paraolímpico a disputar competições com atletas sem deficiência física. O atleta transformou-se numa verdadeira máquina publicitária, que impactava aos mais sensíveis por seu corpo amputado e pela força que suas próteses de fibra de carbono exerciam sobre os modos de ver o ideário olímpico. Em 2013, Pistorius envolveu-se na acusação do homicídio de sua namorada, a partir de então teve sua imagem alterada de ídolo paraolímpico e símbolo da superação, para assassino calculista. Este é um fato importante que expõe os sintomas da cultura de sacralização imposta aos corpos deficientes. Parecia impossível que um amputado pudesse assassinar uma pessoa, era preferível considerar a hipótese de invasão por um assaltante. O caso de Pistorius revela como a estética da desqualificação e da superação podem atuar juntas sob a realidade de pessoas com deficiência que se tornam incorruptíveis por uma visão generalista atribuída a deficiência.

O corpo que experiencia uma deficiência recebe a missão de assumir-se como novo símbolo desta promessa de redenção. Diante de nossos olhos o atleta paraolímpico e o cadeirante dançarino, exercem as promessas e os feitos fantásticos desejados na sociedade. A observação silenciosa e piedosa que pairava sobre os artistas deficientes na época dos



Fig.21. “Conheça os Super-humanos”. Mídia televisiva sobre os Jogos paraolímpicos de Londres em 2012.

chamados *Circos dos Horrores*, caracterizava um tipo de espetacularização atrelada ao campo do desconhecido, do espanto e da incredulidade diante da deformidade dos corpos. Nos tempos atuais, outro olhar repousa sobre o deficiente, desta vez por meio de um desejo social de “superação”, que exige ao corpo a sublimação de suas incapacidades em detrimento do feito cênico.

O velho modelo de segregação - que atendeu a uma lógica social depreciativa do corpo *inferior* - atualiza-se em novas formas de exclusão, onde o artista segue, agora reverenciado pela então superação de suas deficiências. O corpo *Freak* inábil do século XIX é agora substituído por um *status quo* ‘super’, de corpos hiper- hábeis que seguem semi - aceitos do espaço artístico, assim como no âmbito da própria cidadania.

Resta indagar se o artista deficiente de hoje se reconhece no lugar idealizado pela sociedade, que ao longo da história manteve-se narcísica e adequada às normas estabelecidas de eficiência. A sua arte pode representar mudanças de sentido/ percepção em relação aos modos de se pensar e criar no campo cênico, na medida em que os espaços artísticos sejam explorados distantes da ideia de uma prática assistencial.

Esse duelo criativo entre a pressão *eficientista* e a ação cênica de corpos não tão eficientes revela um potencial estético que promove uma arte a partir da imobilidade, fincada nas ausências, nas perdas na relação experienciada com o corpo que tem deficiências.

De fato, delinear uma escrita que perpassasse apenas pela análise sociológica do corpo que ainda é impedido de tornar-se corpo, faz com que seja necessário empreender esforços para atravessarmos as reais barreiras contingenciais que atuam sobre as deficiências. Cada espasmo, grito, saliva, suor, lágrima, luta e imobilidade visível de um corpo deficiente desafia a cultura de eficiência, desafia uma economia da superação das limitações humanas.

3.6. DEFICIÊNCIA, UMA ESTÉTICA DA IMPOSSIBILIDADE.

No caso da dança, a obra coreográfica permite a construção da experiência estética com o público e, sobretudo nas relações construídas pelo próprio artista em seu fazer criativo. No caso do bailarino com deficiência podemos verificar em seu trabalho a produção de uma estética que se difere das formas estruturadas pela arte da dança, sobretudo porque a sua criação opera a partir da impossibilidade de inserirem-se totalmente nos territórios artísticos.

Ao entrar em cena o artista que tem uma deficiência traz consigo para o palco a sua experiência social, pois é e sempre foi, alvo do fetiche da especulação humana, e da espetacularidade a ele atribuída. Ao deparar-se com o fazer cênico propõe outro entendimento estético, artístico, político de seu corpo. Ele é ali um recriador de si mesmo, um interprete das impossibilidades (TEIXEIRA, 2011, p.99).

A ‘impossibilidade’ seria a meu ver, uma espécie de ‘exterioridade sensível’ do corpo deficiente, ela existe enquanto a percepção das ausências físico-corporais da deficiência, porém materializa-se sob a forma de apropriação e de resignificação do corpo nas práticas sociais, e no caso da dança, pela descoberta de movimentos, gestos e ações físicas que revelam novas possibilidades corporais.

Em sua obra *Corpus*, o filósofo Jean Luc Nancy nos fala de uma exterioridade necessária ao corpo em seu processo de escrita. Escrever sobre o corpo demanda-nos a condição de habitá-lo também externamente. A complexa análise traçada pelo autor defende a ideia de que *somos* um corpo ao invés de *termos* um corpo. Esta visão justifica-se pelo caráter

temporal do corpo, as efemeridades identitárias, as doenças degenerativas, o corpo deixa de ser um templo sagrado para torna-se objetificado pela intervenção tecno-biológica. Imerso entre as fronteiras do artificial e do que é considerado natural. Este corpo passa a sujeitar-se à constante intervenção das exterioridades. Essa exterioridade é responsável por nossa experiência de corpo, nas relações tecidas com o mundo e na forma como corroboram para nossa existência, ou como nos fala o autor, move-nos para uma espécie de *inscrição*.

A escritura não é significativa. Perguntamo-nos: como tocar sobre o corpo? Talvez não possamos responder a este ‘como?’ como gostaríamos de responder a uma questão meramente técnica. Mas é preciso dizer que tocar sobre o corpo, tocar o corpo, ‘tocar’ – isso acontece o tempo todo na escrita. [...]corpos escritos, tatuados, com cicatrizes, são corpos preciosos, preservados e protegidos pelos mesmos códigos pelos quais gloriosamente atuam, mas isso não é de fato o corpo moderno, não é o corpo que temos projetado, lá, diante de nós ele está desnudo, simplesmente nú, inscrevendo-se além de toda escritura⁶⁷ (NANCY, 2008, p.10-11).

Contudo, é preciso especificar que não se trata apenas de uma *inscrição* que se manifesta por uma ordem estética do corpo, enquanto finalidade, mas do corpo enquanto acontecimento. O corpo que não mais obedece à lei natural, o corpo que se *transignifica* no espaço e no tempo, que se hibridiza ao se tornar moderno pelos avanços tecnológicos. O corpo sujeito às intrusões e modificações.

Jean Luc Nancy relata a própria experiência como cardíaco e sua relação com a doença, como transplantado e como um corpo que perdeu a identidade biológica *intrusa*, ocupada por outra alteridade-órgão. Coloca-se em questão neste caso, a perda das identidades naturalizadas no corpo pelo senso da propriedade corporal que afirma ‘*este é meu corpo*’. Portanto o termo *inscrição*, defendido por Jean Luc Nancy é diretamente associado a um *modus* de existir no espaço e no tempo para além do corpo racional-pensante, mas pelas incessantes exterioridades.

Podemos aproximar a visão do autor das realidades vividas por corpos deficientes: se pensamos na existência destes enquanto corpos que se inscreveram na história. Ou seja, o trajeto percorrido por corpos com algum tipo de deficiência se caracterizou como um ato exteriorizado, apreendido das margens, das brechas reivindicadas e concedidas por mudanças sociais ainda em processo. A desmistificação do monstro, o acolhimento científico e

⁶⁷ Writing isn't signifying. We ask: How are we touch upon the body? Perhaps we can't answer this "How?" as we'd answer a technical question. But, finally, it has to be said that touching upon the body, touching the body, touching-happens in writing all the time."Written bodies" -incised, engraved, tattooed, scarred-are precious bodies, preserved and protected like the codes for which they act as glorious engrams: but this isn't really the modern body, this isn't the body we've projected, there, ahead of us, approaching us, naked, merely naked, and exscribed in advance from all writing.

institucional, os estados de exclusão e a própria experiência da deficiência nos corpos constituíram-se enquanto *inscrituras*, como formas de apreensão e incorporação do corpo em suas experiências com o mundo.

Albright (2014), fortemente influenciada pelo pensamento de Nancy, nos aponta a possibilidade da prática da dança não apenas como uma ação artística efêmera, apreciativa, mas como a chance de deixarmos rastros, contribuições e atos que nos inscrevem ao mesmo tempo em que modificam a realidade que vivemos. Como exemplo cito a conferência ‘*Falling*, publicada em 2013, onde Albright narra sobre uma experiência realizada com seus alunos na Oberlin College, em Ohio em 2007. Naquele período os EUA viveram a maior tragédia terrorista de sua história em que as torres do *World Trade Center* foram atingidas em Nova Iorque.

Neste dia, muitos de seus alunos eram moradores de NY, e estavam atônitos com o ocorrido Albright buscou a imersão nesta experiência de dor e de vida por meio da prática da dança improvisacional. No dia seguinte, diante de uma aula que poderia ser mais uma atividade diária, ela sugeriu aos alunos que tentassem perceber-se diante de uma situação de queda, de desmoronamento. Em seguida, pediu a eles que tentassem executar essa sensação de queda e subida através do movimento, buscando transformá-la em um ato consciente e engajado com o que se passava naquele momento.

Em seu artigo, a autora nos chama atenção para a traumática experiência do 11 de setembro, e de como a América vem criando uma espécie de “medo da queda, um medo de perder a estabilidade em um mundo que já é caótico” (ALBRIGHT, 2013, p.376). Para a autora esta é uma realidade perceptível entre a geração de estudantes que viveram o 11 de setembro, pelo fato de que se observa uma desorientação corporal, individual e uma extrema dependência das redes sociais na internet.

A tentativa da autora em buscar uma re-conexão por meio da dança improvisacional, permite criar novas relações com o cotidiano. As trocas de experiências permitem partilhar as situações de medo, de perda, e do receio e falhar frente as incertezas do mundo. O sentido da queda toma outra dimensão nas pesquisas desenvolvidas pela professora, movendo-a para a observação dos estados de ausência gravitacional que as situações de queda podem nos apresentar e incorporar nossos processos criativos.

Antes de meu retorno ao Brasil e ao realizar um curso com a autora, fui atravessada por uma experiência de queda que me permitiu uma avaliação sobre a minha própria trajetória com a dança e com a deficiência. Aproximando-me de minha experiência artística e acadêmica pude observar como as resistências corporais podem ser redimensionadas no fazer

da dança e nas possibilidades oferecidas pelo contato improvisação. Este é um ponto importante se pensarmos nas contribuições desta prática para a troca, o conhecimento e a descoberta de novas formas de enfrentamento corporal e social para as pessoas com deficiência.

Diante de nossas resistências corporais somos igualmente frágeis sejamos deficientes ou não e isso é um estado social-humano que nos coloca sob a condição da equidade. As contribuições do trabalho de professora Albright ajudaram-me na compreensão da importância da prática do movimento na perspectiva do conhecimento de si e do espaço social em que atuamos. Em entrevista a mim concedida em julho de 2014, a professora Albright nos esclarece:

Penso que uma das coisas que a dança e o contato improvisação fazem (e a dança não necessita fazer isso, mas tem esse potencial) é manter as pessoas juntas. E eu acho que o senso de ‘estar junto’ em nossa vida, em nossos corpos, em corpos reunidos é realmente importante que identificamos agora com todos os tipos de comunidade. Muitas vezes pensamos em comunidade, mas é sempre de forma distanciada. Como um email, ou internet, ou você sabe, como aquelas comunidades virtuais e eu sigo acreditando no sentido da comunidade no corpo. Eu percebi que existem algumas maneiras de criar comunidade, como quando comemos juntos, cantamos juntos, dançamos juntos, e é este senso de proximidade em uma mesa, ou em um espaço aberto ou algo parecido que mantém as pessoas juntas (Entrevista realizada em 6 de julho de 2014 em Oberlin OH, EUA).

Neste sentido, é fundamental reconhecer as contribuições que a deficiência proporcionou às diferentes comunidades da dança, inclusive para as primeiras companhias e artistas que inauguraram esta presença corporal no território cênico. A experiência estética neste sentido foi sendo delineada pela partilha de experiências corporais nas comunidades, associações de pessoas com deficiência, ONGs, onde na maioria dos casos não havia contato nenhum com as técnicas da dança.

Quando me refiro ao estético é não somente por poder se relacionar as categorias convencionais da arte (forma, beleza, conteúdo), mas porque este percurso foi responsável por libertar os corpos dos modelos tradicionais de representação, seja a libertação das formas corporais hábeis da dança, ou das múltiplas economias de eficiência corporal. A condição ‘entre-consciências’⁶⁸ imposta à deficiência é por vezes apropriada por outras vezes que reduzem as possibilidades de experimentação corporal dos corpos com deficiência. Em nome de uma economia de eficiências, as escolhas, sociais e políticas de cada corpo são por vezes

⁶⁸ Refiro-me ao fenômeno Double consciousness já definido por Du Bois.

reduzidos apenas a execução física na dança. Neste aspecto, nenhum outro campo foi tão libertador para o corpo deficiente ou não, como a prática da improvisação em dança.

A dança tem atravessado os dilemas estéticos-corporais ao longo dos séculos. Desde os corpos adestrados nos balés clássicos, até chegarmos a hiper-exaustão física das danças contemporâneas. A prática da dança tem se reinventado na medida em que novas propostas estéticas evidenciam um corpo que não mais se *inscreve* no mundo das justificações de eficiência, mas por seus atravessamentos políticos, por suas dissidências, suas migrações e impermanências identitárias.

Albright (2013), nos chama atenção quando debate acerca da composição coreográfica. A autora compreende a Dança como uma grafia, um esforço estilístico de escrita. Neste sentido, buscaríamos na dança uma espécie de grafia corporal que por meio de nossos rastros criativos “nos inscreve enquanto presença” (2013, p.7). Cada movimento, gesto, partícula criativa partilhada com o outro são como palavras deixadas pelo corpo, no espaço, na cena, no tempo imortalizado pela memória. Albright acerca-se da filosofia defendida por Nancy quando se trata de uma relação corporal que se constrói a partir de uma existência, de uma exterioridade vivida.

Este é um aspecto que ilustra perfeitamente a experiência coreográfica de bailarinos com deficiência, uma vez que se busca nas impossibilidades físicas (ausências de membros, de voz, dores, espasmos, cegueira, surdez etc.) formas de criação e de apropriação. Os rastros deixados pelos corpos em movimento recriam nestes ‘vazios’ físicos, transformando-os em mobilidades, sonoridades que resignificam as formas estéticas previsíveis na dança. É neste sentido que a grafia coreográfica dos corpos deficientes delinea-se especificamente por uma estética da imprevisibilidade, como tratarei mais adiante.

A deficiência neste sentido outorga a nossos corpos a inclusão primeiramente de si, para em seguida exercermos a tarefa política da adequação social. Um corpo que nasce com uma deficiência constrói a sua experiência física a partir de realidades cotidianas. O que para muitos soa como feitos extraordinários são na verdade fruto da prática social, familiar, escolar, afetiva, das pessoas com deficiência. Já no caso de uma pessoa que adquire uma deficiência essa apreensão ocorre de forma mais lenta e dolorosa, uma vez que se estava submetido a uma experiência corporal canônica e relacionada ao padrão corporal ‘eficiente’ incorporado pela sociedade. Essas diferenças são importantes na compreensão de que podem desencadear estados, sentimentos, reações, antes nunca imaginadas e, para cada um dos casos.

A estética da experiência reconhece os rastros deixados pela convivência de corpos com e sem deficiências para a emergência destes corpos na cena da dança, ao mesmo tempo

em que reconhece as contribuições do fenômeno da deficiência enquanto território de saberes/vivências partilhadas. Com efeito, é por meio das experiências cotidianas, das perdas físicas, das exclusões e descobertas, das fetichizações e rejeições afetivas, das interpelações e sagrações que este corpo se organiza, seja do ponto de vista estético (porque empreende o conhecimento e a percepção) seja do ponto de vista político porque representou e ainda representa o direito de ser e estar no mundo.



Figura 22. *Venus de Milo*, atribuída a Alexandros de Antioquia, século II A.C.



Figura 23. Mary Duff, *Vital Signs, Crip Culture Talks Back*, 1996. Fonte: Siebers (2010).

Quando Siebers (2010), compara obras de arte como a *Vênus de Milo* e a performance contemporânea de artistas como Mary Duff, ele reconhece que a arte foi capaz de re-significar o antigo e de reconhecer outros modos de olhar o corpo, desta vez considerando suas imperfeições, incompletudes e, conseqüentemente, as suas deficiências.

No caso da *Vênus*, Siebers esclarece acerca de como uma estátua mutilada pode ter se tornado símbolo da feminilidade no ocidente a partir da ideia de que em sua concepção original possuiria braços. O valor estético impregnado à obra se revela justamente por seu diferencial corporal enquanto elemento adquirido pela ação do tempo, ou de vandalismos. Até hoje não se sabe ao certo as razões pelas quais essa estátua perdera seus membros superiores.

Alguns pesquisadores atribuem a perda dos membros às mudanças sofridas nos inúmeros deslocamentos da obra, outros a associam à fase Helenística grega, na qual esculturas eram consideradas fruto de concepções artísticas pouco elaboradas.

O fato é que as representações sobre a deficiência sofreram modificações estéticas no sentido da própria representação, antes concebida sob a forma pictorizada, esculpida, recitada em prosa e que passou a ser ‘apresentada’ já no século XIX por meio da especulação no próprio corpo – a exemplo dos *Freaks* –. Em seguida, as deficiências, as anormalidades socialmente inaceitáveis passam a reivindicar e assumir gradativamente a própria estética de seus fazeres artísticos. A aparição, a presença, o confronto e a tomada nos espaços artísticos culturais revelaram de fato a atuação artística e o papel político das pessoas no campo da cena.

Siebers também aponta uma postura radical, sob a possibilidade dos casos de vandalismo na arte serem observados através da ótica dos estudos da deficiência como possibilidade de despertar outros tipos de experiências estéticas.

A originalidade da obra de arte não está ligada à sua perfeição, mas sim por simbolizar de maneira única a subjetividade humana. Este simbolismo é tão poderoso em grande parte das obras de arte, que o ato de vandalismo não pode afetá-lo rumo à novos fins, significados e emoções. Na verdade, uma certa percepção da deficiência é necessária a qualquer obra de arte, no sentido de manter sua autenticidade⁶⁹ (SIEBERS, 2010, p.93).

Este exemplo seria uma das razões pelas quais muitos restauradores falam da importância da conservação da obra de arte em seus aspectos originais, considerando que a sua degradação lhe impõe um valor estético e, uma vez danificada, não há como retornar ao aspecto original. Assim a ‘autenticidade’ da obra se basearia na manutenção de suas deficiências. Esta é uma interessante reflexão que podemos aproximar/atualizar em relação à estética revelada pela deficiência nas artes da cena produzida pelos grupos e artistas apresentados nesta tese.

O autor assinala a presença e as contribuições dos corpos excluídos no decorrer da história e como a arte moderna apropriou-se das tragédias humanas, das perdas físicas e emocionais da sociedade e dos corpos segregados pelo olhar intolerante.

⁶⁹ The originality of the work of art its not tied to its perfection, but to its unique symbolization of human subjectivity. This symbolism is so forceful, so much a part of all artworks, that the act of vandalism cannot impair it, toward new ends, meanings and emotions. In fact a certain perception of disability is necessary to any work of art , to the sense that is authentic. Tradução livre.

Neste sentido, chama atenção como à estética da arte moderna influenciou práticas artísticas sobre corpos até então marginalizados pelo olhar. No entanto, venho questionar de que maneira o projeto estético empreendido pela moderna arte teria considerado o papel do artista deficiente, ou se este foi apenas utilizado como objeto por uma sedenta massa de grupos, artistas curiosos pela experimentação e imersão no tema da ‘Deficiência’, em suas práticas artísticas.

Parece-me que, ao passo em que corpos considerados não deficientes mergulharam nos processos de precarização, dessacralização e risco corporal em suas práticas artísticas os corpos deficientes adotaram o caminho inverso, o das retificações da habilidade, da eficiência e da excessiva busca pela equidade funcional de seus corpos.

Voltamos ao aspecto da diversidade cênica que não reconhece a contribuição dos corpos deficientes em suas experiências individuais, que podem e devem ser exploradas para além da curiosidade laboratorial – do que seu corpo pode fazer –, mas a partir da imersão nas relações cotidianas corporificadas pelo artista e sobremodo na capacidade crítica de *transsignificação* de sentidos e expectativas socioculturais.

A experiência estética da deficiência na dança deve considerar a reflexão sobre os processos criativos desenvolvidos pelos dançarinos/artistas e não pela mera reprodução dos fazeres físicos corporais. Neste sentido, o corpo deficiente promove *per si* a experiência estética por três distintos aspectos. O primeiro diz respeito à reflexão e produção de conhecimento com a deficiência na cena. Em seguida, a reflexão sobre a partilha criativa envolvida no processo artístico, e por fim o conhecimento produzido pelo resultado da obra. A arte neste sentido concede espaço para o fazer criativo e realizador do corpo e que, no caso da dança, é antecedido pelo desejo da invenção do artista. Podemos pensar a estética da deficiência defendida por Siebers como uma nova invenção e por sua capacidade ‘inventiva’ que é ao mesmo tempo um descobrir constante, seja através do corpo ou das relações criadas com o cotidiano.

Esta afirmação seria o mais próximo do que Pareyson (2001) denomina como aspecto especulativo da arte. “Em todo caso o estético deve sempre tirar partido da experiência da arte, quer ele se inspire numa própria e eventual experiência direta, quer ele se atenha ao testemunho alheio devidamente aprofundado e interpretado” (p.9). Não se trata aqui da defesa de uma verdade estética particular, mas do reconhecimento das contribuições advindas das experiências dos corpos com deficiência no território artístico.

O artista em cena não pode assumir a visão de um prestador social de contas, ou seja, de um corpo redimido pela “chance cênica”. Em cena ele é o próprio projeto artístico/estético.

A deficiência transcendeu o lugar da justificação corporal normativa que nos diz: *o que um corpo pode?* Assim, criaram-se espaços de ressignificação corporal a partir do entendimento do que *um corpo não pode*, e desta forma emergiram brechas onde o não-poder é o ponto de partida para um projeto político-artístico que envolve a experiência da/com/na deficiência por livre e legítima escolha do artista.

A experiência estética promovida pelos corpos com deficiência nas artes e em específico na dança foi além da própria prática artística, entrecruza-se por percursos políticos, históricos e sociais que são conseqüentemente refletidos na sociedade e sobre as formas canônicas de representação da deficiência. Ainda que o artista não reconheça uma postura política ou reivindicativa em seu projeto estético, ele revela a ação política em cena “pelo simples fato de existir e de ocupar o espaço antes negado pela sociedade” (TEIXEIRA, 2011).

Enquanto corpo ‘antítese’ (Albright 2007) que foge ao modelo eficiente, os corpos-artistas aprenderam a trilhar a o próprio projeto estético, ainda que este seja ajustado aos padrões de produção de eficiências no território artístico. Pensar sobre o fazer cênico construído na dança a partir da presença dos corpos deficientes é considerar as escolhas criativas, metodológicas e investigativas de cada grupo ou artista sem atrelá-las ao julgamento estético tradicional da arte. Reconhecer os rastros políticos, históricos que constituíram as conquistas das pessoas com deficiência em suas relações com a exclusão e os processos inclusivos é fundamental para a compreensão de que o território artístico foi e ainda é uma conquista estética em percurso para estes artistas.

CAPÍTULO QUARTO

DANÇA E DEF/CIÊNCIA - MOVENDO-SE ENTRE AMÉRICAS

*Deficiência (Disability) says the portuguese word
And I try to make Ciência (Science)
Like a kind of impossible silence
Screaming in my body...*

Carolina Teixeira.

A história da deficiência foi marcada pela ação de movimentos, sejam eles de ordem político-sociais, ou engajados para o acesso à cultura e ao campo artístico. Corpos moveram-se diante das contingências históricas de exceção, de julgamento e manipulação, para buscarem o legítimo espaço social, direito de todos os indivíduos. O corpo deficiente passou a ser o propositor de novas vertentes cênicas, tanto no que diz respeito à pesquisa em artes, bem como no campo teórico promovido pelos Estudos da Deficiência.

Concentro-me nesta etapa nas reverberações destes rastros históricos de movimento e de luta pelo corpo a partir das realidades de artistas e intelectuais, grupos os quais durante toda a minha trajetória artística serviram-me como referência. A discussão sobre a Deficiência enquanto lugar de conhecimento e de produção de resistências para a área da dança será norteada por meio das contribuições destes artistas, de seus pontos de vista e questionamentos. Distintas gerações de bailarinos, coreógrafos, performers, compõem aqui o panorama que busquei traçar entre o Brasil e os Estados Unidos, países em cuja prática da dança envolvendo pessoas com deficiência foi fruto de lutas por integração, inclusão e mais recentemente por emancipação artística.

Elegi como entrevistados grandes expoentes da cena *def* americana como a *Axis Company Dance* (EUA), na figura de sua diretora Judith Smith; o coreógrafo, breakdancer e performer Bill Shannon (EUA); a coreógrafa e dançarina Alice Sheppard (UK, naturalizada americana) e a pesquisadora e coreógrafa Ann Cooper Albright, supervisora de minha pesquisa durante o período de doutorado-sanduíche nos EUA, e cujo trabalho teórico sobre deficiência foi um marco para o campo dos Estudos da Dança da década de 1990. Escolhi como representante brasileiro, o coreógrafo e bailarino baiano Edu O, por considerá-lo um exemplo com relação às categorias exigidas nesta pesquisa (política, produção artística, projeto estético). E, por fim, a companhia americana *Dandelion Dance Theater*, na figura de

seu diretor Eric Kupers, juntamente com dois bailarinos do grupo, para encerrar o texto final, e fomentar a discussão do fenômeno da deficiência no campo da dança.

Todos os depoimentos são conduzidos na tentativa de buscar pontos de convergência que dialoguem sobre a questão da deficiência no campo da produção/criação cênica destes dois países. Busco a eleição de categorias de análise que irão dialogar diretamente com os relatos de cada entrevistado, na construção de uma escrita etnográfica sobre a dança e a deficiência nestas últimas décadas, considerando a visão destes artistas enquanto sujeitos de suas experiências e de seus projetos estéticos para a cena.

Assim, tento mobilizar as falas de cada corpo e aproximá-las também de minha trajetória como artista pesquisadora no Brasil, para promover um olhar sobre a Deficiência que legitime a experiência dos corpos e das vozes destes deficientes- artistas-cidadãos. Interessa-me traçar o percurso empreendido por estes artistas e suas vozes, problematizando as realidades específicas de cada contexto analisado no Brasil e nos EUA.

A pesquisa realizada ao longo de 11 meses nos EUA, possibilitou-me a chance de investigar e conhecer grupos e artistas de distintas gerações, responsáveis pelo movimento de pessoas com deficiência no circuito da dança entre as décadas de 1990 e 2000. Busquei aproximar realidades de exclusão e emergência artística em ambos os países, bem como guiar-me pela experiência já consolidada destes criadores em seus projetos estéticos e trajetórias pessoais, que foram referenciais para a proposta desta tese.

A busca por um território cênico igualitário moveu e move o trabalho destes corpos rumo a um projeto cênico justo, profissional e que necessita isentar-se de justificações sociais de habilidade. No decorrer de mais de vinte anos de história, lutas e conquistas ainda em percurso, estes artistas concederam-me a oportunidade de testemunhar como pesquisadora uma realidade já conhecida em minha trajetória como artista, mas que agora se vê diante da responsabilidade científica de legitimar as vozes e as experiências construídas a partir de saberes sobre a deficiência que se afirmaram no território cênico.

A diferença para o considerado ‘corpo diferente’ nunca foi um projeto filosófico ou político a atingir. A diferença enquanto *status quo* materializado por um marco econômico normativo integrou a realidade daqueles que, de fato, conheceram o estigma diferenciador imposto pela sociedade. Mesmo com os cruzamentos teóricos e ideológicos que se somaram ao fenômeno da deficiência ao longo da história, esta segue sendo mantida sob um véu diferenciado e diferenciador, no que se refere aos desejos e necessidade das pessoas com deficiência.

4.1. A DEFICIÊNCIA EM CENA

É preciso considerar o surgimento de corpos tidos como diferentes na cena artística enquanto ‘aparição social’, e, conseqüentemente, política, pois nas últimas décadas tem-se modificado os modos de ver o corpo. O deficiente, antes desacreditado de atuar cenicamente, passa a ocupar os espaços cênicos e apropriar-se de suas possibilidades. Todavia, as mudanças seguem ocorrendo de forma gradativa, oscilando entre o estado de empoderamento e de desqualificação dos corpos deficientes. No primeiro caso, se evidencia a busca por um projeto estético-artístico contrário às divisões dança inclusiva/dança, e que reconhece uma cena já existente nas últimas três décadas. O segundo, mantém uma cultura cênica que envolve o trabalho de artistas com deficiência em função da meta normativa, da equiparação/inclusão de feitos corporais em cena e da justificação de habilidades.

No entanto, uma segunda geração de artistas com deficiência segue atuando e gerando produções artísticas significativas, mesmo diante de um território excludente seja pela ausência de espaços de atuação, seja pela ausência de estrutura física e arquitetônica das cidades. Neste sentido, o corpo que vive a experiência da deficiência ocupa dois espaços sociais na cena, o da dança em sua potência libertadora, e o espaço da exclusão. A deficiência se modela a uma espécie de coreografia cultural e neste sentido, “requer adaptação ao invés de compensação” (THOMSON, 1997, p.134). Esse duplo identitário que o artista deficiente vive, oscila entre um espaço cidadão inexistente e um espaço artístico simbólico, inflado por sua visibilidade cênica, e pela voyeurística condição de eterno realizador de feitos fantásticos.

Com efeito, o artista cria espaços de ruptura ideológica no que diz respeito à noção de deficiência. O lugar transgressor que a arte possibilita – enquanto território de ressignificações e afirmação de subjetividades – permite que o artista deficiente reproduza (ou não) os modelos corporais de eficiência, baseados em cânones já estabelecidos na cultura cênica de corpos não deficientes.

As realidades econômicas dos EUA e do Brasil, as barreiras arquitetônicas e morais que impedem o acesso das pessoas com deficiência ao exercício pleno de sua cidadania convergem para uma mesma experiência de exclusão, ainda que sob aspectos distintos. No Brasil, vive-se em uma situação de desigualdade social de ordem histórica e concentrada, sobretudo na divisão de classes e na desarticulação política dos cidadãos. No caso dos Estados Unidos, trata-se de uma nação alicerçada nos moldes de um projeto político de nação efficientista, cristalizado em um sistema capitalista de produção. Ambos contextos estão diluídos de formas distintas, nos modos de produção e pensamento destes artistas, intelectuais

e pesquisadores da cena e da deficiência. As trajetórias destes artistas entrecruzam-se em alguns pontos em relação às dificuldades e possibilidades de atuação no mercado da dança.

Brasil e EUA traçaram lutas semelhantes pelos direitos das pessoas com deficiência e por um projeto inclusivo efetivo no campo social, e, conseqüentemente, no território artístico. Empreendo aqui uma escrita que a partir de agora emerge da experiência conduzida por meio das vozes destes artistas, em suas contribuições estéticas, políticas e sociais para a dança. Os grupos e artistas independentes entrevistados representam o desenvolvimento das práticas e conhecimentos artísticos sobre a deficiência em períodos específicos, bem como em seus respectivos contextos.

4.2. A DANÇA INTEGRADORA DA AXIS COMPANY DANCE – EUA

Em 1987, a *Axis Company Dance* surge na cena americana na busca por espaços de atuação onde pudessem mostrar corpos com e sem deficiências dançando de forma integrada. O grupo foi criado em 1987, pela coreógrafa Thais Mazur e Judith Smith, como uma das primeiras companhias de repertório a incluir pessoas com e sem deficiência em cena. A companhia dividiu-se entre um projeto artístico destinado à prática da dança e também da realização de uma nova pedagogia na cultura da dança dos EUA. O trabalho inaugurou, entre as décadas de 1980 e 1990, uma ruptura nos modos de ver as pessoas com deficiência em cena.

A *Axis Company Dance* pode ser considerada responsável pela formação/iniciação de grande parte dos bailarinos com algum tipo de deficiência que se destacam hoje na cena norte-americana, devido às ações desenvolvidas na área da dança. Meu primeiro contato com Judith Smith deu-se em novembro de 2013, durante meu doutorado sanduíche nos EUA quando fui assistir a uma aula para alunos de graduação em dança na *Mills College*, na Califórnia. Realizamos uma pequena entrevista, na qual a diretora revela sua trajetória inicial no cenário artístico daquele período, a partir de sua história pessoal com a deficiência e com a dança.

Eu comecei a fazer improvisação cinco anos depois do meu acidente. Antes da minha lesão eu montava cavalos, era o que eu sabia fazer e quando percebi que não poderia mais fazer isso, fiquei completamente perdida. Foi quando conheci uma moça que trabalhava com improvisação, ela me fez perceber meu corpo, meus movimentos, me fez interessar de novo pelo meu físico. Ela buscou novas formas de usar meu corpo, de usar a minha cadeira de rodas. Aí fui participar de uma escola de artes marciais para mulheres, em um programa de auto defesa em artes marciais para mulheres deficientes. Estudamos neste programa aproximadamente um ano, em seguida ela quis montar uma peça, pois era dançarina e coreógrafa. Foi aí que nos

conhecemos, seu nome era Thais Mazur. Interessava a ela descobrir o que aconteceria se colocasse em cena pessoas com e sem deficiência juntas. Sobre dança, eu não sabia complementarmente nada sobre dança, eu continuo sem acreditar que a dança tenha acontecido na minha vida e que o trabalho com a *Axis* tenha sido tão importante, que tomou parte de mais da metade de minha vida. (Entrevista concedida por Judith Smith em 30 de outubro de 2013, em Oakland, CA.)

O percurso de Smith se inicia num período em que pequenos grupos empreendiam os primeiros trabalhos da chamada *Integrated Dance*⁷⁰, conseqüentemente estas iniciativas tiveram – inclusive no Brasil – a dura missão de atuar em diversos campos do conhecimento para além da prática dançante. O trabalho voltado para a formação de profissionais da dança paralelamente reivindicava o acesso aos espaços artísticos, buscava desenvolver ações educativas para a divulgação desta dança, que envolvia pessoas com e sem deficiência. De fato, foi neste contexto multidisciplinar que o movimento cultural surgia naquele período.

A *Axis Company Dance*, – juntamente com artistas que já buscavam espaços de atuação naquele contexto – foi responsável pela construção de conhecimentos sobre a deficiência aplicados à área da dança. Além do aspecto artístico-cultural deste movimento, é importante observarmos como a deficiência foi vista por estes grupos e artistas pioneiros nos EUA e as reverberações dos projetos estéticos de cada um deles.

No caso da *Axis*, não havia interesse em criar uma companhia que fosse reconhecida pela deficiência de seus dançarinos, e sim privilegiar a criação de um trabalho artístico inserido na dança contemporânea. Para tanto, o interesse maior de Smith enquanto fundadora da *Axis* era direcionar o trabalho para a formação profissional de seus bailarinos, bem como para a criação de repertórios com as contribuições de grandes nomes da dança norte-americana.

Nós não fundamos a companhia pelo fato de querer fazer afirmações sobre a deficiência, começamos isso porque queríamos dançar. Depois de dezesseis anos trabalhando eu comecei a adquirir uma forma de trabalho, envolvendo outras pessoas na companhia, refazendo as coreografias de forma mais colaborativa para o crescimento do grupo. E isso é mais do que você pode fazer, especialmente com dançarinos com deficiência, foi muito importante e ainda é difícil ir à comunidade e obter qualquer experiência de dança. Então eu realmente queria incumbir outros coreógrafos de criarem trabalhos junto à companhia. (Entrevista concedida por Judith Smith em 30 de outubro de 2013, em Oakland, CA.)

Esta afirmação de Smith é muito coerente com a realidade de grupos no Brasil na década de 1990, como a *Roda Viva Cia de Dança*, que em seus primeiros anos buscava a

⁷⁰ A exemplo da companhia *Candoco* na Inglaterra, da *Roda Viva Cia de Dança* no Brasil, dentre outros.

afirmação e adequação dos corpos às práticas realizadas por companhias tradicionais do circuito da dança naquele período. Não havia iniciativas ou trabalhos desenvolvidos entre pessoas com deficiências, e o cenário voltava-se às práticas terapêuticas. Neste sentido, justificava-se o uso das técnicas da dança moderna e contemporânea como ferramentas para as descobertas corporais de cada dançarino, assim como a contribuição de coreógrafos convidados. Esse é um aspecto importante para a formação de companhias de repertório naquele período, como foi caso da *Axis* nos EUA.

Os aspectos políticos, estéticos e sociais da chamada dança integradora norte-americana, oscilavam entre a preocupação de encaixar-se nos espaços tradicionais da dança, bem como na criação/ execução de obras coreográficas que retratassem os corpos com e sem deficiências, demonstrando suas capacidades físicas no palco. Ou seja, estamos diante de um período onde a ‘justificação’ das habilidades se fez necessária para a conquista do acesso ao circuito da dança.

Chama a atenção o posicionamento de Smith acerca da criação da *Axis* em detrimento das companhias de dança convencionais. Apesar de saber que a dança envolvendo pessoas com deficiência era e ainda é desconhecida por muitos nos EUA. Smith defende a importância das contribuições de coreógrafos e pessoas que participam das oficinas (*Intensives*) realizadas pela *Axis*. Foi por meio destas práticas que a companhia conseguiu mobilizar a comunidade deficiente e não deficiente, bem como promover a capacitação de futurosicineiros, que podiam ter um contato maior com “esta forma de dança”. A diretora reconhece que se trata de uma dança com um ‘diferencial’ do padrão tradicional, mas, ao mesmo tempo, Smith defende que a sua metodologia é direcionada à formação de bailarinos para a prática da dança contemporânea e relata as principais dificuldades enfrentadas para a obtenção destes resultados.

Quando começamos o programa de formação de dançarinos não era fácil encontrar bailarinos com deficiência e ainda não é fácil. Nós necessitamos treinar duro, a maior parte das companhias realiza audições para centenas de pessoas e no caso da *Axis*, fazemos audições onde aparecem dez pessoas, e é complicado não se ter recursos para manter a companhia. É por isso que começamos o intensivo dez anos atrás porque seguimos sem ter muitas oportunidades para treinar a dança integradora (*Physically Integrated Dance*). Ao treinar em um alto padrão com outras pessoas que já atuam em nível profissional, encontramos vários dançarinos e trabalhamos muito durante os intensivos. Não temos coreógrafos com deficiência que trabalhem no nível de qualidade que adotamos. E você sabe, não é só na deficiência que eu acredito é importante trabalhar com deficientes e dançarinos não deficientes, isso nos ensina muito, pois se não oferecemos essa experiência, não temos como passá-la adiante (Entrevista concedida por Judith Smith em 30 de outubro de 2013, em Oakland, CA).

Smith nos traz um importante relato quando se refere à importância das relações construídas no processo inicial da companhia e pelas contribuições dos coreógrafos convidados. Esclarece que em muitos aspectos estes profissionais chegavam a sentir-se intimidados diante da inexperiência coreográfica com corpos deficientes. Por outro lado, outros coreógrafos tinham maior sucesso quando trabalhavam com dançarinos não-deficientes, já outros conseguiam realizar uma proposta estética baseada na perspectiva de integração. A diretora também ressalta a importância destes coreógrafos no sentido de que “descobriam” as potencialidades dos bailarinos, bem como as suas possibilidades criativas. Assim, a cultura da habilidade já incorporada pela *Axis Company Dance* e demais companhias norte-americanas na década de 1990, foi fundamental na formação estética da dança desenvolvida no Brasil, quando envolvia corpos com algum tipo de deficiência.

Diversos bailarinos com deficiência circularam por meio de trabalhos junto à *Axis Company*. Nomes já conhecidos da dança como as dançarinas Lisa Bufano, Alice Sheppard, bem como bailarinos que viriam a compor o elenco da *Dandelion Dancetheater*. Esta espécie de rotatividade entre alguns dançarinos americanos neste circuito deveu-se ao fato de que não existiam muitas opções de trabalho, e os bailarinos que já atuavam profissionalmente preferiam não se fixar por muito tempo em companhias – como uma forma de transitar entre países e grupos –. Atingir o mercado da dança e circular entre os grandes nomes da dança contemporânea era um objetivo claro para a prática cênica daquele período. A forma como a cena produzida pela *Axis Company Dance* se tornou exemplo de como o empoderamento dos dançarinos com deficiência deveria estar atrelado às estéticas da habilidade.

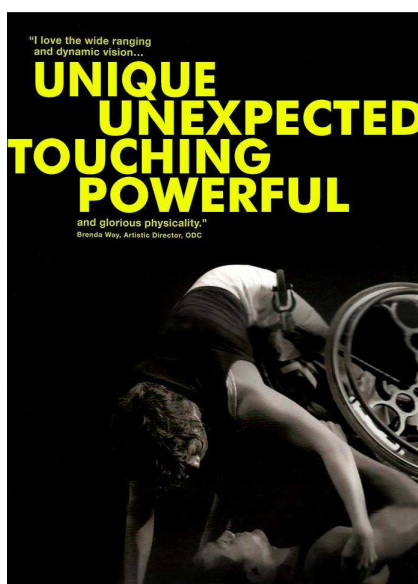


Figura. 24. Dançarinos Lisa Bufano e Rodney Bell em cartaz da Axis (2012). Fonte: Judith Smith.

Com o advento da *Axis* e das demais iniciativas artísticas nos EUA⁷¹, a visão sobre os corpos deficientes passou a ser associada à qualidade e à potencialidade de suas habilidades específicas. Esta companhia se destacou na cena americana da dança contemporânea por priorizar a qualidade artística, como reconhece sua diretora. O temor das companhias em relação à percepção das obras apenas pela questão da deficiência foi uma constante nos primeiros anos de surgimento na cena artística. Neste sentido é perceptível o receio quanto a uma atribuição estética que fosse associada à deficiência, o que ainda hoje é percebido na visão de artistas como os entrevistados Bill Shannon e Edu O que abordaremos mais adiante.

Smith define que não é fácil manter um trabalho de nível artístico satisfatório hoje nos EUA, principalmente pela dificuldade em conseguir patrocinadores. A companhia sobrevive hoje com o apoio de universidades como a *Mills College* na Califórnia, onde Smith ministra alguns cursos de intensivo quando é convidada, bem como as viagens que realiza para a Europa e em turnês pela Austrália. Lancei uma questão a respeito de como ela enxerga essas dificuldades em relação à realidade de países como o Brasil, que ainda tem uma visão muito positiva sobre a realidade artística de grupos com artistas e grupos da cena integrada americana; Smith responde enfática:

Não é mais assim, precisamos correr atrás o tempo todo. Eu me dividi muitos anos nas funções de administradora e dançarina, mas hoje não tenho mais condições de dançar e sigo na parte financeira, mas não é fácil, temos que estar sempre em busca de novos apoios, novos projetos de atuação. Aqui é diferente, por exemplo, de lugares como Inglaterra onde os grupos têm mais suporte e associações que representam os artistas, aqui é muito difícil porque não existe esse tipo de política para o artista (Entrevista concedida por Judith Smith em 30 de outubro de 2013, em Oakland, CA).

Mesmo se tratando de um país desenvolvido, onde os movimentos pelos direitos civis conseguiram o cumprimento de algumas leis contra as formas de intolerância e discriminação, os EUA seguem na busca de um projeto efetivo de inclusão. O posicionamento político dos artistas e grupos como a *Axis Company Dance*, demonstra-nos claramente as dificuldades para a manutenção destes trabalhos.

A *Axis* é uma companhia cuja atuação é compreendida por alguns como demasiada exigência técnica, já por outros dançarinos é vista como uma escola responsável pela formação de muitos dançarinos com e sem deficiências. Vale salientar que estas opiniões

⁷¹ Nesta mesma década surgiam outros grupos da chamada *Integrating Dance Americana*, como o *Cleveland Dance Wheels*, os trabalhos desenvolvidos por Alito Alice por meio do projeto *Danceability*, dentre outras iniciativas individuais de artistas com algum tipo de deficiência.

distintas circulam no meio cênico dos artistas com deficiência. Neste sentido, Smith reconhece que hoje há mais autonomia e mais dançarinos trabalhando individualmente ou em grupos, mas o cenário segue com dificuldades visíveis, e, por vezes, sofrem a discriminação de percepções que associam a *Axis* à terapêutica, ou opiniões que são contrárias às suas exigências técnicas.

Nós realizamos audições periódicas para a *Axis* e muitos chegam aqui com um nível técnico muito baixo e não temos como aceitar diretamente para o elenco, não temos muitos coreógrafos com deficiência, e, neste caso, a parceria com coreógrafos convidados é fundamental para a qualidade de nosso trabalho (Entrevista concedida por Judith Smith em 30 de outubro de 2013, em Oakland, CA.).

Pode-se observar no caso da *Axis* uma preocupação com o rendimento físico-corporal dos dançarinos, que contam além da presença dos coreógrafos convidados com as contribuições de um ensaiador. É visível o enfoque eficientista nas relações construídas em repertório, o uso das contagens marcadas, das acrobacias aéreas e o uso da cadeira de rodas como suporte para bailarinos andantes. Num dos ensaios que pude acompanhar, durante a entrevista com Smith, pude constatar a presença destas relações de espetacularidade e exacerbação de feitos físicos entre dançarinos andantes e cadeirantes. A exploração de acrobacias aéreas reforça o uso frequente da cadeira de rodas como suporte para o bailarino andante, uma das práticas que vem sendo questionadas no decorrer da chamada dança integradora ou inclusiva, porque privilegia a superioridade dos corpos andantes. Me chama a atenção o trabalho de coreógrafos da nova geração como Sebastian Grubb⁷², tem contribuído para exploração do caminho inverso pouco investigado nas companhias de repertório quando envolve pessoas com deficiência.



Figura.25. Sebastian Grubb e Rodney Bell em *The Narrowing*, 2010. Fonte: acervo Axis.

⁷² Natural de São Francisco Sebastian Grubb é um coreógrafo da cena alternativa da dança na Califórnia, vencedor de prêmios relacionados à prática esportiva do corpo realizou trabalhos importantes junto à Axis Company Dance como resultado de parcerias artísticas à convite do grupo.

Em sua obra *The Narrowing*, uma *coreografia em* colaboração com o dançarino Rodney Bell, Sebastian incorpora a mobilidade do corpo cadeirante numa tentativa poética de construção do movimento em partilha entre estes dois dançarinos. No entanto, a estética evidenciada pela coreografia mantém-se atrelada ao aspecto competitivo do movimento entre dois corpos, o que impede a fruição da obra enquanto uma troca de experimentações com as especificidades de movimento de cada corpo. Contudo, é perceptível a presença de um engajamento cênico que se materializa na dança, e que a meu ver é a força motriz que rege o trabalho destas companhias de repertório. Há uma vontade de movimento, de equilibrar-se nos interstícios das diferenças, ainda que movidas pela busca da fisicalidade e dos resultados cênicos do rendimento. *The Narrowing* pode ser visto como uma obra entre a fronteira de uma estética passada de sublimação de feitos corporais, e uma fase atual onde os dançarinos exibem sua maturidade cênica e a apropriação de suas experiências corporais.

A realidade apontada por Smith esclarece que entre as décadas de 1980 e 1990, não havia espaços para a prática artística envolvendo corpos deficientes, eram destinados apenas às ações terapêuticas em instituições ou grupos experimentais. A realidade traçada por Smith é muito semelhante ao cenário brasileiro no início dos anos de 1990, onde a grande maioria das pessoas encontravam nas instituições e associações, as únicas opções para a prática artística e desportiva.

Inúmeras barreiras foram transpostas por estes corpos nas décadas de 1980 a 1990, a começar pela realidade arquitetônica com que muitos dançarinos se deparavam. O deslocamento até os locais de ensaio, o acesso aos teatros, centros culturais onde se apresentavam, além das dificuldades em aeroportos, rodoviárias onde se deslocavam durante as turnês. Estes foram, e ainda são fatores cruciais para a compreensão da experiência estética empreendida por estes artistas em relação aos enfrentamentos sociais, econômicos e políticos, na busca de afirmação nos espaços artísticos-culturais nestas últimas décadas. As diferenças entre os contextos norte-americano e brasileiro são essenciais para a compreensão de como experiências distintas, com a prática da dança, fizeram emergir uma cena artística que permanece ainda hoje atuante em produções independentes e colaborativas.

Vivemos a realidade da exclusão pelo fato da não representatividade perante o cumprimento de leis e da ausência de incentivos para a produção artística. No caso da pessoa com deficiência, os espaços de contratação em companhias tradicionais são cada vez mais inexistentes, o que favorece a permanência de bailarinos com deficiência em grupos específicos. De fato, as companhias e grupos que possuíam pessoas com deficiência em seus

elencos tiveram de galgar um largo percurso entre 1980 e 1990. A partir deste primeiro movimento a deficiência passou a ser colocada em cena enquanto fenômeno político e social que promove o conhecimento no campo artístico.

Sob o ponto de vista da impregnação de valores estéticos na cultura Siebers (2010) nos aponta que os EUA utilizaram-se na concepção de suas políticas públicas, de conceitos como saúde, bem estar e beleza, [...] tão importantes para os ideais sociais de perfeição (p.80). Conseqüentemente este modelo influenciou os modos de ver e de julgar a arte, em especial quando envolve a questão do corpo e sua relação com a habilidade.

Sob este aspecto, a *Axis* posiciona-se de maneira contrária à associação da sua dança às categorias que denomino como ‘deficientizadoras’, mas defende que o trabalho partiu do princípio integrador para assumir o espaço contemporâneo de sua dança. Esta divisão caracteriza um perfil muito particula, que oscila entre categorias bem delineadas durante a década pioneira da chamada *Integrating Dance* americana. Contudo, é inegável que as contribuições desta companhia revelaram trabalhos consagrados nos EUA e no exterior, junto a grandes nomes da dança americana como Bill T Jones, Victoria Marks e Ann Carlson.

A *Axis* segue realizando parceria com coreógrafos conhecidos e desconhecidos o que é definido por Judith Smith como parte do processo investigativo da companhia. Interessa à companhia a busca de novas habilidades entre os corpos e, segundo ela define, isto deve estar além das deficiências de seus integrantes. Esta é a característica principal na formação de companhias compostas por dançarinos com deficiência, pois inauguraram uma estética da habilidade na dança, responsável por influenciar dançarinos ao redor do mundo inclusive no Brasil. No decorrer desta escrita traçarei aproximações e distanciamentos em relação a esta estética fundada nas bases da dança tradicional. Em seguida ressalto o posicionamento da nova geração de artistas com deficiência.

4.3. ANN COOPER ALBRIGHT: MOVENDO-SE POLITICAMENTE

A imagem de abertura da dança eram costas nuas em uma cadeira de rodas sem encosto que, mesmo antes de coreografar a peça, já me causava assombro. Na verdade foi a força desta imagem e seu efeito físico- visual que me deu a coragem de criar uma performance sobre a desgraça de minha vida tal como a conhecia e exibi-la no meio de um espetáculo de dança. Por meio deste processo de performar o ‘imperformável’, de contar a história não contada, de colocar em cena a antítese de minha identidade de

dançarina, comecei a recuperar a força expressiva de meu corpo. (ALBRIGHT, 2013, p. 297)⁷³

Qual a experiência de um corpo que dança diante da impossibilidade física? Que imersões corporais podem ser adquiridas a partir da percepção de uma outra mobilidade, de uma outra possibilidade física após um trauma, um acidente? Ann Cooper Albright, uma das mais influentes teóricas e pensadoras da dança americana, escrevia já em 1997 sobre diferentes grupos na cena da dança americana que admitiam em seus elencos a participação de corpos com deficiências. Mesmo antes de sua experiência pessoal com a deficiência, a autora já defendia a necessidade de repensar a participação destes corpos para além de uma estética da habilidade.

A citação acima se refere à performance realizada por Albright em abril de 1997 durante o festival *Spring Back*, na Oberlin College, em Ohio. A autora e coreógrafa descreve a sua ação como um ato de enfrentamento à própria condição dançante imposta ao seu corpo em anos de treinamento e práticas corporais do movimento. Uma maneira de retornar à cena depois da experiência física que sofreu e onde pode descobrir formas de resistência e criação para o corpo. A autora reconhece – a partir de sua experiência após fraturar duas vértebras e ficar temporariamente paraplégica – que passou a se ver sob outra perspectiva, e reconhecer novas virtuosidades, novos movimentos em seu corpo.

Albright encontrou uma forma de tomar a própria experiência como ‘ponto de partida para discutir “a intrigante interseção criativa, quando a deficiência encontra a dança” (2013, p. 298). Como educadora, dançarina e pesquisadora que viveu a experiência da deficiência no corpo, ela questiona as recorrentes estruturas cênicas da dança onde o corpo é sempre esguio, magro, branco, eficiente. Deste modo, e, por meio de sua performance, trouxe ao palco uma narrativa onde a imagem de uma mulher nua de costas numa cadeira de rodas surgia diante de uma penumbra. Em seguida, um texto de fundo contava uma história ancestral de uma mulher marcada nas costas com nomes de inimigos de sua família.

Ann Cooper Albright resgata uma imagem recorrente oriunda da leitura de *The Woman Warrior* da escritora Maxine Hong Kingston’s, entrelaçando-a com fatos de sua vida pessoal, em especial o acidente que comprometeu os movimentos de sua coluna e pernas.

⁷³ The dance’s opening image of naked back in a backless wheelchair haunted me long before I ever choreographed the piece. Indeed, it was the power of this image – its visual and physical effect on me – that gave me the courage both to create a performance about the undoing of my life as I knew it and to stage it in the middle of a dance concert. Through this process of performing the unperformable, of telling the untold story, of staging the antithesis of my identity as a dance professional, I began to reclaim the expressive power of my body. (Albright, 2013, p.297)

“Esses grupos de histórias enlaçadas em minha dança fornecem uma genealogia de gestos, estados emocionais e experiências físicas que cercam muitas das quatro reações sociais e pessoais para com a deficiência”.⁷⁴ A autora refere-se a sentimentos como a morte, a sensação do fracasso, a perda da fertilidade e a penalização, estados emocionais comuns vivenciados e impostos sobre esses corpos.

O contato com a deficiência não impediu que ela seguisse reconhecendo-se como dançarina, ao mesmo tempo em que reconhecia os limites impostos pela paralisia e as dificuldades em voltar às atividades físicas. A autora revela que, mesmo conhecendo sobre trabalhos de músicos, escritores e intelectuais com deficiências: no caso dos bailarinos continua sendo contraditório – no sentido de que estes corpos podem ser extremamente desconcertantes para a crítica e o público acostumado a um padrão clássico –. A autora atribui a este fato o fator corpo, porque é justamente ele que representa de forma mais explícita a imagem da deficiência.

Assim quando olhamos a dança com dançarinos com deficiência, estamos olhando a coreografia e a deficiência. Ao quebrar a imagem de porcelana do dançarino enquanto gracioso, silfídico os dançarinos com deficiência forçam o expectador a confrontar o oposto cultural do corpo clássico⁷⁵ (ALBRIGHT, 2013, p. 301)

Este é um exemplo de como a experiência com a deficiência pode promover entendimentos acerca do corpo, de nossas limitações corporais e, sobretudo do desenvolvimento de possibilidades antes inexploradas. Assim, a autora já defendia, em 1997, que estes corpos podiam romper com as estruturas clássicas da dança, ao invés de repeti-las.

⁷⁴ These bodily histories interlaced with my dance to provide a genealogy of gestures emotional states and physical experiences surrounding many of four personal and social reactions to disability. (2013, p.298)

⁷⁵ This when we look at dance with disabled dancers, we are looking at both the choreography and the disability. Cracking the porcelain image of the dancer as graceful, sylph, disabled dancers force the viewer to confront the cultural opposite of the classical body.



Fig. 26. Ann Cooper Albright em Cena em 1997. Foto: John Seyfried. Fonte: Ann Cooper Albright.

Em sua obra acadêmica, Albright interpõe questões fundamentais para a compreensão do corpo e das diferenças no território artístico da dança. O corpo para a autora passa a ser um instrumento ou um agente de modificação social, a partir da defesa de que não pode somente ocupar um espaço de teorização/reflexão, mas deve fomentar uma prática de engajamento (2013). Em seu livro *Engaging Bodies* (2013), resgata um pouco de sua práxis no âmbito acadêmico e na dança, e revela como encara as relações entre ser/estar no mundo por meio das experiências concedidas pela dança. Observam-se na obra os processos educacionais para a formação de centenas de alunos, coreógrafos e membros da comunidade artística com quem conviveu, bem como a influência de teóricos fundamentais para a carreira da autora.

Trabalhando como pesquisadora associada na Oberlin College entre 2013-2014, e sob a supervisão da professora Ann Cooper Albright, pude vivenciar e desenvolver atividades, com base nos métodos adotados pela professora, através das técnicas de contato e improvisação. Foram cruciais para o meu processo de pesquisa a participação em disciplinas fundamentais da graduação em dança na instituição como *Dance into Community* e *Politics in Performance*. A compreensão dos processos envolvidos no surgimento da chamada *Integrating Dance*, no contexto americano, estava diretamente associada aos movimentos artísticos de base comunitária daquele país e o trabalho de Albright relaciona-se com este campo de investigação.

As aulas eram intensas, abertas a todos os alunos que buscassem vivenciar experiências de ensino e práticas corporais com a improvisação, através dos exercícios e ações desenvolvidas por Albright. Neste sentido, as práticas do *Contact* objetivavam uma des-hierarquização dentro do curso de Dança, uma vez que todos poderiam participar das *Jams* oferecidas sempre nos fins de semana.

Ao mesmo tempo em que a disciplina realizava discussões sobre categorias como gênero, raça e deficiência, percebia-se a ausência de estudantes com deficiências, exceto alunos com pequenas desordens de aprendizado. O processo prático e a imersão nas discussões sobre corpo, diferenças e deficiência são eixos fundamentais no trabalho que lá se desenvolve. No entanto, interessa-me estabelecer pontes entre a visão pioneira de Albright sobre a deficiência e a cultura da habilidade e a sua metodologia quando envolve a dança.

Compreendendo a dança não somente como uma atividade do fazer dançar/mover, mas enquanto uma possibilidade política que pode atravessar os discursos eficientistas cristalizados do corpo e no corpo e promover pensamento (Entrevista concedida por Ann Cooper Albright em 6 de julho de 2014, em Oberlin - OH).

Ao falar de temas como habilidade, feminismo, racismo a partir da cultura norte-americana de eficiência, produção e consumo, Albright transcende a crítica às contingências históricas do neoliberalismo americano, para propor uma visão centrada na experiência de cada indivíduo e na possibilidade do corpo ser um interventor social, ao mesmo tempo em que se torna engajado em um projeto ético e comunitário para a dança. Em entrevista a mim concedida, em julho de 2014, Albright define a importância da atuação dentro da comunidade e a função desta terminologia dentro de uma cultura cada vez mais distanciada da ideia comunitária.

Eu acho que uma das coisas que a dança e o Contato podem fazer, e a dança não deve ter que fazer, mas tem o potencial, é manter as pessoas juntas. E eu acho que o sentido de estar junto na vida real, é realmente importante nos corpos que hoje identificamos em todos os tipos de comunidade. Muitas vezes pensamos em comunidade, mas sempre de forma distanciada, como os emails a internet, ou aquelas comunidades virtuais. Eu continuo acreditando na comunidade do corpo (Entrevista concedida por Ann Cooper Albright em 6 de julho de 2014, em Oberlin-OH).

Durante a entrevista a autora deixa claro que o *Contact Improvisation* é uma prática que se destacou ao redor do mundo pelo espírito colaborativo e pela ação em espaços *off*, que sobrevivem devido ao engajamento e posicionamento comunitário de seus praticantes. Milhares de festivais são organizados em diversos países, e cada lugar tem uma forma diferente de *Contact* segundo Albright. E acrescenta, “parte da economia do *Contact* é

caracterizada por um tipo de economia de troca”. É como se não houvesse constrangimento para solicitar contribuições financeiras, caronas, hospedagens e todo o necessário para a organização dos eventos.

Neste sentido, as ações desenvolvidas pela pesquisadora dentro e fora do ambiente acadêmico, se destacam por estabelecer conexões entre a comunidade e o espaço universitário, uma vez que se enxerga na instituição acadêmica a possibilidade de incluir o maior número de alunos interessados em conhecer o universo da dança, e descreve.

As nossas audições não são como em outras universidades que existem, onde você faz audições para conseguir a graduação em dança. Se você cumpre todas as disciplinas você obtém a graduação em dança. Não fazemos coisas do tipo ‘você levanta a perna até aqui, e aqui e aqui? Não fazemos nada disso. Você assiste às aulas e consegue entrar. E muitas pessoas como eu nos procuram. Você sabe, se eu tivesse de realizar audições jamais teria conseguido entrar num curso de dança. Eu nunca fiz cursos de dança, e agora estou eu aqui, trinta anos depois como uma profissional importante na minha área. Penso muitas vezes que as pessoas que se interessam pela dança tardiamente podem não possuir a formação física exigida, mas tem muito a oferecer. Minha impressão é de que existem os dançarinos e também existem os pesquisadores da dança. Assim acredito que os estudiosos da dança são uma comunidade muito inclusiva na América e trabalhamos muito duro para dar a este termo um sentido mais aberto. Você quer estudar Dança Barroca, ok, quer estudar Dança Contemporânea, certo, então acredito que existe muita inclusão no campo da pesquisa em dança. (Entrevista concedida por Ann Cooper Albright em 6 de julho de 2014, em Oberlin – OH).

Albright chama atenção para um ponto de extrema relevância para a existência da dança composta por artistas com deficiência, se considerarmos que toda a prática existente até aqui foi desenvolvida por corpos que em sua grande maioria começaram tardiamente a dançar. Corpos que passaram a ocupar a cena da dança desprovidos das exigências físicas canônicas, sem o conhecimento técnico necessário à prática cênica. Estes indivíduos tornaram-se artistas por meio de um processo que buscou o desenvolvimento ou de habilidades específicas ou experimentais de pesquisa do corpo. Cada iniciativa, grupo ou artista independente experienciou algumas destas etapas de formação em seu processo de construção no território artístico. O lugar para a formação podia ser nas universidades, nos laboratórios de pesquisa corporal, nos teatros ou espaços culturais, dentre outros. O que importava e consolidava o surgimento destas ações cênicas inovadoras era um projeto estético de base coletiva e comunitária.

No caso do trabalho de Albright, as atividades acadêmicas entrecruzam-se com as práticas de extensão oferecidas à comunidade intra e extra-acadêmica, a exemplo de projetos como o *Girls in Motion*, destinado a estudantes de escolas públicas da região de Oberlin. As

aulas são ministradas por estudantes do curso de dança com o uso das práticas de Contato da Improvisação, performance e atividades como fotografia, circo e consciência corporal. Este projeto destina-se tanto ao aspecto da formação para o conhecimento em dança, bem como para o incentivo à criação artística dos alunos por meio de apresentações em espaços da comunidade.

A autora, professora e coreógrafa busca um fazer-ensinar-dança, que considera as experiências corporais de cada pessoa, em especial, por sua própria trajetória ter começado tardiamente na dança.

Meu contato com a dança foi incomum para uma jovem da minha geração. Eu não tinha nenhuma formação técnica prévia quando cheguei à faculdade. Era verão de 1980, eu tinha vinte anos e imediatamente eu soube que teria de buscar uma forma de dançar que alimentasse minha fisicalidade indisciplinada e minha energia intelectual. O Contato Improvisação trouxe atividades em que podia focar e aliviar minha autoconsciência, e eu gosto desta forma de improvisação porque promoveu espaço para a expressividade individual, bem como para a minha necessidade de interagir em grupo (ALBRIGHT, 2013, p.5).

O trabalho desenvolvido por Albright é um exemplo de ação político-corporal por meio da dança, seja no contexto do contato improvisação, ou nas práticas coreográficas desenvolvidas no campo teórico e educacional. A obra acadêmica e prática desenvolvida pela autora promove o entendimento da dança e do corpo, não somente no território artístico, mas enquanto elementos fundamentais para as mudanças em sociedade. Neste sentido, defende-se a dança contemporânea como exemplo máximo de uma prática cujas contribuições destacam-se por suas ações críticas em relação ao papel do corpo na cena e na sociedade. Não basta neste sentido falar sobre o corpo, dançar o corpo, mas assumir as construções e fragmentações sociais de nosso tempo. Foi por meio do *Contato-Improvisação* que Albright desenvolveu diferentes formas de enxergar a prática da dança ao redor do mundo e das diversas culturas com que manteve contato e esclarece durante a entrevista:

Acredito que existe um tipo de traduzibilidade. Mas eu penso que culturas diferentes praticam o contato de diversas maneiras. Sei que isso muda historicamente, assim como vejo alguns lugares na Europa onde as pessoas vão para essas *Jams* para passar um tempo e rolar no chão porque não estão interessadas no aspecto físico vigoroso do contato que é o que realmente me interessa. Assim como adoro a força e a velocidade, o ímpeto do momento. Adoro o lançamento no contato. Não estou interessada somente no blá blá blá, mover-se um pouco e esticar-se. Isso pra mim é tudo que menos quero do Contato (Entrevista concedida por Ann Cooper Albright em 6 de julho de 2014, em Oberlin – OH).

Verifica-se no posicionamento de Albright que as contribuições dadas pela prática do *Contato Improvisação* foram de fato significativas no que tange a uma democratização do acesso à dança por diferentes corpos e na comunicação entre culturas. A professora e coreógrafa representa uma geração de dançarinos e coreógrafos americanos que entre as décadas de 1970 e 1980 inauguraram e desenvolveram práticas pioneiras das técnicas de Contato Improvisação. Eram ações destinadas aos corpos que buscavam novas experiências para além das técnicas da dança clássica e moderna.

A famosa aula ministrada por Steve Paxton em 1978, na Oberlin College, foi um marco para a formação de profissionais-educadores, que assim como Albright, tornaram-se fazedores e pensadores da dança norte-americana. Deste modo, a improvisação torna-se um terreno para pesquisas e estudos aprofundados sobre os aspectos somáticos, físicos e criativos do movimento corporal, justifica-se neste sentido a sua utilização por grande parte das companhias de dança contemporânea nas últimas décadas.

Este é um aspecto interessante a respeito da prática da improvisação, no caso da dança envolvendo pessoas com algum tipo de deficiência. As técnicas utilizadas da improvisação, em especial o método *Laban*, e o método desenvolvido por Alito Alesi foram cruciais para a investigação e a pesquisa individual de dançarinos com deficiência. Na primeira fase destinou-se à descoberta de mobilidades específicas, já em um segundo momento como espaço de experimentação coreográfica de seus praticantes. Um exemplo a ser mencionado no Brasil foi o caso da própria *Roda Viva Cia de Dança*, que se utilizava das técnicas de contato-improvisação como ferramenta de investigação corporal e em sua última formação como espaço para criação de performances e experimentos cênicos.

A posição defendida por Ann Cooper Albright é coerente com o discurso atual aplicado na dança quando envolve corpos deficientes, seja do ponto de vista da submissão ao comando coreográfico, ou da defesa da política inclusiva, que mesmo defendendo a participação/visibilidade das pessoas com deficiência insere-se num contexto social de produção de eficiências. O controle das doenças, os mapeamentos genéticos, as modificações e correções corporais, as narrativas eficientistas compõem um cenário paralelo ao cotidiano dos deficientes.

Durante a entrevista a mim concedida em 2013 e ao falar sobre a questão da deficiência, Albright defende que não existe uma pessoa neste planeta que esteja sempre em harmonia com o corpo. Esta é uma perspectiva, segundo Albright, que permite realmente entender a questão da deficiência.

Acredito que a deficiência é de certo modo, uma forma em que todos podem começar a compreender a sentir como é negociar através dos limites de seu corpo, porque todos os possuem de alguma maneira. Para todo mundo o corpo é sempre outro e será sempre uma questão de outridade (Entrevista concedida por Ann Cooper Albright em 6 de julho de 2014).

Sob este ponto de vista a experiência das deficiência é ou será passível à todos os indivíduos em alguma etapa de suas vidas. No entanto, é preciso observar em que aspectos ela se diferencia das práticas demarcadas como condutas de inferiorização e desqualificação de milhares de pessoas ao redor do mundo. Como já foi dito anteriormente, esta é uma questão fundamental na localização, diferenciação e compreensão dos processos sociais da produção de estados de exclusão, inclusive no campo da dança.

4.4. BILL SHANNON (USA) – O Mestre das Muletas.

O trabalho do dançarino, coreógrafo, artista visual e performer americano Bill Shannon destacou-se na cena da dança americana e internacional por sua autonomia cênica e por seu engajamento político. As criações deste artista têm confrontado nas últimas décadas as noções sobre corpo, dança e deficiência, pelo uso de distintas linguagens artísticas como a *visual art*, a performance urbana e em especial a dança.

Bill Shannon foi acometido ainda na infância por uma doença degenerativa conhecida como *Legg- Calvé- Perthes* que compromete a articulação do quadril, o que fez com que necessitasse do uso de muletas para locomover-se. O artista é graduado em Artes pelo *Arts Institute of Chicago* e desde muito jovem é fascinado por estilos de dança como o *Breakdance* e a cultura Hip-Hop. Na década de 1990, Shannon criou uma técnica de dança que consiste no uso de muletas e de skate em performances de rua e apresentações em teatros. A chamada *Shannon Technique*, buscava aliar a mobilidade corporal do dançarino em suas muletas às práticas trazidas do *Breakdance*.

Na visão do artista a técnica serve não somente as pessoas que usam muletas, mas a quaisquer pessoas que queiram utilizá-las como elemento na dança. Em suas primeiras performances apresentadas em espaços urbanos nos anos de 1990, Shannon apropriou-se de sua técnica para provocar o olhar do público sob dois aspectos distintos. O primeiro consiste em utilizar o universo do *skateboarding* e do *hip hop* por se tratarem de práticas onde, e segundo Bill, “você deve criar um estilo, ter atitude para confrontar o espaço” ⁷⁶. Assim, ele começou a utilizar as duas linguagens como uma forma de experimentação e construção de suas performances urbanas.

⁷⁶ Extraído do vídeo-teaser *Crutch* dirigido por Sachi Cunningham em sua primeira versão em 2006.



Figura. 27. Bill Shannon em cena do documentário *Crutch*, (2006). Fonte: website Bill Shannon.

No documentário *Crutch* de 2006, Shannon desloca-se pelas ruas de cidades como NY, Chicago, Pittsburgh, onde está sempre acompanhado de um *videomaker*. Em variadas performances urbanas, observamos o performer em situações diversas. Desloca-se em um skate empurrado pela força de suas muletas, dança em campeonatos de *hip hop* e em cortes de imagens em que improvisa movimentações em escadarias, corrimãos e praças. O primeiro aspecto que me chamou atenção foram as situações criadas pelo performer diante do público e, sobretudo a ‘inversão cênica’ que o trabalho deste artista promoveu na cena artística de rua norte americana.

Shannon cria estados de hiper-eficiência corporal ao desenvolver uma habilidade peculiar com as suas muletas, destaca-se pelo corpo treinado e ágil, bem como por sua capacidade improvisacional no espaço urbano, no aproveitamento de locais, barreiras sociais e arquitetônicas que já conhece bem como na relação com o público transeunte.

O coreógrafo e performer constrói propositadamente o que denomino como *narrativas de penalização*, diante do olhar voyeurístico das pessoas nas ruas. Em uma das cenas do vídeo Shannon finge cair, desequilibra-se e tombar no chão, em outra tenta empurrar malas andando de skate e muletas e acaba provocando uma queda sobre uma pilha de sacos de lixo. A reação das pessoas é imediata, buscam levantá-lo, ajudá-lo, mostram-se preocupadas, querem acompanhá-lo ao mesmo tempo em que o artista desculpa-se com vários *sorry, I'm sorry...*

Podemos aproximar a projeto político instaurado na performance de Bill Shannon do *Teatro Invisível* de Augusto Boal⁷⁷, pela teatralidade construída ainda que sem a intenção do conhecimento prévio do público. Instaura-se uma espécie de ‘ordem’ cênica na medida em que o *performer* é também um ator social quando utiliza estrategicamente suas ações político-estéticas na rua. No entanto diferentemente do teatro invisível que supõe um roteiro pré – estabelecido a performance de Shannon é imprevisível e isenta das regras temporais começo, meio e fim e realiza por meio do público o seu percurso estético político em cena.

Ao assumir o lugar da penalização, da caridade, do espanto, do fascínio e da hiper-habilidade corporal, Shannon estabelece o aspecto teatral de sua dança quando reconhece os múltiplos papéis sociais que aprendeu a representar dentro e fora da cena. Daí a importância significativa que o trabalho deste artista exerce na discussão e apropriação da Deficiência no território cênico.

Ao reivindicar cenicamente as propostas estéticas de sua dança Shannon exhibe à sociedade uma realidade aparentemente invisível, mas vivida por milhares de pessoas que enfrentam as experiências sociais que ele espetaculariza. Neste aspecto o trabalho deste criador transforma-se em uma poderosa ferramenta cênica fortemente atrelada aos comportamentos e visões sobre o corpo e conseqüentemente sobre a alteridade deficiente.

Interessa-me aqui analisar o seu trabalho para além de suas habilidades físicas enquanto corpo que utiliza muletas, uma vez que sabemos serem estas capacidades desenvolvidas com a sua experiência com a deficiência. O que destaque é a inversão criada por Shannon da especulação sobre a deficiência no espaço cênico.

É um aspecto fundamental encararmos o fato de que o corpo deficiente é *per se* um corpo já chancelado como espetacular, um corpo que – assim como o olhar masculino sobre a bailarina clássica – sempre será observado por meio da valoração fantástica ou fatalista. Bill Shannon apropria-se justamente deste lugar estético porque já o habita em seu cotidiano. Assim este corpo ‘muletante’ usa, abandona, aprofunda e hiperboliza as distintas reações, rejeições olhares sociais para o contexto cênico. Shannon criou um projeto estético onde o olhar do outro – do público das ruas – passa a ser o objeto estético de sua obra, muito mais do que seu próprio corpo, mesmo em sua eficiência de movimento.

Entre a hiper-eficiência de sua mobilidade com as muletas e as reações das pessoas observamos a díade estética da deficiência materializada na performance de Shannon o que

⁷⁷ O Teatro Invisível de Augusto Boal surge durante seu período de trabalho na Argentina, como atividade política que cria o teatro fora do teatro e estimula o público a encenar a partir das provocações propostas pela encenação.

consequentemente assume um caráter político e sociológico em seu trabalho. O artista define sua obra em entrevista à mim concedida em outubro de 2013:

Me pego trabalhando em varias direções ao mesmo tempo, ao invés de tratar de vários temas no mesmo trabalho prefiro mantê-los separados. Eu sou um ativista político e grande parte de meu trabalho fala sobre isso, então, meu trabalho é sociológico quando estou dançando na rua e as pessoas vem me ajudar e sou o tipo que já tem essa interação com elas, você pode enxergar isso como algo reivindicativo, mas realmente não é, porque mesmo que não esteja em cena as mesmas coisas acontecem comigo. Então, você sabe, estou questionando como é caminhar na linha entre performance e realidade (entrevista concedida por Bill Shannon em 14 novembro de, 2013).

O ativismo defendido por Shannon confunde-se em sua prática com seu posicionamento sobre a deficiência. Observo claramente uma divisão entre o homem que vive a experiência da deficiência no corpo e que no campo artístico evita associar-se diretamente a esta experiência, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo ele é consciente que é a partir da realidade que vive socialmente sob o olhar das pessoas que constrói esteticamente o seu projeto artístico para a dança.

Este aspecto *in between*, defendido pelo artista em sua obra é fundamental, se analisarmos à luz dos Estudos da Performance (Taylor, 2003), sobretudo quando refere-se ao seu significado enquanto,

[...] atos de transferência (social, identitária, memorial) ou como lente metodológica que permite analisar ‘eventos’ como performance (atos de desobediência civil, resistência, cidadania, gênero, etnicidade, identidade sexual ensaiadas ou reproduzidas cotidianamente na esfera pública (TAYLOR, 2003, p.3).

Estes aspectos podem ser verificados na obra de Shannon pelo trânsito de questões abordadas em sua prática artística, transformada em ato de protesto e de afirmação individual. Habitar esta linha indivisível entre a performance artística e o espetáculo cotidiano de sua deficiência – no caso deste artista – é condição fundamental que alicerça seu projeto estético.

Ao narrar sobre seu processo criativo, enfatiza que não concentra esforços em resultados, mas na imersão em seu processo criador. Segundo Shannon, não se trata de uma busca pela perfeição em cena, mas da tentativa em buscar “novos territórios, novas direções”, o que se torna muito valioso para ele como artista. Define este aspecto como uma forma de ‘eficiência, e como assume, esta é uma condição necessária à arte que desempenha. Quando questionado sobre o aspecto reivindicativo e político de suas performances, Shannon apresenta um perfil um tanto controverso, sobretudo nas posturas que assume em sua fala.

Sim, absolutamente, é política. E existem várias camadas políticas. sabe, sou um americano.contrário a guerra, antifascista, basicamente um socialista.Sinto que existem grandes problemas nos EUA, os militares tomando tudo das pessoas, mexendo com o resto do mundo...e nós aqui não temos nenhum poder sobre isso...então quando você fala de Deficiência, partindo de um controle militar corporativo em nossa economia fica muito difícil fazer um trabalho que é artístico, que abordará diretamente uma ideologia que não permite o trabalho avançar de uma maneira que é artística. É duro fazer as duas coisas, e por isso que eu me vejo trabalhando em múltiplas direções (Entrevista concedida por Bill Shannon em 14 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA).

Como artista americano e inserido em uma cultura armamentista que é fruto de uma ideologia de estado-nação, Shannon reconhece o quanto viver em um país como os EUA exige dos cidadãos as mesmas crenças no modelo da supremacia econômica e cultura da produção. Enquanto artista, ele se recusa a reproduzir o mesmo rastro ideológico em seus trabalhos. Logo, reivindica o lugar de ‘ativista’, por meio de uma visão que define como ‘sociológica’, fruto das relações criadas com o público de suas performances urbanas.

A rua é o lugar escolhido pelo artista e onde estas relações se estabelecem melhor e se modificam a partir de situações criadas por sua dança. Ao mesmo tempo em que se reconhece como ativista/socialista. Chamou-me a atenção o fato de nós estarmos reunidos em uma grande produtora de arte em plena Avenida 17 em Nova Iorque, ao mesmo tempo eu estava diante de um fenômeno da *Breakdance* americana que há pouco havia trabalhado como garoto propaganda da *Credicard Visa*.

Contudo, o trabalho de Shannon assume a meu ver o aspecto etnográfico da performance, quando expõe os rastros históricos da exclusão e contradições da deficiência no ocidente. Trata-se exatamente da condição e da prática social do olhar, e as formas de ritualizar a deficiência sob a perspectiva normativa da supremacia, de inferiorização e subjulgamento. Podemos associar a conduta artística de Bill Shannon aos teóricos das ciências sociais como Alexander (2011), quando nos chama atenção para a ‘performance social’ dos discursos enquanto: “condição de ações que devem ser contextualizadas enquanto uma ‘cena’ que pode ser exibida ou re-exibida .

A obra de Shannon atravessa e é ao mesmo tempo atravessada pelo olhar e pelos modos/formas de olhar o corpo e o fenômeno da deficiência. É como se o artista lançasse uma lente de aumento sobre todas as formas de subestimação, preconceito, deslumbramento, encantamento, incredulidade, contradição, riso e compaixão que pairam sobre os corpos deficientes, sobretudo quando se mostram capazes de viver de forma autônoma. Ao repetir suas práticas Bill vai além do lugar da representação e **apresenta** a própria experiência que

vivencia – seja na cultura *hip hop*, nas artes visuais, como ativista ou pessoa que usa muletas – enquanto elemento para suas criações. Quando perguntado sobre o que a deficiência representa em seu trabalho o artista afirma:

Não posso evitar isso, mas às vezes isso fica no caminho. É como qualquer outra identidade você não pode escondê-la. Assim como se você é uma mulher será a dança de uma mulher. Você sabe qualquer que seja a identidade, e a deficiência é somente outra identidade. Eu não tenho muitas escolhas nisso, então não é necessariamente sobre meu trabalho é só uma parte do que sou como pessoa e por causa disso meus trabalhos me direcionam como pessoa, e parte do que sou como pessoa diz respeito a ser deficiente. Aí o trabalho reflete a deficiência, mas nem tudo é sobre deficiência, entende? Em outras palavras, é inevitável que esteja em meu trabalho, porque é parte do que sou, mas o trabalho não é sobre isso (Entrevista concedida por Bill Shannon em 14 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA).

Após a resposta pensei em perguntar-lhe se fazia ideia a respeito de que, se não fosse pelo fato de usar muletas ele seria apenas mais um desconhecido praticante do *breakdance*. Ou seja, a presença da deficiência nos corpos destes artistas é *per se* a experiência estética corporal e social que possuem enquanto indivíduos e é aliada a esta que o fazer artístico se revela e se transsignifica em novas possibilidades criativas e científicas para o campo da cena. Senti-me enquanto artista e pesquisadora um tanto incomodada pela resposta dada por Shannon. Isto se deve em grande parte porque durante muitos anos considerei que suas obras criavam narrativas diferenciadas sobre a deficiência. Portanto, a meu ver, é a partir da imersão nesta experiência com a realidade de ser um corpo deficiente que o trabalho deste artista se alicerçou nos últimos 20 anos.

Este é um ponto sobre o qual gostaria de me concentrar e onde encontro semelhanças com o pensamento estético herdado das companhias de repertório como a *Axis Company*, e ao conceito de *ableism* defendido por Albright. Como já debatido no capítulo terceiro desta tese, é um fator comum às reações por parte de alguns artistas com deficiência o temor de terem seus trabalhos associados ou restringidos às suas deficiências.

O caso de Shannon é um exemplo e corpos que assumiram o *status quo* eficiente e da defesa de uma prática cênica que se apoia em cânones tradicionais da produção artística, do rendimento físico e do *mainstream* midiático. Shannon possui trabalhos consagrados como o solo *Solstrom* para o espetáculo *Varekai* do *Cirque Du Soleil*, foi garoto propaganda da *Visa* na Europa, internacional, consagrando-se desta *forma* como um artista internacional no circuito da dança, das artes visuais e da performance. O coreógrafo realiza conferências sobre

dança, deficiência e em especial sobre sua técnica de dança em muletas, ao mesmo tempo em que se sente incomodado quando abordado sobre o tema deficiência em seu trabalho.

Ao mesmo tempo observa-se que esta negação por parte do artista é sabotada por sua própria *performance* em cena, devido ao fato de que a sua deficiência e o olhar sobre este serem os objetos estéticos centrais na construção de suas ações de rua. Deste modo, analiso a transferência realizada pelo artista ao eleger o público como eixo principal de seu trabalho como um mecanismo de isenção de justificativas, uma vez que o artista não necessita justificar-se ou atestar a deficiência em seu processo criativo. Ele **devolve** à sociedade a responsabilidade ou dilema deste debate. No entanto, chamou-me a atenção o posicionamento de Shannon no sentido de não reconhecer que é a deficiência em seu corpo e o olhar sobre a mesma que regem grande parte de suas ações e que fomentaram as proposições cênicas que oferece no espaço urbano, em teatros ou grandes espetáculos internacionais.

No solo *Solstrom*, Shannon aparece ferido no leito de um hospital e estabelece relações entre o lugar patológico e um corpo ansioso por mostrar que não quer estar ali sob a condição de doente e a partir disso inicia uma dança com suas muletas que ocupa todo o espaço hospitalar. Assim desestabiliza a mentalidade clínica do cuidado e da dúvida quanto às ‘capacidades’ do corpo considerado ‘doente/deficiente’ na visão da medicina.

A performance *Traffic* de 2011, revela os aspectos estéticos fundadores da obra de Shannon em toda a sua dimensão político-artística e social. O público é convidado a entrar em um ônibus e acompanhar o artista pelas ruas de Nova Iorque. Dentro do transporte um Dj que opera uma *pick up*⁷⁸ para auxiliar na comunicação via *wireless* com o performer que se desloca nas ruas com um microfone.

Shannon realiza todas as narrativas que compuseram sua carreira e marcaram a estética de suas performances e danças, a partir da ideia de *transient specific*. O termo escolhido pelo artista refere-se justamente a condição ‘especial’ em que o corpo deficiente se insere/ ou é inserido quando vai às ruas, desde situações de penalização/tentativas de ajuda à curiosidade. A partir daí o corpo deficiente que ‘deve precisar de ajuda’ passa a intervir no espaço com a dança, com a incursão em espaços urbanos, lojas, pedágios e a incomodar olhares a partir de pequenas situações criadas pelo artista. Uma das cenas emblemáticas deste vídeo é quando uma pessoa oferece ajuda ao artista e o abraça. O dançarino interage e diz que está bem, e devolve a pergunta: *e você quer ajuda?*

⁷⁸ Pick up é um equipamento eletrônico utilizado para reprodução de CDs e de efeitos sonoros criados por Djs.



Figura. 28. Bill Shannon em *Traffic*, 2011. Fonte: website Bill Shannon.

Voltamos ao tema da identidade já debatido no segundo capítulo, mas que assume outra característica importante na obra de Shannon. O coreógrafo expõe diferentes lugares de fala quando está em cena e se utiliza das demarcações sociais que são vivenciadas no contexto do corpo deficiente, do corpo branco que dança *Hip Hop*, ou quando usa roupas de mendigo pelas ruas de Nova Iorque. Na visão de Shannon a percepção do espectador nunca é a mesma e oscila de acordo com essas categorias identitárias cristalizadas sobre corpos considerados ‘marginalizados’.

A meu ver o aspecto biográfico da performance se potencializa de maneira sociológica, na medida em que o artista transsignifica esses locais demarcados em sociedade, criando meta-narrativas corporais que por vezes sabotam o olhar especulativo e julgador de seus espectadores: especialmente no que concerne a visão de um corpo deficiente. Entre a fronteira da hiper-significação de suas habilidades e a ação política sinuosa de suas incursões performáticas, ele cria estados cênicos onde habita e abandona as próprias identidades com que dialoga. O cidadão Shannon e o artista se entrecruzam em suas performances através da representação/ apresentação da realidade.

Se estiver do mesmo jeito ok, mas se eu visto uma roupa folgada apareço como um tipo sujo, então; não conseguirá nenhuma ajuda. Se sou um negro de terno em pleno centro de Wall Street, posso não conseguir ajuda pra levantar. Por isso existem varias maneiras de falar sobre identidade no trabalho. Percebo a ligação entre todos, ao mesmo tempo que acho difícil colocar todos os meus pensamentos sobre política em minha arte, na dança de rua. Pois tendem a ser muito diferentes (Entrevista concedida por Bill Shanon em 14 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA).

A trajetória empreendida por Shannon enquanto, homem americano, branco, artista, *breakdancer* e deficiente, exercem de forma contundente uma afirmação dos rastros incorporados das diversas identidades consideradas minoritárias que habita. Neste sentido, a performance de Shannon explora temas sociais já discutidas sob a ótica dos Estudos da Deficiência como, as relações de classe, gênero, etnia, raça e habilidade e suas diluições no transcorrer de sua obra e em sua trajetória pessoal. O caráter performativo é visível nas ações cênicas do *performer*, por desestabilizar a previsibilidade cênica desejada pela da sociedade ao ver um artista deficiente em cena. Ou seja, a escolha do artista por espaços urbanos justifica-se quando estes se revelam como verdadeiros amplificadores cênicos de seu projeto estético na dança.

Os aspectos estéticos da obra deste artista criam o que eu chamaria de ‘epifanias identitárias’ em seu fazer. Como ele mesmo afirma, “*I am who I am*” e neste sentido o artista pode apropriar-se de suas múltiplas faces e experiências em cena. A repetição dos atos cotidianos e a ratificação de seu projeto estético cria e legitima uma identidade artística elegida por Shannon e por seu público denominada de *Crutchmaster*⁷⁹.

Se está diante de um projeto estético que inverteu as relações artista-público, dança-performance, a arte produzida por Bill Shannon é transgressora, porque devolve ao público a responsabilidade de enxergarem-se também como **atores sociais**, que exercem uma ‘prática’ moral, econômica, social, cultural sobre outros corpos. A meu ver, o projeto artístico compreendido neste aspecto é o da própria performance dentro da performance social cotidiana. Ao habitar artisticamente o que conhece no cotidiano, ele isenta-se da responsabilidade das justificativas estéticas de sua arte (se é sobre deficiência, se não é), ele escolhe *transitar-entre* este fenômeno, o que justifica o estado de arte da Deficiência em nossos tempos atuais.

4.5. ALICE SHEPARD: A CULTURA DA DEFICIÊNCIA.

Alice Sheppard é uma reconhecida dançarina nos Estados Unidos. Ela nasceu em Londres, mas naturalizou-se americana e seu contato com a dança começou já na idade adulta. Sheppard vem a alguns anos estabelecendo em seus processos criativos, diálogos entre a deficiência, a discriminação de gênero e racial para questionar as formas de exclusão ainda existentes no campo da dança, em específico em países como os EUA. A partir de sua visão

⁷⁹ Numa tradução literal para o português o nome artístico *Crutchmaster* adotado por Shannon pode ser entendido como o ‘Mestre das Muletas’.

enquanto mulher, deficiente e negra ela narra sua trajetória na dança norte americana, em uma entrevista concedida a mim em novembro de 2013 na cidade de Nova Iorque. A primeira impressão é a de que estava diante de uma mulher decidida em seus posicionamentos e em sua postura enquanto artista imigrante num país que percebe as pessoas com deficiência de uma maneira muito peculiar.

Shepard inicia a conversa falando sobre como a Dança surgiu em sua vida, quando trabalhava como professora. Durante sua infância e adolescência foi musicista, apresentando-se em diversos concertos e apresentações em teatros. Shepard sofre de um tipo raro de doença muscular degenerativa, que adquiriu já em idade adulta, compromete parcialmente os membros superiores e em maior gravidade os inferiores, o que faz com que necessite do uso de cadeira de rodas. Ela consegue ficar em pé por um tempo determinado, mas restringido por sua capacidade reduzida de equilíbrio e força. Durante a narrativa me conta como a sua carreira como dançarina foi completamente afetada após adquirir uma deficiência.

Tornei-me deficiente enquanto trabalhava como professora. E fui participar de uma conferência na universidade e era sobre deficiência. Nesta conferência houve um concerto de artistas logo após o debate teórico, e um dos artistas do espetáculo era um dançarino, e se chamava Homer Avila. Ele era formado em balé clássico e dança moderna uma de suas pernas era amputada devido a um câncer. E... Eu o tinha observado durante toda a semana da conferência; ele era belo em suas muletas. Alguém me disse, 'ele é dançarino'! E eu não podia acreditar que este homem poderia dançar somente com uma perna. E ele dançou, e foi incrivelmente bonito, todos os seus movimentos vinham da compreensão do que significava dançar somente com uma perna, e do entendimento estético do que representava ter essa única perna, ter longos braços e de como estes membros realmente trabalhavam para criar um jeito diferente de mover-se. Ele era muito bonito (Entrevista concedida por Alice Sheppard em 18 de novembro de 2013).

A dançarina nos traz um aspecto importante no que concerne ao tema defendido nesta tese e que por vezes torna-se incompreensível quando nos referimos à experiência de corpos deficientes na cena. Para além das técnicas apreendidas na prática cênica e nas relações com outros corpos, existe a experiência singular que cada deficiente constrói com seu corpo, seus impedimentos, dores dificuldades e sutilezas. Alice chama atenção para um significativo aspecto que marcou profundamente a sua relação com a dança, ou seja, ela identificou no corpo do dançarino uma expressão única de sua corporalidade que ia além das definições de corpo associadas a prática da dança. Deste modo reconheceu estar diante de projeto estético intransferível e inovador naquele corpo.

Sheppard assume um posicionamento político em seu fazer artístico, quando reconhece que, mesmo sem uma experiência inicial com a prática da dança teve a importante

contribuição deste dançarino que marcou profundamente o seu fazer cênico. A artista começou a dançar aos 37 anos, buscando o conhecimento técnico sobre a prática do movimento. No entanto, as metodologias não lhe traziam respostas às questões que a intrigavam sobre a deficiência. Em seguida, decidiu começar a pensar sobre uma prática na dança que não a colocasse no lugar da vítima, da piedade, da caridade, mas que lhe oferecesse ferramentas para pesquisar o movimento que existia em seu corpo. O seu primeiro contato com uma companhia foi junto à *Axis Company Dance*, onde adquiriu o conhecimento técnico da dança e onde pode conviver com outros dançarinos deficientes.

Eu busquei aulas na área da Baía de São Francisco e em Oakland e tomei cursos através da *Axis Company*. Eu comecei quando tinha 37 anos e iniciei a dança com essa idade, já velha. Eu tinha aulas em Nova Iorque com uma dançarina deficiente, E aproveitei meu tempo na companhia. Depois de seis anos deixei o grupo para conquistar a minha carreira solo (Entrevista concedida por Alice Sheppard em 18 de novembro de 2013 em Nova Iorque).

Sheppard se posiciona todo o tempo como uma artista pesquisadora, sobretudo por sua visão em relação aos grupos de dança nos EUA que, todavia seguem recusando a participação de dançarinos com algum tipo de deficiência. Ela revela como é duro viver uma realidade onde o artista tem de provar o tempo todo que é hábil, que é capaz, confirmando o que já fora discutido nos capítulos 2 e 3 desta tese: sobre o que denominei como a ‘consciência dupla’ de ser incluído sob um espectro permanente da exclusão.

Uma questão importante trazida por Shepard, diz respeito ao lugar da mulher deficiente, dentro de um referencial feminino que ainda é compreendido na dança como um corpo inserido no ideal da beleza silfídica (Albright, 1997), cuja pureza marca o espírito da bailarina ideal. No caso das mulheres com deficiência observa-se um peso social maior que operacionaliza as formas de olhar e julgar esteticamente. Para a dançarina, é frustrante ser reduzida e observada sob uma ótica fragmentária que ora a julga como uma ‘mulher de cor’, ora a julga como deficiente. Ou seja, novamente retornamos a questão do julgamento estético que caracteriza o olhar do público.

Num país como os EUA onde os movimentos sociais elegeram-se de forma compartimentada, observa-se no caso de Shepard um posicionamento diferenciado no que tange ao desejo de ser vista enquanto uma artista que atua em diversas frentes políticas e não apenas à questão da deficiência. Ao mesmo tempo ela reconhece que este é o lugar que mais chama a atenção da sociedade e muitas vezes o espaço onde a sociedade julga-se no direito de intervir, julgar, interpelar sem o consentimento da pessoa que vive a experiência no próprio corpo.



Figura 29. Alice Sheppard em solo. Foto: Britten Traugher. Fonte: Alice Shepard.

Ao reconhecer-se enquanto mulher, negra e deficiente sem panfletarismos, Sheppard alicerça o seu projeto estético com base em suas experiências pessoais e adquiridas com a dança, em grupos ao redor do mundo, em suas impressões cotidianas sobre as formas de olhar. A artista não se preocupa com a eleição de uma estética de protesto ou reparação, mas afirma que o fato de estar em cena já é uma forma de reivindicar espaços inexistentes e assim empoderar-se como dançarina.

Relata que, quanto mais forte e poderosa é sua exposição no palco, na cena, maior é a capacidade de enfrentamento na sociedade, nas ruas, no transporte público. Ou seja, é uma espécie de valorização da experiência íntima e cruel que por vezes se vive quando se tem uma deficiência. E continua em seu depoimento sobre a sensação de não sentir-se incluída no campo da cena artística. Sheppard fala sobre o excesso de fisicalidade presente nas companhias e defende que em seu trabalho o que busca é o empoderamento, a comunicação e a superação dos estereótipos impostos ao corpo deficiente.

A trajetória da artista é permeada pelo trânsito das identidades negra, feminina, deficiente e é a partir deste lugar que o projeto estético de Sheppard se afirma. As barreiras sociais que existem em seu cotidiano foram cruciais para a compreensão de seu papel no campo cênico e nas lutas que realiza pelo direito de dançar. Nos diversos grupos onde atuou e atua ela reconhece o fato de que, os espaços e os modos de produção artísticos ainda são limitados pelas formas de olhar e julgar os corpos das pessoas com deficiências. Neste sentido, podemos associar a postura política de Sheppard à uma prática social e artística para o corpo e para as potencialidades estéticas que reverberam a partir dele. O eixo político-artístico e social no trabalho desta dançarina revela uma problemática profunda e sinuosa presente nas formas de ver a deficiência e já apontada nos Estudos da Deficiência. Seja por uma impregnação da cultura da habilidade sobre os corpos, seja pelo julgamento estético sobre o corpo deficiente o trabalho desta artista estabelece conexões e diálogos com outras formas de pensar o fenômeno social da deficiência para além do corpo, mas sobre as chancelas sociais impostas ao que são considerados corpos não hábeis.

Ao abordar sobre a questão das artistas com deficiência nos EUA Sheppard nos esclarece:

No começo eu busquei por trabalhos de grupos e artistas no *youtube*, somente para conhecer os que as outras pessoas estavam dançando, como faziam, onde o trabalho se dava e onde estavam os artistas. Assisti vídeos de algumas pessoas, mas eu sabia que não era aquilo que eu queria. Eu estava interessada em descobrir como um corpo com uma deficiência se move, o que as pessoas com deficiência elegem para o seu movimento e onde e de que maneira fazem isto. Busquei ver tudo, investigar de que modo poderia fazer isso com o meu corpo. Mas, eu não conseguia encontrar deficientes que estivessem atuando fora de grupos, como a *Axis* em Oakland, o *Cleveland Dance Wheels* em Cleveland, então, não conseguia encontrar artistas independentes, fazendo o seu próprio trabalho, pesquisando e criando algo próprio, fazendo crescer uma cultura de movimento para dança (Entrevista concedida por Alice Sheppard em 18 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA).

A autonomia e a construção de um projeto artístico independente são condições fundamentais para os artistas com e sem deficiência. No caso de artistas deficientes é ainda mais necessário, uma vez que estão muitas vezes atrelados à dependência grupal ou institucional. O trabalho de Sheppard, assim como o de Shannon, Rodney Bell e Edu O, transitam em diversos locais de atuação, de acordo com a necessidade e interesse profissional de cada um deles. Este é um aspecto importante no que venho questionando sobre o trabalho de artistas com deficiência, no sentido de que a autonomia não restringe-se apenas ao fato de se estar atuando só, mas ocorre quando o artista escolhe transitar cenicamente para além do controle ou da dependência de grupos, coletivos ou instituições.

Existe certo desconforto na relação entre produção e valorização do trabalho criativo autônomo, em especial devido ao fato de que, as companhias realizam um tipo de formação que busca a permanência nos grupos e não para um projeto de construção da autonomia cênica dos artistas. Para Alice Sheppard a experiência da dança para o seu corpo é a possibilidade de apropriar-se das próprias contribuições, falas, sem a obrigatoriedade de mostrar-se hábil, treinada, tecnicizada ou virtuosa. Para ela, essas são consequências da atividade prática do artista na sua relação com o fazer. O que interessa é a forma como ela pode se apropriar deste conhecimento. Quando indagada sobre o que mudou em sua forma de pensar o corpo depois de adquirir a deficiência Sheppard relata:

Isso é muito novo pra mim. Antes da deficiência eu era musicista profissional, no auge da perfeição. Como acadêmica eu pensava com toda a capacidade. De repente as coisas acontecem, eu tenho um mundo novo para aprender e um corpo novo em que tenho de retirar a música que escuto na cabeça e o livros que tenho na cabeça e a experiência que tenho aqui (olha

para a cadeira). É um mundo novo, então a deficiência vai transformando assim como meu corpo muda. Isso é o que a deficiência ensina. A poética da deficiência sou eu (Entrevista concedida por Alice Sheppard em 18 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA).

A fala da artista denota uma perspectiva singular sobre o que a experiência da deficiência representa para pessoas que, assim como ela, apropriaram-se de sua corporeidade e das relações que construíram em sociedade a partir desta. Sua consciência corporal ao legitimar a experiência de sua deficiência no trajeto que trilhou enquanto artista é, a meu ver, o reconhecimento de suas possibilidades diante da vida e de suas escolhas artísticas. A dançarina isenta-se de qualquer postura, ranço conceitual ou panfletarismo e afirma sobre seu trabalho:

Meu trabalho tem sido dialogar com a arte e a cultura da deficiência. Acredito que toda a minha obra provem do meu corpo deficiente. Em particular das coisas que criam a deficiência. Então, se tenho um espasmo como é a arte? Então começo a armazenar isso, e é realmente sobre a arte e cultura da deficiência. Eu vou ler sobre deficiência, gênero, *Freaks* e Dança. Então, meu trabalho acadêmico é parte da minha performance e é com este movimento que dialogo. (Entrevista concedida por Alice Sheppard em 18 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA) .

Logo, a atuação cênica destes criadores movem-nos para outra perspectiva acerca de suas contribuições que agora também se revelam em suas ações independentes como educadores, coreógrafos, bailarinos e pesquisadores atuando em seus respectivos países e no exterior. Assim, a cultura cênica do movimento e da deficiência oferece ao campo da dança novos modos de pensar o papel de seus dançarinos-criadores enquanto propositores de uma emergente cultura de movimento e de investigação política e teórica sobre o corpo.

No entanto, Sheppard vai de encontro ao mesmo posicionamento de Shannon, quando se refere à relação com o público em seu fazer artístico. Um aspecto importante e que tenho defendido no Brasil nos últimos quinze anos é que para além da preocupação de ter a prática cênica associada à deficiência o artista necessita ter a consciência de sua autonomia criativa e que esta, conseqüentemente vai envolver a deficiência, pois está no corpo, e em seu percurso na sociedade. Neste sentido, Sheppard reforça o posicionamento de que a arte produzida na cena pelo corpo deficiente assume a imprevisibilidade.

Algumas pessoas enxergam meu trabalho como corajoso e inspirador, outros entendem que o trabalho é com o corpo e enxergam o artista, a dança. Algumas pessoas não me vem como deficiente, pois consigo fazer muita coisa com meu corpo. Não tenho nenhuma rejeição a isso, pois o que eu faço é muito básico. Não tenho controle sobre isso,

quando o público chega e aprecia o trabalho artístico eu acredito que estão vendo minha capacidade de comunicar e esse é meu trabalho enquanto artista, é ampliar, conectar e comunicar e promover mudança. Às vezes amplio o trabalho, mas não consigo me conectar porque o público se limita a pensar a deficiência sob um único ponto de vista (Entrevista concedida por Alice Sheppard em 18 de novembro de 2013 em Nova Iorque, EUA).

Eis o dilema estético imposto ao artista deficiente e que aqui é esclarecido pela dançarina. Sheppard reconhece que a sua prática artística repousa em um território de incertezas e que por vezes tem seu projeto estético limitado pela visão categorizadora do público, fato que é uma constante em décadas de produção na dança envolvendo pessoas com deficiência. Ainda assim a postura autônoma e consciente de Sheppard permite não afetar-se mais por isso e reconhecer que a sua presença em cena é a força motriz de seu trabalho enquanto artista. Ocupar os espaços, comunicar por meio de suas palestras, escritos e práticas confere a criadora o lugar propositivo que abraça e ao mesmo tempo vai além das categorizações sobre ser ou não um artista com deficiência.

As experiências corporais de Sheppard antes e depois de adquirir a deficiência promoveram o conhecimento acerca de dois universos estabelecidos pela sociedade, o primeiro que obriga a manutenção da eficiência da produção, o segundo o que condena à incapacidade corporal. Habitar esses dois universos e comunicar por meio de sua dança as escolhas e possibilidades de sua arte tem sido a meu ver a preocupação central no trabalho desta artista.

4.6. EDU O. – A dança e a ação política do artista.

O dançarino Edu O compõe uma parte da geração que iniciou no Brasil da segunda metade da década de 1990 um percurso de descobertas e experimentações que envolviam a prática da dança entre corpos com e sem deficiência. A escolha por este único representante brasileiro deu-se primeiramente pela dificuldade de encontrar artistas com uma carreira independente construída no Brasil e que já tivessem vivenciado a experiência em grupos. Neste sentido, considero o trabalho deste artista como exemplo na conquista de uma atuação cênica que busca a autonomia, no que concernem as categorias analisadas nesta tese.

Natural de Salvador, Edu O foi criado boa parte da vida em Santo Amaro da Purificação na Bahia, descende de uma família de artistas, artesãos e desde muito cedo o contato com estas práticas integravam seu cotidiano. Formou-se em arte terapia pela Universidade Católica de Salvador, ainda nos anos 90 e é mestre em Dança pela Universidade

Federal da Bahia. Seu envolvimento com a dança começou já na idade adulta ao receber um convite para participar de aulas em um grupo de improvisação com David Ianitelli e Fafá Daltro na Escola de Dança da UFBA, ele nos conta um pouco do início de sua carreira na década de 1990.

Meu primeiro contato com a dança foi através de uma experiência em uma aula de improvisação o grupo ‘Sobre Rodas’, que era um projeto de especialização de Rita Spinelli, que era uma profissional que tinha se formado em Educação Física, mas trabalhava com dança com deficiência e veio da Paraíba pra Salvador pra pesquisar a questão da dança com pessoas com deficiência e aí me convidaram para ir a um ensaio dela na escola de dança. Então eu fui e gostei muito do trabalho, acho que o *Sobre Rodas* tinha realmente um trabalho com uma qualidade, com uma intenção com uma metodologia bacana assim e trabalho não tinha esse conceito do inclusivo era realmente uma pesquisa do corpo desse corpo que ainda era novo.[...] tinham umas coreografias bacanas, tinha um processo interessante de respeitar o nosso corpo o nosso tempo, não éramos profissionais (Entrevista concedida por Edu O em 17 de Dezembro de 2015).

Edu O é um artista que transita em distintas funções, atuou e ainda atua em grupos, bem como em projetos de pesquisa e parcerias artísticas dentro e fora do Brasil. Em seus quase 20 anos de carreira, este artista é um importante símbolo entre aqueles que conseguiram conciliar as barreiras sociais e econômicas para exercer o direito a prática artística, assim como de seus projetos estéticos seja na dança ou demais áreas onde atua (pintura, teatro). Edu O é integrante do Grupo X da Bahia sob a direção de Fátima Daltro. Este é um projeto em parceria com a Escola de Dança da UFBA, neste grupo desenvolveu uma trajetória de investigações corporais por meio de pesquisas em contato improvisação. Neste projeto atua como bailarino e colaborador, mas concentra atualmente maior tempo as suas atividades como dançarino e performer.

Eu estou nesse trânsito de um artista independente e um artista de grupo, estou sempre nesse trânsito no momento eu estou no grupo, mas estou também nos meus projetos independentes e eu percebo que, não sei por que, mas talvez seja por um questão de organização que os meus projetos independentes tem tido um maior êxito tanto financeiro quanto de reconhecimento de público, de interesse do público, não sei se quando estou independente deixo mais claro do que eu estou querendo falar do que eu estou fazendo, porque como é grupo, eu me preocupo de não ficar sobrepondo os meus desejos e as minhas coisas, porque isso eu posso fazer independente. Então eu me torno mais generoso de entender e deixar as coisas mesmo, eu estou num grupo pra isso (Entrevista concedida por Edu O em 17 de Dezembro de 2015).

Diferentemente de grupos que construíram no Brasil uma prática cênica de repertório na dança, Edu iniciou sua carreira artística em grupos onde a pesquisa de movimento foi o

principal eixo norteador. A pesquisa e a experimentação corporal formam as bases para a sua formação e a partir de suas práticas artísticas (performances, danças, espetáculos teatrais) individuais, coletivas e das oficinas que realiza foi construindo os alicerces fundamentais para o seu percurso cênico.

Em suas residências artísticas individuais realizou parcerias com coreógrafos como Alito Alesi, o grupo inglês *Candoco*, e o diretor francês Gilles Pastor, dentre outros, Edu vai tecendo conexões e buscas estéticas para a elaboração de um fazer cênico que já evidenciava sua autonomia. Em 2006, numa viagem para São Paulo, Edu O concebeu o projeto de seu primeiro espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue*, a história sobre uma lagarta que se recusava a virar borboleta.

Por duas vezes pude assistir a este espetáculo. A primeira impressão ao ver *Judite* é como a de ser tomado por um véu, por sabotagens pictóricas que criam no espectador mundos ressoantes, paralelos às dores comuns do humano e nas epifanias presentificadas no mundo. Edu revela um cuidadoso projeto estético que busca a experiência corporal sob a ótica da delicadeza, ao mesmo tempo em que o corpo se torna uma potência cênica. Em meu ponto de vista percebe-se uma estética permeada por um discurso sobre e a partir da experiência, sobre o humano que habita as impossibilidades criadouras de cada ser.

Neste espetáculo a personagem *Judite* habita a solidão do ser-casulo, das incompreensões e dos atravessamentos humanos de um corpo em transição. A poética do ser-casulo é protegida pelo receio de alçar voo num mundo de poucos voadores, num mundo limitado pelas incertezas que limitam. *Judite* resgata um imaginário perdido em nossas transições humanas e que é passo a passo retratado numa espécie de *habitat* construído pelo artista, uma casa mundo onde *Judite* vive a sonhar e a dançar com os gestos sutis e ao mesmo tempo apropriados pela experiência de ser um corpo casulo-borboleta. O artista apropria-se de sua mobilidade,



Figura 30. Edu O. em *Judite quer chorar, mas não consegue!* 2006. Fonte: Edu O.

possibilidades e impossibilidade no corpo e para além dele. Seus processos de construção cênica criam narrativas sobre o mundo a partir da visão da lagarta *Judite* que teme virar borboleta. Edu constrói um ser casulo na condição borboleta e vice-versa, realiza a potência estética de sua obra que é ao mesmo tempo uma obra sempre em estado de transformação.

A experiência artística de Edu O é atravessada por realidades sociais e culturais distintas, se tomarmos como exemplo a cultura ativista norte americana e se considerarmos o estado de exclusão vivido no Brasil. Considero a importância desta afirmação principalmente no que tange a organização dos movimentos sociais no Brasil, visivelmente precarizada pela ineficácia das instituições representativas, No campo artístico não há órgãos ou coletivos atuantes no aspecto da mobilização de ações que defendam os direitos dos artistas, ou mesmo a sua integração.

Diferentemente do EUA, há pouca articulação entre grupos (que já são raros atuando em circuito profissional). Neste sentido, Edu O destaca-se por ser um dos poucos representantes no país que atuam nas diversas categorias artísticas, bem como em diferentes funções, na busca da carreira independente.

Edu O não se define como fazedor de uma arte panfletária ou ativista, mas reconhece esta prática no processo de elaboração de seus projetos artísticos, no que diz respeito a preocupação com a acessibilidade e o papel educativo de suas oficinas. De fato, sua atuação consequentemente evidencia uma maneira de atuar politicamente. Chama a atenção o fato de Edu assumir um papel ativista assumidamente mais forte no cotidiano do que em cena. O artista reivindica e questiona publicamente a falta de acesso, as barreiras arquitetônicas e mantém um *blog* na internet, onde comenta seus processos criativos e experiências que vivencia como uma pessoa com deficiência que vive numa cidade precarizada pela geografia e falta de acesso como Salvador. No entanto refere-se a sua atuação política em cena associada mais a sua presença cênica do que propriamente a um discurso reivindicativo exercido no palco.

No entanto, é visível em suas criações a preocupação em discutir temas como a solidão, as relações humanas, as opressões e principalmente a criação de mobilidades que estão sempre em deslocamento. Deslocar-se parece ser o *leitmotiv* em suas obras, o que pode ser diretamente relacionado à experiência que vive como cadeirante no Brasil.

A impossibilidade de ir e vir, de mover-se de forma digna e autônoma interfere diretamente sobre a realidade de milhares de pessoas no Brasil que, assim com Edu, necessitam de acessibilidade plena para o exercício de sua cidadania. A estética empreendida pelo artista propõe deslocamentos do olhar, dos julgamentos sobre o corpo na dança. Mesmo

sem assumir diretamente a relação com a deficiência, o dançarino revela a partir de suas experiências, medos e resistências uma forma peculiar de mover-se em um mundo de barreiras.

No espetáculo *O Corpo Perturbador*, Edu O se debruçou sobre o universo do fetiche e dos voyeurismos sobre o corpo deficiente. Pela primeira vez divide a cena com outro corpo deficiente, o convidado é capoeirista Meia Lua, um parceiro sem experiência com a dança e sim com a prática da Capoeira. Pude acompanhar e integrar o processo de preparação de *O Corpo Perturbador*, e perceber as resistências, as descobertas e singularidades que foram surgindo no decorrer do projeto, em especial a escolha do tema ‘perturbador’ como eixo central da proposta. Como diretor e dançarino do espetáculo, Edu O buscou criar uma ambiência perturbadora na construção do cenário, na trilha sonora, nas movimentações criadas e no uso de próteses que simulavam pernas de cabra. A imagem cênica do corpo de Edu remetia-nos a visão de Baco, um corpo mitológico metade humana, metade animal que fazia referência ao mesmo sentimento exotizador imposto aos corpos com deficiência.

Como artista e brasileiro, Edu O cria imerso em uma realidade excludente no que diz respeito à estrutural, social, bem como pela exclusão vivenciada por grande parte da classe artística no que concernem as políticas de cultura. Na tentativa de driblar o cenário crítico da cena artística brasileira, Edu O concilia ações educativas independentes como oficinas e pequenos cursos em instituições, para conseguir manter seus projetos artísticos. Conta também com o espaço da Escola de Dança da UFBA em atividades paralelas que desenvolve junto ao *Grupo X*. Neste sentido, é fundamental para este artista a melhoria das políticas públicas para além de uma preocupação com cotas específicas para deficientes, mas no intuito de promover políticas efetivas para que possam desenvolver de forma digna as suas produções.

Voltamos à questão do projeto inclusivo brasileiro que, no caso da cultura, ainda é limitado pela ausência de políticas em acessibilidade e tecnologias assistivas para o acesso das pessoas com deficiência em teatros, centros culturais, museus como já mencionado no segundo capítulo. Edu O enquanto cadeirante, menciona como estas dificuldades contribuem para limitar a realização de seus projetos artísticos ou mesmo a realização de oficinas, por não haver acessibilidade em muitos espaços de que necessita para trabalhar.

É tudo com uma gotinha, com algo pequeno, mas eu acho que é importante, não acho que minha arte seja panfletária nem militante, e ao mesmo tempo é quando eu exijo que tenha acessibilidade, porque eu faço de tudo pra que a questão comunicacional seja respeitada, embora a gente não tenha tanto dinheiro pra realizar isso. Tem que fazer isso dentro das possibilidades do

orçamento, mas a gente briga inclusive quando escreve o projeto, pedindo pra que quem vai financiar se responsabilize por isso porque a lei está exigindo que todos os lugares tenham acessibilidade (Entrevista concedida por Edu O em 17 de Dezembro de 2015).

As mudanças tem sido processuais ao longo dos últimos 30 anos da presença de corpos com deficiências na cena da dança brasileira. Teatros como o do espaço Xisto Bahia em Salvador, O teatro Casa da Ribeira em Natal, O Centro Cultural São Paulo, O Teatro Tobias Barreto em Sergipe, teatros da rede SESC em todo o país, dentre outros, já contam com estrutura adaptada para deficientes. Porém, as necessidades de adequação ainda exigem modificações arquitetônicas para uma verdadeira adequação aos fundamentos da acessibilidade universal.

No caso dos EUA, existe uma lei já aprovada deste a década de 1990, quando da aprovação do *American Disability Act* que prevê a adaptação de espaços públicos, áreas de lazer e recreação para pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida. No entanto, não existe uma fiscalização efetiva exceto por ações das associações e órgãos de defesa das Pessoas com deficiência. Judith Smith, Bill Shannon e Alice Shepard se queixam da pouca acessibilidade existente em centros urbanos como Nova Iorque e também em teatros na região conhecida como *Bay Area* em São Francisco. Geralmente os acessos são mais comuns e teatros com capacidade acima de 200 pessoas.

Perguntado sobre como percebe a inclusão e deficiência em seu trabalho afirma:

Eu tenho tido uma entrada em determinados meios, em determinadas brechas que eu acho que pra mim é importante, porque além de me trazer novas experiências é uma forma de eu me colocar e trazer a minha experiência dentro daquele contexto. E quando eu falo que é impossível dissociar a questão da deficiência é porque eu não vejo problema em está associado a isso, mas eu não quero que seja associado a esse discurso inclusivo, essa coisa da piedade e do assistencialismo e da pieguice do inclusivo, da falta de pesquisa da falta do investimento estético, da falta do conhecimento, de leitura. Então assim, a minha postura artística tem muito a ver com essa postura política que eu tenho ao longo dos dias da vida mesmo, a gente tem isso né? A presença da gente em determinado lugar já é uma presença e uma ação política porque a gente vai confrontando realidades (Entrevista concedida por Edu O. em 17 de dezembro de 2016).

O bailarino revela ainda uma problemática em relação à percepção de sua dança, e de como ela deve ser vista pela sociedade – para além dos rótulos inclusivos -, porém podemos observá-la inserida em um projeto estético em processo de emancipação, ainda submetido às realidades econômicas das políticas brasileiras e as ofertas de trabalho. Quando recusa o rótulo ‘inclusivo’ em sua arte o artista brasileiro opta por assumi-lo em seu cotidiano e em suas práticas educativas. O posicionamento do brasileiro revela uma problemática nas

relações sociais entre o fazer artístico, a questão da deficiência, devido ao fato de que ainda vive-se no Brasil a cultura assistencialista imposta às pessoas com deficiência, cabendo a necessidade da justificação das capacidades corporais também no campo artístico.

No que diz respeito à realidade americana podemos observar aspectos parecidos, no entanto de um modo mais diluído, uma vez que é modificada pela necessidade da produção no *mainstream* cênico e da equiparação às companhias tradicionais da dança. Deste modo, não existe a preocupação em relação a um fazer inclusivo, ou não inclusivo, este não é um aspecto importante nas falas dos artistas, pois a maior preocupação é no que diz respeito ao acesso ao mercado de trabalho. No entanto, existe uma consciência muito clara sobre a importância do ativismo e da luta com que defendem os seus direitos dentro e fora da cena.

Edu O. possui uma trajetória artística de atuação em grupos e desde 2006 desenvolve projetos individuais na busca por questões que intrigam o seu fazer artístico. O artista é um expoente da primeira geração de dançarinos com deficiência que trilharam um percurso independente, a partir da necessidade de produções independentes. Edu atuou por duas vezes como residente na companhia inglesa *Candoco*, onde participou de duas montagens coreográficas. Ao falar um pouco de como foi o seu posicionamento junto a esta companhia e revela que a experiência com a pesquisa em improvisação possibilitou um estado corporal de prontidão, de disponibilidade o que fazia com que participasse de forma ativa dos processos criação coreográfica. No entanto, havia um excesso de ‘fiscalidade’ – já característico na Companhia inglesa e que impedia a realização de determinadas práticas.

Este é um aspecto interessante nas relações entre companhias de repertório e corpos com deficiência e pelo fato do artista que tem a deficiência ser visto como uma espécie de acrobata ao invés de um criador. Em companhias onde existe a presença de diversos corpos com deficiências distintas, a preparação corporal não se manifesta de forma linear: deve considerar os diferentes processos corporais de cada bailarino, suas resistências, facilidades, curiosidades e, sobretudo seus *desejos* criativos, essenciais para realização do projeto estético da dança.

Edu nos chama atenção para a sua postura cênica nas diferentes companhias de grupos com quem atuou:

Acho que o que eu levei foi essa coisa da criatividade, porque eles sempre falam dessa disponibilidade de corpo das propostas que tem a facilidade com que meu corpo respondia, porque é isso sabe, acho que é o traquejo que a gente tem que ter pra ir se ajustando as coisas, não é nem mesmo a questão da técnica ou de elaboração artística, acho que é da condição de vida que a gente vive aqui no Brasil que ia se readeguando. Então, eu acho que isso era positivo e normalmente todos querem que eu volte a trabalhar e eu fico

muito feliz com isso, porque embora eu bote minha marca ali, digo que não quero, não rola, isso não vou fazer por isso, isso e isso. Porque no *Candoco* tinham uns aquecimentos que eram o povo correndo pulando e dando pirueta no ar. Eu jamais poderia fazer aquilo, então não tinha porque essa coisa de me colocar era um respeito muito grande e que o outro percebe que eu estou me colocando. (Entrevista concedida por Edu O. em 17 de dezembro de 2015).

Os corpos com deficiência no Brasil já vivem inseridos num constante estado de adequação/adaptação, desviando-se das barreiras sociais, arquitetônicas econômicas, morais e individuais. Este exercício de *mover-se in/out*, para dentro e para fora da sociedade, confere ao corpo deficiente brasileiro a eterna *Double Consciousness* mencionada por Du Bois – em relação à experiência da comunidade negra americana –, como já mencionado no segundo capítulo. A resistência artística deste dançarino pode ser compreendida pelo fato de que se insere num contexto latino americano de exclusão social. Ou seja, mesmo vivendo em uma realidade político, econômica e cultural contrastante com a realidade norte-americana, Edu O mantém-se atuante e disponível em seus projetos artísticos, em grupos e criações independentes, na tentativa de articular o próprio projeto estético que produz no Brasil.

O brasileiro Edu O preocupa-se em não ser associado à deficiência sob o rótulo inclusivo, bem como às posturas que tentam vitimizá-lo ou colocá-lo na condição de corpo salvo pela dança. O artista segue em busca da consolidação de sua carreira no Brasil. Em sua trajetória cênica, vivencia as inúmeras barreiras político-institucionais em seu cotidiano tais como as incipientes políticas de incentivo à cultura no Brasil, e as incertezas da empregabilidade no setor artístico. Neste sentido, a atuação política de Edu O ainda depende das ações representativas de um país onde as políticas culturais são insuficientes e reduzidas à funcionalidade artística. O trabalho paralelo é realizado pelo artista em meio à precariedade de condições de locomoção e acessibilidade universal.

4.7. DANDELION DANCETHEATER – A DANÇA DE TODOS NÓS.

Em uma sala corpos distintos se espalham no chão, corpos deficientes, gordos, corpos magérrimos, corpos negros, latinos, israelenses, mexicanos, havaianos, porto-riquenhos, Maoris, mães que carregam crianças no colo. Uma menina ensina alguns passos ao seu irmão menor, preparam-se para o ensaio que logo começará. Ao fundo uma senhora negra prepara um vocalize entre a roda de bailarinos, uma roda gigantesca onde todos misturados se alongam conversam, atentos a pequena música que logo irão cantar. É uma antiga canção de escravos americanos, cantada quando das rotas de fuga para o norte levavam milhões a lutar contra a morte na busca de sua liberdade:

*Wade in the water
Wade in the water children
Wade in the water
God's a-gonna trouble the water...*

Ao fundo, Eric Kupers está às voltas como uma bicicleta sonora que acabara de construir para o mais recente espetáculo intitulado *Tongues and Gather...*

Kupers é co-diretor do *Dandelion Dancetheater* e professor da *California State University* nos cursos de dança e teatro. Chamo a atenção para o termo co-diretor adotado por Kupers, devido à divisão desta função no decorrer do processo criativo. Durante a sua graduação em dança em Santa Cruz, funda juntamente com outra bailarina o *Dandelion*. Inicialmente tratava-se de um grupo de pesquisa sobre *performance* e como define Kupperts, com o passar dos anos Kupers começou a desenvolver sua própria visão e também a fascinar-se pela diversidade e sobre a inclusão enquanto uma espécie de alicerce para o seu trabalho criativo. O relato sobre esta companhia que vem se destacando no circuito norte americano da dança será guiado pelas vozes de seu co-diretor bem como de dois bailarinos cadeirantes que hoje integram o grupo em suas apresentações, Cristina Carrasquillo e Rodney Bell.

Meu primeiro contato com o grupo deu-se em São Francisco, em novembro de 2013 onde fui assistir ao espetáculo *Beware the Lions* a convite do professor Scott Rains. Eu desconhecia o trabalho deste grupo até então, mas a experiência revelou-me a possibilidade de experienciar uma estética de trabalho muito semelhante aos processos que desenvolvi junto a *Roda Viva Cia de Dança* no Brasil. Por outro lado mostrava-se completamente original pela singularidade e engajamento envolvidos nos processos de formação-criação.



Figura. 31. Dandelion em *Beware the Lions*, Folder de 2013. Acervo do grupo.

Em seguida após a apresentação fui convidada para realizar uma residência artística com o grupo, em março de 2014, na *California State University (CSU)*. Nesta oportunidade tive contato com o projeto *Bandelion and the inclusive Interdisciplinary Ensemble*, uma ação de Kupers e *Dandelion*. Este projeto funciona como uma extensão para alunos do curso de Dança e Teatro da universidade. Aproximadamente 40 pessoas se juntaram a este projeto, entre atores, dançarinos, estudantes e artistas convidados, incluindo todo o elenco do *Dandelion*.

Kupers defende que o seu trabalho hoje trata da *performance*, que em seu ponto de vista “é a base de toda dança contemporânea”. Ele utiliza a performance como um meio - instrumento para criar cerimônia, ritual. Esclarece que o seu trabalho é uma espécie de *contemporary traditional performance*, ou de uma forma mais específica, uma performance de base comunitária. O diretor revela um aspecto significativo ao falar do surgimento da companhia e reconhecê-la no campo da performance, mas aponta que as vezes é difícil definir o trabalho do *Dandelion*, pois essas definições se manifestam na “própria experiência do fazer”. A performance permitiria esta noção de ‘indefinição’ pois ora ele se reconhece como dançarino, ora como diretor, coreógrafo, ajudante, e músico. Importante destacar aqui as diversas extensões do trabalho realizado pela companhia *Dandelion Dancetheater*, pois o grupo atua em três distintos projetos:

Dandelion Dancetheater, - Organização sem fins lucrativos e companhia de dança principal co-dirigida por Eric Kupers e o grupo, cuja formação iniciou-se em 1995 é composta por aproximadamente onze integrantes.

Bandelion, - basicamente composto por quase todos os membros do *Dandelion*, mas com elenco não fixo que admite participação de artistas convidados para residências e espetáculos colaborativos nos EUA e exterior.

I.I.E. – Inclusive Interdisciplinary Ensemble, - Grupo criado por Eric Kupers como um projeto de extensão da Universidade do Estado da Califórnia, envolvendo alunos dos Departamentos de Teatro e Dança.

O aspecto mais interessante do trabalho destes grupos deve-se ao fato da presença de uma permeabilidade estética em suas propostas, bem como em suas formas de trabalho. Em sua função de co-diretor, Eric Kupers busca trabalhar com pessoas que busquem o crescimento por meio da dança e de acordo com sua visão, isso independe das habilidades técnicas ou corporais. Ele afirma que as técnicas e as habilidades corporais de cada um são desenvolvidas no grupo, mas isso é o menos importante no trabalho que desenvolve e aprofunda seu posicionamento sobre a utilização da técnica:

Muitas pessoas tem a ideia de que a técnica na dança é colocar um pé até aqui, ou ter um certo alinhamento, ou talvez a capacidade de memorizar um movimento e isso é um dos aspectos da técnica, mas eu acredito que dentre os tipos de técnica o mais importante pra mim numa técnica é como ela se torna autentica, como as pessoas podem ser elas mesmas e seguirem adiante, isto é um tipo de técnica. O outro tipo de técnica que eu compreendo cada vez mais é sobre ser capaz de estar conectado com cada um em cena, nos ensaios. Para algumas pessoas isto significa ter aulas de balé diariamente, trabalhar em seus corpos, ou com a voz e praticar por horas. Então, qualquer coisa que seja necessária para que as pessoas mantenham-se presentes e conectadas com o que está acontecendo e para que sejam capazes de responder a partir de suas perspectivas e capacidades. Você sabe, eu venho do treinamento em dança que foi todo orientado na direção de todos terem um tipo parecido de corpo...e, nossos corpos são tão diferentes neste grupo. Então eu continuo...eu tenho que aprender o que a técnica significa, e sigo aprendendo o tempo todo em que fazemos nosso projeto (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

Kupers evidencia a partir deste posicionamento, as bases de seu trabalho junto ao grupo *Dandelion* e o projeto *Bandelion*, bem como no programa interdisciplinar na Universidade da Califórnia, todos estes grupos estão conectados por um fazer-dança que aproxima a técnica apreendida ou adquirida às experiências individuais de cada corpo. As expectativas técnicas de rendimento cedem lugar às técnicas em processo, e aos procedimentos estéticos em percurso. Estas seriam as condições fundamentais vivenciadas em companhias onde existem diversidades corporais extremas, como o caso destes projetos. A proposta defendida por Eric justifica-se quando assume que o aprendizado técnico depende essencialmente das construções e contribuições realizadas em grupo.

A trajetória artística profissionais dos bailarinos do *Bandelion* mescla-se entre as experiências iniciantes de alunos, membros da comunidade e curiosos que compõem a formação do IIE Por reconhecer estas diferenças na formação e acesso com a atividade Kupers defende que a sua maior proposta enquanto co-diretor é manter o estado que denomina como *unison*. Numa tradução proximal para o português poderia ser um *senso de unidade*, e que no caso das concepções e estudos sobre tradições empreendidos por Kupers, pode estar diretamente associado ao princípio da unidade universal. Segundo o diretor o conceito de *unison* é sempre repensado nos seus trabalhos, no caso das práticas do *Inclusive Interdisciplinary Ensemble -IIE* ele se manifesta pela necessidade de criar uma unidade entre um grande número de corpos diversos. O diretor interessa-se em como manter este senso de unidade para além da ação coreográfica.

Algo importante que estou aprendendo é sobre o movimento uníssono e o que significa mover-e em uníssono. E durante toda minha formação isso significava que todos buscavam o mesmo, as formas que executamos são as mesmas, estamos diante das mesmas direções, qualquer um pode ser um tipo de alteração para alguém, mas eu estou repensando o uníssono no que pode ser uníssono. Alguém poderia estar numa cadeira de rodas e outro em pé fazendo movimentos em uníssono? O que constitui o uníssono? É o estar frente a frente? São as direções? É a qualidade de energia? É o ritmo? É a forma como um membro faz e a outra pessoa faz o mesmo? Diante de tantas maneiras de pensar o movimento uníssono e no que a técnica se converte, como criar um senso harmônico entre corpos muito diferentes? Então acredito que isso pode ser aprendido a partir das técnicas que já existem (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

Kupers demonstra uma estética cênica que vai além da preocupação com as equidades coreográficas das capacidades de movimento, mas se interessa em investigar como os corpos podem construir esse senso uníssono no sentido de buscar uma unidade nas diferentes formas de mover-se. Essa harmonia se manifestaria então, a partir das relações criadas entre as linguagens corporais de cada dançarino.

A dançarina porto-riquenha Cristina Carrasquillo acrescenta à fala de Kupers que desenvolvem uma forma de trabalho que faz com que se sinta segura em relação à forma como seu corpo se move numa cadeira de rodas e afirma:

O que eu gosto no trabalho com o Eric e o Dandelion é que não nos sentimos dentro de uma caixa, sabe, ele rompe com isso. Quando nós estamos em cena, representamos a população em geral. Todos que estavam no palco sentados, andando, ou performando, somos basicamente a representação da população em geral. Acho que assim contribuimos com o processo criativo e ao mesmo tempo é uma maneira de nos sentirmos seguros porque todo mundo é diferente, todos mundo é diferente dos tradicionais tipos da dança que estamos acostumados a ver (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

Carrasquillo fala particularmente da experiência em estar no grupo e destaca um aspecto muito importante na estética dos projetos do *Dandelion*, em específico o IIE. A presença de corpos distintos em cena explorando as suas mobilidades cotidianas como a cadeira de rodas, com as muletas, com as dificuldades de fala, é aproveitada explorando esse lugar de experiência. A dançarina defende que se sente segura em cena, pois acredita que as práticas do grupo desenvolvem um tipo de justiça social, de engajamento coletivo e de liberdade criativa entre os dançarinos. No entanto, quando afirma que ‘todos somos diferentes’ a dançarina expõe um ponto fundamental quando falamos cenicamente de corpos com deficiência. Não se trata de discordar do ponto trazido por ela ou pelo grupo, mas de reconhecer que as chamadas ‘diferenças’ permanecem ainda bem demarcadas entre os corpos.

Por isso, o senso de engajamento e formação comunitária defendidos por Kupers, podem ser ainda mais valiosos quando aplicados às práticas artísticas desenvolvidas a partir das infinitas formas de olhar o corpo para além da dança, ou seja, para um projeto pluridisciplinar de criação cênica conectado e aberto à todos os corpos.

Ao acompanhar o trabalho da companhia nos primeiros dias, pude perceber um cenário de impermanências, as mudanças ocorriam a todo tempo no processo, não havia definições prévias, tudo estava direcionado ao *estar-no-fazer*. Chama atenção o fato de que todos receberem uma espécie de roteiro, com as indicações de todas as etapas do espetáculo, entradas saídas, e as situações que serão criadas com o público. Após ler e acompanhar a passagem do roteiro pude compreender que a instrução era necessária pela presença de alunos com dificuldades intelectuais e crianças muito pequenas que poderiam sentir alguma dificuldade. Havia um cuidado e respeito que parecia ir além da proposta cênica, e que se conectava com a participação e engajamento de todos que ali estavam. Num primeiro momento pareceu-me um excesso de informação, mas logo que se iniciaram os ensaios pude ver que o cuidado maior era para a manutenção do senso de unidade do espetáculo e para que e a conexão entre todos não fosse afetada.

Tongues and Gather é o segundo espetáculo encenado pelo *Bandelion* e *IIE* em abril de 2014. Tratava-se de um musical que explorava narrativas sobre morte, nascimento e transformação em diferentes perspectivas. O texto e as danças reuniam histórias da tradição Maori, judaica, incluía um conto antigo mexicano e experiências divididas com a plateia através dos movimentos da *Hula* havaiana. Kupers reuniu artistas convidados de vários países ao mesmo tempo em que o elenco era composto por uma vasta diversidade étnica, sob a direção musical da regente americana Isaye M. Barnwell

O diretor destaca o seu interesse pela tradição musical, religiosa de diversas culturas e acredita que estas formas partilhadas com outras culturas podem contribuir para a criação de uma cena mais engajada com as questões do humano. Por isso defende a importância do que chama de *sense of energy*, nos trabalhos que desenvolve e no modo como o realiza. O engajamento e a colaboratividade são características em todos os projetos, desde as divisões nas funções da produção, bem como nos aspectos da criação de trilhas, elaboração de figurinos, criação de vídeos. Todos estão inseridos e participam efetivamente de todo o processo envolvido na produção do espetáculo, não há hierarquias. Enquanto co-direção Kupers realiza quase todas as funções de acordo com a demanda necessária e disponibilidade do momento.

Em um primeiro momento me vi impactada pela realidade sustentável do grupo. Em um país conhecido pelos grandes mercados e indústrias da produção cultural é curioso observar este tipo de produção e engajamento artístico. Contudo, pude constatar que a realidade dos artistas que vivem na Califórnia é indiscutivelmente mais colaborativa e auto gerencial do que em relação aos grupos que atuam em Nova Iorque, por exemplo, desde as etapas do processo criativo dos espetáculos, até a comercialização em espaços culturais.

No entanto, só pude constatar o caráter colaborativo do processo de trabalho deste grupo quando aceitei participar do espetáculo *Tongues and Gather*, à convite do diretor Eric Kupers e do grupo. Realizei duas oficinas de preparação corporal inspiradas por cânticos da tradição africana brasileira, e logo a partir disto e da relação criada com o grupo fui convidada a integrar trechos do espetáculo. Em um deles, Kupers sugeriu que eu trouxesse algum cântico ou oração em português, como não sou religiosa me senti um pouco intimada e constrangida em dizer que só sabia o *Pai Nosso*, mas logo me lembrei de algumas músicas sobre Orixás que ouvira na Bahia e assim recitei a letra da canção *Canto de Xangô* de Baden Powell.

Durante os ensaios me vi muito tensa e preocupada em não cometer erros, em não desviar-me do envolvimento e da concentração que existia ali e, pelo fato de estar ausente dos palcos por mais de sete anos, não queria decepcionar. No entanto, todo o tempo eu era tranquilizada por frases que diziam: “O importante é estar junto, estar conectada. Não se preocupe se errar ou se não conseguir realizar movimentos, esteja junto”!

Aquela forma de atuar e criar me mobilizou profundamente, não apenas porque carrego certa tradição de rigidez técnica em minha trajetória artística na dança e na formação teatral, mas porque também venho dos ranços estéticos da dança brasileira, dos embates sobre o que é inclusivo ou não, dos embates teóricos sobre deficiência e da pouca valorização da deficiência do ponto de vista do que acredito enquanto artista e pesquisadora. Por alguns instantes lembrei-me das minhas experiências com o Contato Improvisação, com as técnicas da pré-expressividade de Eugenio Barba, mas ainda assim, o que era construído ali era sem dúvida, alicerçado nas experiências corporais singulares de cada corpo. Diante da rigidez também incorporada por minhas crenças ideológicas sobre a deficiência, permiti-me a experiência de um fazer inclusivo que se faz inclusão pela realidade e pela decisão partilhada de corpos distintos e sem a preocupação de justificar-se cenicamente por meio deste discurso. Fui movida simplesmente pelo desejo de dançar e pela experiência de compartilhar meu corpo junto a 42 dançarinos que ocupavam o palco do ODC Theater na cidade de São Francisco.

Há uma preocupação estética recorrente em relação ao processo criativo desenvolvido nos dois espetáculos que pude acompanhar sob a direção de Eric Kupers, e gostaria de determe sob dois aspectos importantes desse processo. O primeiro aspecto diz respeito ao trabalho colaborativo dos *Dandelions*, e que está diretamente relacionado à inserção do público durante as apresentações. Kupers define que os processos envolvem um sentido maior na relação dançarino-público, é como estar diante de uma experiência:

O que acontece com o público, pode acontecer também durante um ensaio, quando ninguém está vendo. Acredito que é algo como uma imensa energia e quando isso nos conecta ao público é como uma grande energia. Cada vez mais eu acredito que o trabalho caminha no sentido que está próximo da experiência de ir à igreja, ou ao templo, no bom sentido (risos). Um novo tipo de igreja ou templo e pessoas indo para participar, para cantarem juntas e estarem juntas em espírito. Não é sobre ‘assistir’ ou analisar, mas sobre o público viver uma experiência (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

O que o diretor denomina como *formative process*, nos trabalhos do Dandelion – e em específico no projeto junto ao *Interdisciplinary Inclusive Ensemble* – envolve processos criativos que associam a técnica às partituras criativas trazidas e discutidas entre os bailarinos, bem como a contribuição de artistas de várias partes do mundo. Prevalece um trânsito cultural muito marcante, que caracteriza um princípio de diversidade norteador para a construção das encenações.

O dançarino Rodney Bell inicia a primeira cena do espetáculo *Tongues and Gather*, recitando uma lenda da tradição Maori sobre a saga de um guerreiro que luta pela libertação de seu povo. Bell é um nativo Maori que se mudou para os EUA na tentativa de permanecer como cidadão e sua trajetória migrante se confunde com o percurso empreendido pelo *Dandelion* e por diversas companhias onde atuou profissionalmente como a *Axis Company Dance*, dentre outras.

Para Bell as experiências com a dança e com o trabalho em diversos grupos nos EUA trouxeram-lhe a liberdade de trabalho cuja qual em seu país de origem não seria possível. Rodney Bell atuou em companhias como a *Axis Company* e no grupo *Dandelion* por três anos. Nas palavras do bailarino:

O processo colaborativo de trabalho entre grupos e coletivos onde pude atuar me permite ter mais independência, mas nem sempre é fácil conseguir trabalho nos EUA. Não temos muito dançarinos na Nova Zelândia e aqui foi uma opção que tive para tentar conseguir trabalho. Eu sempre dancei, mesmo quando vivia entre o meu povo eu dançava as danças tradicionais e quando aconteceu meu acidente tudo mudou em relação a forma como eu era visto na própria comunidade em que nasci. Por isso, eu encontrei no projeto do *Dandelion* uma forma de trazer um pouco da minha cultura e das nossas

danças que tem muito a ver com os símbolos da natureza e com a conexão com o mundo (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

Kupers considera que por ser um grupo que admite todas as pessoas que queiram fazer dança não devem existir divisões, ou filiações nos processo de trabalho. Esse aspecto formativo/performativo pode ser considerado ritual, tradição, celebração e representação, dependerá das experiências surgidas no processo de criação com os integrantes. Tanto as criações do elenco principal do *Dandelion*, como nos espetáculos desenvolvidos com o *Bandelion* e *IIE*, sustentam-se em uma linha indivisível que conecta as experiências corporais de seus integrantes às técnicas aplicadas na busca de movimentos. Assim, o diretor considera que para além da formação de ‘públicos’ o trabalho dos *Dandelions* mobiliza e desenvolve a “formação de comunidades”.

Na visão de Kupers, as percepções sobre público de seus espetáculos vêm mudando nos últimos tempos, porque considera que a performances dos dançarinos são uma parte muito pequena do processo artístico e, por isso o grupo utiliza-se do documentário como forma de registrar todos os processos envolvidos em seus espetáculos. A produção em documentário deste grande projeto envolve todas as etapas da produção, deste a concepção, depoimentos de bailarinos e artistas convidados bem como trechos mais significativos dos espetáculos. Kupers e o dançarino Chris Gallegos são responsáveis pela preparação, edição e poética adotada nas linguagens dos vídeos. Gallegos é um dos bailarinos da companhia, ele vive a experiência da dislexia e valoriza o seu trabalho visual por meio das sensibilidades e formas de ver o mundo que adquiriu com seu corpo.

Ao abordar o tema das filiações estéticas e de como a companhia se define do ponto de vista da Dança Integradora ou Dança Contemporânea a dançarina Cristina Carrasquillo e enfática em seu depoimento:

Não trabalhamos pensando nas categorizações e é essa uma das razões que eu acredito que estamos num bom espaço para criar conhecimento e mudança. Para mim enquanto um ex-corpo habilidoso da dança estou tentando novamente expressar-me através daquilo que sempre foi a minha paixão. Lembro-me que quando comecei eu fui entrevistada por Eric na quinta, no sábado eu já estava no palco sem saber absolutamente nada do que iria fazer em cena, tudo foi construído ali na hora (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

O processo de criação neste sentido é cheio de incertezas, no entanto existe uma participação muito consciente do dançarino e a partir das contribuições que este pode oferecer

à cena, não há imposições e todas as ações são experimentadas até mesmo poucos minutos antes da apresentação. Esta ‘imprevisibilidade cênica’ pode causar um certo desconforto em bailarinos que são dependentes de uma prática cênica esquematizada, mas no caso do *Dandelion* trata-se de seu potencial enquanto projeto estético que se manifesta no fazer, no acontecimento. Assim a meu ver, o grupo transpõe para a cena a própria representação das inesperadas sensações da vida.

Uma das questões abordadas com o diretor e os bailarinos entrevistados foi sobre como enxergam os temas como a deficiência a diversidade e a diferença no trabalho desenvolvido a partir do *Dandelion Dancetheater*. Eric parte de um pensamento que meu ver diferencia-se da grande maioria de respostas que recebi em todo o curso da pesquisa.

Bom, para mim estas são palavras que não significam nada, são formas. Nós precisamos destes termos por razões práticas utilizadas há tempos na sociedade. Toda pessoa é diferente, todo mundo tem necessidades específicas. Nós temos este tipo de arbitrariedade de certa forma. Neste momento, o diretor levanta da cadeira e começa a explicar: Se eu caminhar assim sou considerado normal, (começa a caminhar um pouco diferente) Se eu caminhar assim sou quase normal (começa a manquejar severamente) , mas se eu caminhar assim eu sou considerado deficiente. É muito mais uma questão de perspectiva ou relatividade, e é por isso que é por isso que me interessa em experimentar com a diversidade e em convidar pessoas com deficiências para trabalharem comigo (entrevista concedida em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia).

É muito claro o posicionamento estético-humanista assumido pelo diretor Eric Kupers na formação e concepção de seus projetos estéticos para a dança. As visões sobre deficiência, diversidade, diferença, foram por ele refletidas para estabelecer parâmetros de análise em relação às companhias e artistas que se posicionam de maneira mais radical e contrária às associações com a deficiência.

No caso de Kupers e dos *Dandelions*, o que podemos observar é uma conduta engajada politicamente na perspectiva da apropriação do que é conhecido como diversidade em toda a sua potência. A presença de corpos com deficiências motoras graves adquiridas ou não, deficiências intelectuais, visuais e mentais, juntamente com a presença de bailarinos negros, obesos, imigrantes, idosos e crianças potencializam a discussão sobre as formas canônicas corporais. O trabalho do grupo não tem como objetivo afirmar ou negar categorizações, porque todo o projeto estético da companhia alicerça-se na parceria cênica *unísson*a entre corpos com experiências sociais muito diversas.

As ações sociais desenvolvidas pelo *Dandelion* enquanto ONG revelam práticas artísticas voltadas a um projeto estético que pode ser considerado/rotulado como inclusivo. Ao mesmo tempo vejo com receio e resistência à necessidade de categorizar práticas como esta, pois são práticas da cena da Dança e para além desta. Neste sentido, observo estes trabalhos como uma espécie de promessa artística do futuro, pelo fato de que se estabelece o processo de construção dos sujeitos, estimula-se a possibilidade de investigação e pesquisa cênica a partir das contribuições colaborativas de cada corpo. Consequentemente o que é pensado enquanto ‘ formação de público’, transforma-se numa ação política que consolida saberes sobre o corpo partilhados para além da busca eficientista enquanto produto artístico.

Com efeito, o exemplo deste grupo se diferencia dos demais por seu aspecto mambembe e por ser desprovido de filiações estéticas ou afirmações ativistas em seu processo cênico. A cena deste grupo torna-se um exercício de experimentação, bem como promove a participação direta de seus integrantes em todos os processos de construção cênica, Eric Kupers, neste sentido pode ser percebido para além da figura do diretor sendo, portanto um mediador/propositor cênico. De fato, minha intenção foi a de evidenciar um tipo de corrente artística que está emergindo nos EUA, que se auto-gerencia e se mantém artisticamente produtiva mobilizando conexões com a comunidade e, no caso do *Dandelion*, são artistas que potencializam em cena a estética da multiplicidade corporal e da apropriação das possibilidades criativas de cada um, sejam ou não deficientes.

Em um país como os Estados Unidos, onde existe a preocupação em atuar no mercado, os projetos empreendidos pelo *Dandelion* são a antítese de um modelo econômico aplicado ao território artístico. A sustentabilidade, a auto-gestão presentes nas formas de organização destes projetos são fundamentais para pensarmos a respeito das práticas artísticas contemporâneas para além dos ranços, dos associativismos ideológicos ou comercializados por uma dependência econômica de mercado.

O resultado desta autonomia criativa resulta numa proposta estética alicerçada na investigação das possibilidades e impossibilidades de seus componentes e onde o fator técnica não é uma regra nem exceção, mas parte-se do princípio estético do que a experiência corporal de cada integrante pode comunicar enquanto cena, erro, partilha, e conhecimento.

4.8. Dança e Deficiência - Conexões entre fronteiras.

Podemos observar aspectos distintos no posicionamento de artistas brasileiros e norte-americanos, no que diz respeito às realidades da dança nestes dois países. Primeiramente, a articulação política e artística destes grupos e artistas é indiscutivelmente visível. Todos atuam em circuitos profissionais a partir de lugares de fala independentes, o que caracteriza uma atuação efetiva, que não depende de oportunidades e que já é legitimada por reconhecimento e trajetória de trabalho de acordo com as realidades de cada projeto.

Compreende-se esta diferença pelo fato de que o pensamento sobre a inclusão no caso americano é historicamente baseado na consciência do direito e das lutas históricas de movimentos civis, diferentemente do Brasil onde o receio da inclusão justifica-se por um projeto inclusivo insuficiente e limitado apenas pela concessão de brechas sociais de atuação.

O posicionamento político dos artistas americanos é muito claro quando afirmam a necessidade do reconhecimento das mídias, do acesso aos espaços culturais, mas é preciso reconhecer que os mesmos contam com uma estrutura econômica distinta. Os artistas que vivem em cidades como Nova Iorque tem mais acesso aos espaços culturais e teatros, no caso de cidades como São Francisco e Oakland, notam-se ações artísticas mais coletivizadas e autônomas. O *Dandelion* seria um exemplo de coletivos auto-gerenciado mantido enquanto instituição sem fins lucrativos. No caso de artistas solos como Bill Shannon e Alice Sheppard, notam-se diferenças marcantes no que diz respeito aos seus projetos estéticos e ações sócio-políticas no território artístico.

Shannon desenvolve uma prática artística empreendedora, já consolidada internacionalmente nas bases de um modelo eficiente de produção e atuação no mercado cênico. Ele independe de grupos ou instituições e capta suas parcerias por meio de apoios e parcerias coletivas com outros artistas ou grupos privados. Incomoda-se com a associação de sua arte à deficiência, pelo fato de que ela é parte de seu corpo, mas não é a questão fundamental de seus trabalhos, o que me parece ser um contrassenso se pensarmos que o eixo central da performance de Shannon é a habilidade com as muletas e a atuação performativa no espaço urbano. O resultado destas ações promovem a mobilização do olhar sobre o artista, sua deficiência e provocam novos desdobramentos cênicos e sociais sobre a obra do criador.

Alice Sheppard traz em seu depoimento que a experiência de tornar-se deficiente foi responsável por conectá-la à diferentes percepções sobre o corpo e a deficiência, enquanto mulher e negra ela se percebe atravessada por muitos discursos. A dança neste caso, tornou-se um território de experimentação, que permitiu modificar o discurso imposto pela sociedade sobre o que pode ou não fazer um corpo.

No caso de Judith Smith e da *Axis* observa-se um posicionamento em defesa das habilidades corporais na dança, se considerarmos o fato de que trajetória desta companhia foi uma das primeiras iniciativas nos EUA. Judith Smith entende que muito foi realizado nas diferentes visões sobre a deficiência, mas assume que, definitivamente, seu projeto estético se consolidou na formação e capacitação de corpos com e sem deficiências para a cena da dança contemporânea. Contudo, Smith queixa-se da ausência de apoio financeiro e estrutura para realização de projetos e espetáculos da companhia e afirma que continua sendo difícil manter grupos de repertório com dançarinos deficientes, porque prevalecem os suportes oferecidos aos grupos tradicionais da dança americana. Por isso, a única forma de sobreviver dentro da realidade traçada pela companhia é captar apoios de universidades, gestores, fundações culturais e coreógrafos que realizam parcerias.

As contribuições da professora e coreógrafa Ann Cooper Albright ajudaram aos praticantes e pesquisadores da dança a ampliar o conhecimento sobre a deficiência a partir da reflexão sobre o excesso de habilidades na dança, bem como da importância de pensar na dança enquanto uma possibilidade de inscrição/escritura corporal.

O sentido da prática da dança enquanto *engagement* (Albright, 2013) na concepção da autora busca a mobilização do dançarino para o que pode ser traduzido como ‘comprometimento’ político, seja em cena ou fora dela. O ‘ser-estar’ no mundo deixa de ser passivo/contemplativo para acionar mudanças, questionamentos e incursões sobre os modos de padronização do corpo na dança. Desde a produção de espetáculos, oficinas, cursos de extensão em instituições educacionais das artes e, principalmente, nos espaços comunitários, comprova-se a atuação e difusão do conhecimento sobre a Deficiência enquanto um saber do corpo que pode ser partilhado entre todos os corpos e é neste sentido que a experiência estética destes corpos torna-se um ato de transformação e produção de novas resistências.

No caso de Edu O, a trajetória do artista confunde-se com a sua sobrevivência em um país da América Latina que ainda não possui leis, organizações e instituições de representatividade efetiva das pessoas com deficiência. Neste caso, Edu representa uma grande parcela da população excluída de sua cidadania pela ausência da acessibilidade e das políticas de direito. Com efeito, a primeira dança a ser realizada pelo corpo deficiente no Brasil nas últimas três décadas tem sido a luta pelo movimento de ir e vir, de transitar nos espaços que se deseja estar. Estes são impedimentos que, por vezes esbarram em questões como classe social, gênero, raça dentre outros, Ser deficiente e ser artista no Brasil é um ato de sobrevivência e enfrentamento aos discursos, aos modelos e as próprias descrenças que

pairam em relação à participação do corpo deficiente no mercado cênico da dança ou do Teatro.

O trabalho de Edu O representa a trajetória de grupos, companhias e artistas que seguem dançando na busca do reconhecimento estético de suas obras, de suas ações na sociedade. O artista integra, assim como eu, a primeira geração de artistas que mesclaram suas experiências em grupo e individuais na busca de um projeto efetivo de participação e atuação na dança. No entanto, Edu revela o incômodo de ser visto pela sociedade ainda como artista associado ao discurso inclusivista. Revela a sua indignação com este discurso porque não enxerga contribuições efetivas para a atuação das pessoas com deficiência. Para além de sua trajetória com a Dança Edu O articula uma carreira paralela e autônoma que oscila entre as políticas culturais de apoio e suas ações artísticas independentes para manutenção de suas criações. A atuação em grupos internacionais e parcerias com artistas da cena da dança e do teatro consolidaram a carreira e o projeto estético deste artista. Justifica-se deste modo a participação deste como referência na discussão proposta por esta tese.

Pode-se observar que a trajetória artística desenvolvida por estes grupos e artistas, em seus respectivos períodos, possibilitou o surgimento de práticas que se tornaram verdadeiros movimentos políticos-culturais ao redor do mundo, inclusive em países como o Brasil a exemplo da *Roda Viva Cia de Dança* em seus quase quinze anos de atuação na cena da dança contemporânea brasileira.

Esta partilha estética transsignificou e pôs em suspensão a prática cênica em sua dimensão canônica, estrutural, restrita aos resultados imediatos. Os corpos deficientes desestabilizam, sabotam e apropriam-se dos modelos sociais de eficiência para reivindicar e evidenciar um *status anti-quo*, que encontra no território artístico a possibilidade de afirmação. O aspecto formativo da arte neste sentido estará diretamente relacionado às posturas e escolhas dos artistas sejam deficientes ou não, bem como à experiência estética-social gerada através de suas práticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese buscou a discussão sobre o tema da deficiência a partir das representações sociais cristalizadas sobre o corpo deficiente no que concerne às transformações sociopolíticas e culturais que esta população empreendeu ao longo dos séculos. A luta pela legitimação de seus direitos e vozes possibilitou o surgimento de ações afirmativas, e reivindicativas, na busca de novas formas de pensar o corpo e a deficiência.

Ainda que silenciados entre as imposições normativas da história e as políticas de produção de eficiência do ocidente, os movimentos sociais das pessoas com deficiência avançaram através dos tempos e das restrições sobre suas ações. Foi somente a partir do surgimento destes movimentos civis que a questão da deficiência passou a ser refletida por toda a sociedade. O papel das famílias, das associações e organizações, representaram as primeiras iniciativas de inserção e promoveram a participação ativa destes indivíduos na sociedade. Assim, as lutas das pessoas com deficiência em países como EUA e Brasil, são destacadas nesta tese, por suas semelhanças históricas e por evidenciarem problemáticas comuns em relação ao exercício da autonomia destes corpos nos diversos setores da sociedade e em especial no território artístico.

O trajeto político, social, cultural e individual da deficiência encontrou nesta pesquisa um campo produtivo para a ampliação da discussão deste fenômeno para além de suas contingências históricas. Logo, esta tese buscou a aproximação entre as narrativas sociais e políticas sobre a deficiência e o amplo escopo teórico existente sobre este tema, sobretudo em países como Estados Unidos e suas reverberações no campo artístico da dança. Compreender o contexto político, social, e artístico da deficiência, permitiu a construção de uma análise histórico-crítica sobre este novo projeto estético para o campo das artes da cena e em especial a dança, cuja inserção e participação de pessoas com deficiência há muito vem sendo realizada.

A vasta bibliografia norte americana sobre o tema, em contraponto com a pouca produção teórica brasileira levou-me a adotar uma postura crítica diante da realidade brasileira quanto se trata da verificação, análise e aprofundamento científico sobre a questão da deficiência. Por tratar-se de um país inserido num continente limitado pelas diferenciações socioeconômicas em relação aos países ricos, pode-se constatar a presença de artistas e grupos que realizaram importantes iniciativas no campo da criação em meio a um cenário artístico precarizado.

Do corpo divinizado e amaldiçoado na Grécia e Império Romano, ao corpo profanado e entregue à caridade no período Medieval e Renascentista. Do corpo tutelado pela especulação médica do século XVII à espetacularização do olhar ‘monstruoso’ dos séculos XIX, o corpo deficiente reinventou-se entre as múltiplas formas de manipulação e desqualificação de indivíduos. Os rastros de opressão deixados pela cultura voyeurística concedeu lugar à compreensão da deficiência enquanto fenômeno suscetível a todos os indivíduos, mas que permanece velada entre estados de consciência dupla, tanto para aquele que a vive como para aquele que a observa. As políticas de inclusão geraram novos estados de exclusão e limitaram-se às práticas de concessão e oportunização de brechas sociais que impedem a construção de uma autonomia plena do cidadão que vive a experiência da deficiência.

A cultura corporal da eficiência exigiu-nos a dura missão de comprovar o que pode um corpo. A estética das habilidades ganha ressonância quando se trata de corpos com deficiência, o que pode ser observado no capítulo dois, nos exemplos dados na literatura, no cinema e em especial na dança. Entre o dilema da resignação e da realização de feitos extraordinários, o artista deficiente segue imerso em uma estética que ora exige-lhe a comprovação das capacidades e da produção de eficiências, ora renega-lhe o direito ao potencial criador.

Apropriando-me da experiência da deficiência em minha própria trajetória pessoal, busquei desmistificar os embates conceituais e retóricos acerca deste fenômeno, na tentativa de atualizá-lo enquanto lugar de produção de conhecimento, e criação seja no campo artístico, seja na construção de ações de resistência para além de um projeto estético restrito à cultura das habilidades. Para aprofundar este debate a presente tese reuniu visões de distintas gerações de pessoas com algum tipo de deficiência e experiências físicas na busca de aproximações com os distintos pontos de vistas e trajetórias de cada um no percurso empreendido em suas respectivas práticas artísticas.

Artistas com diferentes tipos de deficiência tem promovido um projeto estético-dialético, que oscilou entre a manutenção dos cânones corporais de eficiência e o projeto estético e emancipação artística de seus corpos. Ou seja, dançarinos, coreógrafos, *performers*, passaram a pensar e a criar a partir de sua relação com a experiência da deficiência, podendo apropriar-se de suas impossibilidades enquanto corpo. Estamos diante de um novo fazer-pensar sobre a dança que oferece novas formas de experimentações, mobilidades, e para além destas promoveu a ruptura nas estruturas tradicionais de representação cênica.

A dança segue diluída entre os modos de criação corporal que recusam atrelar-se à deficiência enquanto projeto estético e a criação corporal que se apropria também deste lugar, sem medos ou restrições. Ou seja, o artista que vive a experiência da deficiência, passa a questionar-se acerca das imposições valorativas e discursivas em seu trabalho, estejam estas associadas à inclusão, a superação ou demonstração de capacidades. O corpo aristotélico da previsibilidade, da produção e ordem social confere agora espaço para a atuação da imprevisibilidade, da adequação ao tempo de cada um, das limitações, desistências e insistências em toda a multiplicidade corporal existente.

O fazer artístico que emergiu dos estados de exclusão no decorrer dos séculos possibilitou novos conhecimentos sobre o corpo, para além de uma cultura de eficiências. Entre os traumas e reparações das tragédias humanas, entre a exclusão e a inclusão, entre o invisível histórico e o invisível social, a deficiência segue reinventando-se por meio de ações de resistência também no território artístico. O surgimento de grupos e artistas em vários países cresceu significativamente após a geração pioneira das décadas de 1980 e 1990. Os rastros deixados pelas lutas sociais reivindicaram o direito de reconhecer-se também enquanto cidadãos criadores.

Em meio a tantas teorizações sobre o corpo, a deficiência nos impulsiona para um saber a partir da impossibilidade demarcada por outros para apropriar-se da experiência de si e das realidades que insistem em manter os rastros sociais de exclusão. O corpo das maldições, dos extermínios, da caridade, das especulações monstruosas e da medicina, transcendeu o *status quo* da superação heroica para assumir definitivamente o próprio percurso artístico. O dilema identitário deficiente/eficiente permanece em nossos tempos cristalizado nos modelos socioeconômicos da produção, do *mainstream* artístico e da criação do produto cultural. No entanto, o projeto estético de artistas, pesquisadores e ativistas que vivenciam a experiência da deficiência diferencia-se de acordo com a realidade e o posicionamento político frente às suas experiências cotidianas de corpo e em seus respectivos contextos.

O chamado estado de exclusão é um fator comum na vida das pessoas com deficiência em ambos os países analisados nesta pesquisa. O enfrentamento social, a busca por espaços artísticos, por trabalho e pela própria produção cênica caracterizou a luta destes cidadãos no decorrer das décadas de 1980 e 1990 até nossos dias. Por conhecerem as realidades de exclusão, os corpos deficientes empreenderam a própria transformação social, porque sentiram a necessidade de ocupar espaços antes inacessíveis na busca da afirmação de seus desejos e inquietações individuais.

A discussão cronológica sobre o papel do corpo deficiente nas sociedades mais antigas denota aspectos que ainda hoje permanecem diluídos e mistificados nas formas de ver e de pensar a deficiência. Neste aspecto, não cabe mais pensar esta experiência apenas sob o aspecto valorativo, integrador, ou mesmo relativiza-la a uma experiência coletiva. Sim, a deficiência é passível a todos os indivíduos, mas exerce sobre aqueles que a vivem demarcações e chancelas sociais muito específicas. Deste modo, a tese buscou a imersão nas relações de inclusão/exclusão, alteridade e identidade deficiente para ampliar os horizontes sobre as formas de representação e construção de um imaginário social da deficiência em distintos períodos da história e em específico nas Artes.

Duas realidades foram aqui observadas em países que, por seus aspectos sociais e econômicos distintos seguem mantendo uma estrutura de exclusão. Ou seja, enquanto no Brasil a consciência política sobre a deficiência foi tardiamente construída, em países como os EUA ela esgota-se exaustivamente nos debates, nas leis de acessibilidade e na produção científica de universidades e Colleges. No entanto, ambos deparam-se com a insatisfação das pessoas que seguem sendo ainda subestimadas por um certo padrão social e econômico que não as inclui de forma efetiva na sociedade, no mercado de trabalho e na prática cultural da criação. Enquanto os artistas brasileiros reclamam da falta de acessibilidade, políticas efetivas de cultura, os artistas americanos extremamente politizados por formação seguem na luta por financiamentos por meio de fundações e instituições privadas, pois é a única garantia de sua sobrevivência.

Os diversos projetos estéticos de artistas e grupos analisados nos EUA e no Brasil, permitiu a verificação da existência de eixos criativos completamente distintos, desde ações artísticas arraigadas ao modelo da produção cênica tradicional às iniciativas artísticas independentes e colaborativas que se assemelham por seus aspectos ativistas, inovadores e em constante transformação. O projeto cênico-estético empreendido por cada um dos pesquisados abraçou no decorrer dos últimos vinte anos a busca por uma produção artística que resultou em um movimento para além da prática da dança e, sobretudo para o compromisso com uma fazer-pensar artístico isento de justificações.

O viés analítico e etnográfico assumido nesta tese permitiu aproximar histórias de corpos, metas, exclusões, resistências e enfrentamentos de uma geração da qual também faço parte e que galgou seu próprio espaço social na cena artística de seus respectivos países. Entende-se que a luta por inclusão em todos os setores da sociedade encontrou na dança um espaço de libertação das amarras conceitualistas, ao mesmo tempo em que se tornou um importante lócus propulsor de ações de resistência para o corpo com deficiência. Corpos

cegos e surdos, corpos amputados e espásticos, paralisados, corpos obesos e intelectualmente comprometidos, corpos severamente afetados por síndromes e pelo envelhecimento, passaram a incorporar em seu fazer-dança as suas próprias narrativas sociais, corporais. Neste sentido, não basta apenas a descoberta da possibilidade do movimento, do que um corpo pode fazer, é preciso apropriar-se deste e de suas impossibilidades criadoras. Deste modo, devolvemos à sociedade eficientizada e discriminadora o conhecimento sobre a experiência da deficiência e o legado deixado na busca da formação de comunidades engajadas com a estética proposta por estes movimentos artísticos.

A estética da desqualificação narrada por teóricos como Siebers atua paralelamente com a ótica da habilidade (*ableism*) tratada por Albright. Diante destes dois dilemas conceituais e cotidianos a pessoa com deficiência permanece envolvida entre os duplos estados de consciência que, ora permitem a ‘chance social da visibilidade’, ora conferem-lhe a abnegação cotidiana da invisibilidade. Deste modo, o corpo considerado espetacular necessitou ir além das formas de justificação social e fomentou na obra de artistas e grupos – como a *Axis Company Dance*, *Bill Shannon*, *Alice Sheppard*, *Edu O* e na própria experiência com a *Roda Viva Cia de Dança* – uma estética que transcendeu o lugar da dança para criar novos territórios de pensamento, engajamento social e político.

É preciso reconhecer que o corpo com deficiência, deficiente, especial, excepcional, incapaz, anormal, aleijado, monstruoso fez sua imersão histórica nas categorizações e representações impostas pela sociedade. Assim, o corpo-trágico do deficiente transformou-se em uma nova promessa de redenção nas sociedades ocidentais. Para além do espectro das superações o corpo deficiente dança, e não necessita mais da reprodução canônica das estruturas de representação tradicionais do corpo na dança. A experiência estética da deficiência neste sentido, se manifesta quando devolve à sociedade a mesma possibilidade de também reconhecer-se em suas deficiências. Ainda que relativizadas e não demarcadas, essas percepções sobre a deficiência tem provocado outros modos de ver, compreender o corpo, em especial para o artista que passa a ser mais que um propositor, mas um recriador das impossibilidades. As vivências entre grupos e a prática do fazer cênico aliado à experiência da deficiência -, promovem um saber, que emerge das ausências, incompletudes e ao mesmo tempo nas relações de dissolução, apropriação e impermanências de sentido que este fenômeno assumiu no território cênico.

Mesmo reconhecendo as divergências econômicas e sociais presentes nas realidades de artistas deficientes brasileiros e americanos, observam-se as semelhanças e as angústias, no que diz respeito ao reconhecimento das contribuições de cada geração e do surgimento de um

campo artístico fundamental para o trabalho e a projeção cênica dos criadores. Seja no palco ou fora dele, a díade ou condição dupla eficiência/ deficiência, foi responsável pela eleição de um projeto ocidental de corpo, alicerçado na cultura das habilidades, que conferiu àqueles que não se enquadrassem neste formato o lugar da exclusão ou tolerância social.

Deste modo, esta pesquisa isenta-se de um novo ‘exercício retórico’ sobre a questão da deficiência, por considerar modos de compreensão e imersão que partem de histórias e trajetos corporais guiados pela visão de corpos deficientes. A dança revelada por estes trajetos-experiências promoveu e segue promovendo ações onde o conhecimento sobre o corpo não se reduz apenas às novas mobilidades físicas, e sim à atuação política, a existência e permanência artística em suas interseções com os diversos nichos da pesquisa e prática cênica.

O contexto cênico da habilidade trazido pela *Axis Company Dance*, a performance ativista de *Bill Shannon* e sua inversão nas relações entre público-artista, a visão do corpo negro-feminino no trabalho autônomo de *Alice Sheppard*, à problemática inclusiva sobre o trabalho independente de Edu O e a dança comunitária e transsignificativa do *Dandelion Dancetheater*, e as vozes ativistas de Scott Rains, Cristina Carrasquillo e Rodney Bell, compuseram um cenário que fugiu às estratificações e divisões discursivas. Para além disto, buscou a aproximação, a condução engajada e a afirmação da identidade artística trilhada por cada um destes representantes da cena e da deficiência em percurso estético, ético e emancipador em seus respectivos países.

É preciso que se reconheça que foi por meio do trabalho e da luta, de grupos e artistas entre as décadas de 1980-1990, que surgiu o projeto de ocupação e apropriação de espaços de atuação cênicos, antes inacessíveis aos corpos *defs*. Neste sentido, a dança passou a ser um território de atuação-reivindicação para todos os corpos, fossem deficientes ou não. Com efeito, está-se diante de uma macro-estética, atenta a todas as formas de criação a partir do corpo, das deficiências corporais e das infinitas sensibilidades comuns aos indivíduos.

Esta cena artística desviante se apropriou das próprias experiências de exclusão, descrédito, discriminação e espetacularização, atualizando-as em novos modos de olhar o corpo, devolvendo à sociedade todas as formas de intolerâncias por meio da ação do movimento. De fato, a experiência estética se manifesta cenicamente por seu caráter mobilizador e gerador de novas coreografias culturais, não mais atreladas às respostas canônicas dadas pelo projeto corporal da tradição dançante, mas rendidas às perguntas lançadas por uma dança de corpos que apreenderam a apropriar-se de sua própria experiência humana.

Destarte, as reivindicações contra as formas estabelecidas, as novas formas de pensar e fazer dança, as performances sociais e os enfrentamentos políticos destes artistas contribuíram para um valor artístico que se desloca cada vez mais dos padrões de eficiência. Esta necessidade estética se dá pelo fato de que o corpo deficiente emerge das contingências históricas da intervenção social para contar e infringir a própria história para além das economias retóricas do corpo. Este tipo de economia no caso do território artístico corre o risco de criar um novo voyeurismo-teórico-contemporâneo, no qual as pessoas com deficiência seguiriam reféns das disputas territoriais, desta vez no campo da arte, da ciência e da eleição de conceitos impositivos sobre o corpo.

É necessária a reflexão sobre novas formas de conhecimento sobre a experiência da deficiência enquanto junção de diferentes saberes sobre o corpo, na tentativa de reconhecermos as contribuições advindas dos movimentos sociais e artísticos. O saber integrado, inclusivo, individual, coletivo, os saberes difundidos pelas experiências de exclusão, ou adquiridos pelas lutas sociais de ontem e de hoje potencializaram-se e se materializaram em ações artísticas, sob novas formas de produção de conhecimento para a cena. Ou seja, promovendo experiências estéticas junto ao público, rumo a uma política da modificação do olhar sobre o corpo e sobre o papel do artista.

A presença da deficiência concedeu à dança e aos corpos a possibilidade resignificar as estruturas da arte e da prática artística. Quando me refiro a este terreno de experiências proposto pelo corpo com deficiência, é no sentido de que: assumir um discurso estético sobre ou a partir das deficiências deve ser uma escolha legítima do artista ou grupo e não uma preocupação institucionalizada pelas estruturas estéticas da arte-forma. A deficiência não pode ser transformada em uma ‘comoditie’ artística tradicional. É preciso deixar claro que a deficiência sempre será o grande *leitmotiv* do artista em cena, porque está nele, é parte de sua realidade social, é uma narrativa orgânica construída em territórios de experiências com a exclusão e com a inclusão. Porém, vivemos em sociedades de produção de eficiências, de economias de sentido e justificação e seguimos imersos nesta espécie de ‘padronagem’ do corpo, rumo ao projeto de equidade.

O que defendo é que para uma pessoa que vive a experiência da deficiência o corpo *def* não é compreendido como inferior, ele é *per si* um terreno de apropriações e ressignificações diárias. Portanto o temor que ainda permanece diluído nas práticas artísticas, pelo medo de ser visto (ou não) como deficiente deve conceder lugar a um entendimento de que os corpos são propositores de ações interventoras que alicerçam sim na deficiência e para além dela, as reconstruções éticas, culturais e políticas sobre o corpo e sobre o *corpus* social.

Não cabe ao artista o papel da justificação de sua prática pelo viés da comprovação de suas habilidades, nem a vigilância estética contra a deficiência. Assim, resta ao corpo do artista a luta e a busca pelo direito legítimo aos seus próprios projetos estéticos no campo artístico, sejam estes em grupos ou em práticas individuais de criação. As experiências construídas por esses artistas forneceram ao campo cênico novos modos de produção, execução e concepção de movimento, de narrativas gestuais e dramáticas atuantes nos modos de pensar o corpo e o papel deste na cena.

Assim, deixam-se gradativamente os rastros de habilidade excessiva tradicionais na estética da dança para assumir a reflexão das experiências corporais partilhadas e apreendidas das impossibilidades, dores, dificuldades e limitações, ficado em ações do desejo pelo movimento, narrativa, engajamento político e humanitário que somente o território da arte pode celebrar.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Diference: the body and identity in contemporary dance*. Wesleyan University Press, 1997.

_____. *Taken by Surprise*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

_____. *Engaging Bodies: politics and poetics of corporeality*. Wesleyan University Press, 2013.

ALEXANDER, Jeffrey C. *Performance and Power*. Cambridge: Polity Press, 2011.

ANTEBI, Susan. *Carnal Inscriptions: spanish american narratives of corporeal difference and disability*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

BANNES, Sally. *Before, Between and Beyond: Tree Decades of Dance Writing*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2006.

BARTON, Len (Org.) *Disability, Culture and Identity*. In: *Disability & Society*. Philadelphia: V. 17, nº 5. Carfax Publishing, 2002.

BARTLETT, J.; BLACK, S. *Beauty is a Verb. the new poetry of disability*. El Paso: Cinco Puntos Press, 2011.

BAVCAR, Evgen. *O Corpo, espelho partido da História*. In Novais, Adauto (org.) *O Homem Máquina: A ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BAUMAN, Sigmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e TERRA, 1996.

BARNER, Colin. *A Brief History of Discrimination and Disabled People*. In: *Disability Studies Reader*, Routledge, 2010, p. 21.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BRASIL. *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência: Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência: Decreto Legislativo nº 186, de 09 de julho de 2008: Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. 4. ed., rev. e atual. – Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2011.*

COURTINE, Jean Jacques. *A História o Corpo V.3, as mutações do olhar*. Petrópolis: Vozes, 2009.

DA MATTA, Roberto. *Carnaval, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

DAVIS, Lennard. *The end of normal: Identity in biocultural era*. Michigan: University of Michigan Press, 2014.

_____. *The Disability Studies Reader*, 3 ed. Routledge, 2010.

DE TOQUEVILLE, Alexis. *Democracy in America*. Translated by Arthur Goldhammer. Library of America, 2004.

DENZIN, Norman K. *Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture*. Illinois: Sage Publications, 2003.

DIKEN, B.; BAGGE, L. *The Culture of Exemption: sociology facing the camp*. New York: Routledge, 2005.

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

DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. In: *Writings*. Library of America, 1987.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. São Paulo: Record, 2010.

_____. Umberto. *A História da Feiura*. Rio de Janeiro Record, 2004.

FLEISCHER, Doris. *Disability Rights Movement: from charity to confrontation*. Temple University Press, 2011.

FONTES, Maria Lucineide Andrade. *Corpos canônicos e corpos dissonantes: uma abordagem do corpo feminino deficiente em oposição aos padrões corporais idealizados vigentes nos meios de comunicação de massa*. 2004. 222 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2004.

FOSTER, Susan Leigh. *Choreographies of Protest*. In: *Theatre Journal*, v.55, No.3, Dance. John Hopkins University Press, 2003 pp 395-412.

GALLANT, Ann Millett. *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

GRAFT, Ellen. *Stepping Left: Dance and politics in New York city, 1928-1942*. Duke University Press, 1999.

GOFFMAN, Irving. *Estigma: notas sobre a identidade deteriorada*, 4 ed. Rio de Janeiro: LCT, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALPRIN, Anna. *Moving Toward Life: Five decades of transformation Dance*. Edited by Raquel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 1995.

KUPPERS, Petra. *The Community Performance Reader*. Routledge, 2007.

LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (Org.). *História do Movimento Político das Pessoas com Deficiência no Brasil*. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

LERMAN, Liz. *Hiking the Horizontal: field notes from a choreographer*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

LOMBROSO, Cesare. *O Homem Delinquente*. Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2013.

LONGMORE, Paul K. *The new Disability History: american perspectives*. New York University Press, 2001.

MACRUER, Robert. *Crip Theory: cultural signs of queerness and disability*. NYU Press, 2006.

MAFESSOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MAIRS, Nancy, *Being a Cripple*. In: *Plaintext Essays*. University of Arizona Press, 1992.

_____. *Being a cripple*. In: *50 Essays: a portable anthology*, Bedford/St. Martin's, 2007 p. University of Arizona Press, 1986. p. 267-281.

METZER, Irina. *A Social History of Disability in the Middle Ages: cultural considerations of physical impairment*. Routledge, 2013.

MITCHELL, David; SNYDER, S.. *Narrative Prosthesis*. In: *Disability Studies Reader*, Routledge, 2010, p. 274.

MONTSSERRAT, Dominic. *Changing Bodies, Changing Meanings: studies of the human body in antiquity*. Routledge, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Translated by Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008.

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

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

SHAKESPEARE, Tom. *The Social Model of Disability*, In: *The Disability Studies Reader*, 3 ed., Routledge, 2010.

SIEBERS, Tobin. *Disability Aesthetics* (corporealities discourses of disability). University of Michigan Press, 2010.

_____. *Disability Theory* (corporealities discourses of disability). University of Michigan Press, 2008.

_____. *Disability and the Theory of Complex Embodiment: for identity politics in a new register*. In: *Disability Studies Reader*, Routledge, 2010, 316-335.

SILVER, Anita. *From the Crooked Timber of Humanity, Beautiful things can be Made*. *Beauty Matters*. Ed. Peg Zeglin Brand Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 197-221.

THOMSON, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies: figuring physical disability in american culture and literature*. Columbia University Press, 1996.

_____. *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*. In: Bonnie Smith; Beth Hutchison eds., *Gendering Disability*. University Press, 2004.

_____. *The Politics of Staring: visual rhetorics of disability in popular photography*. In: Sharon Snyder, Brenda Jo Brueggeman, Rosemarie Garland-Thomson, eds., *Disability Studies: enabling the humanities*. MLA Press, 2002.

TAYLOR, Diana. *The Arquivo and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TEIXEIRA, Carolina. *Deficiência em Cena*. João Pessoa: Ideia, 2011.

_____. *Impossible Dances: staging disability in Brazil*, In: *Choreographing Practices*, v.6, number 1, april, 2015.

UNESCO. *The Salamanca Statement and framework for action on special needs education*. [Conhecida como a Declaração de Salamanca, adotada pela Conferência Mundial sobre Educação para Necessidades Especiais: Acesso e Qualidade, realizada em Salamanca, Espanha, em 7-10 de junho de 1994] Genebra: Unesco, 1994.

USTUN, Berdihan T.; CHATTERJI, S. etc al. *Disability and Culture: universalism and diversity*. Hogrefe & Huber Publishers,

WENDELL, Susan. *The Rejected Body: feminist philosophical reflections on disability*. New York: Routledge, 1996.

APÊNDICE A

Questões-norteadoras para as entrevistas

1. Breve apresentação: Nome, idade e nacionalidade.
2. Apresentação da trajetória artística.
4. Como categoriza a arte que produz? Quais os aspectos estéticos que norteiam seu trabalho?
5. Como se dá o processo criativo de suas obras? Fale sobre o seu processo.
6. Como enxerga a arte que produz? Sua produção depende de instituições, colaboradores?
7. Como é a recepção de seu trabalho no Mercado artístico?
8. Qual sua posição em relação ao discurso sobre a deficiência nos EUA?
9. Qual sua posição em relação ao discurso sobre a deficiência no Brasil?
10. Como você analisa o trabalho em relação ao olhar do expectador? Existe o dialogo entre o artista e o publico?
11. Que mudanças estéticas o seu trabalho tem provocado?
12. Fale sobre o papel/ a função do publico em suas obras? Existe relação?
13. Existe um principio técnico desenvolvido? Uma metodologia especifica de trabalho?

APÊNDICE B
ENTREVISTAS

Depoimento do Professor Doutor. Scott Rains (Professor e ativista, pesquisador dos Estudos sobre a Deficiência)

Concedida em Outubro de 2013, San Jose- CA.

1- Fale um pouco sobre você e sua trajetória.

Meu nome é Scott Rains, eu sou norte americano, que teve o privilégio quando jovem de ser um estudante de intercâmbio, para pelo menos uns três meses no Rio de Janeiro. Eu fiquei com uma família brasileira em Humaitá, e é por isso que falo português, que aprendi a língua e conheci brasileiros. Isso foi há mais de quarenta anos atrás. Então, no entre tempo eu tentei manter contato com o Brasil e depois da internet foi muito mais fácil, formei em teologia, com doutorado em teologia e com especialização em monges, sobre a vida de monges cristãos, mas minha carreira foi na gerencia de ONGs, de universidade e no meio de tudo isso, sou um cadeirante, paraplético da coluna dorsal devido a um câncer, isso também há mais de quarenta anos. Eu mexo com justiça para pessoas com deficiência, direitos humanos e trabalho com o setor turístico sobre inclusão das PCD como extensão do direito de participar na cultura como cidadão e como ser humano.

2 Gostaria que você fizesse uma introdução de como foi sua experiência como ativista, como era o contexto em que viveu e que você falasse sobre essa realidade:

Minha família não tinha interessa na política, votavam, mas não faziam nada com partidos, meu interesse não era exatamente com política de partidos, eleição era e é mais com os movimentos sociais, com os conceitos de justiça, com os jovens. Bom, eu me formei em escola católica na década de 70, durante os movimentos sociais nos EUA e pelo mundo inteiro sobre os direitos humanos. Então não sei por que, mas desde jovem os meus heróis foram Gandhi, Dr. Martin Luther King, Nelson Mandela, então eu fui criado dentro desse clima de movimento, de lutar por um mundo melhor. Com 12 anos eu acho, mais ou menos eu fui pela primeira vez para uma manifestação pública contra guerra no Vietnã, sozinho, eu não fui com ninguém, e fui a única pessoa que passou a linha policial... Não, a única pessoa não, fomos três pessoas. Entrei no *Sky Bulding*, na época o prédio mais alto da cidade de Chicago para convencer o pessoal a sair do trabalho para fazer protesto e daí eu ganhei confiança. Anos depois com 17 anos, eu fiquei paraplético e na cama do hospital veio me visitar uma ativista contra a guerra, porque o irmão dela tinha ficado tetraplético, então eu comecei a estudar sobre os pacifistas norte americanos e também com esse cara que foi ativista dos direitos de pessoas com deficiência, não me lembro agora o nome. E daí foi como respirar

porque eu precisava lutar pra sobreviver, e porque lutar somente para mim? Então eu faço parte do movimento de protesto e agora de outro jeito, usando o mecanismo do capitalismo, do lucro e de empresas para sustentar a luta.

3 O que você pode localizar nessa época que revelavam situações de discriminação aqui nos EUA?

O que foi atrativo pra mim foi a realidade da comunidade. O movimento tinha futuro tinha uma visão, uma visão dividida cria um estilo de vida, uma comunidade. Então, discutir o futuro, analisar o presente, o cotidiano foi a fundação das minhas amizades. Eu aprendi muito com os *african americans*. Aprendi sobre história do país, tomamos emprestadas as ferramentas, os conceitos as práticas deles, a luta pública deles não violenta, em geral contra discriminação contra o racismo. Adotamos a ideia de auto-escravização e de auto 'prendamento' dos conceitos de discriminação... Foi muito forte isso. E também a ideia de ir à rua, de manipular a linguagem as palavras para descolonizar a mente.

4 Como era ir à rua naquele período sendo um cadeirante?

Sempre foi distinto, não foi possível esconder atrás de todo mundo, e sair em um grupo de PCD deu muito poder, confiança né? Porque o primeiro embate contra a pessoa com deficiência é isolar, dizer que não vale. Então aparecer em público é um ato de manifestação, aparecer com mensagem política é outra coisa.

5 Onde o movimento começou nos EUA? Porque por vezes quando lemos sobre isso parece haver uma disputa por onde começo e você que é uma pessoa que participou como você vê essa questão?

Sei aqui nos EUA certo? Bom, não sei (risos). Na verdade não sei e vou contextualizar assim. Eu nasci numa cidade no centro do país, em Chicago e quem sabe disso não gosta por causa do preconceito, do racismo da cidade fechada e da cultura fechada e prejudicada que existe lá. E estou dizendo isso como branco. Eu passei minha juventude bem no cantinho, no lugar mais isolado do país, isolado da política e das correntes sociais. Então minha experiência foi numa cidade de meio tamanho, numa cidade que crescia e se desenvolvia, mas numa comunidade com um jeito muito diferente dos outros lugares, muito hospitaleira e muito ligada a natureza e não com as tradições que se tornam prisões. Então, o que desenvolvemos na época, desenvolvemos saindo e voltando, com muito contato com América do Sul e muito contato com o Canadá, mas não muito contato com Washington D.C. Isolados, mas criando cultura, o

que não foi muito diferente do resto do mundo, e por isso eu não tive a convivência com as ideias em sua formação e por isso não sou capaz de fechar a questão das origens do movimento.

6 Como era a relação pessoas com deficiência e políticas sociais de Estado para inclusão, naquele contexto e início de movimento? Como era essa relação já que vocês tinham conexão com a América do Sul com o Canadá, como era essa conexão com o Estado Americano?

Berkeley na Califórnia foi um foco muito importante no litoral do país e somos vários países não é? O lado do Atlântico, do Pacífico, do Centro e do Sul. Aqui a corrente intelectual veio muito do litoral entre o Estado de Washington, Oregon e Califórnia, com um foco em Berkeley, com as manifestações e com os movimentos de *Free Speech Movement* em Berkeley. Então, foi um conjunto de ideias de libertação pessoal de direitos de se expressar como americano em público junto com as necessidades físicas das pessoas com deficiência: necessidades de assistir aula, de ter auxiliar, de ter hospedagens adequadas e assim, tomamos conta disso.

Inventamos isso, criamos ONGS, empresas, conselhos. No meu Estado foram líderes cadeirantes que eu conheci, amputados que implantaram essas ideias, tanto no estado como no local, viajando para outras partes do mundo e em geral pelos EUA. Eles começaram a desenvolver ideias naquele período e depois em seguida com o que viria a se tornar o *American Rehabilitation Act* em 1973. Isso fez com que a gente com deficiência pudesse ganhar controle sobre os dinheiros dados pelo governo dos EUA. Isso deu poder para gente fiscalizar e monitorar as leis sobre acessibilidade, foi muito importante e esse dinheiro deu para criar o movimento de vida independente (*Independent Life Movement*), os centros de vida independente. Com esse poder e essa capacidade de sobreviver, deu para entrar na política, ser eleito e trabalhar dentro do governo. Até que em cada estado americano tínhamos um comitê sobre deficiência no governo e depois uma convenção criada pelos governadores de cada estado, e em seguida tínhamos um seminário nacional que foi resultado dos eventos regionais e estaduais. Então foi um movimento organizado entre estados, uma coisa que aconteceu quase ao mesmo tempo como foi no Brasil. Agora o CONADE, os grupos são um pouco diferentes, mas também mudou completamente aqui nos EUA. A falta da educação cotidiana sobre a deficiência nas escolas, a falta de uma ideologia, de uma disciplina. O mundo mudou, as técnicas e as ideologias do outro tempo não funcionam mais agora.

Precisamos de outra visão, outro reconhecimento da luta e dos sucessos e também análises das técnicas e da visão sobre o que queremos de fato.

7 As políticas de Estado se iniciaram com as políticas de reabilitação? Seria isso?

Bom, são vários movimentos e ondas no movimento, na luta para Pessoas com Deficiência. Os cegos tiveram na década de 70, tiveram décadas de organização, sucesso com o governo, dinheiro, ONGs, acesso a departamento e não é questão de ciúmes, mas é fato. Também certas doenças raras ou comuns ganharam associações de apoio. O que aconteceu nessa época foi a guerra do Vietnã, a sobrevivência dos veteranos, o melhoramento do tratamento médico para pessoas com lesão sobreviverem, e os que sobreviveram foram guerreiros, então fomos pra rua. Eu não fui soldado, nunca fui, nem queria, mas deu um clima diferente, uma confiança diferente, um débito social, nacional para cadeirante, para veterano diferente.

8 Na verdade a guerra deu respeito, se não houvesse essa guerra ninguém olharia para estes corpos com esse “respeito institucional”?

Sim.

9 Bem nessa época Scott você começa a viajar para outros países? Como essas viagens começam?

Eu ganhei outra bolsa de estudos para o Brasil, durante o meu tempo na universidade. Eu ganhei bolsa para a USP e fiquei estudando durante o Festival de Arte de Inverno em Ouro Preto, no intercâmbio para um cursinho de preparação para americanos. Você conhece Ouro Preto não? Então sabe o contexto (risos).

Não conheço, conheço assim pela mídia, mas conheço o Pelourinho que é a mesma coisa, a mesma dificuldade, aliás, é pior (risos).

Sim, é pedra a pedra, coisa tipo, nada de acessibilidade pra cadeirante. Eu fui como um peixe fora d'água, mas deu para estudar, sobreviver, gostei muito desse tempo. Fui para universidade, fui pra USP e não quiseram fazer nada para mim, nada foi acessível, então voltei pra cá e resolvi naquela época focar em não viajar e ficar nos meus estudos e na luta, porque percebi um momento histórico, percebi que gostava demais de viajar e eu podia me perder nisso. Então, eu fiquei mais focado nos meus estudos e trabalhos aqui nos Estados Unidos. Graças a Deus casei e fiquei focando no meu casamento e pouco a pouco depois de ganhar segurança na minha carreira, comecei a viajar. Essa virada de juntar viagem com deficiência surgiu depois de uma conversa com minha esposa sobre o que queríamos fazer em

nosso futuro, viajar se divertir curtir a vida. Então, nisso eu juntei as coisas que aprendi como ativista e testemunha do movimento americano das PCD e juntar isso também como consultor e também como acadêmico para estudar como as ideias mudaram e como nasceram novas ideias em outros países, novas condições históricas. Eu foquei no mundo que fala português e espanhol porque estudei estas línguas.

10 Como você se vê como militante-viajante nestes dois lugares? O trabalho é o mesmo como militante como ativista estando em países da America Latina e estando aqui nos EUA?

Esta é uma boa pergunta. Não é não. É totalmente diferente, é preciso ter muita humildade mais do que achar que eu tenho as soluções, as respostas provadas. E a situação americana daquela década foi única. Como eu disse a guerra, a luta contra o comunismo, o orgulho norte-americano, nação norte-americana e tudo isso. É muito mais duro em outro país, o acesso, a confiança, o relacionamento entre o governo, o respeito do governo para o cidadão, é diferente. Não foi muito respeitoso a relação entre o ativista e o cidadão, especialmente contra guerra e o governo americano, mas existiam uns valores que respeitaram a tradição de protesto em geral pela população. Eu vejo muita manipulação e falta de respeito em outros países.

E também, em vários países onde trabalho, e acabo de passar um tempo no Nepal, o nível de vida e das coisas que precisamos para sobreviver, apoio econômico pra viver estudar é muito mais difícil. Eu fui privilegiado, não sou um ativista dos maiores, dos mais fortes como em outros países.

11 Como você enxerga essa questão da acessibilidade, dos Direitos Humanos a partir de sua experiência na relação com a comunidade? E aí entra a questão sobre comunidade nos EUA e a ideia da experiência entre pessoas que vivem na mesma situação. Poderia falar sobre isso?

Os que estão fazendo sucesso são aqueles que tem orgulho de serem quem são, que superaram a discriminação e lutam a cada dia contra isso para não caírem na escravidão mental. Mas, os que estão fazendo, os meus heróis, são aqueles que continuam lutando, mas com humor, porque estão lutando para respirar. Muitos vão morrer de infecção e escaras, ou batendo a cara num orelhão, porque são cegos, mas estão satisfeitos em ser um ser humano com deficiência, faz parte da identidade deles, e da identidade que podem mexer, brincar e lutar. Isso é um instrumento, uma arma às vezes, porque quebra as expectativas das pessoas. Porque são

peças que sabem, que aprenderam a sobreviver no Sertão, na fronteira (risos) social né? É isso. Os *chicanos*, os mexicanos nos EUA, tem uma tradição de falar de fronteirismo, de sobreviver na fronteira; com sua literatura, comida música e com sua língua. Uma língua que não é nem mexicana nem americana, e temos de celebrar isso.

Eu não sou daqueles que manifesta na rua o orgulho de ser deficiente (risos) isso eu acho um pouco exagerado, exibição, mas para quem precisar é uma coisa boa porque faz parte da nossa cultura. Sou um pouco mais tímido, mas to pensando, por exemplo, numa cadeirante da Tailândia, especificamente em Miamar, não sei como diz em português, mas fica na região de Burman. Ela está postando no *Facebook* sobre um seminário e sobre decreto que dará um treinamento sobre aprendizagem sobre o dia a dia de pessoas com deficiência, e isso é histórico nesse país. São pessoas jovens trabalhando com deficiência. Temos uma fundação, um chão, convênio com PCD junto a ONG *Rolligans*, que representa duas ou três gerações de luta. Eu conheço a história e sei o significado desse decreto, desse convênio, mas as novas gerações não vão dar tanta importância, porque ninguém presta muita atenção ao chão. Mas, vejo o desenvolvimento, eu vejo em outros países pessoas vivendo a ideologia, os conceitos e a visão que implantamos e que expressamos nestas leis. Sejam em entrevistas, em estudos acadêmicos, ou ficando vagabundo viajando com mochila nas costas pelo mundo. Eu tenho muita esperança eu sou muito otimista e por isso vou aos lugares e escolho os lugares com mais necessidade porque eu tenho experiência, eu sou resiliente tenho uma rede enorme pelo mundo. Eu tenho certeza que mais de vinte mil pessoas seguiram a minha viagem para o Nepal, de cadeirante como guia. São pessoas que prestaram atenção e de verdade dedicaram as carreiras e os pensamentos deles para melhorar o mundo pra gente. Então sou um otimista.

12 As pessoas com deficiência hoje nos EUA estão politicamente engajadas do mesmo modo que estavam do mesmo modo quando você iniciou a sua luta? O que mudou?

O que mudou? A guerra no Vietnã, a inscrição de jovens para a guerra. Agora os EUA tem uma guerra, mas os que estão lutando escolheram, e não são as mesmas pessoas com as mesmas ideologias como aqueles que lutaram no Vietnã. Também o que mudou é que era o nascimento de uma cultura de juventude, de jovens se expressando pela primeira vez. Agora o mundo mudou, somos mais numerosos, mas somos velhos agora. Então a luta e o entrar na sociedade dos jovens e jovens com deficiência é muito diferente não tem a vantagem dos números, do entusiasmo multiplicado por milhares de pessoas. O que mudou também é que hoje é muito mais fácil fazer redes, de comunicar, de viajar, trocar ideias e publicar. Então isso é bom e isso multiplica os sucessos rapidamente. Não acho que meus amigos de luta são

tão envolvidos hoje, mas os que estão ficam na administração, ou colhem os frutos de uma vida dedicada à justiça.

Não sei se existe uma renovação de interesse ou de ações políticas aqui nos EUA. Tivemos muita esperança com a eleição de Obama e existe muita política contra ele que o proibiu de agir, mas no fundo ele está fazendo muita coisa, as coisas que pode dentro do governo e alinhado com os valores.

13 Como você enxerga essas políticas e pensando nestes últimos governos Bush e Obama e como você pensa essas política inclusivas hoje para a população com deficiência aqui nos EUA? Elas existem de fato?

Falando muito *generalization*, a atitude dos republicanos e do democratas são diferentes. A relação dos republicanos é nos colocar num cantinho como um coitadinho, um *patronizing*, e a tradição dos democratas é juntar tudo e esquecer dos particulares. Então, nessa época de agora tem mais liberdade tem mais liberdade para mulher homossexual, imigrante ilegal, pessoas à margem, é o interesse do partido democrata, a luta contra isso é a luta do outro partido. Mas, é interessante que a legislação, os decretos importantes sobre deficiência aconteceram muitas vezes em administrações dos republicanos. Então no final, o legado dos republicanos tem um lado bom, o dia a dia e que é ruim, é difícil.

14 Tenho mais duas perguntas, uma é eu gostaria que falasse sobre a sua relação com a questão do projeto do Desenho Universal. O que representa essa questão dentro do seu trabalho e de que modo esse princípio se refere apenas à acessibilidade física?

Sim, para falar de hoje é preciso falar do passado. É muito maior do que acessibilidade, na verdade o conceito de Desenho Universal ou *Universal Design* é uma estratégia um conceito que nasceu para diferenciar os objetivos duma sessão da população com deficiência contra a ideologia de acessibilidade, sem pensar em qualquer outra coisa é acessibilidade de qualquer jeito, que precisamos desse direito, e pronto. Todo mundo começou pensando isso em 70, em geral pessoas com mais experiência, deficientes com carreira, com formação profissional; arquiteto, desenhista industrial, artista, filósofo, advogado começaram a analisar dentro da luta o que estávamos ganhando. Estávamos ganhando lixo, rampas feias, e o movimento estava contra a gente. Não estávamos entrando nas escolas de arquitetura, estávamos alinhando um favor urgente, mas não estávamos mudando a cultura.

Desenho Universal é uma estratégia, uma ideologia muito mais radical do que acesso, do que remover barreiras, de turismo adaptado de coisa especial, não é isso. É dizer que, nos tratar como especiais, como obstáculo, como pessoa que reclama e é colocada num canto já não dá. Somos seres humanos com direitos, mas com direitos muito mais amplos do que entrar no quarto e ficar num canto calado e isolado. Desenho Universal primeiro diz que é preciso deixar a experiência da pessoas com deficiência entrar na sua consciência entrar no meio da sua vida profissional, de sua competência. Uma pessoa que tem poder, qualquer poder; arquiteto, piloto, artista gráfico, professor, presidente da república, deve pensar na gente como ser humano que quer participar que vai participar com violência se nos negarem, mas que quer viver assim como você, e você vai ser um de nós.

Porque você uma vez foi criança, excluída pelo tamanho do corpo ou pela falta de facilidade com a língua e foi protegido, tratado como criança. Nós não somos crianças e não seremos protegidos ou esquecidos, pois se você não introduzir o conceito de pensar na experiência de qualquer pessoa diferente você vai entrar na velhice tratado como criança. Você vai ser herança desse prejuízo de corpo inteiro, de corpo perfeito, bonitinho que foi a vantagem da sua juventude. Ao Ignorar nossas reclamações e nossa experiência você vai passar o fim da sua vida reclamando pelas mesmas coisas. É isso Desenho Universal é um alerta de que você é humano é tem o privilegio de ser temporariamente não deficiente.

15 O que você observa em relação à percepção sobre o desenho universal, essa visão do desenho universal é a mesma aqui nos EUA e quando você viaja para outros países?

Quando explico à comunidade deficiente sempre está de acordo. Mas existir assim no consciente do outro país, nas ONGs, nas comunidades de outro país não. Estamos na época de conscientização, de desenvolvimento do conceito sim um pouco, mas mais de difundir o conceito, mas as vezes é porque não entendem a palavra desenho, a profissão de desenhar, o momento do desenho, como foi no início estranho para o brasileiro. A profissão o conceito não foi discutido no Brasil, tivemos discussões sobre a nomenclatura do conceito e o desenho universal, remete a imagens de desenhar. Comecei o trabalho no Brasil no Rio de Janeiro, em 2004, num seminário sobre desenho universal internacional e introduzi o conceito, juntamente com o conjunto de turismo e DU, porque o seminário foi sobre isso.

16 A criação do Desenho Universal começa aqui nos EUA?

Depende. As pessoas da Grã Bretanha, do Reino Unido brigam, mas eu acho e sendo generoso, que na verdade a ideia provavelmente começou na Europa, onde tem a tradição

mais profunda da filosofia política. Eu sou do lado que vai dar vantagem aos meus colegas na Inglaterra. Para os conceitos centrais, para formação da ideia, mas promover foi aqui nos EUA, desenvolver e aplicar os princípios foi aqui.

Bill Shannon - Coreógrafo, Artista Visual e performer norte-americano.

Entrevista concedida no dia 14 de novembro de 2013 na cidade de Nova York – EUA (texto original em inglês).

1 So, please introduce yourself.

So, my name is Bill Shannon I'm a professional artist, performer and visual artist. I'm from Nashville, Tennessee in 1970, but I moved to Pittsburgh in 1975. I start to dance break-dance when I was 12.

2 How you define the changes produced by your artwork?

I don't really know. I don't measure the change, I only do what I do. But I think a lot of people would see a ... um... , dynamic, acrobatic, presence on crutches and maybe changes their perception about the possibilities for someone on crutches.

I would characterize it as performance art, dance and ... uh... some sociological, political performance – I mean there's a lot of different directions.

3 Are you graduated from University?

Yeah, I went to the Arts Institute of Chicago and my field was interdisciplinary Arts – art, artist. I'm an artist.

4. Describe the relationship between the artist and the artistic process.

Well just ... uh I would say that the process is more important to me than the end result. I really do focus on solving problems, and, kind of finding new directions and so I'm not oriented to making things perfect. I'm directed to finding new ground, so I explore a lot, but I don't perfect it... maybe... that's my process.

5.It's like an improvisation process?

Yeah, well I find new territory in my work, and new directions, and that's really valuable to me, but then I don't take the time... I'm not interested to make a very perfect version, but once I know the idea, I'm happy.]

6 It's like you think of your work in an efficient way, is that so?

Yeah, efficient. I guess for what I do, and the way that I like to work, yes. That's exactly what I am.

6. Is there a political or ideological element in your work?

Is there a political... yes there is a political, absolutely, there's several layers of politics. You know, I'm an American, but I am very anti-war. Anti-fascist. I'm a socialist basically. I feel like there's a lot of problems in America with the military taking everything away from people. And uh... messing with the rest of the world really. And us here too, really, we don't have a lot of control over it. So when you talk about disability in relation to a certain military, corporate control of our economy, you know, it's very hard to do work that's artistic that will address, directly, ideology that allows the work to come forward, in a way that's very artistic. It's hard to do both. It's hard to do both. So I find myself working in multiple.... So I find myself working in several directions at the same time... rather than trying to bring them all in same piece, I'd rather keep them separate. So I am a political activist, and a lot of my work will talk about that, but then my work about sociology where I'm dancing in the street and people are coming to help me and I'm kind of having these interactions with them, you could look at it as vindictive, but it's really not because even if I'm not performing, the same things are happening to me. So you know, it's like I'm questioning walking the line between performance and reality. And that's one direction that I'm questioning, that has more to do with interpersonal relationships, but even then you still have race, class, gender, etc. So if I'm a white man, in the street, and I'm on Wall Street, down here where all the rich people are, and I fall down on the street, well... and I'm wearing a suit, I'll get helped up... you know? But if I'm the same way, but if I wear baggy clothes and look kind a dirty, you know what I mean? But then I won't get any help. But then if I'm a black man and I'm downtown in a suit on Wall Street, I might not get helped up. You know, so there's a lot of different ways to talk about identity in the work I'm doing in the street. I find them all interconnected, but I also find it it very difficult to put all of my thoughts about politics into my performance art in the street dance, so they tend to have different... people know me very well for dancing and skateboarding on crutches, but they don't know me very well for the political work that I do.

7. Can you talk about the audience gaze in your process?

I really don't have control over how... I kind of believe that I have control over that, so I don't bother to worry about it too much. People are going to see what they want to see

whether I want them to or not. And I truly believe that even if I were to try to design that I want these people to think this, they're gonna think something else so I mean I don't have like... I'm gonna tell them this and they're gonna believe it. What I like to do is to get people to ask questions in their head. Not to give answers. So I'm always promoting people... putting them... forcing them to have a question. You know what I mean?

8. But sometimes the gaze is the strongest thing in your work, you know?

Phone rings... sorry...

The gaze is what? It's the kids. Kids, pick up the kids at the bus... but I'm not gonna...

I had the impression ... this is the strongest thing for me and my work... when I saw you the first time in 1999 ... I had the impression that the gaze is the strongest component in your work – more important than the acrobatics, the place of the gaze, and sometimes put the gaze in the bad situation, in the middle of the struggle, in the chaotic situation. That was the most important thing for me .. that I perceived in 1999 and that was the beginning of my work in Brazil... it was because of this... the importance of putting the people in the same situation, an imaginary situation, but like a situation of the people looking in the mirror, but the people don't want to see themselves in the mirror. This is very powerful I think.

Okay, so I see what you are saying. I didn't understand the question... So yeah, as far as the gaze is concerned, it's not about me. I'm listening to hear what people think, but I don't try to make them think. So it's more about recreating the gaze that is already there. The gaze is already there, whether I want it or not, I have it. So then ...in the performance, though, I recreate it in order to play, to experiment, to test it.

9. What aesthetic changes have you noticed in your artistic development?

I just got better, you know. More fluid. And just less... my work as a dancer became more smooth, in a way, and ... um... with the street work it became... I neutralized it a lot. Like I wasn't as extreme. I didn't fall very hard. I didn't do as many spins. I tried to be more subtle and vague and let other people decide, paint what they're gonna see on me, rather than try to make them. So again it just was about getting more and more vague and subtle with what I was doing.

10. Can you talk a little about the difficulties you face in the USA and try to pursue your artistic production?

Well, there's... you know, it's just really... when you're not a commercial artist in America... you know... there's some grants and things you can write, but it's not really easy to have a company. There's no health insurance. Health insurance is like paying the rent, here. Like, you got the rent, and then also you got the health insurance. So it's... yeah...

Brazil too.

It's not easy. When you have a company you have to pay for your dancers' insurance, so, you know I wanted to have a company of disabled artists, but it just never happened. I've always wanted to have a company of disabled dance to create work based on my philosophy of dance, and just was never able to do it because you have to have a board and then you have to have a funding body, and then you have to have insurance, and then you have to have health insurance, then liability insurance, and you know it's just ... I'm not a paper pushing, pencil pusher guy, you know... I'm a street dancer. So once I get so many stacks of paper in front of me, I mean I just (swipes imaginary stack away) forget it. It's not happening.

I understand.

You know what I mean? (laughing)

11. Can you talk about the urban experience and why you choose to work in urban spaces?

Well it was just how I grew up, you know. My mom was a nurse and my dad worked in the steel mill, so I ... I came from a working class family and we played in the street. And that's just who I was, ever since I was a little kid. So I learned to skateboard and break dance, which was what was happening in the '80s when I was a little young guy, and... uh... so I started break dancing, skateboarding, listening to hip hop, and so it wasn't really a decision. I mean, for me, to have to choose, I would have to choose something else than what I was, you know? So, I'm like, this is what I do. I dance in the street. What are you gonna do? Go in a black box, or room by yourself somewhere and dance? Who the hell does that? Well I guess a lot of people here do that, but I never did. So, my work in the urban environment came from growing up and being in the city.

12. Do you have any other experience outside of the urban space?

Sure, yeah. I've done theatre work and film. But, yeah, in theatres. What I was doing, even in the theatre was taking my street dance and street performance and transferring it from the street to the stage. And trying to do that so...

13. Do you see yourself mostly as an artist or an athlete?

An artist. I know dancers on crutches who are athletes, who are B-boys. That's not what I do. I'm an artist. Not an athlete, not at all, not even when I was younger.

14. What is the importance of the audience in your work and do your creations depend on your relation with the audience?

Yeah. My work is about the audience. My work is not about ... it's not about my show. It's really like more about the performance art as opposed to the dance. Like there's two things happening. There's street dance, that's like, more of like, the competitive and urban based dance form that's very technical, but then there's the performance art where I kind of have these interactions with the public. And they're very different in terms of relationship to the audience. You know, like... one of them is really dependent on interacting with the audience. And the other has a built in audience of other people who love street dance. But neither one I do alone. There's always an audience.

15. Does your work involve more risk or protest?

Oh, I mean both. I can't just say it's just one. I would say some of it is protest. And it's also about risk and they go together, you know. So, yeah, both.

16. What does Disability represent in your work?

I don't understand.

What's the place of disability in your work?

Oh, well, I can't avoid it, but sometimes it gets in the way. It's like any identity that you can't hide. Like if you're a woman, it's gonna be a woman's dance. You know, whatever identity ... disability is just another identity. And I don't have a whole lot of choice in that, so it's not really about my work at all. It's just a part of who I am as a person and because of that. .. because my work addresses who I am as a person, and part of who I am as a person has... relates to being disabled, the work then reflects the disability. But it's not all about disability. You know what I mean? In other words, it's inevitable that it's in the work , but because it's a part of who I am. But the work is not about it.

...What I mean is... the work is about my life, who I am. And part of that life... a little sliver is about disability, then there's a whole lot of other things too. – like skateboarding, break dancing, you know, urban art, and then disability too, but not just DISABILITY and then you know... okay?

Thank you very much Mr Shannon.

Alice Sheppard - Dançarina e colaboradora em Dança da Imory - University.

Entrevista concedida em 16 de novembro de 2013 em Nova Iorque EUA.

1. Introduce yourself

My name is Alice. Alice Bonita Sheppard. I'm British and I have American citizenship and I am a professional dancer.

2. Talk about your career in the performing arts and your main influences.

So can I start from the very, very beginning? Because the beginning is important for me, because this is where...uh... well... it started... when I came into dance, I was not a dancer. I was an academic. And before that, as a child, I was a musician. I played in orchestras, for ballet, for opera, for all kinds of theatre productions, I was in a stage orchestra, and I had been doing that since I was twelve. But I never thought I would be a dancer. I became disabled as I was working as a professor. And... um... I went to this incredibly important conference on disability in the university. And the conference had a concert of artists after all the academic work and one of these artists was a dancer, Homer Avila, who had been in ballet and a modern dancer, and he had his leg amputated to cancer. And... um... I had seen him all week in the Conference – BEAUTIFUL – on crutches. And somebody said to me, he was a dancer, and I couldn't believe this one legged man was going to dance. I mean I literally didn't understand that dance was anything... and I literally, I said... um... what's he gonna do? lie on the floor? Because I couldn't understand that dance was more than the feet, more than the legs. And he danced and he was incredibly beautiful and all his movement came from understanding how to dance with one leg and understanding the aesthetics of what it meant to have one leg, to have these long arms and these long limbs and really working out a completely different way of moving. He was SO beautiful. And afterwards I wanted to talk to him, and we were in the bar, and we were having a couple of drinks, and we had a really long conversation about... as a disabled artist do you try and accommodate yourself to the conventional way, do you deal with loss, and think of everything as a kind of diminished, a lesson, or do you just start with where you are and just grow from there? And... um... we

went backwards and forwards. And I was explaining to him that I don't play music anymore because my hand doesn't work in the same way; it's slower, and I can't all this... (gesturing)... and I can't bare the way it is now compared to what it was. And he was like, "No, you just have to start again and start..." And so we talked and it's nearly an hour, and we were just really talking. And at the end of the conversation he said, "Would you like to take a dance class?" And I say, you know, I've two drinks, and I'm like, "Yes! Of course!" And... um... six weeks later he's dead. The cancer had gone through his body already and so... yeah... When I heard about this, that he had died, I wanted to honor that conversation that we had had. And I wanted to start dancing. But I couldn't find anywhere to teach me to dance. Eventually I found a class in the Bay Area, in San Francisco... in Oakland, and it was taught through the Axis Dance Company. And I started at... I was 37 years old... and I started to be a dancer at that age – old. And I started there, and from there... and I joined the Axis Dance Company after an audition. I had lessons in New York with a disabled dancer. And I enjoyed a company. After six years I left Axis to be able to take artistic reign. I have been doing solo work. I've been working with ... I've been working in the UK with Marc Brew. I'm going to Lansing to work with Radius (unintelligible). And now I feel like I am beginning to become this kind of artist who has this slot in Emory University in Georgia talking about what it means to be a disabled artist with a man who changed my life. One conversation. So that's how I got started.

3. Talk about the reality of artists in the US.

In the beginning, I didn't know other disabled artists, so I kept going on the internet looking and looking and looking. And I actually still do this, every week, I go to you tube, and type in: dance, disability; or dance, crutches or dance, wheelchair. Just to see how other people do the work, what are they doing, what is out there – who are the artists? And... um... But in the beginning, there weren't many people, and I saw some people's videos and I knew that wasn't what I wanted. I knew that I didn't want to... I didn't want the sympathy. I didn't want the pity. I didn't want the charity. I didn't want to be an object of spectacle. I was interested in finding out how does a disabled body move, what do disabled people choose for their movement, where and how do you do this? So I read books. I looked for everything. I went to other people's shows. Every dance performance I went to, I would sit and ask: can I do that in my body? Do I want to do that in my body? What does this say if I try to do that as a disabled girl? I tried to study on my own. I tried to do it that way. So I think, between New York and

San Francisco, I got a good sense of what the dance culture was. But what I could not find was many, many disabled people outside of the groups, Axis Dance Company in Oakland, Dance Wheels in Cleveland, and ...

Can you talk about your aesthetic process in Dance?

I like to think my self during many kinds way so... As a disabled dancer I like to bring particularly with integrated groups with disability dancers, and dancers with that. When I go establish groups my job as a dancer is to learn the language and the aesthetic of the group but I feel so being in part of community in NY that my job as a disabled dancer is to be a only disabled dancer. It's not to be its not to be, its to learn the form and coexistence into dance and my disabled dance. I am in NY at the moment with other disable dancers and see what they do with their bodies. Im interested in how about this movement, its not about if you have talent bring to ...I want that be aesthetic, not to bring back the classical lines form but start with the disabled body has to be there. So all of my work have different forms different shapes. My work as a dancer, my perform with my own is to push the limit of my body not way in to as a wanna be in theater is more interested in what into in the order is that. I don't need to be working all and stand with my head on the wheelchair, I want working out with my aesthetic say.

Can you talk about your process, your creative process?

I had been spending a lot of my research in that. I had been seeking different places in NY and trying to think about whstls happen if I dancing... I had been seeking different images in the museum and trying to take shapes into my body, and trying to see movement when I think is the , so when I see a shape by... I don't know, I've been looking for a places, or buildings or

Churches, doorways, yes I've been looking for doorways because door is always a shape, always ... And I've been thinking about how we have done this form? So I'm trying to know more about shapes and buildings because I have an academic background, a lot of readings about disability culture and arts, disability and theater, and that's give me a language to analyze what I am doing. I kept upper date disability, art, culture, but I also want to be able to enact. But some days I go to the studio and you close the door, and it's just you, and you have reality. I close my eyes and I start to sense a move, pen attention to the touch on wheel, and that grow. I just try to pen attention in all what's here. My favorite thing in NY is to go to

the street and to move directly; really quickly into the people and watch the people jump. So I begin to dance and I already to move beyond. So I try to take for the environment and try to think for all of us. When I go to places like that you can't see spaces. I try to be really aware of what my body is that ad's in a movement, in a space in an environment. I really aware on floor. I try this all things speaks through my body, all of these things, I mean, it is, we need to pay attention, to focus, in think who are you? What we're in relationship. And this is that I think about people in the street. So people scream when they see me, "Jesus", and I look ohhh...And, that'' shock when you have an environment that do not respect see me in this kind of shape. These are things that respond about relationships.

Do you ad quire this vision after to be a disabled dancer??

This is pretty new to me. Before as a professional musician I was about perfect. As an academic all my things think, and suddenly, you know, things go on...and I got a new world that I have to learn, and a new body that I have to bring music that I hear in my head, and books that I read in my mind and a experience that I have to... so this is new .Disability changing as my body change. That's disability to me. Disability poetics is an awareness of, oh this is me. Disability it's not a closing down because my body goes wrong, disability was an open up.

Is there a political vindictive or ideological element in your work?

My work has circulated in many ways. Some people understand my work as being brave, inspirational I've no time for that. Some people understand what I up to with my body and this is skills. Some people don't even seem me as disabled because I can do so much with my body. So I mean, I don't have any struggle, this really pain to me. I spend a lot of time thinking about this. I can't control your hits. When the audience come away and appreciate my work as art, when they seeing I think they're see that my ability to respond my ability in communicate, built to relationships, that is my job as an artist. It's to extend out, connect, communicate and go beyond change. I sometimes extend out, but I can't connect because they're close into the only thinking about disability. Sometimes I able to do that and my job is not a job, is a conversation with words, and sometimes its words without me. I can do all of these things, and sometimes I can't do all of that and its doesn't work, I don't know however

good I am only, you know, technically good I am, whether the communications works. So other work when people unknown who I am for a lot of reason. And I didn't the work

My work is perceived in many ways, not just the solo works, but in the group works, were I do most of my works. As a solo artist, it's pretty different, and I enjoy that more. I enjoy the challenge of getting space as a solo artist because, you know, it's just you. I enjoy the challenge of how you create air and magic in the air in that solo art. Something else wants to being... How I invite, how I invite you, How I connect you? And I think that is a big challenge in solo art.

Can you talk what your reaction about the gaze and the audience, what do you think about this.

I have wrote a lot of about this. I like to (Alice stared) confront and I'll meet your eye and when you scream 'Jesus' that me I'll say 'idiot'. I mean, I have a right to be in public space and that's that. So, I have a right to go quickly and all this that. I enjoy that. I think it this performance gaze on the street, I think is performance on the stage. I like to control the gaze and I like to use the gaze. But a typical thing is the distinguish between gazing, gazing back and spec and as a performer artist how you will not comes specs? How you will not become an object and if you can control audience it's a moment were, yeah, it's a hard line and helps if you are conventionally attractively, it helps if your body mix social norms in many ways it helps yeah, you know.

It is important to you?

How do you see the relation between the gaze outside and the gaze on stage?

On the street I like to be (Alice stared me) in theater if you confound... If I on the stage this is not in the theater you have to stop you have to expose, you can't (Alice stare me). On the streets...

It is like a protest?

Yes, in the streets yes. In the theater, you have to say okay I'm here You are there, this is my word, and see, and look and them, and them, and them ... But on street (Alice strikes different poses) whatever ... but this is horrible, because it makes me as a person very tired. I

kind that, it is exhausted, it makes me, the more I expose myself on stage the best of my heart , the more I am stronger on street more private I am. I am a very private person, in order to be a strong artist, powerful and connected on stage. The gaze is so hard in order to deal with the people on the streets, on the train on the bus, inside. I'm shy, its private, its painful.

Do you feel included in the field of Dance?

I'm a professional dancer, I'm good with that I do. So everyday I read a NY city, audition casting, if I want to go to one of those with any one consider me for the job, no. When I go to dance some teach do no want to teach me , some people think I shouldn't no pity, so them, I am not included and I am still include, communicating with that people but I cannot go, I can't , so you know the people cannot conceived a work with me. So no, it is not included. Dance it's so much about virtuosity and I am a dancer wheels sniper (Alice look to her wheelchair) this is the place where I think dance begins but this is the place where they think that dance stops. It's very hard to get work to disable artists presenting.

We have a lot o bad disability art here, a lot of bad art. So bad art reproduces the social stereotypes and so, it is bout tragedy and a tragedy being injured I don't want to be in shows like that and people want to see things like that and yet, some disablers dancers been in that, and this is not a good work, and there is a lot of good work. So, its many things some people aren't making works in a point of view of disabled art and culture where exhort disability and pen attention to the body, some people making works about the experience, in a kind of way of challenges and changes and some people are making work about the spirit or form. More people are making public works about challenge and change and this is other thing. The pity, the tragedy this doesn't act with the audience.

How do you survive with your dance? Do you have some grants?

I have work most of my artistic career in groups and companies, and my career as a solo artist is static. I know that I can get work with different companies, different groups in US and this is happen. But as a solo artist I'm little scared I don't know how to get my work from studio to stage I know what other people do ... So as a solo artist I know that I have to get my own founding and I have to promote myself . Right now I'm really getting work, being work because I have very strong networks.

Does your work dialogue with other projects or artistic views?

I think that my work has been dialogue with disability art and culture movement. I think that all my totally work, my art comes from my disable body and it particularly ... Arts comes from my disabled body and particularly from that things that make disability. So, if I spasm how it's that art? You know, if my leg ... and I begin to stock that. It is really about disability art and culture, I go to read about disability, and freaks and gender, and dance. So, my academic work it's also part of my performance, and that's the movement that I have to dialogue with. This is a movement that I want to be. My dance is contemporary dance and I think about improvisation and think about those kinds of skills but my direct go placing is disability art and culture, that's what I want to be, that's what I want to be seeing.

Ann Cooper Albright

Professora e teórica da Dança Contemporânea norte-americana, Chefe do Departamento de Dança da Oberlin College- Ohio – EUA.

So, first question can you talk about your trajectory with dance? What's the importance of contact in your formation?

I think contact ... okay so ... I just came from teaching in this MFA program at Hollins University that is all professional dancers. You can't even get in the program unless you've been out in the world dancing. Some people have been out in the world dancing for 25 years, as a Prima ballerina. And some people have been out for 5 years, but almost everybody has been involved with some kind of professional company. And I think maybe on some level... so I had ... each class had a limit of 12 people ... and I let a few more people in, but I said that people couldn't... like a ballet class... people couldn't just go in and take one class that week if they wanted to just to try it out... And I didn't want people to do that because, the thing about contact is you learn things so like if we start on Monday, and you come in on Wednesday and you don't have any contact in your background then you won't understand what we've already done and people will expect you to understand that. So I didn't open it up to everybody. But I think, yeah, I think that contact does sometimes have a more... a sense of like... you're not going for the beautiful and the graceful. And I think, because it is a form that crosses over between professional and amateur, and you know, kind of, performance, like it can be a performance form, you can do it as a performance and people do. But it also can be a form that you use within a community of, say, differently abled people, to dance together.

Anyway, thinking about your experiences in different countries how do you see culture dance and the field of contact? What barriers exist?

Um, yeah, you know, culture dance and the field of contact. I would say that contact is different in every country. In some countries there's a lot more contact than in America. A lot of European countries have massive contact communities. Even Russia now has a huge contact community. South America has a lot of contact. So it really depends. And the contact culture is really different from country to country. Although like the year, not last year, not this year we just came through, but the year before, when I was on leave these two people were at Earth dance and they emailed me and they said, 'were going from Earth dance to Chicago, do you want us to come teach' and they came and ended up staying for a week

because that's kinda the space they had. They stayed in the back space. And she's from Argentina and he's from Germany. And they just travel around and teach a lot. And they do a big festival in Friburg over the summer. So, I would say contact is different country by country, but there's definitely a lot of international teachers travelling and dancers travelling.

The sense of community is one of the most important aspects in your work. The concept of community and dance in the US.

I would say that that sense of community is something that has become more important to me in the midst of what I think of as more and more disembodied communities. So the fact that I teach touch, and intentional touch, is something that is really, I think, more and more important because people have less and less of it in their lives. I mean if you think about it, most people, spend most of the time, touching a little piece of plastic. Most touch comes from that. And when I was taking Holly's class and she had people do a little like touchy thing, and the person who was with me was an advanced dancer who had graduated from Oberlin, but she still had no... like she was just like, you know... every touch was just kind of like she didn't know how to touch. She didn't know how to touch in a way that was like, actually like ... and it kind of, was like this is good... it was like 'Oh this is irritating me. Would you just stop.'

Anyway, so I think touch for me is an important part of creating a community.

Field of dance in the US – does it attempt to establish an inclusive model? Do you think the idea of community helps people reflect about inclusive?

Are you talking about inclusion in terms of disability?

Inclusion in general.

I think the dance field in the US has so many subcultures in it and that those subcultures create their own sense of community and that is different from place to place. So for instance there is a woman who was in my class in Hollins and she's a ...like a commercial dancer, like so she does Hip Hop... she does auditions for the commercial videos... she does Hip Hop and contemporary Hip Hop slash Jazz slash contemporary or whatever, like that, but she gets all the commercial jobs, that kind of thing. She is interested in that. She talks about going to Broadway dance center, which is... you know... and how the people who are the hot hip hop or like commercial dance stars teach class. You know, and there's like a bazillion people there

checking each other out because they all want to be noticed by this person and they go in and they teach really fast the combination. You gotta pick it up right away, and if they think you're good they might choose you to demonstrate it or something like that, but she talks about the kind of... like... level of competitive energy just within the classes and the scene of auditioning, but she loves it. Like she loves the blasting music and she really loves this kind of like Flash Dancers, something like that. So that's a whole world I know nothing about. I know nothing about that. I've never worn a leotard. That's just not what I do. So I think is that an inclusive world? I don't know. I mean maybe on some level it is inclusive. I just really don't know much about it. I just think there are lots and lots of subcultures and whether those subcultures are interested in inclusion is up to the subculture basically. I'm not sure that all subcultures are interested in inclusion. I mean the subculture I work in, besides contact, the subculture I work in is at a university and as a dance department at a university we are very interested in inclusion so we don't audition like some people at other universities so if you can't make that audition, like you can't get in, then you can't be a dance major. But in our department if you take enough classes you can be a dance major. We don't go... 'Is your leg up to here or here or here?' We don't do any of that. You just take the classes and you can do it. And we have had lots of people like myself. You know... if I had had to audition to take dance classes then there was no way I would have ever gotten in... I had never taken a dance class. But now here I am some thirty years later a major professional in my field. So I think that a lot of times people who get interested in dance later may not have the kind of physical formation, but they have a lot to offer. So my sense is, there's the people who dance and then there's also the dance scholars community. And I think that dance scholar and dance studies is a very inclusive community in America.

Disability – Desirability is a kind of voyeuristic condition. Do you think this kind of desirability prevails today on stage?

Yeah,, I would say that for ...for me the interesting thing about ODI is that it makes me brush shoulders with a group of dancers I've never worked with before. So what are the 16 year olds and 17 year olds thinking. Who haven't been to college yet. They haven't had any kind of critical engagement in dance. They've just had training. And we work at this moment in Holly's class. I think it was a technique class. Victoria's class was one thing and then Holly's class was a technique class. And I forget exactly what it was. And somebody said, 'I felt ugly'. Yeah, they said, 'I felt ugly.' And Holly was like 'Oh, so dancing should be graceful.

Oh.' You know, that kind of thing. And it was just... she was kind of unpacking this idea. So for them they, think that dancing on stage should be beautiful, graceful. Although it's really interesting, there's an essay. I've been working on this DRJ stuff that your essay is going to be in. And there's an essay in that that is all about beauty for Parkinson's and about how feeling beautiful for Parkinson's people is really, really important and how movement can help them feel more graceful than everyday movement, because if there is something rhythmic or continuous for Parkinson's it helps them move outside of the kind of stiffness and stuckness that they have sometimes.

Is disability something one understands only having lived with it or through it?

I was actually writing about this building before I became disabled. That was what was so ironic. I had already started looking at all that work way before, like two or three years before I became disabled. So I was involved, but then when, in fact when I write about going out to Brightenbush with my daughter, I was not ... I had not had my serious injuries yet. I was pregnant and then having a stroller, navigating the subway with a stroller and travelling and stuff teaches you a lot about mobility and access and stuff like that. And also interdependence. Like, you know, you need help, and some people will help and some people won't. And you kind of understand all of those things and when people are just like, 'Oh my God, I can't believe you're gonna bring that kid on this airplane!' 'Oh no!' You know, or that kind of thing. You know, it's just a whole other experience, but yeah so. I was working on that . I don't think that you have to be disabled to work on disability stuff. I mean, I think... for me... Okay, here's the deal... What I say to my students is, 'There's not a person on this planet for whom they are always at one with their body. Doesn't matter how average they are, how blonde, how thin, how whatever. You think, so and so is a super star and they have everything they want and you know you open up the tabloid and they are dying of bulimia. And you know it's like everybody's body at some point in their life, fails them. Either you get your period at the wrong time, or you get sick at the wrong time, or your body doesn't run or it gets injured. You know, so like, everybody has that experience. For everybody, the body is an other. It's othered.

Entrevista com Eric Kupers – Coreógrafo e co-diretor do Dandelion Dancetheater.

Realizada em 28 de março de 2014 em Oakland – Califórnia.

1 Name, talk about you career.

My name is Eric Coopers and I am the co-director of Dandelion Dance Theatre and a professor of dance at Cal State University East Bay, and I began dancing when I was 12, in Los Angeles by learning folkdance from around the world. And then just fell in love with it. And I felt like it gave me a way to feel good about myself, to feel alive. Before that I had been very shy and very shut down, and so I just wanted to do more and more. So then I started taking a jazz dance class and then ballet and then I found modern and that became my favorite. So, I just started pursuing modern dance all through my growing up. I would leave it at times to pursue something else – visual art, painting, sculpture, martial arts –but then I just kept finding myself come back to dance. And every time I left I felt myself having an emotional breakdown of some kind. And I didn't put it together that, 'Oh, it's cause I'm not dancing.' And then I found that when I would take a dance class I would remember, 'Oh yeah, this is who I am. This is who I am.'

So Kimiko Guthrie and I went to college together at UC Santa Cruz and started working together and when we moved to the Bay Area we formed Dandelion Dance Theatre. And it was formed as a company that wanted to research and make performance that was healing in some way, and at first that was more about content and the performance techniques that we used, but in the last almost 15 years, as I've started to do my own work, I've just become very fascinated with the study of diversity and inclusion as a foundation point for making work. I want to make work that allows people to have an experience of accepting who they are, however they are. And so it became important for me to have a wide range of people on stage so that everybody could feel like they're up there, they see themselves.

2. How do you explain the relationships between dancers and the creative process?

Do you mean how do I communicate with the dancers or what kind of dancers do I want to work with?

Yeah.

I want to work with people who are interested in growth for themselves. Who want to expand both in terms of their artistic techniques but also just who they are and really as a spiritual

path that they want to grow because the work is so challenging, and the hardest part about it is that we are creating a community of lots of people who are very different from each other. And so everybody has to know how to communicate and how to accept parts of other people they might or might not like, might or might not understand, and how to take care of themselves. And I want people who love dance and music and theatre. I also like to bring in people who have certain skills and talents, and who have trained a long time, but that is less important to me. The most important thing is that they want to do the work, and are willing to... to... um.. are willing to... be uncomfortable (laughing)... a lot. That it's such a process of unknown, every step of the way we are just discovering together, we never know what it's going to be like until we are doing it, and so people have to be very comfortable with that kind of discomfort. Like.. I'm just so touched, I forget sometimes, but I'm so touched that all these people will show up and have no idea what we are performing and the performance starts in half an hour and still don't know what we are performing, but they are willing to...they are a little nervous, but they are willing to just go with it and trust it and that's so touching to me. So, you know, I have had the experience of working with people who are very strong dancers and even very strong improvisers, but they don't like this unknown, what's go a happen, everything changing at the last minute. They don't like that. And then we just didn't work together any more, if that didn't work for them. They really have to be ready to go with the flow.

3. How can you see the relationship between technique and the dance you make?

My definition of technique has changed a lot. And a lot of people with regards to dance say, technique is pointing your foot or having a certain kind of alignment, or being able to remember a movement and that's one aspect of technique, but I think there is technique of, the technique that is most important to me is the technique of how to be authentic and of how people can really be themselves and bring themselves forward, that's one kind of technique. The other kind is about communication; that is sort of the bottom line because people have to be able to communicate. And we are all working at it. I'm not always so good at communicating. I'm working on it. But the process that we go through is all about back and forth. I have ideas. I usually feel for the most part, when I first have an idea, about maybe a third of the time it's an idea I end up liking down the line. Most of the time my ideas, that I have, are not necessarily all that great, but they get us going, they get us started. And then I want my ideas to interact with other people's ideas. But that's a very particular kind of

technique I think, to be able to go back and forth, to bring forth peoples' own suggestions knowing that I might say yes and I might say no, but to be able to share what they think. And so that is one kind of technique. The other kind of technique that I understand more and more is about being able to stay connected to each other on stage and in rehearsal. And for some people that means taking Ballet class every day and working on their bodies, or working on their voice, and practicing for hours. Whatever it takes for people to be able to stay very present and stay connected to what's going on and to be able to respond from their own perspective and ability. And then you know I come from dance training which was all geared toward everybody having a certain kind of body and a similar kind of body. Our bodies are so different in this group. So I'm still, I have to learn what technique means and I'm still learning every time we do our project. For instance, the big one that I'm learning about is unison movement. You know unison? And what does it mean to move in unison, and during all my training it meant that we all look pretty much the same; the shapes we're making are the same; we're facing the same direction, anyone can be kind of exchanged for anybody else, but I'm rethinking unison so can unison Can someone be in a chair and someone be standing and be doing unison movement? And what constitutes unison? Is it the facing, the direction, is it the energy quality, is it the rhythm, is it what shape a limb is making, does it have to be the same limb for one person as another? So just so many different ways of thinking about unison movement and so the technique becomes how can we create a sense of unison with very different bodies. And that, I think, takes technique to learn.

4. Can you talk about the importance of the audience in these works?

Well more and more what I feel like is the core thing that's happening is the sense of energetic presence that's what I'm looking for in our performers and what we're doing –that we feel a strong sense of energetic presence, an aliveness, that's kind of undefineable, what I might call the spirit of god coming through us... And so that can happen without an audience because it happens in rehearsal sometimes when there is no one watching and I feel like we lock into to some kind of groove and there's just some bigger energy there, but having an audience and when it feels like there's communication moving back and forth, energetically, between the audience and the performers, that's the, I feel like that's the highest in a way. More and more I want my performances to feel like going to church or going to temple in a good way. A new kind of church, a new kind of temple, that people are going to participate so they are going to sing songs together, to be in the spirit together, they might be listening to

the preacher or the priest or whatever, but there's a sense that we're all there together. They are not just watching and analyzing what their seeing, but they're having an experience. They go because when they leave they feel better. That's what I wanted. That people come to somehow to feel better. Even if it's just little bit. I think I'm getting less.... You know... Modern dance has such a strong intellectual component and I'm just less and less interested in that.

5.What Disability, Difference and Diversity represents in your work?

I think that disability, and diversity and difference in a certain point of view don't meaning anything. We need those terms for practical reasons to get a long in society, but every single person is different, everybody has particular needs. We have this kind of arbitrary point at some point it turns difference to disability. You know, like if I walk like this I normal (Eric walks), If I walk like this I might be normal, but when I here ohh I have a disability. And it's just like a little... It's so much about perspective and relativity and that's what I think why, you know, I just very interested in to experiment with diversity and want to invite a lot of people with disabilities into my work. But then what I saw is oh this helps me to understand just human being is better, because everybody is different and everybody has very particularly things that they can do and that cannot .Sometimes is more obvious but from the point of view that I think that is more interesting it's what a each person needs, what a each person gives, and is always gone be different. Like those people in the company who's from a superficial point of view do not have a disabilities cause they walk, and they, all there were nothing certain a fault the category of people disability and they look like a professional dancers in a professional dance company but they're really limitations what they can and can't do. Sometimes is emotional and sometimes is mental, sometimes is conceptual .I like to talk about diversity a disability because its helps me to understand how we know talk about this stuff. But in a certain point of view those terms don't meaning anything.

But at same time this words saying something

So can you say about what disability diversity and difference speaks ?

Well I think that speaks about humanity, that we all which a being with a certain kinds of qualities and characteristics and we fall in paths, things that happen to us, and we have current situations we have where we goanna get to, because that somehow, that's some kind

conditioning in the human mind the move towards conformity and we need to be reminded that everybody is on path, a one way being, and in that we are the same. And so it really helps people to remember that if they see someone in wheelchair, oh, they say, that person is different. But that's just I feel that certain way we are now and maybe as a people we can move towards a place that's not categorizing people in that same way or value or every human life and knowing every human life has a different advantages and gives.

EDU O – Dançarino, ator, Mestre em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA. Entrevista concedida em dezembro de 2015 via videoconferência Skype.

1 Apresentação, trajetória artística e principais influências.

Meu nome é Eduardo Oliveira, nome artístico Edu O, nasci em Salvador, mas passei boa parte da vida sendo criado em Santo Amaro da Purificação. A única referência que eu tinha em Santo Amaro era a televisão onde eu me via muito mal representado então eu não me via onde eu tinha interesse, que era o teatro.

Em 98 conheci por meio de uma experiência em uma aula de improvisação o grupo *Sobre Rodas*, que era um projeto de especialização de Rita Spinelli. Era uma profissional que tinha se formado em Educação física, mas trabalhava com dança com deficiência e veio da Paraíba pra Salvador pra pesquisar a questão da dança com Pessoas com deficiência e aí me convidaram para ir a um ensaio dela na escola de dança. Então eu fui e gostei muito do trabalho, acho que o *Sobre Rodas* tinha realmente um trabalho com uma qualidade, com uma intenção com uma metodologia bacana e o trabalho não tinha esse conceito do inclusivo, era realmente uma pesquisa do corpo desse corpo que ainda era novo, pelo menos em Salvador, pelo menos pra mim. Tinha só o *Rodanças* que era o grupo do Sarah, mas que eu nem conhecia e elas desenvolviam, tinham umas coreografias bacanas, tinha um processo interessante de respeitar o nosso corpo o nosso tempo, não éramos profissionais. Tinha eu, Iris, e Janaina, era uma dançarina mais velha, mais corpulenta, um corpo inclusive mais fora do padrão a gente chamava baleiarina (risos). Então Samara, que Rita convidou Samara Martins pra fazer a coreografia e Samara tinha isso, de investigar realmente os movimentos possíveis e estimular a gente a desenvolver, de pensar uma dança fora desse padrão do corpo sem deficiência. Paralelo a isso o *Grupo X* já existia, nas aulas que eu não quis fazer com David que era exatamente aquelas aulas de improvisação que eu tinha medo. Isso era 99, foi quando eu fui para o *Grupo X*, para as aulas de extensão, que David e Fafá Daltro desenvolviam com a comunidade. E eu lembro que aquilo era uma maravilha pra mim, porque ali já tinha a questão da criação e de uma pesquisa. David já pesquisava, lia coisa de física, era poesia, era música, tinha música ao vivo. Então aquilo foi uma escola muito importante pra mim, aquele momento ali no início do *Grupo X*, com outras pessoas que não eram dançarinas, que não eram profissionais também e chegavam curiosas interessadas assim como eu e a gente foi construindo aquilo, a gente ia construindo junto. Eu lembro que em 2000 a gente

fazia o *Cena Aberta*, que era um projeto que toda terça-feira. Tinha apresentação de improvisação junto com os alunos de canto de Andrea Daltro e a gente criava um espetáculo de duas da tarde até sete horas montava luz cenário, criava roteiro...

Onde era Edu?

Era lá no Teatro do Movimento, na Escola de Dança, chegava às duas horas e numa semana pra outra só mudava a cor de roupa e o tema era mais ou menos indicado pelas músicas escolhidas por Andréa e por um roteiro musical... Eu lembro que passou por lá *Pitty, Cândia, Marcelo Jardim, Juliana Ribeiro*, uma galera que hoje despontou na música passou por essa escola junto com a gente, a gente dançando e pesquisando junto.

2.Referências artísticas.

Foi muito importante isso pra mim, isso do fazer e do se jogar e aproveitar os erros e não ter medo do que tinha, porque a gente ou fazia, ou fazia, o que hoje permanece ainda muito forte no meu trabalho, principalmente porque eu ainda continuo trabalhando com Fafá, isso foi uma escola muito importante pra mim. E aí eu lembro que, como eu não vim desse universo eu não tinha referência muito grande da dança. Eu lembro muito do trabalho de Clênio Magalhães, que era um amigo, e que antes de eu começar a dançar a gente em festas a gente passou um fim de semana em Arembepe e ele inventou uma coreografia, e aí eu fiz uma pedra no meio do jardim da casa... então tinha essas coisas, essas viagens, essas loucuras que era brincadeira, mas que começou a me dar um estalo de que era possível eu ser o que eu queria ser desde criança fazer o que eu queria com esse corpo com deficiência, porque Clênio também entendia esse lugar na conversa das coisas. Quando ia dançar ele dava um toque do foco, da mão, de não sei que lá... Então assim, as minhas referências eram as pessoas mais próximas a mim e lógico que depois foi tudo sendo, fui me informando vivendo um processo com essas informações e o *Candoco* com aquele vídeo *Outside*, pra mim é um marco de abrir minha cabeça das possibilidades acho aquilo incrível.

É, do início da minha trajetória esses eram fortes, depois vieram outros como Lucas Valentin, Estela mais recente o *DV8*, principalmente David Toolle eu não sei falar se Boule, bole (risos), não sei, mas enfim. De influências era isso, me interessava saber, eu me lembro que eu gostava mais de uma estética mais fora disso, mais fora daquela dança marcada do corpo talvez porque eu já tava tendo influência da performance lá da Escola de Belas Artes, de uma turma que começou a fazer performance na minha época e a gente se jogava na performance. Me botavam de cabeça pra baixo na frente daquela estátua na frente da escola, a outra se

metia na lata de lixo, outra andava no meio de uma piscina de lama e falava e recitava uma porção de coisa, jogava cabelo no gesso, então essas coisas que não eram espetaculares me interessavam, me criava mais curiosidade. Com Clênio, se não me engano, foi em 2001 a gente fez o *Furtacor*, que era uma performance de rua que a gente pintava camisetas pra vender, mas a pintura era uma coreografia então os movimentos marcados de ver, então uma era mão parada e quem movimentava era quem tava com a camiseta, a outra era a mão que movimentava enquanto o outro ficava parado, enfim. Então, essas coisas começaram a me alimentar né? A me nutrir com outras possibilidades e não aquelas que eu tava acostumado a ver. E pensando na trajetória, eu percebo como é forte a influência do Grupo X, do trabalho que Fafá desenvolve, do trabalho que David desenvolve, quando ele saiu eu senti muito, porque ele era a cabeça de uma preparação mais, de uma pesquisa de movimento, de como o corpo se faz na criação da cena de elaborar coreografia. E aí quando David saiu eu acabei naturalmente assumindo um lugar que era dele mesmo sem eu ter consciência, assim assumindo, mas era um suporte pra Fafá como o Grupo X também não tem um elenco fixo ao longo do tempo, acho que é justamente por isso que vai mudando a cada trabalho, a cada ano, a cada momento tem pessoas novas eu e Fafá acabamos ficando loucos, e era mesmo num período que eu e Hugo, Vivi, Fafá... Andréa, Ricardo permanecem flutuantes e Victor que era também, mas sempre quem pegava no pesado era eu e Fafá, até hoje a gente se atola muito. Então eu percebo que eu assumi um pouco o lugar de David e em 2006...

3- Que lugar seria esse Edu? Seria uma espécie de direção, coordenação?

É... é porque é difícil no grupo x ter esse nome, a gente as x é direção...

Então é um lugar de criação?

De diálogo, de uma responsabilidade com o grupo, mas que não tem uma hierarquia, quando a gente precisa as x eu to como diretor geral, mas aí eu acho que e demais ficar como diretor geral sendo Fafá a fundadora, mas é mais ou menos isso entendeu? Eu que penso junto com a produção porque Fafá fica mais na questão artística. Agora mesmo a gente tá desenvolvendo um trabalho e sou eu que estou na campanha, fazendo, porque como a gente está sem produção sou eu que assumo também e Fafá fica mais pela parte artística.

E aí quando chegou um determinado momento eu fui percebendo que a minha fala precisava sair de uma fala coletiva, no sentido de eu fazer um trabalho mais autoral pra conhecer novas pessoas, desenvolver trabalho que não fosse necessariamente dentro dessa organização, dessa metodologia do *Grupo X*. Eu queria experimentar outras coisas. E foi quando eu quis sair de

Salvador e fui pra São Paulo e foi quando teve aquela crise que fui me boicotando e ficando sem dinheiro e fui pra lá, não consegui trabalho lá, não desenvolvi nada e *Judite* surgiu, que foi em maio de 2006. Aí em São Paulo veio a ideia de *Judite*. Quando eu voltei me juntei com Paloma Giole que era da EDUFBA me juntei com Marcela Belas e com Walter meu colega de Belas Artes, então fui procurando pessoas próximas... Flávia Motta uma amiga minha na produção pra gente começar a colocar *Judite* no mundo mesmo. Porque não tinha dinheiro e eu não sabia nada de como conseguir grana, nada vezes nada. Então, *Judite* nasceu da loucura que até hoje a gente faz de se meter numa coisa que a gente não sabe, mas faz e acontece. Era pra completar os meus 30 anos no *Café Da Vinci*, simplesmente porque...é isso, todo mundo falava de eu assumir um solo, e eu assumir um solo era pra mim uma maluquice, era uma loucura. Assim, porque eu não tive essa experiência não tinha realmente, mas aí eu fiz; vou convidar 30 amigos pra comemorar meus 30 anos.

4.Fale um pouco de sua relação com o trabalho em grupo e a sua atuação individual.

“Eu estou nesse trânsito, de um artista independente e um artista de grupo, estou sempre nesse trânsito no momento eu tô no grupo, mas tô também nos meus projetos independentes e eu percebo que não sei porque, mas talvez seja por uma questão de organização que os meus projetos independentes têm tido um maior êxito tanto financeiro quanto de reconhecimento de público, de interesse do público. Não sei se quando to independente deixo mais claro do que eu to querendo falar do que eu estou fazendo porque como é grupo eu me preocupo de não ficar sobrepondo os meus desejos as minhas coisas, porque isso eu posso fazer independente então eu me torno mais generoso de entender de deixar as coisas mesmo, eu estou num grupo pra isso. O que me interessa estar num grupo é que todo mundo trabalha, se organiza e quando não estou afim dessa organização eu pulo pros outros desejos e pra outra forma de lidar e aí vem os interesses artísticos que talvez sejam bem diferentes dos do *Grupo X*.

Quando eu saio do *Grupo X*, eu paro pra pensar como as coisas foram vindo, como veio *Judite* pra falar da questão as solidão, veio *Odete* que eu chamei Lucas pra fazer, pois me interessava ver como trabalhava. Então, pra falar sobre as experiências do passado atualizado no corpo, o corpo perturbador, que você participou, que me interessava saber como é que a gente poderia se organizar junto, saber como era esse trabalho com você da preparação de corpo da força que você traz, com *Meia Lua*, que já vinha com a questão do *Jiu Jitsu*, da Capoeira, daquele corpo incrível que ele tinha completamente diferente do meu.

Então tudo isso me interessa e aí eu acho que isso fica mais claro inclusive nas minhas aulas, nas minhas investidas na questão da arte-educação, nas oficinas e nos projetos sociais, porque durante oito anos de 98 a 2008 eu trabalhava num projeto social ensinando artesanato pra surdo nas casas das artes lá em São Francisco do Conde, que pagava minhas contas e bancava meu salário mensal durante esse tempo. Então é isso, paralelo à dança eu estava com esse trabalho de artes plásticas que continuei com as oficinas na marinha, com oficinas em Santo Amaro, que sempre vou, e que é na verdade o que sustenta o meu trabalho. E quando tem as montagens a gente consegue um edital, *Judite* também me mantém um pouco anualmente por causa dos convites que ela recebe para projeto em escola que me interessa muito. É isso, quando você fala do reconhecimento eu, não é que não me interesse, é claro que eu gostaria de ser reconhecido pela grande mídia e porque acho que isso ampliaria a forma do meu trabalho chegar, como meu trabalho atingiria mais pessoas e o dinheiro ia entrar com mais facilidade com certeza. Mas, me interessa ir nesses lugares que eu tenho circulado. Na marinha o trabalho era incrível eu fui modificando um pouco aquele pensamento principalmente na instituição, em relação à dança, em relação à arte com o deficiente, quanto eu tive trabalhando em Santo Amaro com os jovens dos CRAS e dos CREAs no projeto *Contato Sutil*, não era um trabalho sobre a questão da deficiência, mas é obvio que tem por que sou eu que estou dando aula, é um professor com um corpo numa cadeira de roda chegando pra falar de dança, pra falar de corpo que foi uma proposta minha. Tô levando pra lá, pra eles, os jovens, então pra mim isso tudo é muito importante. A proposta era a sensibilização do olhar, do corpo, do espaço.

5. Atuação política.

Então assim, a minha postura artística tem muito a ver com essa postura política que eu tenho ao longo dos dias da vida mesmo, a gente tem isso né? A presença da gente em determinado lugar já é uma presença e uma ação política porque a gente vai confrontando realidades. Tanto que no meu mestrado eu fui por essas questões políticas, as implicações tanto da política macro, quanto das ações políticas da gente, de como a gente vai construindo políticas de um olhar formador e interferindo realmente no trajeto né, nos lugares, nas formas de pensar.

6 Principais dificuldades enfrentadas em seu país para o exercício de sua atuação cênica.

É tudo com uma gotinha, com algo pequeno, mas eu acho que é importante, não acho que minha arte seja panfletária nem militante, e ao mesmo tempo é quando eu exijo que tenha

acessibilidade, porque eu faço de tudo pra que a questão comunicacional seja respeitada, embora a gente não tenha tanto dinheiro pra realizar isso. Tem que fazer isso dentro das possibilidades do orçamento, mas a gente briga inclusive quando escreve o projeto, pedindo pra que quem vai financiar se responsabilize por isso, porque a lei tá exigindo que todos os lugares tenham acessibilidade. Então assim, desde a escrita do projeto até a realização da ação artística é uma trajetória bastante empenhada politicamente, de pensar e fazer, mesmo quem está lendo, mesmo que não aprove, mas ele tá vendo ali que a gente tá falando daquilo, e se não conhece passa a conhecer, se já ouviu uma vez tá ouvindo pela segunda. Então assim, nessa coisa da repetição da presença da gente. Porque eu acho que é isso.

7- O que representa a Deficiência no seu trabalho?

É inevitável associar a minha arte com a questão da deficiência, mas o que eu acho que é importante é de que maneira é que vai se associar entendeu? Assim por exemplo eu começo a ver que pra quem é do meio, pra outros artistas criadores isso não é o que interessa. Eu tô com contato agora com o *Tripa*, que é um projeto de uma galera daqui de Salvador, *Trilogia do Patrocínio*, que é uma ação sobre fomento de arte. Então isso não passa pela questão da deficiência e eu acho que eu tenho conseguido entrar em vários meios da dança do teatro. Com Gilles Pastor a mesma coisa, o diretor de teatro francês que fez *La Tempête* comigo lá em 2009, e fez *Cosme e Damião* agora em 2013, que a gente vai retomar agora em 2015 não é também pela questão da deficiência, mas ele viu *Judite* e se interessou pelo artista e pensou aquilo e desejou trabalhar comigo e já criou dois projetos pra trabalhar comigo. Então eu tenho tido uma entrada em determinados meios, em determinadas brechas que eu acho que pra mim é importante, porque além de me trazer novas experiências é uma forma de eu me colocar e trazer a minha experiência dentro daquele contexto. E quando eu falo que é impossível dissociar a questão da deficiência é porque eu não vejo problema em estar associado a isso, mas eu não quero que seja associado a esse discurso inclusivo, essa coisa da piedade e do assistencialismo e da pieguice do inclusivo, da falta de pesquisa da falta do investimento estético, do conhecimento, de leitura.

**Judith Smith, diretora e dançarina da Axis Company Dance (EUA).
Entrevista concedida em outubro de 2013 em Oakland – CA.**

1 Introduce yourself

I actually started doing improvisation about five years after I was injured in a car accident. And prior to my injury, I rode jumping horses and I thought that was what I was gonna do with my life. So, when I wasn't able to do that, I was pretty lost. And I met a woman and I started doing improvisational movement with her out of my wheelchair, and that really got me back in touch with my body, and got me interested in being physical again and finding ways to use my body, and finding ways to use my wheelchair that weren't just about getting around every day. And I ended up in a school of martial arts, a women's martial arts school, helping to start a self-defense and martial arts program for disabled women. And it was there that I met our first, and her name was Thais Mazur. We had been studying martial arts together for almost a year, when she asked if I wanted to be in a dance piece that she was putting together. She's a dancer and choreographer, and was very interested in what would happen if you got people with and without disabilities together to dance. And I knew nothing about dance, you know, I still can't really believe that this is what I've do with my life. And it has been, I mean, Axis spend my life's work at this point, I mean I have been doing it more than half my life . So, I said, Sure!! And the next thing I knew, (you know), we were in the studio, you know, creating something that we didn't know even existed around the world, because this was before the internet. So we didn't realized that other people were creating this dance form, you know, throughout the world, kind of at the same time. But we all got hooked on what we were doing, and we performed one piece and the dance community loved what we were doing, and the disability community loved it, and we just kept getting offers to make work for different events, and, you know, before we knew it had kind of taken over our lives. It was just really exciting to be doing something that was so new and so innovative and so different.

We didn't started the company with the idea of... We didn't start it because we wanted to make statements about disability. We started it because we wanted to dance. That said, a lot about early work was very directly about disability, and after about 10 years of doing that, probably after about 5 or 6 years of doing. I started to get kind a restless and so did other people in company because we were doing all of choreography collaboratively, from within the group. And there is only so much you can do that way, and especially as disabled dancers it wasn't

really possible and it's still difficult to (you know), go in the community and get any other dance experience . So I really wanted to commission other choreographers to come and make work on the company. And Thais was not interested in that and the company imploded, and somebody had to run it and to do the administrative work so, I said I would, because I really wanted to dance.

And I really felt like Axis had the potential to be a really important dance company, and to really, you know, help pioneer this form of dance. So that's what we set out to do in 1997...I think that the first ten years we really just kind of introducing the idea to ourselves and to the dance community, to the disability community. I think early on there was confusion about whether we were doing art or whether we were doing therapy.

You know, that's was kind of ...this was even before the American Disabilities Act, so you know, accessibility, I mean, independent living movement, was only a decade (you know) and its existence and, you know, civil rights for people with disabilities. For, you know, independent living was just kind of becoming a known thing so there were lots of converging factors for us, you know.

It is really interesting when you talk about the relation between dance and therapy, cause in Brazil we had the same problem in the 90's. But it is a very important thing that I notice that most part of the artists like Lisa Bufano, Alice Sheppard and lots of people that I met in California have an experience with Axis so do you think that Axis works like a place where people starts a dance career?

No, actually we started our education program really early on, because people came up to us after our performances and said where can we learn do this, and we had nowhere to send them. So, we started doing a monthly community dance jam, and then as we started meeting to find new dancers and expand the company, we had to start training our own because its still not easy...and we haven't had very many disabled dancers come to the company with experience, most of them have come with very little experience and they've gotten on the job training (you know).So when the company imploded we wanted to do... I wanted to do two things, I wanted to do better art, stronger work, and we did that by commissioning. And I wanted our education program to be stronger and to be better and to be a training ground for what we were doing. So, you know that's the education and the artistic event are kind of inseparable for us, and very necessarily, so, because, you know, there's still not, you know... when we do an audition for disabled dancers, we're lucky if we can get 10 people there. Most companies that do an audition will have dozens and dozens of people (you know) and that's been a really complicated difficult thing, not only for Axis, but for all of the companies. That's why we started a summer intensive ten years ago, you know, because there's just not very many opportunities to train in physically integrated dance, and to train at kind of a high level with other people who are

operating at a professional level. You know, and we found a lot of our dancers and or we really developed them through our summer intensive, and (you know) our education work.

So, when you think about the experiences with other choreographers, how do you explain the relation between creative process, between disabled dancers and choreographers? Do you think that prevails an integration or most part of the process is about the ideas of the choreographers?

Most of the choreographers we work with work very collaboratively, and they source material from the dancers, you know, both from the way we all move, not just disabled dancers but also the non disabled dancers. And I want to be really clear about that, you know, we don't exist because we want disabled people to dance. We exist because we want disabled and non disabled dancers to work together. So, I think most of the choreographers that have come to work with us have not had the experience of working with a company like ours, and that can be intimidating. I think what most they have found is that (you know) in reality, they don't work that differently with us than they do any other company (you know)...If we have the great fortune to bring them back to do another piece then that's always great because they come back with a body of knowledge, you know about how we move and how to work with us. And, you know, I think some choreographers are a little bit more successful at really equally using the disabled and the non disabled dancers. Some happen better at using the disabled dancers, and some are better at using the non disabled dancers, but (you know) I think it's still (you know) this form of dance has been going for 3 decades, but it's still in some way kind of in its infancy, you know. There are still a lot of people that don't know it exists in the dance world that have never seen it or experienced it (you know) it's not like you can just show up at a university in a wheelchair and enroll in the dance program and expect that they're gonna know what to do with you.

You know, so I think there has been a learning curve about it, but I think it definitely has improved the quality of our work (you know) and it's wonderful that have people like Marc Brew, or Nadia Adame, who are both disabled, and have choreographed works for us, but I mean, you think about hundreds and hundreds of choreographers around the world and you think about how many of them are disabled. A handful. That's not like, we had a lot of options (you know) to find disabled choreographers (you know) working at a level that we are working out and I wanna to work it out. And were not just about disability (you know) I think it is in part were non disablers choreographers and non disabled dancers, and teachers because (you know) if you not any give them this experience were they get in getter (you know) and

the more people that coming work with us, either how many teachers workshops, pieces (you know) the more people we have up there that are experience and the interesting that is want to see continue.

4. Could you talk about the relation between audience and the dancers. Do you think that Disability it is important to the audience yet?

Well, I don't make work, when we stop to doing things specific about disability that a world people in the disability community that were happy about that, because they like being able to come, and see something about disability on stage and I think that is important to do that, but in some point I was kind a sick a be like way, unpaired all the time and under disabled dancers were, and I felt like you can say more about dance and more about ability by not always doing things about disability and I did more and being disabled dance company, I wanna to be a contemporary dance company. So, I think especially when we tour, sometimes we probably don't have as large audience , other companies might have, because (you know) anybody conjured an idea about what ballet is or hiphop, or jazz, some people, picture modern, but if you talk about people with and without disabilities dancing not very many people have an experience about our context, so in a way just kind it , I Mean I think you ,might just kind a goes blank I. think being on so unique and dance twice was really great for us. And for the field just because billions of people them the never even consider this form of dance never we consider that somebody disabled want to be a professional dancer or someone who as a professional dancer we wanna dance with somebody who is disabled. So, I think that was a really great for up to just brought awareness (you know) of this kind of dance exist. I think (you know) commissioning choreographers also help to give specially critics kind of unplanned which to talk about the work It is hard to talk about the work, and we got a lot of things that we refuse always in that brave. When we start to commissioned work we look they could look that piece of Bill T Jones, they can see the context of this work, (you know) and talk about throughout lands or judge good or some be done way more and the other number of people work with. So, I think that get critics and different way into the work and I think that gave Axis kind of stamp vindictive maybe we didn't have, when we were just created our own work. So, but I think to audience; well, I try to create a repertoire that is diverse and that's something about being a repertoire company. Its that, you get to kind of marry (you know) whatever vocabulary we had in the company any give that moment with (you know) a choreographers vocabulary and there a point of view. I will say (you know) its interesting but now because some people like some pieces and other people don't , but I think we usually

with that programs (you know) specially people that been falling us for long time, they have an opinion and I think that's good (you know) rather than just coming and (you know) applauding because its so brave, because disabled people up there on stage. And its wonderful that's non disabled people are dancing with them. Im sure that dance and a mont of that don't think we can get away from them in this country and I don't know that I'll see this shift in my life time (you know) because if Im here disability its so stigmatize (you know) especially whe we get outside the Bay area or outside other (you know) areas where theres strong disability presence but I think mostly were people do coming see the work the often use the audience baring or mind blowing and I think we got really, really does surprise people and a sense you know? Because they don't know what to spect .

5 Do you think that Integrated Dance is still stigmatized in US in the field of Dance??

So, I think that's something that (you know) we have to figured how we address as a field and I think a lot of it, I mean, in UK is been really successful because, the integrated companies disability arts organizations, the festivals of got so much maintainer and the disablers dancers can show up in the universities like level on, and say I want to get a degree in dance. So we don't have such a long way to go in this country and you know, it's complicated by the fact that is a big country we're really split up we don't have the opportunity to interact very much because we're all limited resources (you know) in the UK everything is much more content, but if you had like a really strong, I mean, have the American Disability Act, but that only goes so far and we have the national damage through the arts so any get city kind better rule stay municipal government founding has to be complained but what is that mean its not has force. And you can have around by you friend door but is something that people gonna the awelcome there or feeling invited. So, its just, its complicated we just have a long way it go on this country.

6 This is really important because in Brazil we have different impressions about US, in the sense of foundations and organizations of people with disabilities. In Brazil the reality is precarious. But when I read some books about Disability Studies and the people talk really much about institutions like VSA or some groups that involve people with disabilities. I think, in some aspect, that people with disabilities in US have more organization than Brazil .

Not much Carolina.

7 Yeah, but I hear your appointment, and its different now, today is different, its other thing , the people have more empowerment, the people do not put more ideas in practice together, this is so sad when you think about the sense of community in disability groups of people. The reality about Axis today, because the company has many of different types of events, dance events, education events and how do you think about this relation about education and dance? It's important to the company talk in universities and schools today?

Yeah, it is really important, the educational aspect is really important, and we rarely to work in places we don't actually also ketch (you know) or try to do some kind of community outreach work. I think it will be for myself with not be very worrying to just isolate yourself in a studio and then going perform somewhere, and try to keep the work to ourselves (you know) because it doesn't exist. So, that things sad, its hard sometimes, make two works or will going a place that we never going wants, and with there for few days, and we're doing few workshops and people get really excited and them we leave and there's nothing there for them, we they leave. You know a kind of given inaptness like I hear this can happen and that is possible but (you know) they enjoyed, they loved, they do it, and then there's no where we do it. So, I mean, I constantly, I mean, we have something success in Denver a few years ago and David Dorman piece witch a community cast, and that with the people cap to getting together and cap development and they have their own performance a probably years ago (you know).

8 Did you say more engaged?

Well, I think they were really determinate that keep going and I mean, I talk people say, how did to do this, I work to my fucking ass out is how I did it, (you know) I decided I want to get Axis to a place where it was a really successful company and I was a really well know company, but its not rocket science I didn't know what a fuck I was doing (you know) we just started doing it, and its been a lot of work, and I think there a lot of people with love that have and a Axis (you know) in their city but (you know) there been a half to give up the budts and make that happen because we cant make a happening in everywhere, we don't have the resources.

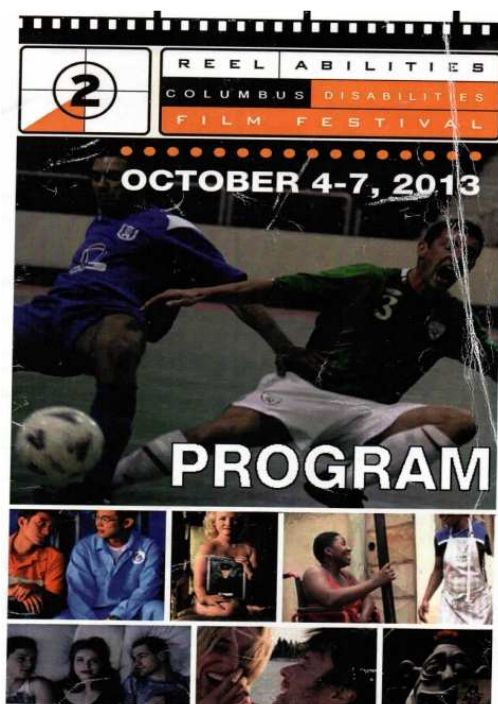
9 Can you explain more about this Judith? How do you maintain Axis? How do you survive?

I spend it that the eight percent of the time in fund raising (you know) and we done because we're work budges of for 28 year and we gave a level, and professionalism, (you know) and I

felt the company from volunteers to (you know) having a staff and pay dancers you know we did get foundations support, we do get pay tutor, and we do get pay to teach but it's awful. I've been try to keep this company floating, it's awful. It's so much more work than I ever imagine and its way more work that I know than I would ever got that I possible do. And you know, we started in out (you know) as a group of people pitching our money together (you know) buying our costing, paying for rehearsals space (you know), if we got we go wanna to our performance people did it (you know) to vacation time from work to do it and than we got a some grants from foundations, and we got another grant and individuals starts supporting us and we starting getting pay for our work. But its taking me 28 years to built this, you know somebody ask me we're in New York, and somebody ask me how they can built a dance company I said marry which (you know) because any you have trustment if you have financial support from (you know) money and your family or money that you marry into its so much easier because than you can make happen but when you try just raise all the functions its hard. It's really hard, and I will tell you (you know) there a that number of dance companies not integrated companies but just dance companies there are solo arts, single choreographers companies and they really been able to built, because (you know) they marry a lower or a doctor (you know) and they didn't have to figurate how the pay the bills themselves (you know). Its, I mean, the quoin I can had been imagine where is like in Brazil. It's so hard stop anything and especially in the Bay area where is so ridiculously expensive and even live, and (you know) we don't have the same I mean, its hard for me bring disabled dancers here because yes, we complain people and yes we can .kind of give then help insurance but You know its like people in the UK, they give that cars provided , they give support works (you know) they give all of this stuff we don't have access to , or if you do can

ANEXO A

Documentos, fotos, registros de atividades desenvolvidas durante o estágio sanduíche.



Disability Filme Festival, em outubro de 2013, Columbus – OH.



Encontro e conversa com professora Petra Koppers (UNMICH) e o artista Neil Marcus, em 4 de outubro de 2013.



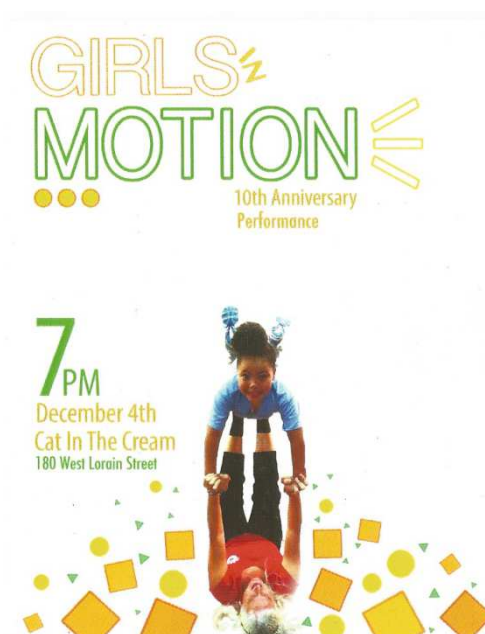
Palestra Disability on Stage: toward an aesthetic of experience, em 6 de novembro de 2013, Oberlin College/OH.



Dandelio Dance Theater em *Beware the Lions*, espetáculo assistido em outubro de 2013 em SFO-CA.



Espectáculo *Disabled Theater*, de Jérôme Bell, 14 de novembro de 2013 no NY Live Arts/NY.



Espectáculo *Girls in Motion Project*, direção Ann Cooper Albright, em 7 de dezembro de 2013, no Cat in the Cream-OH.



Residência artística com o *Dandelion Dancetheater*, março-abril de 2014 e participação no espetáculo *Tongues and Gather*. Direção Eric Kupers.



Tongues



Gather

by Bandelion and the Inclusive Interdisciplinary Ensemble
with Ysaye M. Barnwell, Shira Cion, Melanie DeMore, Laura Elaine Ellis,
Trina Nahm-Mijo and Kumu Kau'i Peralto

SAVE THE DATES!
 MARCH 22: "Songs of Spirit, Songs of Struggle" An intimate evening with Ysaye M. Barnwell, Rodney Bell, Shira Cion, & Eric Kupers @ a private home in Oakland;
 MARCH 26: "Tongues/Gather" Preview and Community Sing with Ysaye M. Barnwell, Dandelion Dancetheater, & Guests @ ODC Theater, SF;
 MAY & JUNE: "Tongues/Gather" Performances and Artistic Exchanges in Hayward, CA & The Big Island of Hawai'i;
 JULY 13 - 27: "Tongues/Gather" World Premiere Performances in San Francisco & Oakland;

Complete Info at: www.dandeliondancetheater.org

Espectáculo *Tongues and Gather*, do Dandelion Dancetheater, maio de 2014, Oakland Ca.



Oficina, *Deviant Bodies*. Realização: *Oberlin Portuguese Program* em maio de 2014, Oberlin OH.



Oficina de Dança para o *Girls in Motion Project*. Realização: *Dance Department/Oberlin College*, maio de 2014.

Tongues @ ODC Theater Individual Map for NAME: _____

*stan's
1 mi
stick
stays*

Section Title	PERFORMER NOTES
Prologue: When I Die Tomorrow <i>SAP</i>	<i>Upala</i>
I. Opening	
II. This Night	
III. You Are Entirely Dead...	
III.i. Word Cacophony (with Anne's Phrase)	
IV Everybody Tried to Prepare Me (Rodney/Eric/Christof Trio)	
V. Languages (Rodney/Christof Duet) <i>(C)</i>	<i>Stan, S, Yumi, etc</i>
VI. Where—Let's See—Wait (count-off to places)	
VII. There it was... (with Hula/Sticks and "Wade in the Water" Quadlabel)	
VIII. Something in the Tone	
IX. In front of you is a Window (with Rainforest Chant)	
X. Hula/Justin's Phrase crossing solo (with "Between the Space...")	
XI. Kumu Kau'I solo	
XII. Ian/Christof partnering duet (with "I don't know what to tell you exactly" into "When you die...")	those that have lines come onstage with a stick.
XIII. Ian Solo (with Ysaye reading "Today the Wind roared")	ensemble starts stepping in place (Melanie style!)
IX. Ending (Ian sits down and pounds stick for lights out.)	as Ian sits down, Ysaye leads Gullah rhythm. It builds. When Ian pounds, it stops.

*Tongues!
Gather!*

** Final scene
at mi up the circle*



Serviço Público Federal
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança/ Escola de Teatro
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas

INTERVIEWED RELEASE FORM

I, _____ (*Interviewed Printed name*), _____ (*Occupation*), hereby consent to and authorize Ang Carolina Bezerra Teixeira to exhibit, reproduce, distribute, and/or display information consented in the interview, such as images, testimonies and videos. All the information consented during the interview will be intended for a doctorate research developed by Ang Carolina Bezerra Teixeira, from Universidade Federal da Bahia (Brasil), by the post-graduation course of Artes Cênicas (Performing Arts).

ACCEPTED AND AGREED TO BY:

Interviewed Signature_____
Location Date