



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

ANA CECÍLIA VIEIRA SOARES

NEM BELO, NEM FEIO: GROTOX.  
PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA

Salvador

2013

ANA CECÍLIA VIEIRA SOARES

NEM BELO, NEM FEIO: GROTOX.  
PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro.

Salvador

2013

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Soares, Ana Cecília Vieira.  
Nem belo, nem feio : Grottox. Pelo direito de dançar a diferença / Ana Cecília Vieira Soares. -  
2014.  
122 f.: il.

Inclui anexos.  
Orientadora: Profª. Drª. Fátima Campos Daltro de Castro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

1. Dança. 2. Artistas com deficiências. 3. Coreografia. 4. Crítica de arte. I. Castro, Fátima Campos Daltro de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

ANA CECÍLIA VIEIRA SOARES

NEM BELO, NEM FEIO: GROTOX.  
PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Defendida e aprovada em 25 de fevereiro de 2013.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro, PPGDança - UFBA  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Roberto Wanderley Nogueira, CCJ - UFPE  
(Examinador externo)

---

Profa. Dra. Gilsamara Moura Robert Pires, PPGDança - UFBA  
(Examinador interna)

Salvador

2013

iii

À Edna Vieira Soares e Romildo Soares da Silva, pela honra de tê-los como pais, pela felicidade de tê-los como exemplos de dedicação e amor ao próximo, pela gratidão em tê-los como parceiros em todas as danças que escolhi dançar.

Ao meu irmão, Milton José Vieira Soares, minha maior experiência de amor incondicional.

Às pessoas que acreditam na construção de uma sociedade verdadeiramente justa e igualitária.

## AGRADECIMENTOS

Por acreditar que os gestos de gratidão são capazes de mobilizar os melhores sentimentos, transformo minhas palavras de agradecimentos na memória afetiva materializada desses anos como mestrandia em dança.

Aos meus pais, Romildo e Edna, por acreditarem no meu potencial e por tornarem possível a conclusão de mais uma etapa de minha vida acadêmica.

Aos meus irmãos Romildo Júnior e Milton José por transformarem a minha ausência em presença na forma de cuidados e atenções.

Aos meus sobrinhos Romildo Neto, Rebeca e Fernanda por rechearem de ternura e doçura todos os momentos distantes.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de estudos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Fátima Daltro, por toda paciência e tolerância, mas principalmente pela presença poética dos encontros.

À Profa. Dra. Gilsamara Moura por ter aceitado o convite em participar das bancas examinadoras de qualificação e defesa, por suas contribuições valiosas, pela forma delicada, respeitosa e prestativa como sempre me recebeu e atendeu quando solicitada. Grata pelas microdanças, pelas conversas, pela vizinhança.

Ao Prof. Dr. Roberto Wanderley Nogueira por participar de mais uma importante etapa da minha vida acadêmica, como examinador externo nas bancas de qualificação e defesa. Grata pelo exemplo de dedicação à busca pela construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

A Henrique Amoedo por sua Dança Inclusiva que, inclusive, me fez buscar esse estado de pesquisadora acadêmica em dança. Obrigada pelas conversas, pela praia do aeroporto na Ilha da Madeira, pelos dias de “Minicasa”, pela disponibilidade e carinho.

À AAAIDD e à Casa da Música da Cidade do Porto por autorizarem que o GROTOX fosse o objeto de minha pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da UFBA e a todos os funcionários do quadro administrativo, pelos encontros, pelas trocas, pela forma respeitosa pela qual fui acolhida.

À Profa. Dra. Adriana Bittencourt pelas conversas, pela força, pelas orientações, por todos os sorrisos.

À Prof. Dra. Ludmila Pimentel pelo incentivo e, principalmente, pelo “teto” do “miniap”.

A todos os integrantes do ACCDANA59 – Acessibilidade em Trânsito Poético e do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diferença por tornarem minhas sextas-feiras mais produtivas e afetivas, por todas as experimentações e por todas as trocas.

Ao Pe. Miguel Martins, amigo certo nas horas em que mais precisei. Sem você essa conquista não teria os sabores do cuidado, da ternura, da leveza, da alegria.

À Lillian Martins por ter sido minha cicerone em Salvador, mesmo sendo piauiense. Valeram todas as horas na fila do RU (Restaurante Universitário), valeu o primeiro pôr-do-sol na beira do mar, valeram as aulas sobre a história do cacau para fazer trabalho na faculdade, valeu compartilhar as alegrias e as dores desse tempo.

Aos amigos Marcos, Mara Raquel, ao pequeno Lucas, Carmem e Iaiá, pela presteza, pela acolhida, pelo carinho, por me fazerem sentir em casa, pela certeza de não estar sozinha.

À amiga Raphaela Marinho por ser a presença em Salvador das lembranças mais doces de minha Terra e por mais uma vez traduzir minhas palavras para a língua inglesa nessa caminhada acadêmica.

Ao amigo, irmão, parceiro Nelson Moura por acreditar em mim, por sempre cuidar de mim, mesmo estando longe. Eu o amo, simplesmente.

À Moura Arquitetura pela parceria e patrocínio nas viagens aos congressos e seminários no ano de 2102, pelo projeto em acessibilidade.

Ao amigo Tiago Ferro por todo suporte técnico e afetivo em rede.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Gurgel da Costa pela parceria em nossos projetos de pesquisa em dança na Doença de Parkinson, pelo incentivo, pela confiança e amizade. Que venham muitas outras danças!

Aos meus ex-alunos que ficaram em Pernambuco torcendo pelo meu sucesso e pelo meu retorno. A todos os ex-integrantes do extinto Grupo de Dança Mandacaru-UNICAP, aos associados da Associação de Parkinson de Pernambuco – ASP, aos integrantes do INTEGRARTE.

A todos os companheiros da turma do Mestrado em Dança 2011, em especial à Ana Clara, pela generosidade, amor e doçura; à Patrícia Padu, pelas lições de praticidade; à

Graziela, pela cumplicidade; à Dorotea, pelas orientações, pelo incentivo, pela lucidez; à Marília Nascimento, pelas danças e por me emprestar seus alunos.



**Alguma coisa acontece no meu coração**

Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida  
São João

É que quando eu cheguei por aqui eu nada  
entendi

Da dura poesia concreta de tuas esquinas  
Da deselegância discreta de tuas meninas

**Ainda não havia para mim Rita Lee**

**A tua mais completa tradução**

Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida  
São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o  
meu rosto

Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto,  
mau gosto

**É que Narciso acha feio o que não é espelho**

E à mente apavora o que ainda não é mesmo  
velho

**Nada do que não era antes quando não  
somos Mutantes**

**E foste um difícil começo**

**Afasta o que não conheço**

E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do  
avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue e destrói coisas  
belas

Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas  
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços  
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da  
chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do  
samba

Mais possível novo quilombo de Zumbi

E os novos baianos passeiam na tua garoa

E novos baianos te podem curtir numa boa

SAMPA – Caetano Veloso.

(Grifos nossos)

## RESUMO

A presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e tem como mola propulsora pensar o corpo/dançarino com deficiência e seu acesso à arte. Estudamos a presença da pessoa com deficiência na cena artística da dança tomando como ponto de partida a observação da obra coreográfica GROTOX. De autoria do Prof. Ms. José Henrique Amoedo Barral, a coreografia foi interpretada pelo Grupo Dançando com a Diferença, da Ilha da Madeira/Portugal, em parceria com a Casa da Música, da Cidade do Porto/Portugal, dentro do Festival Ao Alcance de Todos, no ano de 2009. Como proposta metodológica definimos analisar criticamente a obra tendo como referencial os preceitos da Crítica Genética, bem como os estudos em Processos de Criação defendidos por Cecília de Almeida Salles. Nossa análise observa a forma pela qual o corpo/dançarino com deficiência é mostrado nessa elaboração cênica, especificamente: quais as possibilidades de dança apresentadas, se a estética do “corpo coitadinho” ou um trabalho de investigação do movimento, se a proposição de uma estética construída por esse corpo com deficiência. O GROTOX tem “o belo e o feio” como tema, e segundo o coreógrafo em sua pesquisa artística recorreu aos livros de Umberto Eco: A história da beleza (2010) e A história da Feiura (2007). Partindo dessa referência buscamos entender as relações que se estabeleceram no processo de criação da obra, bem como as relações estabelecidas em cena entre as singularidades dos corpos dançantes. Nessa busca trouxemos para compor o referencial teórico de nossa pesquisa: a Teoria Corpomídia (GREINER/KATZ, 2004), o conceito de Multidão (HARDT/NEGRI, 2005) e o conceito de Corpo Sitiado (CORREIA, 2007).

**Palavras-chave:** Pessoa com deficiência, acessibilidade, obra coreográfica, crítica.

## ABSTRACT

The present research was developed in the extent of the Master in Dance of the Dance Post-Graduation Program of the Federal University of Bahia and its mainspring is thinking the body/dancer with disability and his access to art. We studied the presence of the disabled person in the artistic scene of the dance considering as bottom line the observation of the GROTOX choreographic work. Authored by the Prof. Ms. José Henrique Amoedo Barral, the choreography was performed by the group Dancing with the Difference, from Madeira Island/Portugal, in association with the House of Music, from the City of Porto/Portugal, during the “Everyone Can Reach” Festival, in 2009. As methodological proposal, we decided to analyze the work critically, considering as a reference the precepts of the Genetic Criticism, as well as the studies in Creation Processes, defended by Cecília de Almeida Salles. Our analysis observes the way the body/dancer with disability is shown in this scenic formulation, specifically: which are the possibilities of the performed dance, if the aesthetic of the “poor little body” or a work of movement investigation, if the proposition of an aesthetic constructed by this body with disability. The GROTOX has “the beautiful and the ugly” as a topic, and the choreographer, in his artistic research, resorted to the books of Umberto Eco: *The story of the beauty* (2010) and *The story of the ugliness* (2007). Based on this reference, we tried to understand the relationships established during the process of work creation, as well as the relationships established in scene among the singularities of the dancing bodies. In this pursuit, and to compose the theoretical of our research, we brought: the Corpomídia Theory (GREINER/KATZ, 2004), the Concept of Mass (HARDT/NEGRI, 2005), e the concept of Beleaguered Body (CORREIA, 2007).

**Keywords:** disabled person; accessibility; choreographic work; criticism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto do Espetáculo Grottox .....	34
Figura 2: Foto do Espetáculo Grottox. ....	36
Figura 3: Foto do Espetáculo Grottox .....	39
Figura 4: Foto do Espetáculo Grottox. ....	41
Figura 5: Foto do Espetáculo Grottox .....	42
Figura 6: Laocoonte, século I a.C.....	45
Figura 7: Afrodite Capitonila, cópia romana, 300 a.C. ....	45
Figura 8: Deus Dionísio e Deus Apolo.....	46
Figura 9: O desespero do Artista diante da grandeza dos fragmentos antigos. J.H. Füssli.....	48
Figura 10: Maria Adelaide de França Vestida à moda turca. Jean-Étienne Liotard.....	48
Figura 11: Mão Artificial, Ambroise Paré.....	50
Figura 12: Les Demoiselles d’Avignon, Pablo Picasso.....	52
Figura 13: Yellow Submarine, Herinz Edelmann .....	52
Figura 14: Escopo, Diego Velázquez .....	54
Figura 15: Quimera de Arezzo .....	54
Figura 16: Agência de emprego, Isaac Soyer.....	55
Figura 17: O Beijo, Francis Picabia.....	55

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	xi
<b>ABSTRACT</b> .....	xii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 “AINDA NÃO HAVIA PARA MIM RITA LEE, A SUA MAIS COMPLETA TRADUÇÃO.” – UMA ANÁLISE CRTÍTICA DE PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA</b> .....	18
1.1 GROTOX: UM CONVITE PARA DANÇAR. ....	18
1.2 OS PARES DA DANÇA GROTOX: O GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA E A CASA DA MÚSICA .....	25
1.3 UMA HISTÓRIA, UM OLHAR SOBRE O GROTOX.....	32
<b>2 “É QUE NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO” – O CORPO DANÇARINO COM DEFICIÊNCIA DO GDD NO GROTOX</b> .....	43
2.1 HISTÓRIAS SOBRE O BELO E O FEIO. ....	43
2.2 DO GORTESCO AO BOTOX .....	57
2.3 NEM BELO, NEM FEIO: GROTOX. DANÇANDO A DIFERENÇA .....	64
<b>3 "NADA DO QUE NÃO ERA ANTES QUANDO NÃO SOMOS MUTANTES - PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA</b> .....	71
3.1 DA DANÇA SOBRE CADEIRA DE RODAS À DANÇA INCLUSIVA.....	71
3.2 GROTOX, UM PROJETO ARTÍSTICO DE MULTIDÃO.....	77
3.3 PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA.....	81
<b>4 “WHAT A WONDERFUL WORLD”? – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS</b> .....	90
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	95
<b>ANEXOS</b> .....	99

## INTRODUÇÃO

### “ALGUMA COISA ACONTECE NO MEU CORAÇÃO...”

“Alguma coisa acontece no meu coração...” e em todo corpo, assim como ao marinheiro que anseia pela primeira viagem, como aos enamorados em seu primeiro encontro, como ao caminhante que se depara com uma nova cidade, assim estamos agora ao iniciarmos essa nossa história sobre uma história. Traduzir em palavras escritas as palavras ouvidas que reverberam no corpo, as imagens que foram vistas, tantas e tantas vezes, desde que assistimos ao GROTOX pela primeira vez, é o mesmo que mergulhar em mar aberto à procura da ostra que contenha a pérola mais preciosa. Como guiar os registros do corpo que não é mais o mesmo, porque não mais os mesmos olhos, não mais os mesmos ouvidos. Corpoeu que, ao final do mergulho, também não será mais o mesmo, mas que escolhe a aventura de lançar-se ao mar, apesar de não haver a certeza da descoberta do tesouro.

Tal como o poeta, “quando eu cheguei por aqui eu nada entendi”, porque tudo agora é transformação, mudança, tudo é evolução, coevolução... Nós que vínhamos de outras terras, que dançávamos outras danças e principalmente escrevíamos outras palavras, tivemos que reaprender a olhar, ouvir, calar, pensar e repensar. Adaptando o eucorpo<sup>1</sup>, coadaptando corpocoraçãamente, tudo pulsando, acontecendo, buscando trilhas, caminhos e entendimentos que nos fizessem compreender esse espaço/lugar/tempo da pesquisa acadêmica em dança.

Ao final de uma das etapas da nossa pesquisa acadêmica apresentamos a presente dissertação em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestrado em Dança, pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Com o título “Nem belo, nem feio: Grotox. Pelo direito de dançar a diferença.”, nosso trabalho tem como objeto de pesquisa o espetáculo GROTOX, obra coreográfica de autoria do Prof. Ms. José Henrique Amoedo Barral<sup>2</sup>, criada para o Grupo Dançando com a Diferença – GDD<sup>3</sup>, no âmbito do Festival Ao Alcance de Todos, realizado anualmente pelo Serviço Educativo da Casa da Música da Cidade do Porto em Portugal. Foi aos registros em vídeo dessa coreografia, apresentada no ano de 2009, tanto na Cidade do Porto como na Ilha da

---

<sup>1</sup>Optamos pelo nome eucorpo como forma de afirmarmos nossa compreensão acerca do entendimento sobre o corpo não ter um caráter dualista cartesiano, no qual havia uma separação entre corpo e mente. Não existindo, portanto, eu e o meu corpo, e sim um eucorpo.

<sup>2</sup> Gostaríamos de informar que no decorrer do texto da dissertação quando nos referirmos ao Prof. Ms. José Henrique Amoedo Barral usaremos o nome Amoedo.

<sup>3</sup>De forma semelhante ao aludido anteriormente, informamos que no decorrer do texto da dissertação quando nos referirmos ao Grupo Dançando com a Diferença usaremos a sigla do nome: GDD.

Madeira, que lançamos nossos olhares, buscando entender como foram estabelecidas as relações entre os corpos dos dançarinos do Grupo, corpos dançarinos com e sem deficiência.

Com a licença que cabe aos poetas, citando aqui o gênero literário, e associando-nos às palavras de Caetano Veloso na letra da música SAMPA, que descreve o seu encontro com a cidade de São Paulo, passamos a descrever nosso encontro, ou melhor, nosso reencontro com a dança, a dança enquanto área de construção de conhecimento, a dança enquanto formação acadêmica. E agora nos percebemos corpo inteiro, corponectivo, corpo que é passado, presente, futuro; futuro, presente, passado; presente, passado, futuro; corpo pensante, pensado contemporaneamente, corpo dançante, que conta sua história e a história de tantos outros corpos que constroem a memória da pele.

Compreender as relações entre corpos com e sem deficiência que dançam é um tema que chama nossa atenção há dez anos, desde quando assistimos pela primeira vez à coreografia 9X9, também de autoria de Amoedo e também dançada pelo GDD. Estudar a Dança Inclusiva, que até então, para nós, era uma desconhecida, pensar na forma como os corpos com deficiência dançam e, principalmente, entender a trajetória histórico cultural que levou esses corpos a se tornarem dançarinos são nossos objetivos como dançarina, coreógrafa, advogada especialista em Direitos Humanos e pesquisadora em dança.

A princípio, nossa pesquisa dizia respeito a analisar os dez anos de criação do termo Dança Inclusiva, principalmente no que tange à sua contribuição para a possível mudança paradigmática em relação à visibilidade da pessoa com deficiência. Consciente da importância de uma análise mais aprofundada sobre a questão, reconhecendo sua complexidade por envolver relações históricas, econômicas, sociais, culturais e políticas acerca da valoração da pessoa com deficiência, e, ainda, tendo consciência que dentro do espaço/tempo de dois anos, determinado para uma pesquisa em mestrado, essa análise não poderia ser realizada de forma satisfatória, redirecionamos nossos estudos.

O redirecionamento nos levou a optar por fazer uma análise crítica sobre a obra coreográfica pesquisada. Seguindo os preceitos da crítica genética, como metodologia, passamos a olhar para o Grotox não somente como produto artístico, mas como processo de criação artística. Usar da palavra para falar sobre um processo de criação artística é um desafio que torna necessário que seja traçado um horizonte metodológico acerca desse fazer. “Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível” (FOUCAULT, 2010, p. 5).

Traçar um horizonte, como plano de trabalho, planejamento, que diz respeito às escolhas metodológicas da pesquisa. Mas traçar esse horizonte quando se refere a método é tarefa necessária e ao mesmo tempo desafiante. Porém, como elemento constitutivo dos ritos e rituais da escolha de fazer parte do mundo acadêmico, desenhamos esse traço com a liberdade de fazê-lo como alguém que, ao olhar o horizonte, vacila entre certezas e dúvidas, a contemplar um longo caminho. Um caminho que pode estar prestes a mudar de rota a qualquer momento, por não se tratar de um caminho pronto e acabado, um caminho sujeito às intempéries e transformações próprias ao ato de caminhar.

[...], para fixar o lugar – ou talvez o teatro muito provisório – do trabalho que faço: suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controladora, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2010, p. 8-9).

Pensar, pesquisar, observar, fazer dança na perspectiva de um mestrado acadêmico, com todas as especificidades que esse lugar demanda, é reconhecer que o novo e o inacabado se fazem e refazem a todo instante. O caminho entre propor um pré-projeto de pesquisa e preparar o texto final da dissertação foi marcado por transformações que nos fizeram chegar neste instante de construção de certezas transitórias, no qual elegemos um horizonte metodológico para alcançar: analisar criticamente uma obra coreográfica sob a égide dos preceitos da Crítica Genética.

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história de produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (SALLES, 2004, p. 12-13).

Lançar nossos olhares para o Grotox dentro de uma perspectiva da crítica genética e analisá-lo não só como produto, mas como processo de criação artística, foi a transformação que de forma mais acentuada determinou nossa atuação na construção da pesquisa. O espetáculo foi escolhido como objeto de pesquisa, mas no início era ponto de partida para análise acerca do termo Dança Inclusiva. A justificativa da escolha diz respeito ao fato de



tratar-se o Professor Amoedo da primeira pessoa a utilizar dessa nomenclatura, de forma acadêmica e em língua portuguesa, por ser de sua autoria a coreografia de Grottox, bem como o ano de 2012 marcar dez anos de criação do termo. Agora o Grottox passa a ser o foco principal de nosso olhar, que se propõe a compreender as relações que foram estabelecidas na produção do espetáculo, e principalmente compreender as relações entre os corpos dançantes em cena.

Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva de processo, que envolve sua construção, está implícito já na própria ideia de manuscrito o conceito de trabalho. Desse modo os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indiciador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico (SALLES, 2004, p. 15).

Mudança de olhar, novas escolhas de ação. O fazer de um crítico genético, como investigador do processo de criação artística, não é determinado com um manual específico, com regras rígidas. Porém uma atividade é comum em todos os fazeres: a reunião dos documentos do processo. “[...], pode-se afirmar, com certa segurança, que, vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor. Essa é a nossa proposta” (SALLES, 2004, p. 12).

Portanto, os primeiros passos foram reunir os documentos disponibilizados pelo GDD para que o trabalho de análise fosse realizado. Em mãos: o registro em vídeo (DVD) da obra coreográfica; o clipping completo de matérias de jornais impressos de circulação na Ilha da Madeira e também com circulação nacional em Portugal que noticiavam sobre o projeto; alguns documentos que dizem respeito à parceria feita pelo coletivo de artistas que fizeram parte do processo, tais como sinopse do espetáculo e currículos dos responsáveis pela direção do projeto.

Buscar entender as escolhas artísticas do criador perpassa pela observação, percepção das nuances de suas anotações, de suas referências tanto de vida quanto bibliográficas durante a pesquisa para concepção da obra. No dizer de Salles (2010):

Foi diante de uma anotação que comecei a conviver com as questões que envolvem sua percepção e, ao mesmo tempo, passei a compreender o conceito de criação como transformador: “Há pouco parou de chover. Foi linda a tempestade que caiu sobre a plantação. Vou pintar um navio velejando sobre as ondas de canteio. O dia voltou a clarear, mas parece que tudo está coberto por uma grossa camada de verniz” (KLEE, 1990, p. 437). Muito se fala de como os fatos da vida do artista passam a integrar suas obras. Aqui, Klee registra o que via pela janela e, ao mesmo tempo, nos oferece a possibilidade de acompanhar o modo como seu olhar transforma a

cena observada. É isso que interessa aos estudos de processo de criação, e não a mera constatação biográfica.

Ao nos depararmos com essas questões de percepção, estamos falando de filtros, mediações e modos de transformação que carregam marcas de sua subjetividade. É a singularidade de seu olhar, associada à natureza de suas buscas, envolvidas em redes histórico-culturais (SALLES, 2010, p. 23-24).

Os passos seguintes disseram respeito a identificar qual o tema do espetáculo, e, como afirma Katz (2003), saber qual a pergunta que a obra coreográfica faz. E ter conhecimento sobre a pesquisa feita pelo coreógrafo das obras de Umberto Eco sobre a história da beleza e a história da feiura foi importante contribuição em nossa escrita. O Grottox tem como tema o belo e o feio e a todo instante nos pergunta: O que é belo? O que é feio?

Feitas as primeiras análises sobre o fazer do artista, a próxima etapa foi encontrar as conexões entre a obra e as possibilidades de contribuição de nossa pesquisa no que tange à dança como área de conhecimento. Observar as relações entre os corpos dançantes em cena, principalmente por tratar-se de um espetáculo de Dança Inclusiva, no qual pessoas com e sem deficiência atuam juntas, passa a guiar os passos do caminho. De que forma esses corpos experimentaram esse espaço cênico? De forma autônoma? Os corpos eram interdependentes, conectados; ou reproduziam a estética do corpo coitadinho (CORREIA, 2007)?

Como transeuntes que passam por nossos caminhos e não passam despercebidos, convidamos ao diálogo nessa análise autores que fazem crítica de arte, mas especificamente crítica de dança. Porém, por entender que este estudo é um estudo indisciplinar (GREINER, 2005), também participam desse diálogo estudiosos de filosofia, da neurociência, do direito.

A existência da indisciplinaridade e da transdisciplinaridade fez com que outra mudança ocorresse no percurso da pesquisa e essa mudança diz respeito ao subtítulo da dissertação. A assertiva “pelo direito de dançar a diferença” surgiu da necessidade de abordarmos em nossa escrita que dançar é uma questão de Direito. O acesso à arte é elencado como Direito Humano na Declaração Universal de 1948 e garantido pela Constituição Federal brasileira de 1988. Conhecer as leis que garantem esse acesso, no nosso entendimento, concorre para o trânsito das pessoas com deficiência nos ambientes artísticos, seja como artista ou como espectador. Entendemos a importância de abordar essa questão por reconhecermos no trabalho do GDD um espaço que possibilita esse acesso à arte.

Seguimos a pesquisa sobre o processo de criação do Grottox, e, como o espetáculo é um projeto entre dança e música, optando por continuar usando a letra da música Sampa, de Caetano Veloso, como “trilha sonora” de nossa escrita. A dissertação foi organizada em três

capítulos cujos títulos têm trechos da letra da música que reconhecemos serem correspondentes aos temas abordados em cada um desses.

O primeiro capítulo tem como título “[...] ainda não havia para mim Rita Lee, a sua mais completa tradução...”. Aqui serão apresentados fundamentos teóricos da crítica genética, por identificamos e reconhecemos que o fazer do crítico assemelha-se ao ato de traduzir, apoiados nos estudos sobre o corpo de autoria de Christine Greiner e Helena Katz. Seguindo os preceitos da Teoria Corpomídia, de acordo com a qual o corpo é mídia de si mesmo, é um construído de informações selecionadas em seu processo de organização dessas informações com o ambiente, escolhemos apresentar o GDD e a Casa da Música. Conhecer as partes envolvidas no processo de criação do Grottox e saber como se deu o início da parceria entre as duas instituições foram dois importantes elementos para entendermos as escolhas coreográficas do espetáculo. No último item do capítulo a opção foi fazer uma descrição do Grottox como base de dados para que, no segundo capítulo, seja construída uma análise mais propositiva, considerando as perguntas que o espetáculo nos faz (KATZ, 2003): O que é belo? O que é feio?

“[...] é que Narciso acha feio o que não é espelho...” trata do referencial teórico da pesquisa feita pelo coreógrafo em seu processo criativo. Os livros de Umberto Eco, *A história da beleza* (2010) e *A história da Feiura* (2007), dizem respeito ao tema central do espetáculo. No segundo capítulo será feito um panorama dessas histórias, que se restringem à História das civilizações ocidentais, partindo de recortes temporais que se relacionam com a dramaturgia do Grottox: a beleza na Antiguidade grega, na Idade da Razão, a beleza das máquinas e a beleza e a mídia do mundo contemporâneo; o feio na antiguidade, a feiura industrial, o vanguardismo e o triunfo do feio e a feiura na contemporaneidade. Depois, a atenção da análise passa para as palavras que compõem o nome da obra coreográfica, grotesco e botox, buscando encontrar as conexões entre o nome e os elementos cênicos do espetáculo. Encerrando o capítulo, a análise é feita de uma forma mais propositiva o belo e o feio e como é dançada a diferença no Grottox.

Pensando contemporaneamente a Dança e de acordo com as ideias coevolucionistas que afirmam que o corpo é um construído de suas adaptações ao ambiente em que vive, escolhemos o trecho da letra de Sampa “[...] nada do que não era antes, quando não somos mutantes...” para ser o título do último capítulo da dissertação. Nesse ponto o interesse é abordar as transformações ocorridas quanto à visibilidade da pessoa com deficiência na cena da dança, como tem sido a participação desse corpo na recente história da dança, bem como a

forma pela qual a luta pelos direitos à cidadania tem interferido nessa história e vice-versa. O capítulo é dividido em três pontos: o primeiro faz um apanhado histórico sobre o corpo dançarino com deficiência, indo da dança com cadeira de rodas à dança inclusiva; no segundo, serão abordadas as mudanças nas formas de produção, identificando o Grottox como um projeto artístico de Multidão; e por fim reforçamos nossa ideia sobre Dança e Direito, dançar é uma questão de direito, apontando alguns instrumentos legais que asseguram a participação da pessoa com deficiência no cenário artístico da dança.

As considerações finais, que são transitórias e inacabadas iguais ao entendimento sobre análise de obra artística que foi escolhido enquanto metodologia, também têm uma trilha sonora. A música “What a wonderful world” (composta por George David Weiss/George Douglas), considerada um clássico do cancionário popular internacional, é a música executada na última cena do espetáculo e é escolha de título para as reflexões que encerram a escrita da dissertação e iniciam os novos passos a caminhar enquanto pesquisadores em dança. “What a wonderful world?” Essa é nossa pergunta: Que mundo maravilhoso? Um mundo “maravilhoso” no qual as diferenças serão aceitas e respeitadas, um mundo onde cidadania será vivenciada em sua forma plena, um lugar em que as pessoas conviverão em harmonia e serão reconhecidas como iguais. O mundo maravilhoso existe? No olhar dos compositores da música esse mundo é real. Que os olhares estejam atentos às mudanças desse mundo, que sejamos agentes dessa transformação, que nossas palavras não sejam meras palavras no mundo em que vivemos.

Eu tenho consciência de que tudo isso deve soar como palavras, meras palavras. Mas eu não levaria isto como um insulto. Ouvimos tantos oradores passarem suas palavras adiante como algo mais que palavras, como senhas que nos habilitariam a entrar em uma nova vida. Vimos tantos espetáculos que se gabavam por não serem meros espetáculos, mas cerimoniais de uma comunidade. Mesmo hoje em dia, apesar do chamado ceticismo pós-moderno quanto a mudar nossa forma de viver, pode-se ver tantos shows que posam como mistérios religiosos que talvez não seja tão escandaloso ouvir, para variar, que palavras são apenas palavras. Romper com os fantasmas da Palavra transformada em carne e do espectador transformado em ator, saber que palavras são apenas palavras e que espetáculos são apenas espetáculos talvez nos ajude a entender melhor como palavras, histórias e espetáculos podem nos ajudar a mudar alguma coisa no mundo em que vivemos (RANCIÈRE, 2004, p. 14).

# 1 “AINDA NÃO HAVIA PARA MIM RITA LEE, A SUA MAIS COMPLETA TRADUÇÃO” – UMA ANÁLISE CRTÍTICA DE PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

## 1.1 GROTOX: UM CONVITE PARA DANÇAR

“... Ainda não havia para mim Rita Lee, a tua mais completa tradução ...”

Inauguramos nossa fala referenciando o poeta Caetano Veloso, na letra de sua música Sampa, que descreve o seu encontro com a cidade de São Paulo, seu encontro com o até então desconhecido. A escolha justifica-se por pensarmos que, tal como o grande artista da música popular brasileira, assim também é esse instante, esse lugar aos escrevermos sobre o Grotox. “Ainda não havia para mim” este lugar de pensar e escrever sobre dança, antes de chegarmos por aqui, ao Mestrado de Dança da Universidade Federal da Bahia, não havia a possibilidade de sua “mais completa tradução”. Mas será que existe uma completa tradução? E, existindo, como fazê-la? Essas são algumas das inquietações que transitam no eucorpo quando nos debruçamos para compor nossa escrita. Pensar, escrever, traduzir dança de forma acadêmica, e, acima de tudo, acessível, pois é a acessibilidade à arte que move nossa dança, nossa pesquisa, é por acreditar na realização dessa acessibilidade que lançamos nossos olhos ao GROTOX. E, na busca por essa tradução, associamos nosso entendimento ao dizer de Greiner (2010):

A noção de tradução como transcrição não envelheceu, no entanto tem ganhado um teor político cada vez mais explícito. Dizer que a tradução cultural é a tarefa diferencial da antropologia e da semiótica virou um clichê. A questão que realmente importa é como se dá a operação. A princípio, a “boa tradução” seria eficiente ao deformar e subverter os dispositivos conceituais do tradutor de modo a transformar a língua ou o pensamento de chegada, o que nem sempre acontece (GREINER, 2010, p. 15).

Grotox é um convite para dançar, mas, acima de tudo, um convite à reflexão sobre as questões referentes ao belo e ao feio. O espetáculo foi criado para ser encenado pelo Grupo Dançando com a Diferença – GDD, companhia residente do Centro de Artes Casa das Mudanças na Calheta, na Ilha da Madeira, em Portugal. Foi escolhido enquanto objeto de pesquisa por tratar-se de obra coreográfica da autoria do Prof. Ms. José Henrique Amoedo Barral, que, no

ano de 2002, criou o termo Dança Inclusiva. Esta dança que passou a ser o campo de atuação profissional e sobre a qual dedicamos nossos estudos.

Um convite para dançar, uma dança entre o GDD e o Serviço Educacional da Casa da Música da Cidade do Porto em Portugal. O convite foi feito ao coreógrafo Amoedo, que é o diretor artístico do GDD e que, por sua vez, escolhe o Grupo para participar do projeto. Um projeto dividido em fases de pré-produção, produção e apresentações, e realizado no período entre o final do ano de 2008 até o mês de maio do ano de 2009. Um trabalho de equipe no qual o respeito à diferença foi marca registrada, uma equipe formada por dançarinos, músicos e técnicos em audiovisual que trabalhou a distância porque suas sedes eram em cidades distintas, numa equipe múltipla e única, diferente.

Desde a primeira vez que assistimos à coreografia já se passaram quase dois anos e, durante esse tempo, estando mestranda em dança, nossos olhos já não são mais os mesmos. As possibilidades de ver, pensar, compartilhar, dialogar a dança, as questões referentes à presença da pessoa com deficiência em cena, que antes tinham somente como referenciais teóricos a Dançaterapia<sup>4</sup> e a Dança Inclusiva<sup>5</sup>, são ampliadas pelas teorias acessadas no mestrado.

No percurso da pesquisa a análise sobre o Grotox passou por transformações que levam o estudo ao patamar de não mais analisar as diferentes fisicalidades. Agora a análise passa a observar as relações estabelecidas entre os corpos dançantes em cena, e, ainda mais, identificar as relações para além da cena artística, reconhecendo a existência de um corpo social que é um construído e pode ser discutido de forma multidisciplinar na contemporaneidade. Essa transformação foi possível a partir do acesso a teorias como a do Corpomídia (GREINER/KATZ, 2004), segundo a qual:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER/KATZ, 2004, p. 131).

---

<sup>4</sup> A dançaterapia a qual nos referimos é o método criado pela bailarina argentina María Fux.

<sup>5</sup> Dança Inclusiva, nomenclatura usada pela primeira vez em língua portuguesa pelo Prof. Amoedo. Dedicaremos um dos pontos do 3º capítulo a esse assunto.

Observar os movimentos dos corpos dançarinos em cena é parte do trabalho, porém faz-se necessário entender os movimentos que foram feitos durante o processo que viabilizou a criação da obra coreográfica. Falar em processo é colocar em baila a corponectividade<sup>6</sup> apreendida nesses tempos recentes, conceito que reconhece que a cognição dá-se de forma metafórica no corpo; conhecer não é uma atividade extracorpórea, tampouco um movimento que seja de “dentro para fora”. Conhecer, que antes era entendido como um fazer dicotômico, como dicotômico é o pensamento “mente e corpo”, sob a perspectiva da corponectividade, passa a ser compreendido como processo que se dá no corpo, e, com sua ambiência, social, cultural, econômica, e política o conhecimento é corporificado. Portanto, ousamos fazer um paralelo e dizer que: analisar criticamente um processo de criação artística é uma possibilidade de reafirmar ou voltar a vivenciar, de forma analógica, nossa formação acadêmica nas ciências jurídicas, por tratar-se de um exercício diário de analisar processos.

Poderia alguém questionar ser tamanha essa ousadia, porém, ao nos debruçarmos diante do material fornecido pela direção artística do GDD, é assim que nos reconhecemos. Ao buscar construir um caminho que justifique as relações estabelecidas no processo de criação da obra coreográfica, analisando os documentos do processo, identificando as pessoas e as instituições que compuseram a criação artística, nos reportamos aos tempos de investigadores vividos quando de nossa graduação.

Por entendermos que todo processo, seja ele artístico ou jurídico, tem suas singularidades, suas formas de atuação, e por identificar essa familiaridade na análise de forma corponectiva, nos lançamos à análise crítica do processo de criação do Grottox. Tomando como ponto de partida a possibilidade de encontrar conexões entre os fazeres de antes e de agora, seguimos construindo nossos escritos. E nos associamos ao dizer de Rancière (2004), por acreditarmos que fazer análise crítica de um processo de criação artística significa sair da inércia de espectadores/receptores e passarmos a ser cocriadores da obra.

Em todos os lugares há pontos de partida e pontos de virada a partir dos quais aprendemos coisas novas, se dispensarmos primeiramente o pressuposto da distância, depois, o da distribuição de papéis e, em terceiro, o das fronteiras entre os territórios. Nós não precisamos transformar espectadores em atores. Nós precisamos é reconhecer que cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história. Não precisamos transformar o ignorante em

---

<sup>6</sup> Corponectividade é um conceito criado pela pesquisadora em Dança Profa. Dra. Lenira Peral Rengel no âmbito da defesa de sua tese de doutorado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

instruído ou, por mera vontade de subverter coisas, fazer do aluno ou da pessoa ignorante o mestre dos seus mestres (RANCIÈRE, 2004, p. 10).

Ao propormos um fazer crítico, escolhemos os preceitos da Crítica Genética como diretriz para nossos estudos. Nossa escolha se justifica pelo fato de nesse tipo de crítica a análise ser feita de forma a considerar todo o processo de criação da obra artística, e não somente o produto apresentado. Apoiamo-nos no dizer de Salles (2008, p. 22), segundo o qual o crítico “pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo”. Ainda sobre crítica genética:

A crítica genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Quando falo em percurso, refiro-me aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada.

O olhar que focaliza a ação do artista reintegra, portanto, a obra a seu movimento natural. O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a obra é observada sob o prisma do gesto e do trabalho. Na verdade o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja natureza o artista sempre conheceu (SALLES, 2004, p. 13).

Portanto, nesse tipo de crítica o pesquisador entende o produto artístico como uma das fases do processo de criação, mas não o observa de forma isolada; para um pesquisador que se propõe a atuar na área dessa linguagem de crítica de arte, a obra é uma das etapas do processo criativo. Porém o percurso percorrido até a sua exibição ao público é tão importante quanto a obra propriamente dita. Analisando as relações estabelecidas durante a criação da obra o pesquisador pode ter uma visão mais ampliada sobre o fazer artístico do criador, e, quem sabe, encontrar conexões que justifiquem as escolhas feitas pelo artista. Essa possibilidade de ampliar essa visão faz com que o crítico, como expectador coimplicado, perceba o inacabamento da obra no que tange ao “mito” de que a obra nasce pronta. Uma obra artística é o resultado de um processo de composição que se instaura de acordo com as escolhas feitas pelo artista. De acordo com Salles (2008, p. 25-26):

A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de



seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose.

O efeito que a obra causa em ser receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas.

A escolha metodológica pela Crítica Genética, sendo essa uma das formas de fazer crítica, diz respeito à possibilidade de produção de um discurso crítico em dança. E a construção desse discurso é o que move nossa escrita, um discurso que seja lugar de diálogo, um discurso no qual seja possível refletir sobre o dizer e o fazer da dança. Esse é o caminho percorrido pelos pesquisadores em dança no Brasil. Para tanto, recorreremos ao dizer de Arrais (2012, p. 2-3):

A criação do comitê temático “Produção de Discurso Crítico sobre Dança” demarca no contexto da Anda um espaço para pensar as possibilidades do discurso crítico de dança, onde, dentre elas, destaca-se a crítica especializada de dança. Partindo dessa ênfase, buscamos aqui discutir a ideia de uma dança criticável como pressuposto para a produção de pensamento crítico de dança, testando os limites e as possibilidades da obra de dança e do discurso que a tem (a obra e a dança) como objeto de reflexão. Pensar esse comitê como Discurso Crítico em Dança parece-nos mais adequado.

Portanto, como pesquisadora, o objetivo é tentar encontrar uma maneira de escrever sobre dança de uma forma crítica, buscando entender as relações que se estabelecem entre autor e obra, entre seus fazedores: coreógrafo, dançarinos, músicos, artistas responsáveis pelo audiovisual. Além de identificar o Grottox como um convite para dançar e para reflexão sobre as questões referentes ao belo e ao feio, também identificar uma nova forma de produção artística na qual uma equipe composta de artistas de variadas linguagens se reúne e busca a realização de um fazer comum, compor o Grottox. Esse entendimento perpassa pela mudança do espaço que é possível de ser ocupado, de meros observadores a expectadores coimplicados com o processo criativo da obra coreográfica em questão. E ainda sobre coimplicação, apoiamo-nos no dizer de Katz (2007, p. 1):

O conceito de co-implicação estabelece várias condições para a relação crítica-obra, dentre as quais podem ser destacadas as seguintes:

- a) a obra deixa de ser pensada como um marco zero, inaugural, a partir do qual a crítica se fará;
- b) a crítica deixa de ser tratada como um fato independente da obra;
- c) a crítica passa a ser encarada como uma outra obra sobre a mesma questão da qual a obra criticada trata;
- d) crítica e obra passam a ser entendidas como pertencentes a um mesmo processo investigativo, em curso na sociedade, e nelas materializado;
- e) a crítica deixa de ser sobre e passa a ser com a obra.

Na tentativa de “passar a ser com a obra”, ainda segundo o dizer de Katz (2007), percorremos os caminhos da obra na tentativa de conhecer, reconhecer e compreender as relações que foram estabelecidas entre os corpos dançantes em cena. E nesse caminhar assumimos o risco das escolhas que não se enquadram em padrões preestabelecidos, por sabermos que não existe um manual teórico com regras rígidas acerca do fazer do crítico genético. Trazemos à tona o pensamento de Salles (2004, p. 22):

Vale a pena fazer uma observação, para a melhor compreensão do modo como estarei desenvolvendo a discussão. Não há, em momento algum, a tentativa de oferecer um manual que, se bem respeitado, reverterá em uma obra de arte. Do mesmo modo, não se trata de um roteiro da criação, mas da apresentação de aspectos, a partir de observações, envolvidos em seus processos criadores. Não está implícita, portanto, uma proposta de ordenação ou oferecimento de uma cronologia da criação.

Porém, mesmo não havendo rigidez no fazer do crítico genético na pesquisa, identificamos algumas ações próprias a esse fazer. Dentro dos indicadores de ação para o crítico genético uma das atividades iniciais é reunir a documentação disponibilizada que diga respeito às etapas do processo. Essa documentação, por vezes chamada “dossiê genético” (SALLES, 2008), ora chamada “documentos do processo” (SALLES, 2010), é o substrato que possibilitará ao crítico o exercício de identificar as relações, as conexões e interconexões que foram estabelecidas para a construção da obra de arte. São essas interconexões que apontam as formas pelas quais o artista se relaciona com o tempo, espaço, memória e percepção, e, a partir dessas relações, faz suas escolhas e organiza os fazeres dentro do processo de criação.

O fazer de um crítico genético é possível a partir da reunião dos documentos do processo. Os documentos são registros materiais do processo de criação e mostram os índices do percurso criativo, como retratos de um tempo, como a gênese de uma obra artística. Apesar de termos consciência da impossibilidade de acesso direto à construção do pensamento do artista, reconhecemos que os registros do processo podem ser considerados a forma física através da qual esse pensamento se manifesta. O trabalho do crítico genético é determinado

entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites que faz parte do processo. Faz-se necessário encontrar conexões entre o que é registrado e tudo que acontece, porém não é documentado. Vale salientar que a existência de fronteiras materiais desses registros não implica delimitações do processo, indica os caminhos percorridos pelo criador para construção da obra de arte.

Escolhido o Grottox como objeto de pesquisa, o primeiro passo foi construir o “dossiê genético”, reunir as informações possíveis referentes ao processo de criação da obra. O registro em vídeo da obra coreográfica, em duas versões, o DVD com edição e a versão sem edição, foi disponibilizado pelo coreógrafo o clipping completo de matérias de jornais impressos de circulação na Ilha da Madeira e também com circulação nacional em Portugal, que noticiavam sobre o projeto. Vale salientar que o referencial teórico utilizado pelo coreógrafo, as obras de Umberto Eco<sup>7</sup>: A história da beleza<sup>8</sup> (ECO, 2004) e A história da feiura<sup>9</sup> (ECO, 2007), nos faz entender melhor os caminhos escolhidos para construção da coreografia. Os materiais fornecidos para a construção do “dossiê genético” foram fornecidos pelo próprio coreógrafo, que os disponibilizou através do Centro de Documentação e Investigação da Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença – AAAIDD, instituição que gere os projetos do coreógrafo, incluindo-se o GDD.

Munidos do material cedido pela AAAIDD, iniciando a análise pode-se afirmar que a obra coreográfica em questão é um convite para dançar e uma reflexão sobre o belo e o feio. Na certeza de que

É preciso saber do que se está falando e compreender que todo discurso é uma forma de ação. Por isso não basta fazer um relato da realidade ou do passado. Também não se trata apenas de um juízo de valor ou uma opinião. Interessa identificar a experiência passada em conexão com o presente e o futuro como um recurso para gerar movimento. Dar dinamicidade ao passado é reconhecê-lo a partir de uma lógica descontínua e genealógica (GREINER, 2010, p. 27).

Portanto, dentro das escolhas feitas, foram traçadas possibilidades de estratégia que nos fazem estar próximos do processo de criação do Grottox. Pensamos que é pertinente nesse instante identificar quais foram as relações estabelecidas fora do espaço cênico, num

---

<sup>7</sup>Umberto Eco é um escritor, filósofo, semiólogo, linguista, bibliófilo italiano de fama internacional. É titular da cadeira de Semiótica (aposentado) e diretor da Escola Superior de Ciências Humanas na Universidade de Bolonha.

<sup>8</sup> A história da beleza, obra datada de 2004, sob a direção de Umberto Eco, à qual faremos maior referência no 2º capítulo desta dissertação.

<sup>9</sup> A história da feiura, título no Brasil para a outra de Umberto Eco, datada de 2007, à qual faremos maior referência no 2º capítulo dessa dissertação.

momento anterior à apresentação da obra coreográfica. Para tanto, passamos a conhecer os pares dessa dança.

## 1.2 OS PARES DA DANÇA GROTOX: O GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA E A CASA DA MÚSICA

Conhecer os pares dessa dança Grotox, identificar as características específicas de cada grupo, bem como o modo pelo qual foi desenvolvido o projeto, é a estratégia que escolhemos para procurar entender as relações estabelecidas entre os corpos dançantes e/ou não, com e sem deficiência que fizeram parte dessa criação artística.

Devemos esclarecer que o contexto em que está inserida a produção e apresentação da obra objeto do estudo é o cenário internacional, mais precisamente na Cidade do Porto e na Ilha da Madeira, em Portugal. Esse fato já delimita o olhar sobre territorialidade, sobre as possibilidades de atuação da dança feita por dançarinos com deficiência. Essa delimitação é necessária, uma vez que localiza o lugar do e no qual a obra coreográfica foi produzida. Entendemos que esse lugar não está restrito a um espaço físico, o lugar é um construído, um conjunto de fatores que contextualizam as escolhas feitas pelo artista quando da produção de uma obra de arte. Esse entendimento é possível a partir do dizer de Greinner e Katz (2004, p. 129-130):

O semioticista Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.

Ressaltamos a importância em encontrar conexões que nos façam entender o processo criativo apresentando os grupos de artistas que fizeram o Grotox: GDD<sup>10</sup> e a Casa da

---

<sup>10</sup> As informações sobre o Grupo Dançando com a Diferença foram fornecidas pela Direção Artística do Grupo, na pessoa do Prof. Dr. José Henrique Amoedo Barral. Salientamos que a pesquisa desenvolvida foi autorizada pela Associação dos Amigos da Arte Inclusiva Dançando com a Diferença – AAAIDD (ANEXO A).

Música<sup>11</sup>. A primeira conexão encontrada é entre Brasil/Portugal e diz respeito ao GDD, pois, desde sua criação, o Grupo tem como Diretor Artístico o Prof. Ms. José Henrique Amoedo Barral, coreógrafo brasileiro radicado em Portugal, licenciado em Educação Física, especialista em Conscientização Corporal pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e mestre em Performance Artística – Dança pela Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa. Amoedo foi um dos idealizadores da extinta Roda Viva Cia. de Dança do Rio Grande do Norte, grupo que durante 15 anos atuou no cenário artístico brasileiro, incentivando o surgimento de novos trabalhos, bem como a realização de pesquisas acadêmicas, em que cito, por exemplo, a excelência da pesquisa da Profa. Ms. Ana Carolina Bezerra Teixeira<sup>12</sup>.

Os estudos e ações de Amoedo estão ligados à questão da inclusão social das pessoas com deficiência através da arte. Gostaríamos de esclarecer que o entendimento sobre inclusão passa pela ideia de mudança em relação ao modo como era compreendida a deficiência, do modelo médico da deficiência para o modelo social da deficiência. Essa mudança é notada de forma significativa a partir da década de 1980, com o advento, pela Organização das Nações Unidas – ONU<sup>13</sup>, do Ano Internacional da Pessoa Portadora de Deficiência (1981). Consideramos esse evento como marco da mudança porque, a partir desse ano, ou melhor, dessa década, as ações referentes à proteção dos direitos das pessoas com deficiência passam a ser de grande monta e pensadas e articuladas pelos interessados pessoalmente.

A partir de então se percebe, de forma mais acentuada, a transformação do médico da deficiência para o modelo social da deficiência. No primeiro a pessoa era vista como “doente”, “inválida”, “incapaz”, uma vez que a deficiência estava atrelada a alguma doença. Ainda sobre o modelo médico, citamos Sasaki (1999, p. 28):

Uma das razões pelas quais as pessoas deficientes estão expostas à discriminação é que diferentes são frequentemente declarados doentes. Este modelo médico da deficiência nos designa o papel desamparado e passivo de pacientes, no qual somos considerados dependentes do cuidado de outras pessoas, incapazes de trabalhar, isentos dos deveres normais, levando vidas inúteis, como está evidenciado na palavra ainda comum ‘inválido’ (‘sem valor’, em latim).

<sup>11</sup> Nossa pesquisa também conta com a autorização da Casa da Música da Cidade do Porto (ANEXO A).

<sup>12</sup> Ana Carolina Bezerra Teixeira é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. É coreógrafa, bailarina, diretora e pesquisadora na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes eixos de investigação: Estudos da Cena, Corpos Deficientes, Artes da Performance e Estudos sobre Deficiência. Possui licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2000-2004).

<sup>13</sup> Gostaríamos de salientar que, no decorrer de nossa dissertação, nas referências feitas à Organização das Nações Unidas utilizaremos a sigla ONU.

Quando fazemos alusão ao modelo social da deficiência, por sua vez, ressaltamos que a proposta é a equiparação de oportunidades e a inclusão. E por inclusão entende-se não mais a participação da pessoa com deficiência como um sujeito dependente, mas sim como um sujeito autônomo e construtor da sua cidadania. Foram diversas as transformações que fizeram com que as ações passassem da exclusão social ao atendimento especializado, à integração e, por último, à inclusão. E seguimos a orientação de Sasaki (1999), quando aponta a diferença entre integrar e incluir: existe integração quando são impostas regras à pessoa com deficiência para que esta se adapte e quando estiver apta seja recebida, aceita em determinado grupo social; existe inclusão quando, ao contrário, os grupos sociais se preparam para estarem aptos a receber pessoas com deficiência, observando as especificidades e necessidades das pessoas e possibilitando sua acessibilidade. Não podemos deixar de considerar que além desta mudança social também é necessário que a própria pessoa com deficiência seja capacitada para assumir os seus papéis sociais.

Dentro dessa perspectiva inclusivista o GDD foi criado, sendo fruto do Projeto Dançando com a Diferença, desenvolvido de setembro de 2001 a junho de 2007 na Direção Regional de Educação Especial e Reabilitação – DREER, na Ilha da Madeira, Portugal. Porém, por questões político-administrativas, o projeto deixa de ser mantido por verba governamental. Depois de seis anos de trabalho e com nove espetáculos em seu repertório, a alternativa encontrada para que as atividades do Grupo continuassem a ser desenvolvidas foi a criação, no ano de 2008, da Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença – AAAIDD<sup>14</sup>.

A AAAIDD, a exemplo do Projeto Dançando com a Diferença, também tem Amoedo como diretor artístico. Em sua dissertação de conclusão de Mestrado, que tem como título “Dança Inclusiva em Contexto Artístico: Análise de Duas Companhias”, pela primeira vez usa o termo “dança inclusiva”:

Termos como “Dança de Habilidades Mistas (Mixed Ability Dança), “Dança sobre Cadeiras de Rodas” (Wheelchair Dance), “Dança sobre Rodas”, “Dança Integrada” (Integrated Dance”, “Dança Habilitativa”, entre outros, são utilizados em diferentes países para denominar os trabalhos de dança que incluem pessoas com deficiência e/ou em situação de exclusão social. Gostaríamos muito de poder denominar estes trabalhos simplesmente por dança, em sua vertente contemporânea, mas para que possa existir uma momentânea diferenciação conceptual no cenário contemporâneo de dança

---

<sup>14</sup> Seguindo o exemplo da escolha de usar a sigla do Grupo Dançando com a Diferença, assim também decidimos fazer quando nos referirmos à Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença – AAAIDD.

optamos, neste momento, por chamar de “**DANÇA INCLUSIVA**” aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em toda a elaboração e criação artística (AMOEDO, 2002, p. 21). Grifo do autor.

Além de afirmar que se trata de uma tentativa de tornar única a nomenclatura que designava a dança feita por dançarinos com deficiência, Amoedo define em sua escrita que uma companhia de dança inclusiva é identificada por ser composta de dançarinos com ou sem deficiência que atuam juntos. Defende, ainda, que essa dança inclusiva também pode ser chamada de temporariamente inclusiva, porque com a crescente atuação artística desse dançarino com deficiência a visibilidade do seu trabalho será mais importante do que a ideia estigmatizada sobre a deficiência. Segundo Amoedo (2004, p. 1):

Quando bailarinos com corpos diferentes forem aceitos em todas as companhias de dança por suas qualidades artísticas e esta diferença não for mais alvo de tantos estudos, atitudes incrédulas e/ou de condescendência dúbia pensamos que teremos cumprido nosso papel em busca de uma real inclusão dessas pessoas no universo da dança, nesse momento, o termo **Dança Inclusiva** poderá ser desprezado, ficando somente para registros históricos – sintoma de plena aceitação da unicidade na diversidade pois, de bailarinos trata, que dançam com o corpo e não “apesar do corpo”.

Gostaríamos de fazer uma ressalva. A utilização do termo “ideia estigmatizada” diz respeito à observação da mudança de valoração que é atribuída à pessoa com deficiência. Histórica e socialmente falando, as questões sobre a deficiência são tratadas como “marcas” que distinguem umas pessoas das outras, porém com um juízo de valor que aponta a existência de uma deficiência como fator que diminui e incapacita. Apoiamo-nos no dizer de Erving Goffman:

O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso (GOFFMAN, 1980, p. 13).

Com esse entendimento sobre Dança Inclusiva, e ainda mais por acreditar que a arte na contemporaneidade tem dentro de suas características a inovação e a ousadia, Amoedo dirige artisticamente o GDD. E, dentro desse traço de ousadia típico dos artistas, como em sua própria fala, Amoedo, ao encerrar as atividades junto à Direção Regional de Educação

Especial e Reabilitação – DREER, na Ilha da Madeira, Portugal, arregimenta uma equipe e cria a AAAIDD, da qual o Grupo é uma das atividades.

Seu trabalho é reconhecidamente uma iniciativa que tem como objetivo a mudança da imagem social das pessoas com deficiência. Em relação a essa imagem, identificamos que as produções do GDD têm como característica a tentativa de transpor os estigmas impostos aos corpos com deficiência. O Grupo trabalha com temas e pesquisas corporais que concorrem para a não cristalização da imagem do “corpo coitadinho” no dizer de Correia:

Os corpos, apesar de suas singularidades, são tratados como uma massa formada de iguais, onde todos são vítimas iguais com corpos igualmente incapacitados e estranhos. Na arte, esse é o corpo que encarna a ineficiência total. Logo, a associação se faz a uma pessoa doente, fragilizada e digna de pena, caracteristicamente, o *coitadinho* (CORREIA, 2007, p. 38). Grifos da autora.

Ao longo dos anos o GDD tem alçado um reconhecimento capaz de levar seu trabalho para além das fronteiras dos eventos ditos segmentados, especializados. Achamos importante esclarecer que entendemos como segmentadas e/ou especializadas as ações produzidas por instituições que atendem exclusivamente às pessoas com deficiência. Tendo o Grupo uma característica inclusivista, na qual a fazer artístico de pessoas com e sem deficiência é comum, coletivo, o GDD tem ultrapassado barreiras com o seu trabalho. Prova disso, por exemplo, é o fato de o Grupo ser a Companhia de Dança Residente do Centro das Artes Casa das Mudanças<sup>15</sup>, Estatuto oficializado através do protocolo estabelecido com a Sociedade de Desenvolvimento Ponta do Oeste.

Salientamos que tal espaço cultural não é uma instituição que se dedique às ações exclusivas para artistas ou público com deficiência, mas antes um espaço cultural pertencente ao público em geral, no qual, além de um Auditório, existe um espaço para exposição de arte contemporânea, serviço educativo, loja e restaurante. Destacamos a importância da criação de

---

<sup>15</sup> “O Centro das Artes Casa das Mudanças foi da autoria do arquiteto Paulo David, nomeado para a edição de 2005 do prémio europeu de arquitetura contemporânea Mies van der Rohe. Foi edificado como ampliação da já existente Casa da Cultura da Calheta, onde funciona presentemente o espaço Galeria. Esta entidade cultural tem como missão sensibilizar e interessar o público para as artes em geral, e muito particularmente, a arte contemporânea, promovendo a aprendizagem ao longo da vida e a educação pela arte. Com um núcleo de construção completamente novo e autónomo, o novo Centro inclui área para exposições, auditório, biblioteca, loja, cafetaria, restaurante e uma ampla zona de animação cultural para ateliers e oficinas artísticas e um parque de estacionamento coberto. Dispõe de um auditório com capacidade para 200 lugares, concebido e equipado de modo a assegurar a realização de múltiplos eventos, que incluem a apresentação de concertos, filmes e peças de teatro, dispondo de todas as condições técnicas para a organização de congressos e workshops” (<http://cultura.madeira-edu.pt/museus/Museus/CentrodasArtesCasadasMudas/tabid/202/language/pt-PT/Default.aspx>).



grupos de dança para idosos, fruto da parceria com a Câmara Municipal do Funchal, numa iniciativa chamada GDD Sénior – Ginásio de São Martinho; na manutenção e desenvolvimento das atividades de Dança Inclusiva na Região Autónoma da Madeira. E utilizamos as palavras de Amoedo para ressaltar a importância das atividades da Associação, bem como do Grupo:

Este amplo projeto com ações educacionais, de apoio terapêutico e, principalmente, artísticas atende diretamente cem pessoas, entre crianças, jovens, adultos e menos jovens e pretendemos que continue a crescer ampliando a sua participação e competitividade no “mercado da dança” pois, de bailarinos se trata, que dançam com o corpo e não “apesar do corpo” ([www.aaaid.com](http://www.aaaid.com)).

Ao analisar o trabalho do GDD reconhecemos que a expressão “além das fronteiras” passa de uma metáfora para a literalidade das palavras. Durante quase onze anos de existência o Grupo tem registrado no repertório de suas atividades viagens nacionais e internacionais, sejam em turnê, sejam a título de residência artística. A obra coreográfica sobre a qual versa nossa pesquisa é um exemplo desse caminho para além das fronteiras da Ilha da Madeira, pois tratou-se de um convite feito ao GDD pela Casa da Música, que tem sede na Cidade do Porto, cidade na qual se deu a estreia da coreografia.

A cidade do Porto, em Portugal, foi eleita no ano de 2001 a Capital Europeia da Cultura, e para assinalar esse fato foi idealizada a construção da Casa da Música. Inaugurada em abril de 2005, foi pensada para ser o lugar onde todos os estilos musicais pudessem encontrar-se e, o mais importante, onde a música pudesse dialogar com as demais áreas de criação em arte e construção de conhecimento.

Criada para ser um lugar de encontros e diálogo, a Casa da Música é um espaço que possibilita o acesso à arte para todos, tanto criadores quanto expectadores. E, nessa proposta de acessibilidade, dentro de seus projetos de atuação está o seu Serviço Educativo. Com o propósito de levar ao público em geral um encontro com o universo da música, algumas palavras definem o compromisso social da entidade: conhecimento, comunicação, realização e prazer. Segundo informações do site oficial da Casa ([www.casadamusica.com](http://www.casadamusica.com)), quatro são os verbos que definem, ou melhor, que norteiam a atuação do seu Serviço Educativo: ouvir, fazer, criar e saber. E, através de suas ações, o cidadão escolhe qual a relação que deseja estabelecer com a música.

Porque esta é uma Casa de muitas portas, por meios diferenciados, e através de métodos inovadores que estimulam a curiosidade e a participação, franqueia-se a entrada a bebês e crianças, jovens, adultos em idade ativa e seniores; a famílias, escolas e outras comunidades; a músicos e não músicos ([www.casadamusica.com](http://www.casadamusica.com)).

Dentro das atividades do Serviço Educativo da Casa da Música está o Festival ao Alcance de Todos, um evento que acontece anualmente. Nesse espaço é dada a possibilidade de acesso às produções de artistas ou grupo de artistas que atuam nas áreas de música, dança, teatro e suas possíveis interconexões, e que têm em seus elencos pessoas com deficiência. Exatamente dentro desse espaço, com o tema Música, Tecnologia e Necessidades Especiais, no ano de 2009 Amoedo foi convidado para a realização de um projeto, e desse convite nasceu o espetáculo GROTOX, que, dentre outros, teve a presença do GDD.

O próximo passo do processo de criação artística do GROTOX foi formar a equipe de trabalho. Além do GDD (Ilha da Madeira) e de alguns músicos do Factor E!<sup>16</sup>, que são colaboradores do Serviço Educativo da Casa da Música (Cidade do Porto); os músicos dos 5ª Punkada<sup>17</sup> (Coimbra); o trabalho audiovisual de Paulo Américo<sup>18</sup>; e as fotografias com tratamento digital dos DDIarte<sup>19</sup>.

O trabalho da equipe de produção se deu em separado. Além das reuniões presenciais e uma residência artística dos músicos junto aos bailarinos do GDD na Ilha da Madeira, cada grupo trabalhou em sua cidade. Durante o processo, a comunicação se deu via internet e toda a equipe foi reunida uma única vez na semana de estreia do GROTOX, em abril de 2009, na

---

<sup>16</sup> “Aos métodos tradicionais de trabalho musical, reinterpretados com originalidade, juntam-se outros que introduzem a tecnologia ou vivem da interação de várias artes. A intervenção em áreas de formação e investigação é, neste âmbito, intrínseca ao Serviço Educativo, que para o efeito conta com uma equipa de músicos e criativos, o Factor E!, a que se associam colaboradores nacionais e estrangeiros” ([www.casadamusica.com](http://www.casadamusica.com)).

<sup>17</sup> “A 5ª Punkada é uma banda de música portuguesa constituída por jovens do Núcleo Regional do Centro da Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral. Compõe temas originais e o seu estilo de música situa-se dentro da Pop, Rock e Funk. Desde a sua formação em finais de 1993, o grupo tem feito inúmeras actuações por todo o país, levando também a sua música além fronteiras através de participações em festivais e apresentações em vídeo em países como a Inglaterra, Alemanha, Bélgica, França, Itália e Grécia. A 5ª Punkada tem como objectivo principal, usufruir dos prazeres da música através da sua execução” (<http://www.apc-coimbra.org.pt>).

<sup>18</sup> “Paulo Américo da Silva é engenheiro químico pela Universidade do Porto; e bacharel em Tecnologia da Comunicação Audiovisual pelo Instituto Politécnico do Porto. Tem colaborado regularmente com o Teatro Nacional São João e com várias companhias teatrais do Porto, entre as quais o Teatro Bruto. Como criador de vídeo destaca as suas colaborações com Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, Nuno Carinhas, Nuno Cardoso, José Wallenstein e Romulus Neagu. De 2000 a 2007 trabalhou sobretudo em Itália e França, em parceria com o vídeo artista italiano Fabio Massimo Iaquone, em produções de teatro e ópera. Destaca ainda a sua colaboração em duas produções de Robert Wilson - The Days Before: Death, Destruction and Detroit (1999) e ainda Relative Light (2000)” (ANEXO B).

<sup>19</sup> DDIarte é um coletivo de fotógrafos da Ilha da Madeira em Portugal, maiores informações sobre o trabalho no site oficial [www.ddiarte.com](http://www.ddiarte.com)

Casa da Música na Cidade do Porto; e, em maio do mesmo ano, no Centro das Artes Casa das Mudas, na Ilha da Madeira.

Um encontro entre grupos de artistas, trabalhando em um projeto que tem como objetivo comum: a criação de um espetáculo de dança. Um espetáculo no qual as linguagens artísticas diferentes são respeitadas, cada uma com sua característica: um grupo de artistas interessados em ampliar as discussões sobre a mudança paradigmática da imagem da pessoa com deficiência.

### 1.3 UMA HISTÓRIA, UM OLHAR SOBRE O GROTOX

#### **Sinopse**

#### **Grotox é:**

...

#### **Dizem também ser:**

Admirar o apolíneo agradável e o atraído brilhante, educado pelo delicado e pelo deslumbre do encanto escultural, que deu origem ao etéreo que é formoso e gracioso e faz o harmónico harmonioso, filho do magnífico e da perfeita maravilha que alcançou a simetria do soberbo sublimado.

#### **Dizem ainda ter:**

O desajuste abominável do asqueroso disforme vindo do defeituoso, filho do desajeitado, irmão do desagradável, desfigurado e amaldiçoado, que levou o estropício à desproporção assimétrica do fétido, gerado pelo horrendo horripilante e ainda pelo hórrido horrível resultante da repulsa sórdida do odioso (ANEXO B).

Estas são as palavras usadas pela direção artística do GDD para definir o Grotox. Começar a definir a obra coreográfica usando reticências permite aos espectadores várias possibilidades de lançar seus olhares sobre a obra, possibilidades nas quais nos é permitido escrever de forma crítica sobre essa dança Grotox. Escolhemos o olhar de um espectador que não mais ocupa o espaço de mero receptor de imagens, o lugar de um espectador que está coimplicado com a obra coreográfica em questão. Um lugar no qual a nossa história e a história do Grotox formarão um diálogo no qual outras tantas vozes, anteriores e quem sabe até posteriores à nossa, criarão possibilidades de construção de conhecimento em dança, sobre dança, para a dança.

Assim, assistir a um espetáculo de dança deixa de ser uma atividade passiva de um receptor passivo para se transformar na construção de uma simulação daquilo que se percebe. O receptor passivo se torna um co-participante

daquilo que percebe. Nesse sentido, o receptor decidido a fazer uma crítica não escapa de uma condição geral, que regula todos os corpos expostos à mesma situação (KATZ, 2007 *apud* ARRAIS, 2011, p. 4).

Mesmo cientes da não existência de um manual, com procedimentos herméticos sobre o que é fazer crítica em dança, propomo-nos a construção de um lugar de pensar a dança, para além das questões puramente técnicas, metodológicas de suas linguagens especializadas. A construção de uma escrita na qual exista o espaço para o diálogo entre a dança e as outras áreas de conhecimento. Nessa construção dialógica, por acreditarmos no direito à acessibilidade, na concretização desse acesso à arte, passamos a traçar uma linha de ação que discorre sobre a presença do corpo singular do dançarino com deficiência no GDD. Os pontos anteriores a este versavam sobre o fazer do crítico genético e informações acerca dos grupos que compuseram o elenco de artistas que fizeram parte da obra coreográfica. A partir de agora optamos por apresentar o nosso olhar sobre o Grotto, contando-lhes uma história...

Não existia distância a vencer entre intelectuais e trabalhadores, atores e espectadores; não existia distância entre duas populações, duas situações ou duas épocas. Pelo contrário, havia uma semelhança a ser reconhecida e colocada em jogo na própria produção de conhecimento. Colocar isso em jogo significava duas coisas. Primeiro, significava rejeitar as fronteiras entre disciplinas. Contar a história/estória dos dias e noites destes trabalhadores me forçou a embaçar os limites entre o campo da história "empírica" e o campo da filosofia "pura". A história que estes trabalhadores contaram era sobre o tempo, sobre a perda e a re-apropriação do tempo. Para mostrar o que isso significava, eu tive que colocar o relato deles em relação direta com o discurso teórico do filósofo que, muito tempo atrás na República, contou a mesma história ao explicar que, em uma comunidade bem organizada, todo mundo deve fazer uma coisa só, que ele ou ela deve cuidar da própria vida, e que os trabalhadores em todo caso não tinham tempo para gastar em nenhum outro lugar que não fosse o próprio local de trabalho ou para fazer qualquer outra coisa que não fosse o trabalho que se encaixava na (in)capacidade com a qual a natureza os dotara. A filosofia, então, não podia se apresentar como esfera do pensamento puro separada da esfera dos fatos empíricos. E também não era a interpretação teórica daqueles fatos. Não havia fatos nem interpretações. Havia duas formas de contar histórias (RANCIÈRE, 2004, p. 12-13).

Um palco escuro em quase sua totalidade, não fosse um foco de luz ao fundo e à direita da plateia. Em foco uma mulher vestida de preto, aparenta irritação, por estar esperando alguém ou alguma coisa, e seu estado irritado diz respeito à hora, porque por vezes ela olha o relógio. Depois desse breve instante as luzes ganham mais um foco, ao centro do palco; e podemos ver um homem, junto a uma cadeira com um par de asas brancas colocado no encosto da cadeira, trocando o figurino de forma apressada. Ele tira toda a roupa preta, de

estilo social, ficando trajado apenas com uma peça de roupa íntima branca; veste as asas que estavam na cadeira e pega de forma rápida uma pasta que estava na cadeira e sai correndo. O foco de luz do meio do palco se apaga e o homem aparece junto à mulher do foco de luz ao fundo do palco e a mesma dispara, de forma ríspida: atrasado!



**Figura 1:** Foto do Espetáculo Grotox  
Fonte: material cedido pela AAAIDD.

Atrasado, essa é a única palavra do texto falado no Grotox, um espetáculo que tem como tema central a beleza e a feiura. Atrasada é nossa reflexão sobre o que é belo e o que é feio? Atrasado é nosso olhar, que se prende a padrões estéticos impostos por modismos? Atrasado é ainda pensar sobre o belo e o feio? Continuando a história, que é permeada pelas percepções do nosso olhar. Percepção (SALLES, 2010) que está marcada pela singularidade do nosso olhar, um olhar singular que é envolvido por redes histórico-culturais que permeiam e envolvem nossas buscas. Nossa percepção, nosso olhar que filtra, media e atua como agente de transformação, marcado pela carga de nossa subjetividade.

Grotox é, segundo o coreógrafo, a junção dos nomes: grotesco e botox<sup>20</sup>. E, já em seu nome, suscita possíveis indagações acerca de entendimentos sobre os estudos do corpo. Reconhecemo-nos expectadores ativos e participativos, na tentativa de construção de um discurso crítico em dança, pensando a dança pelo viés da contemporaneidade, de pronto

<sup>20</sup> Esclarecemos que o tema referente aos termos grotesco e botox será abordado no 2º Capítulo desta dissertação.

percebemos as perguntas feitas pelo espetáculo: O que é belo? O que é feio? Ser provocado, perguntado pela obra artística (KATZ, 2003) é um fazer contemporâneo que nos desloca do lugar de passividade, escolhemos esse lugar de movimento pesquisadora em dança.

A obra fez uma pergunta. Não se deixou consumir numa fruição instantânea, não permitiu que o olhar escorresse sem compromisso maior do que o de passar de uma cena à outra somente confirmando nossas expectativas e impressões. A coreografia entregou alguns níveis de apreensão, mas indicou que há mais a ser desvendado. Ou seja, o modo como aqueles passos estão montados propõe algo a mais (KATZ, 2003, p. 2).

Quando as luzes do palco se acendem, a música começa e pela primeira vez vê-se o cenário do espetáculo. O cenário é uma composição leve, sem grandes artefatos cênicos, a não ser uma película bem fina, quase transparente, que separa o palco em dois. A parte que fica por detrás da película é o lugar que a banda ocupa, compondo o cenário, em forma de cenário vivo.

A música do Grotox é tocada ao vivo. Os músicos são os integrantes do Fator E! e dos 5<sup>a</sup>. Punkada e atuam sob a direção musical de Paulo Maria Rodrigues<sup>21</sup>. A trilha sonora executada é em parte composta com exclusividade para o espetáculo, e em parte composta de árias de óperas, bem como uma canção considerada um clássico da música internacional: “What a wonderful world” (composição de George David Weiss/George Douglas). Devemos salientar que apesar da mistura de estilos musicais que compõem a trilha sonora, identificamos um tom “rock in rol” e a presença de uma batida eletrônica, que indicam um sinal de que, igual ao nome, a música do Grotox é a junção de estilos, criando uma forma própria de fazê-la. Ainda sobre os músicos, todos estão vestidos de preto, inclusive a mulher de preto da primeira cena que é a cantora; todos menos o homem da cena anterior, que está de branco, este é um dos cantores, sendo este um cantor lírico.

Depois de alguns minutos da atuação dos músicos entram em cena os dançarinos do GDD. Por detrás dessa mesma película iniciam a cena dançada, que neste momento tem um viés muito mais teatral. Atravessam o palco, do canto esquerdo ao direito, caminhando e

---

<sup>21</sup> Paulo Maria Rodrigues é compositor, cantor, diretor artístico e educador. Professor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e Advanced Research Associate at the Planetary Collegium. Tem um percurso académico paralelo em Ciência e Música, é PhD em Applied Genetics, estudou ópera no Post-Grad Opera Course da Royal Academy of Music e composição com Rolf Gehlhaar, em Londres. Trabalhou com crianças no Musicworks, Londres, e foi assistente no Baylis Programme da English National Opera. Entre 2006 e 2010 foi o Coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música, na Cidade do Porto. Concebeu um vasto programa de atividades musicais originais dirigidas a públicos abrangentes e recorrendo a múltiplas formas de fazer/ouvir/criar/saber música. Participou como músico e dirigiu vários projetos artísticos interdisciplinares e comunitários.

formando cenas nas quais em um dado momento todos se transformam em uma escultura, compondo, portanto, junto à banda, o cenário vivo do Grottox.

Desse cenário vivo começa a história de uma família e um grupo de amigos que, trajados elegantemente, participam de uma festa, de um baile. Todos dançam, por hora juntos em um grande grupo, por hora em duplas. Quando as duplas são formadas, notamos traços da linguagem da dança de salão, como se o palco, agora ocupado pelos dançarinos na parte que fica na frente da tela, fosse o salão de uma festa. Percebemos que faz parte do grupo um casal, quem sabe o casal que lidera a família, e é exatamente em torno desse casal que se movimenta todo o enredo do Espetáculo.

A senhora de cabelos louros, vestido azul, baila pelo salão com seu esposo e o clima de romance toma conta do palco. Dona de uma barriga que, pelo tamanho, indica estar pela hora de parir, alegria é a melhor palavra para descrever a marca dos sorrisos em seus semblantes. Essa família é o retrato de uma família feliz, poderíamos pensar. No meio da festa o inesperado, o acaso. É chegada a hora do nascimento da criança e ela chega ali mesmo, num instante de poesia, ao alcance dos olhos; instante de plenitude, vida que segue seu curso...



**Figura 2:** Foto do Espetáculo Grottox.  
Fonte: material cedido pela AAAIDD.

O trânsito interdisciplinar característico da contemporaneidade, o diálogo entre as diversas áreas de conhecimento e fazeres artísticos é uma das características mais marcantes

desse espetáculo, a presença de diferentes linguagens artísticas em cena. Abrimos parênteses para esse comentário, porque nessa cena do nascimento a integração entre dança, música e vídeo, é feita de forma interessante. A fina película que divide o palco em duas partes também é utilizada como uma tela na qual são projetadas imagens filmadas em tempo real do espetáculo. E durante toda a apresentação essa tela vai servindo de cenário, algumas vezes com imagens ao vivo, por vezes com vídeos gravados e editados previamente e, por outras vezes, com vídeos pré-gravados, mas projetados e misturados ao vivo; em outras com slides de fotografias com tratamento digital.

“Tudo que tiver que ser é, e é assim que será”. Citamos esse trecho da letra de umas das músicas do Grotox, por entendermos que, logo à cena do nascimento, o enredo sobre a beleza e a feiura, e as questões sobre o que é verdadeiramente belo e o que é verdadeiramente feio, vêm à cena. Tudo que tiver que ser é? Assim será?

Logo após a cena em que um parto é simulado no palco, as luzes apagam-se. E no instante seguinte surge no centro do palco uma das dançarinas do GDD, vestida com um collant cor da pele, ela representa a criança nascida. Partindo de uma posição semelhante à posição fetal, começa um solo no qual vai de quase rente ao chão até ficar em pé. E nesse espaço entre esses dois estados corporais vai reconhecendo-se enquanto corpo, olhando para suas mãos, passando as mãos por todo o corpo e por vezes usando-as como se fora um espelho; em um breve instante mira o rosto nesse espelho e logo depois o esconde com as mãos. O cenário que compõe essa cena é virtual, com a projeção de um vídeo no qual árvores vão desabrochando em flor, como um anúncio de que a vida segue, transforma-se. A única dançarina em cena é a filha nascida que tem deficiência. Tudo que tiver que ser é, e é assim que será!

A felicidade com a chegada da nova filha é comemorada em família. Nesse momento vê-se um traço teatral que compõe o espetáculo, não pela presença de textos falados, mas pela sequência que apresenta uma cena de cotidiano familiar. Os pais trazem à cena o novo membro da família, ainda trajada com seu collant cor da pele e ali no palco a menina é vestida num vestido cor de rosa com detalhes em branco e um cinto preto. Ela agora está trajada igual a sua irmã e juntas começam a brincar com alguns poucos elementos cênicos, mais precisamente brinquedos. Esses elementos, apesar de serem poucos, indicam algumas escolhas da direção do espetáculo: são bonecas com duas cabeças, três pernas. Enquanto os pais ficam abraçados observando-as com um semblante que reflete alegria e satisfação.



Porém nesse clima familiar como tudo que é peculiar à família, num instante o que era alegria e satisfação transforma-se em transtorno. As crianças começam a brigar pelos brinquedos e os pais desentendem-se. Essa transformação é acompanhada pela música e pela iluminação que compõem a cena, fazendo com que seja percebida a mudança do clima ameno para o clima tenso que se estabelece a partir de agora entre os dançarinos.

As diferenças existem para serem vivenciadas e respeitadas, e na contemporaneidade há quem defenda que a existência da diferença é necessária para que sejam entendidas e realizadas as novas formas de produção (HARDT; NEGRI, 2005). Porém nesse momento do espetáculo é colocada em cena, de forma mais incisiva, que a presença da diferença não é aceita de forma pacífica, tampouco respeitosa. Depois de uma discussão o casal se separa: a mãe fica com as filhas e o pai entra em crise, trazendo à tona as questões referentes a um ideário de corpo, como corpo virtuoso, como sem “defeito”.

A atmosfera que envolve o palco passa a ser sombria, a iluminação concorre para que esse clima se instaure, e mais uma nuvem de fumaça formada com o recurso de gelo seco. O homem, o pai, ao centro do palco, no chão, atordoado em seus pensamentos, e como que em sonho começam a surgir algumas personagens: irmãs siamesas; uma dupla de loucos; e um casal de mendigos. A presença dessas pessoas circulando ao redor do homem, como que fantasmas a assustá-lo, faz com que sua aparente angústia aumente.

Eis que surge na fina tela do cenário a projeção de um anjo, porém não o anjo cantor do início do espetáculo. Dessa vez um anjo do sexo feminino. Mas os anjos têm sexo? Essa mulher vestida de anjo estabelece um diálogo corporal com o homem em desespero e o envolve como em um hipnotismo. A partir desse momento, envolto pela aura de angelitude daquela mulher, o homem vai ficando calmo e passa a ignorar a presença das outras personagens que o incomodavam; depois de alguns instantes ele sai de cena, como a seguir a mulher anjo.

Na sequência o espetáculo apresenta uma de suas cenas mais longas. Cada uma das três duplas que representam a diferença dos corpos, baseado no movimento do grotesco, e dos freaks, compõe uma sua célula coreográfica. Por vezes elas interagem entre si, por vezes não. Destacamos o figurino e os aparatos tecnológicos utilizados. As gêmeas siamesas representadas são ligadas pelo tronco na lateral, os vestidos são fixados com algum tipo de fecho éclair, as dançarinas não ficam separadas em nenhum momento da cena. Os movimentos desses corpos se baseiam em apoios, compensações de peso e principalmente sustentações. É possível perceber nessa movimentação a mudança dos níveis dos

movimentos, que em alguns instantes são em pé e outros no chão, com sequências de rolamentos.

Já com a dupla de loucos um veste um pijama e o outro uma camisa de forças, esse dançarino vestido com a camisa de forças tem nos pés um aparelho usado pelos profissionais de educação física chamado de kanggojump<sup>22</sup>. Esses “sapatos” permitem que a movimentação dessa dupla seja pautada pelos saltos e pela velocidade como eles se deslocam de um canto ao outro do palco. Tanto o efeito das siamesas como o dos loucos, além de dar uma dinâmica diferenciada, que por vezes é lenta e por vezes é rápida, nos permitem identificar um trabalho de experimentação do movimento que indica a preocupação com a preparação do espetáculo.

A terceira dupla, que é um casal, representa maltrapilhos, bêbados. O figurino é o indicador de que seriam mendigos, moradores de rua. A configuração apresentada mais uma vez é diferente, apesar de tratar-se da mesma cena, a dupla é composta por dançarino em cadeira de rodas e uma dançarina que não usa cadeira de rodas, as relações estabelecidas entre esses dois corpos é predominantemente de condução. Talvez a escolha do coreógrafo esteja relacionada ao fato de que, para o bêbado, torna-se necessária a existência de alguém que o conduza, muitas vezes, ele é “carregado”. Portanto, o fato da movimentação da condução da cadeira pode ter sido uma estratégia para falar sobre a condução, do estado de ser/estar bêbado e não de ser/estar em uma cadeira de rodas.



**Figura 3:** Foto do Espetáculo Grottox  
Fonte: material cedido pela AAAIDD.

<sup>22</sup> É uma espécie de tênis que tem na parte do solado um arco que permite que o usuário se movimente por saltos; usado nas atividades das academias do mundo fitness ([www.kangoojumps.com](http://www.kangoojumps.com)).

Mais uma vez o cenário virtual do espetáculo compõe a cena com imagens de fotografias com tratamento digital. Em cada célula coreográfica específica de cada uma das duplas fotografias são mostradas em slides das duplas em diferentes locações, mostrando lugares nos quais essas personagens habitam, circulam, ruas escuras, parques vazios. Porém nessa cena o que mais chama nossa atenção é a forma de interação entre a música e o desenho de luz, que determinam a atmosfera, por vezes densa, tensa e eletrizante desse instante do espetáculo.

Retomamos o tema do corpo dançarino com deficiência ser considerado ou não um “corpo coitadinho”. Interessamo-nos em salientar a escolha do coreógrafo em fazer referência ao grotesco, mas sem utilizar os corpos dançarinos com deficiência dos integrantes do GDD para representar esse grotesco. Essa escolha é diferente, uma vez que não mais como acontecia no tempo do movimento dos Freaks, os corpos com deficiência no Grotox não são expostos no sentido da espetacularização<sup>23</sup>. Por isso, não reconhecemos a presença em cena do dançarino com deficiência do GDD como sendo um “corpo coitadinho”. E, ainda sobre esse tema, gostaríamos de falar sobre a seleção musical do espetáculo, e salientamos que a música composta para essa cena traz em suas letras algumas palavras que dizem dos conceitos sobre o belo e o feio em Umberto Eco. Nesta cena especificamente, as músicas são compostas por palavras que o autor usa como definição do feio, tais como: medonho, horrendo, desproporcionado.

Mais uma vez a mulher anjo volta à cena, só que agora não mais na tela como projeção. Ela entra no palco e seu figurino é todo preto. Imediatamente, o anjo cantor do início do espetáculo começa a rir, de forma debochada, do anjo mulher. Em cena a mulher anjo percorre todo palco, andando em diagonais e, por alguns instantes, para e faz poses, em suas paradas ela não fica imóvel, procura posições que remetem às posições das realizadas por bailarinos clássicos, porém ela não consegue. E em cada nova parada o anjo cantor volta a rir. Qual o significado desse riso? Por que essa mulher anjo agora é um anjo que veste preto? Por que suas paradas não conseguem ter uma forma clássica? Por que ela não é angelical, perfeita?

---

<sup>23</sup> “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (DEBORD, 1997, p. 17).



**Figura 4:** Foto do Espetáculo Grottox.  
Fonte: material cedido pela AAAIDD.

Essas inquietações se juntam à pergunta do espetáculo: O que é belo, o que é feio? E, em meio há mais perguntas do que respostas têm início as últimas cenas do Grottox. A mulher anjo comanda um desfile, no formato de um desfile de modas, no qual todo elenco de dançarinos do espetáculo toma parte e agora seus figurinos também são pretos, todos vestidos de negro, desfilando tal qual modelos fashionistas, como os modelos das passarelas do mundo da moda. E cada entrada de um novo modelo, poses, caras e bocas. O mais interessante desse instante do espetáculo é que o anjo negro não é mais negro somente, agora suas asas são de contorno preto e com o meio branco com luzes azuladas. Como se ela, a mulher anjo, não precisasse ser nem anjo vestido de preto, nem anjo vestido de branco, somente anjo. Como se o espetáculo não precisasse ser nem belo, nem feio, somente Grottox.

Ao final da cena do desfile todas as luzes do palco se apagam, e, após alguns segundos de silêncio, ouve-se a última música do espetáculo: “What a wonderful world”. Aos poucos alguns focos de luz vão surgindo e neles revelados os dançarinos do GDD tirando vagarosamente peça por peça de seus figurinos. E ali, despindo-se de seus trajes de seus personagens, vão mostrando seus corpos, seminus, apenas trajados por peças íntimas em tons da cor da pele. Despir-se das fantasias, das cores ou da ausência delas, ao som de um dos clássicos da canção mundial, que significa? Significa dizer que esse mundo maravilhoso existe? Que para que esse mundo maravilhoso exista se faz necessário nos despirmos de

nossas personagens e nos mostrarmos sem convenções? Tudo que tiver que ser é, é assim que será?



**Figura 5:** Foto do Espetáculo Grotox  
Fonte: material cedido pela AAAIDD.

E a história continua para além das cenas do Grotox nas palavras de nossa história, que a partir de agora segue seu caminho buscando encontrar possíveis respostas às questões que surgiram e surgirão no decorrer dos próximos capítulos.

## **2 “É QUE NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO” – O CORPO DANÇARINO COM DEFICIÊNCIA DO GDD NO GROTOX**

### **2.1 HISTÓRIAS SOBRE O BELO E O FEIO**

O Grotox conta uma história sobre a beleza e a feiura e pergunta ao seu expectador: O que é belo? O que é feio? Amoedo, que é o diretor artístico do GDD e coreógrafo dessa obra específica, afirma que tomou como referência de suas pesquisas os livros de Umberto Eco: A história da beleza e A história da feiura. Passamos, pois, a discorrer acerca das ideias sobre o belo e o feio que permeiam esses livros, como parte do caminho que percorremos em nossa análise crítica.

Seguimos grifando trechos da música de Caetano Veloso, e agora escolhemos a parte que faz menção ao narcisismo por entendermos que os olhares estão sempre delimitados pelos focos e enfoques que elegemos. O Narcisismo é estudado na psicologia e na psiquiatria e diz respeito a uma característica da personalidade humana que se refere à paixão por si mesmo. O nome Narcisismo é baseado na Mitologia Grega e vem da história de um rapaz chamado Narciso. O jovem e belo rapaz rejeitou o amor da ninfa Eco, que o desejava desesperadamente. Como castigo por essa rejeição Narciso foi amaldiçoado. Qual a maldição? Ele seria, a partir de então, completamente apaixonado por sua própria imagem refletida na água. Porém, como Narciso não conseguia viver essa paixão, ele não suporta e sucumbe suicidando-se.

O mito de Narciso é evocado quando iniciamos nosso capítulo sobre o belo e o feio, porque durante a história da humanidade os padrões de estética e, por conseguinte, de beleza estiveram relacionados ao ambiente no qual o indivíduo estava inserido. Narciso não era capaz de ver beleza além de sua própria imagem! Talvez porque sua falta de interesse pelo outro, no mito representado pela ninfa, dissesse respeito a não reconhecer-se nesse outro. Seria, portanto, que tal qual narcisos, em nossas lides cotidianas não reconhecemos, tampouco respeitamos as diferenças? E se essa diferença é a presença de um corpo não ideal para dança? Existe um corpo ideal para a dança? Como pensar um corpo dançante com deficiência? Continuemos falando sobre histórias...

Na sua história sobre a beleza Eco (2010) evidencia um relativismo em sua escrita quando afirma que abordará a beleza a partir de recortes histórico/temporais, bem como quando diz que seu livro versará sobre a ideia de beleza na cultura ocidental. Reportamo-nos a Eco (2010, p. 14): “[...], nosso livro poderá ser acusado de relativismo, como se quisesse dizer que aquilo que é considerado belo depende da época e da cultura. É exatamente isso que se pretende dizer”.

Ao mesmo tempo em que afirma o relativismo, o autor ressalta que a ideia sobre a beleza não possui linearidade. Podemos encontrar nas mesmas áreas territoriais e ao mesmo tempo diferentes modelos de beleza, bem como os mesmos modelos passarem de uma época a outra. Ainda segundo Eco (2010, p. 14), “[...], de quando em quando devemos fazer um esforço para ver como diferentes modelos de Beleza coexistem em uma mesma época e como outros se remetem mutuamente através de diversas épocas”.

Qual seria a intenção do coreógrafo em perguntar ao público do Grotto o que é belo, o que é feio? Estaria tentando nos provocar acerca dos padrões de beleza impostos às sociedades durante a história da humanidade? E por que um grupo de dança inclusiva, no qual corpos dançantes com e sem deficiência atuam em conjunto, abordar tal temática? Com essas indagações passemos a traçar um panorama sobre a beleza, com algumas delimitações em nossos olhares: a partir da história das sociedades ocidentais, e com alguns recortes temporais, a Antiguidade grega, a beleza na Idade da Razão, a beleza das máquinas e a beleza e a mídia do mundo contemporâneo. Gostaríamos de esclarecer que os recortes dizem respeito ao fato de identificarmos na obra coreográfica estudada traços que se assemelham às questões abordadas por Eco em sua história sobre a beleza.

Durante a Antiguidade, no Ocidente, a ideia de beleza estava ligada a alguma qualidade. O adjetivo belo era associado ao justo, ao bom, ao conveniente. O autor afirma que não havia “[...] ao menos até a era de Péricles, uma estética propriamente dita e uma teoria da beleza” (ECO, 2010, p. 37). Somente a partir de Péricles, com a ascensão de Atenas e o consequente desenvolvimento das artes, em especial a pintura e a escultura, é que a ideia de um belo estético começa a ficar mais clara. Percebe-se essa ascensão com o crescente favorecimento dos artistas por Péricles, pela exigência de reconstrução dos templos e a exibição orgulhosa da potência grega.



**Figura 6:** Laocoonte, século I a.C.  
 Fonte: ECO, Humberto. História da Beleza, 2010, p. 46.



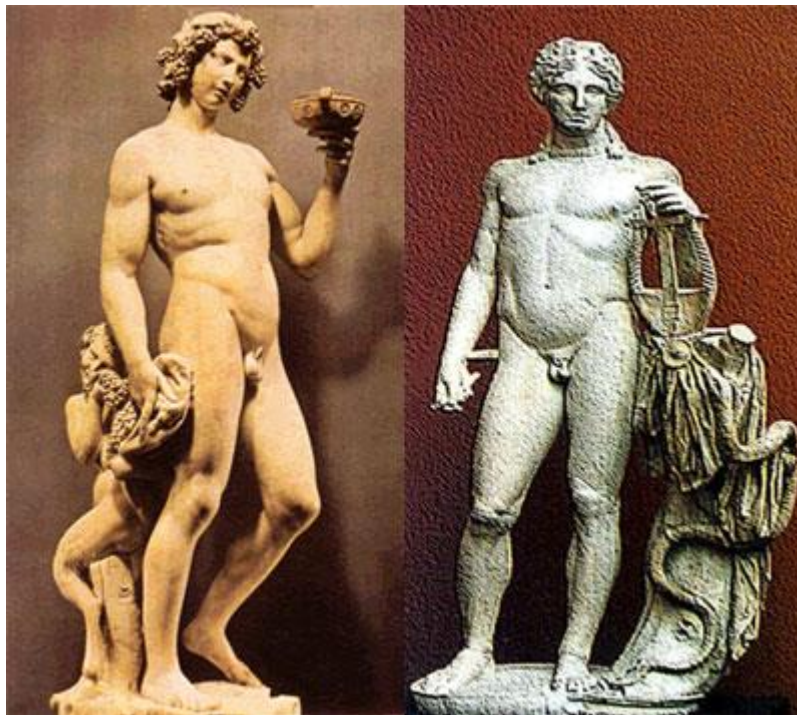
**Figura 7:** Afrodite Capitonila, cópia romana, 300 a.C.  
 Fonte: ECO, Humberto. História da Beleza, 2010, p. 39.

É na Grécia Antiga que os filósofos começam a pensar e a definir a beleza. E entre os filósofos merecem destaque (ECO, 2010) as ideias sobre beleza de Sócrates e de Platão. Para Sócrates, existiam três padrões estéticos: a beleza ideal, que se configurava em uma montagem de partes que representava a natureza; a beleza espiritual, na qual o belo dizia respeito às expressões dos sentimentos da alma; e, por fim, a beleza, que estava relacionada à utilidade e funcionalidade. Já em Platão a ideia sobre beleza toma uma dimensão mais complexa, uma vez que se expande no decorrer dos séculos: a beleza como harmonia e proporção, que se deriva da matemática de Pitágoras, o belo tinha suas formas e medidas estabelecidas por cálculos geométricos que determinavam o que era harmônico e proporcional; e a beleza como esplendor, que se reporta à perfeição do divino e à vivência da expressão dos deuses em sua integridade e pureza.

As regras que fundamentavam a ideia de beleza do senso comum grego estavam escritas nas paredes do Templo do Deus Delfos, e resumem-se a quatro pilares: o justo é o mais belo, a observação dos limites, o não à arrogância e o não ao excesso. Porém na entrada do Templo estavam desenhados Apolo e Dionísio. O primeiro o Deus da beleza e da harmonia, e o segundo o Deus do caos e da desenfreada infração de todas as regras.



Entendemos que essa representação revela que a ideia de beleza entre os gregos constitui-se por antíteses. Ressaltamos a forma pela qual foi constituído o pensamento acerca da beleza na antiguidade grega por identificarmos a presença constante da dualidade entre o humano e o divino. Apesar de serem apresentados como polos opostos, a presença de Apolo e Dionísio juntos na entrada do Templo diz respeito à possibilidade de eles coabitarem de forma harmônica. Quando afirmamos anteriormente que a ideia de beleza em Platão expande-se pelos séculos diz respeito, exatamente, à questão sobre a possibilidade de harmonia entre polos antitéticos a que nos referimos. Segundo Eco (2010, p. 55-56), essa análise foi trazida à baila pelo filósofo Friedrich Nietzsche em o Nascimento da tragédia, de 1872.



**Figura 8:** Deus Dionísio e Deus Apolo

Fonte: <comentariossobreacontecimentosmundiais.blogspot.com.br>

Gostaríamos de salientar que destacamos a ideia sobre a possibilidade de coabitarem de forma harmônica polos tidos como antitéticos por entendermos que essa questão nos remete ao Grotox. No capítulo anterior, quando descrevemos a obra coreográfica, falávamos sobre a presença de duas personagens que estão caracterizadas de anjos. Os anjos no Grotox desempenham papéis que interferem na trama da história que é apresentada pelo GDD. Na História da Beleza descrita por Eco (2010) essa antítese sobre o humano e o divino está presente nas diversas fases da história da humanidade. Essa presença interfere de forma direta nos entendimentos sobre beleza no decorrer dos séculos nas civilizações ocidentais. Nesse

instante identificamos uma das conexões existentes entre a obra coreográfica estudada e um dos livros que compõem as referências adotadas pelo coreógrafo para a criação da obra.

Ainda sobre a análise de Nietzsche acerca da beleza na Grécia Antiga, percebe-se que a existência das antíteses que constituem as ideias sobre a beleza não está restrita à questão do humano e do divino. Podemos citar o bem e o mal, a luz e a sombra, o dia e a noite. E os conceitos de distância e proximidade, “[...], a Beleza grega se exprime através dos sentidos que permitem manter a distância entre o objeto e o observador: [...]” (ECO, 2010, p. 57). Diante dessas antíteses o filósofo indica que a beleza grega se dividia em: Beleza Apolínea, harmônica, serena, ordeira e proporcional; e Beleza Dionisíaca, conturbadora, para além das aparências, alegre, perigosa e noturna.

Essa beleza noturna e conturbadora permanecerá escondida até a idade moderna (cf. capítulo XIII), para configurar-se depois como reservatório secreto e vital das expressões contemporâneas da Beleza, realizando a sua desforra contra a bela harmonia clássica (ECO, 2010, p. 58).

Nossa escolha por fazer referência a essa beleza noturna e conturbadora que, embora escondida, existia e volta à tona na Idade Moderna, diz respeito ao fato de essa ser identificada como precursora das expressões contemporâneas sobre beleza. O retorno a essa ideia na Idade Moderna merece nossa atenção por acreditarmos que se trata de um período da história no qual as relações sociais, econômicas e culturais sofreram transformações determinantes na construção das sociedades ocidentais na contemporaneidade.

A Idade Moderna ficou conhecida como a época na qual a Razão dominava. Podemos apontar como uma das principais mudanças a transformação dos modos de produção, com o surgimento do capitalismo. Essa mudança desencadeou uma série de outras: o aumento das áreas urbanas, o surgimento da burguesia e do proletariado e a expansão das relações comerciais. Nessa época o homem passa a ser o “centro do Universo” e o acesso ao conhecimento é ampliado com o surgimento das Universidades. Na Idade da Razão as ideias tidas como verdades eram eminentemente separatistas, prevalecia a ideia de separação binária: razão e coração, corpo e mente, rico e pobre, natural e espiritual. Era o domínio da razão, uma razão bipartida, e uma das polaridades dessa separação era o oposto da outra, era valorada de forma menor.

Apesar de ser a época do Iluminismo, na qual os filósofos pediam a liberdade das mentes, a ideia sobre a beleza ainda era pautada no lado luminoso e no lado sombrio, de forma antitética. Existia uma beleza aderente que era dilatada, exuberante, cortesã e

palaciana; ao mesmo tempo existia uma beleza estilizada que era condensada e trágica (ECO, 2010, p. 241). Porém ressaltamos que nessa época as duas formas de entendimento sobre a beleza coabitam e num estado dialético de negação e afirmação produzem entendimentos inovadores, tais como: a ruptura com os estilos tradicionais no fazer artístico; maior liberdade de expressão; o novo relacionamento entre os intelectuais e o público; a afirmação dos salões femininos, nos quais o papel da mulher muda com maior participação em debates filosóficos, artísticos e literários; apesar de ser a época da razão, a paixão volta aos salões, mas não como uma perturbação da mente; e a presença da subjetividade em relação ao gosto sobre a beleza. “A estética do século XVIII dá ampla ressonância aos aspectos subjetivos indetermináveis do gosto” (ECO, 2010, p. 264).



**Figura 9:** O desespero do Artista diante da grandeza dos fragmentos antigos. J.H. Füssli.  
Fonte: ECO, 2010, p. 250



**Figura 10:** Maria Adelaide de França vestida à moda turca. Jean-Étienne Liotard.  
Fonte: ECO, 2010, p. 259.

Em nosso entendimento, dentre as transformações ocorridas durante a Idade Moderna no tocante à ideia sobre beleza, as questões referentes à subjetividade e ao gosto chamam nossa atenção. O surgimento de uma nova forma de organização da sociedade ocidental, e conseqüentemente a busca pela construção de um “livre pensar”, faz surgir um novo sujeito: questionador, inquieto, capaz de apontar quais serão as mudanças necessárias dentro dessa nova organização, e, ainda mais, um sujeito capaz de criar essa mudança. As mudanças que

ocorreram ficam marcadas pela vontade do homem e não mais exclusivamente pela vontade divina, uma vez que Deus não é mais o centro do Universo. Esse fato concorre de forma relevante para a formação dessa subjetividade e desse gosto, que são indetermináveis (ECO, 2010). Acreditamos que as ideias contemporâneas sobre beleza começam a ser pensadas a partir dessa época. Com essa reflexão, seguimos o caminho traçado no início desse capítulo, na tentativa de fazer as conexões necessárias entre essa história sobre a beleza e a obra coreográfica que escolhemos para pesquisar, e, portanto, a partir dessas, entendermos os passos do processo de criação.

No período entre o fim da Idade Moderna e o início da Idade Contemporânea as atenções sobre a ideia de beleza se voltam para a beleza existente nos objetos e nas máquinas. As transformações econômicas e as novas relações comerciais foram determinantes para a formação de uma ideia de beleza. Primeiro, a ascensão da classe burguesa faz surgir um gosto “[...] pela simplificação da vida e da experiência em sentido francamente prático: [...]” (ECO, 2010, p. 362). Dentro dessas ideias o objeto passa a ter beleza pelo material que é feito, pela sua funcionalidade e, principalmente, pelo seu valor comercial. O uso de materiais como o ferro e o vidro marcam as mudanças e estão presentes nos conjuntos arquitetônicos da época, construções que “[...] não devem exprimir uma Beleza ideal – que é deliberadamente recusada – mas as aspirações sociais do povo que desfrutará do edifício” (ECO, 2010, p. 366).

Importante salientar que o autor sempre destaca que apesar de sua história ser organizada de forma linear, acerca da cronologia, ideias diferentes sobre a beleza por vezes existem no mesmo período histórico, ou até mesmo passam por várias épocas. Fazemos essa ressalva porque a beleza das máquinas é uma matéria estética recente:

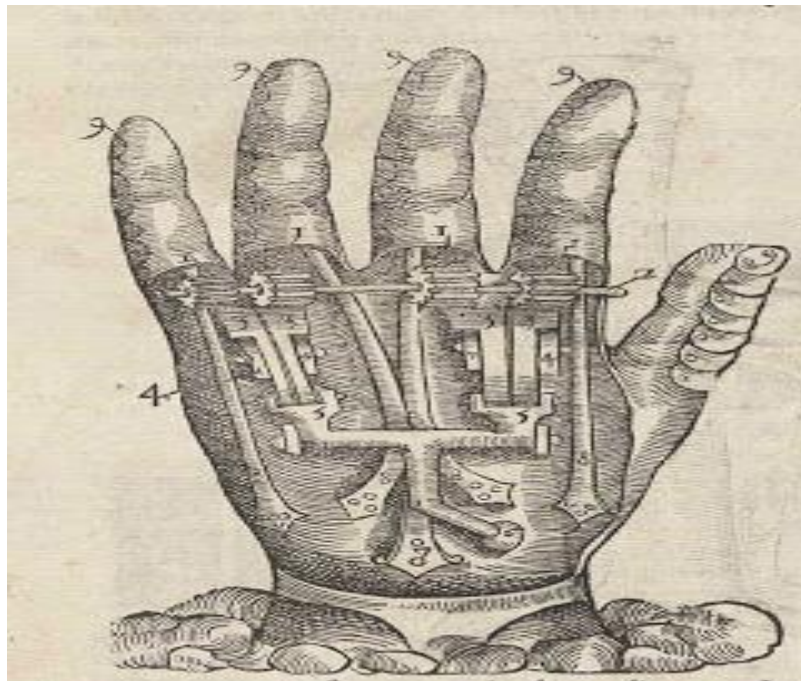
Hoje é comum falar-se de uma bela máquina, seja ela um automóvel ou um computador. Mas que uma máquina possa ser bela é ideia bastante recente e poderíamos dizer que nos demos conta disso por volta do século XVII, mas que só elaboramos uma estética das máquinas propriamente dita há não mais de um século e meio (ECO, 2010, p. 381).

A beleza das máquinas enquanto categoria estética é recente, porém em toda a história da humanidade percebe-se a presença da máquina e reconhece-se a sua importância. Gostaríamos de salientar que nos apoiamos no dizer do autor sobre a definição de máquina:

[...], uma máquina é qualquer prótese, ou seja, qualquer construto artificial que prolonga e amplia as possibilidades de nosso corpo, a partir da primeira pedra lascada até a alavanca, a clava, a espada, a roda, o archote, os óculos, a luneta, e até mesmo o saca-rolhas ou mesmo um espremedor de frutas. Nesse

sentido, são próteses também os objetos de decoração, como a cadeira ou a cama, e até as roupas, que substituem artificialmente aquela proteção natural que nos animais é fornecida pela pelagem ou pelas penas. O homem praticamente identificou-se com essas máquinas “simples”, pois elas estavam, e estão, diretamente em contato com o nosso corpo, são como que seus prolongamentos quase naturais e são, como o corpo, cuidadas e enfeitadas (ECO, 2010, p. 381-382).

Ressaltamos a ideia sobre máquina em Eco (2010) porque, seguindo esse entendimento, o autor elenca a diferenciação da beleza nos diferentes períodos da história das sociedades ocidentais. Remeter-nos-emos em especial à Era Industrial e à beleza de suas máquinas. Essa beleza reporta-se à eficiência racional da máquina, aos prodígios tecnológicos que essas representavam, mas não só por isso, as suas formas são esteticamente apreciadas, com seus novos materiais, nada mais é pitoresco, dramático e antropomórfico como na época neoclássica.



**Figura 11:** Mão Artificial, Ambroise Paré.  
Fonte: ECO, 2010, p. 392.

Apesar de nos referirmos no parágrafo anterior ao início da Era Industrial, o mesmo entendimento sobre a beleza das máquinas é reconhecido até o século XX. O diferencial nessa época é que associada à ideia de funcionalidade estava a ideia da forma, do estilo, uma máquina bela é aquela que além do bom desempenho de sua função tem formas esteticamente agradáveis e feitas para fascinar os usuários (ECO, 2010, p. 394).

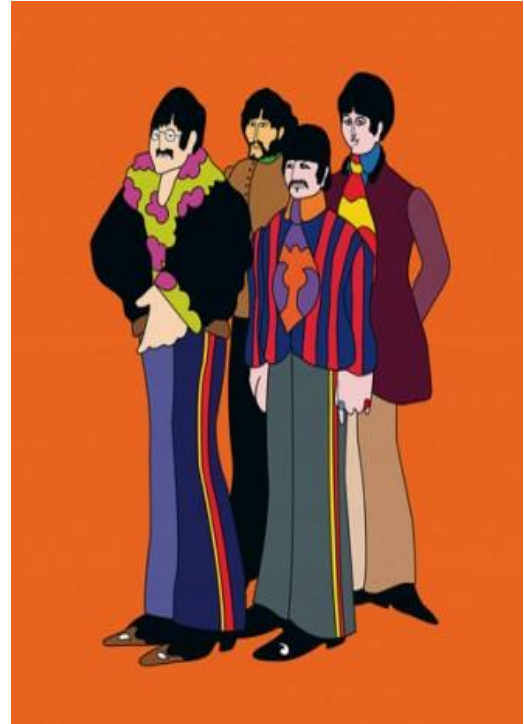
O nosso interesse em relação à beleza das máquinas mais uma vez está relacionado à conexão entre esse tema e a obra coreográfica pesquisada. É interessante notar mais uma vez a influência dessa história sobre a beleza na obra de Amoedo, quando de suas escolhas nos vídeos que compõem o espetáculo: salas de cirurgia, equipamentos hospitalares, máquinas fazendo o bombeamento do coração, e ainda cenas de uma mulher numa casa, por vezes na cozinha, por vezes na sala de estar. Nesses momentos as imagens projetadas não são imagens atuais, especialmente em relação às imagens da mulher, remetem-nos às décadas de 50 e 60 do século XX. Essas imagens fazem referência, além da beleza das máquinas, à beleza da mídia descrita por Eco (2010).

A ideia de beleza presente até no máximo a década de 60 do século XX divide-se em: beleza da provocação e beleza de consumo. A primeira foi proposta pelos movimentos de vanguarda da arte, os quais não estavam ligados a cânones estéticos. Os artistas de vanguarda não se preocupavam com o problema da beleza, eles acreditavam que toda imagem artística é bela, nem se preocupavam em proporcionar “o pacificado prazer da contemplação das formas harmônicas” (ECO, 2010, p. 415). Ao invés disso, o que importava era a possibilidade de interpretação do mundo com olhares diferentes, essa fase é marcada pelo experimentalismo. Em contrapartida, a beleza de consumo, como o próprio nome sugere, está diretamente ligada às regras do consumismo e, por isso, não tem um padrão fixo, estabelecido, que seja único nas décadas as quais nos referimos. A beleza de consumo é variável e muda de acordo com o que dita a mídia, o cinema, a televisão, as revistas de moda. E nessa marca, que é não haver um padrão único, o autor ressalta a existência de um espaço sutil entre a beleza de vanguarda e a beleza de consumo, e afirma:

[...] quando, por um lado, a *Pop Art* se apropria, no nível da arte experimental e como provocação, das imagens do mundo do comércio, da indústria e da mídia, e, por outro, os Beatles revisitam com grande sabedoria formas musicais provenientes da tradição, o espaço entre arte de provocação e arte de consumo torna-se mais sutil (ECO, 2010, p. 426).



**Figura 12:** Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso.  
Fonte: ECO, 2010, p. 415.



**Figura 13:** Yellow Submarine, Herinz Edelmann.  
Fonte: ECO, 2010, p. 427.

A falta de um padrão único que defina a beleza nos permite as perguntas: O que é belo? O que é feio? Encontrar respostas ou não para essas perguntas é o que move nossa pesquisa, entender o belo e o feio no Grottox dançado pelo GDD é passear por essas histórias e ser “[...] obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza” (ECO, 2010, p. 428). Haverá respostas? O que nos for belo será também belo aos que tiverem interesse na nossa escrita, ou será feio? O que é feio?

Ao iniciar sua história sobre a feiura Eco (2007) afirma que ao longo dos séculos filósofos e artistas ocuparam-se em criar uma série de estudos, pesquisas, definições sobre a beleza. Porém em relação à feiura esse interesse não existiu e em vários episódios da História da Humanidade o feio é considerado apenas como oposição ao belo. E por não haver registros teóricos sobre o feio “[...], uma história sobre a feiura terá de buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas e pessoas percebidas de alguma forma como ‘feias’” (ECO, 2007, p. 8).

Tal qual quando falávamos na história sobre a Beleza, delimitaremos a análise acerca da história sobre a feiura à civilização ocidental e tentaremos fazer um paralelo entre essa história e a contada pelo GDD no Grottox. A primeira conexão que apontamos é uma das escolhas do diretor musical do espetáculo em relação ao repertório que o compõe. Como

afirmamos no capítulo anterior, quando descrevíamos o Grottox, algumas das músicas da trilha sonora foram compostas com exclusividade para o espetáculo. Na introdução sobre a História da Feiura (ECO, 2007), na qual o autor afirma o entendimento do feio como antônimo do belo, está elencada uma longa lista de sinônimos do feio:

[...]; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime) (ECO, 2007, p. 19).

Uma das músicas do Grottox foi composta tendo em sua letra os nomes constantes nesta lista. Essa música é utilizada na cena que o coreógrafo elegeu para apresentar os “corpos diferentes” das irmãs siamesas, dos loucos e dos mendigos. Qual a razão dessa escolha? Reforçar os discursos hegemônicos sobre os corpos das pessoas com deficiência? Ou seria contrapor às palavras as imagens dos corpos dançantes? Corpos dançantes que não são odiosos, terríveis, apavorantes, tampouco incapazes, ineficientes e coitadinhos.

Na construção dessa história sobre a feiura e fazendo um paralelo entre esta e a beleza, delimitamos as épocas da história ocidental que, em nosso entendimento, são presentes na história do Grottox. Ainda na introdução do livro de Eco (2007) somos advertidos sobre a possibilidade de cometermos equívocos acerca do entendimento sobre a ideia de feiura se considerarmos três fenômenos apontados pelo autor: o feio em si, citado como “[...] (um excremento, uma carcaça em decomposição, um ser coberto de chagas emanando um cheiro nauseabundo)” (ECO, 2007, p. 19); o feio formal, que é citado como “[...], desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo” (ECO, 2007, p. 19); e a representação artística das duas formas de feiura. O autor afirma que a possibilidade de pensar equivocadamente o feio diz respeito ao fato de que, quase sempre, em determinadas culturas, definirmos os dois primeiros tipos de feiura tomando como base apenas a sua representação artística. Uma obra de arte pode retratar com maestria a face de um ser demoníaco e ser considerada bela por parte da sociedade, bem como pode ser considerada feia por aqueles que repudiam por questão de crença religiosa a imagem do demônio.

Atentos à possibilidade dos equívocos passamos a discorrer sobre o feio na Antiguidade, a feiura industrial, o vanguardismo e o triunfo do feio e a feiura na



contemporaneidade, e justificamos essa escolha porque diz respeito aos mesmos referenciais históricos apontados quando falávamos sobre a história da beleza. Na Antiguidade a feiura era descrita em uma vasta literatura que abordava questões referentes ao feio físico e ao feio moral. Assim como quando se aborda o tema da beleza, aqui também se define a feiura pelos aspectos da aparência física disforme, desproporcional, bem como por uma conduta que não é considerada boa. E o feio pode ser aceito se em suas ações houver bondade. O autor destaca que na Antiguidade Clássica a presença de seres híbridos, “[...] um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ‘feidamente’ atrozés. Neste universo, vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais [...]” (ECO, 2007, p. 34).



**Figura 14:** Escopo, Diego Velázquez  
Fonte: ECO, 2007, p. 31



**Figura 15:** Quimera de Arezzo  
Fonte: ECO, 2007, p. 40.

Continuando o percurso traçado para entender as escolhas feitas pelo coreógrafo do Grottox damos um salto cronológico e passamos à feiura industrial. Eco (2007) reforça a ideia de não haver uma teoria do feio e ainda afirma que na época da Revolução Industrial o feio não dizia respeito à imagem, ao aspecto, mas sim em relação a sua representação. O feio industrial era representado pelas mazelas de um tempo de expansão das cidades, pela exploração da classe operária que começava a se formar. Nesse período histórico surge um

movimento de negação do real e, com isso, o interesse artístico pelo feio, o autor ressalta que a relação dos artistas com o feio era de prazer.



**Figura 16:** Agência de emprego, Isaac Soyer.  
Fonte: ECO, 2007, p. 349.

Quando se reporta ao movimento de vanguarda o autor o denomina como sendo o triunfo da feiura. Diferentemente do que afirmava em sua história sobre a beleza, quando dizia não se tratar de um livro sobre história da arte, nesse ponto no qual reserva um espaço para o vanguardismo Eco (2007) elenca uma série de artistas plásticos da primeira metade do século XX e comenta sobre suas obras, passando a ser nesse ponto um registro de história da arte e não de história do feio.



**Figura 17:** O Beijo, Francis Picabia  
Fonte: ECO, 2007, p. 377.

Interessam-nos especificamente nessa história, por tratar-se, a nosso ver, do maior elo existente entre o livro de Eco (2007) e a obra coreográfica analisada, as considerações feitas acerca do feio hoje. Primeiro porque em seus escritos o autor se refere ao movimento artístico do grotesco<sup>24</sup>, assunto presente no espetáculo do GDD desde seu título. Outro aspecto que chama nossa atenção diz respeito ao relativismo referente à ideia sobre o feio, à forma como o que era considerado feio em um determinado período histórico passa a ser considerado belo. Porém, como a pesquisa é sobre a presença do corpo com deficiência na cena da dança, duas afirmativas do texto de Eco nos intrigam por revelar um discurso que reforça a ideia de um corpo incapaz, excluído, coitadinho. Nos trechos finais do livro o autor afirma: “[...] muitas palavras e imagens deste livro nos convidam à compreensão da deformidade como drama humano” (ECO, 2007, p. 437). Esta fala que associa a deformidade ao drama não contribui para a mudança paradigmática sobre a visibilidade da pessoa com deficiência, pelo contrário reafirma um discurso excludente que pesa sobre o corpo com deficiência, um discurso que transfere para o corpo a culpa de um possível drama humano, que não condiz com os estudos contemporâneos sobre a pessoa com deficiência.

Em nosso entendimento a segunda afirmativa nos incita a uma reflexão mais criteriosa. Depois da assertiva acerca do drama humano da deformidade, o autor cita o conto “O Cottolengo”, de autoria de Italo Calvino<sup>25</sup>, uma história sobre um abrigo para doentes crônicos, e faz as seguintes considerações:

O protagonista da história é convocado para ser mesário da seção eleitoral instalada no hospital, pois aqueles monstros são também cidadãos e, segundo a lei, têm o direito de votar. Chocado com o espetáculo daquela subumanidade, o mesário compreende que muitíssimos doentes não sabem sequer o que estão fazendo e votarão segundo a vontade de quem os assiste. Deseja opor-se àquilo que lhe parece ser um logro, mas no final (contra todas as suas convicções civis e políticas), conclui que quem tem coragem de dedicar a própria vida ao alívio daqueles desventurados adquire o direito de falar por eles. No final deste livro, depois de tanta condescendência com as várias encarnações da feiura, queremos concluir com este apelo à piedade (ECO, 2007, p. 437).

Quando do início de sua história sobre a feiura o autor dizia que a falta de uma teoria sobre o feio poderia nos levar a equívocos. Entendemos que o maior equívoco desta história encontra-se exatamente em suas palavras finais: drama, deformidade, monstros,

<sup>24</sup> Sobre o movimento artístico do grotesco discutiremos no segundo ponto deste capítulo.

<sup>25</sup> Italo Calvino foi um romancista italiano, doutor em Letras, morreu em 1985, consagrado como um dos mais importantes escritores italianos do século 20.

subumanidade, desventurados, condescendência, apelo, piedade. Pensar a visibilidade da pessoa com deficiência na contemporaneidade é exatamente o oposto do que significam essas palavras. Apesar do texto de Eco (2007) ser contemporâneo, no sentido temporal, cronológico, revela um tom ultrapassado e completamente apartado das pesquisas recentes, em especial das pesquisas que versam sobre a presença do corpo com deficiência no cenário artístico da dança. As práticas contemporâneas apontam mudanças importantes nesse entendimento: no lugar de drama, autonomia nas ações; ao invés de condescendência, respeito; não mais monstros, e sim pessoas humanas com deficiência; nada de apelos à piedade, busca e luta pela garantia de direitos e construção de cidadania plena.

Diante destas considerações e fazendo as conexões entre as histórias de Eco (2007 e 2010) e a história do Grottox, reafirmamos o título da nossa dissertação dizendo que o corpo dançarino do GDD nesse espetáculo não é nem belo, nem feio, se considerarmos os padrões estéticos descritos nas histórias de Eco. Não é belo porque não se propõe à divindade, ao ideal, à perfeição, não é proporcional em suas medidas matemáticas; porém é belo pela forma com que harmoniza as diferentes linguagens que compõem sua cena. Não é feio porque sua composição cênica é um conjunto de elementos que colaboram para a beleza imagética do espetáculo, os corpos dançantes em cena, os musicais e as projeções em vídeo não condizem com o horror descrito por Eco em sua história, não há associação entre seus fazeres cênicos e algo que precise de apelo à piedade. São corpos dançantes, corpos Grottox! Mas o que significa ser Grottox? Simplesmente a junção das palavras grotesco e botox? O surgimento de um novo olhar sobre o corpo dançante com deficiência? Seguindo os passos do percurso traçado para entendermos o processo de criação do Grottox, passamos ao ponto sobre o grotesco e o botox.

## 2.2 DO GROTESCO AO BOTOX

Depois de conhecer uma parte das histórias sobre a beleza e a feiura e de reconhecer que o corpo dançante do GDD no Grottox não é nem belo nem feio, passamos a analisar o grotesco e o botox. Esta análise justifica-se pelo fato do nome da obra coreográfica objeto da pesquisa ser a junção destes nomes. Salientamos que visando compreender o processo criativo

que resultou na referida obra observamos as mudanças paradigmáticas ocorridas em relação à imagem e à visibilidade do corpo com deficiência na cena artística.

A palavra grotesco é sinônimo de “ridículo, caricato, excêntrico”<sup>26</sup>, “que suscita riso ou escárnio”<sup>27</sup>. Durante a história da civilização ocidental estes significados do grotesco eram associados ao corpo com deficiência e, por conseguinte, esse entendimento influenciava na visão que associava a diferença ao feio. A feiura, como foi dito anteriormente, era considerada tudo que não fosse divino, bem como tudo que era disforme e desproporcional. Porém podemos afirmar que a partir do movimento estético do Grotesco essa visibilidade tem sofrido mudanças que merecem nossa atenção. A presença do diferente e da diferença na arte é constante, historicamente essa presença esteve, durante muito tempo, ligada às representações nas artes plásticas.

Vários autores, como Sodré e Paiva (2002), afirmam que, apesar do grotesco estar associado ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), esse termo vem sofrendo, ao longo do tempo, transformações metafóricas em seu sentido. O termo grotesco aparece pela primeira vez no século XV, em decorrência de um tipo de pintura ornamental descoberta, na Itália, em escavações de grutas (*grotto*) datadas do período romano (MATOS, 2012, p. 43).

Da descoberta das pinturas nas grutas até ser considerado movimento estético, o entendimento sobre o grotesco passa por transformações, provocando reações que contrapunham adesão e repulsa, fascínio e horror. Durante o século XVI o grotesco fez sucesso como um tipo específico de ornamentação, onde estavam presentes figuras de seres híbridos com partes humanas e animais e plantas, e eram desproporcionais e de formas imaginárias. Outra característica presente no grotesco, segundo Leite Jr. (2011, p. 15), é o excesso, “o excesso é a forma pela qual as manifestações grotescas invertem a ordem do mundo para torná-lo mais leve e subverter ainda que momentaneamente a estrutura social estabelecida”.

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida

<sup>26</sup> Segundo o Dicionário Brasileiro Globo.

<sup>27</sup> Segundo o Minidicionário Aurélio.

social como discursos, roupas e comportamentos (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30).

Apesar do sucesso, o fato dessas imagens estarem próximas ao conceito de desproporção, desequilíbrio e desarmonia fez com que o grotesco estivesse associado ao feio. A ideia de que feio é o que mau fez com que a palavra grotesco passasse a ser usada como um adjetivo desqualificante (LEITE JR., 2011). Acreditamos que esse entendimento, que datava do início do referido movimento estético, de certa forma perdurou durante os séculos reforçando as ideias que excluem as pessoas com deficiência.

O aparecimento do termo grotesco data do século XV, porém o mesmo só passou a ser reconhecido como movimento estético a partir do século XVII. Ainda segundo Matos, 2012:

Não obstante as mudanças conceituais ocorridas até o século XVIII, o grotesco só passa a ser analisado como uma categoria estética na arte nesse período, tendo como um dos marcos a publicação de Justus Moser (*Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*), influenciado pela *Commedia dell'arte* com a figura caricatural do Arlequim.

Ao corpo com deficiência era permitido fazer parte desse movimento, não por sua valoração enquanto artista, mas sim pela espetacularização de sua deficiência. Da total exclusão à permissividade na participação nos carnavais medievais; depois dos espetáculos dos cômicos, dos bufões ao circo dos horrores; aos Freaks Shows. Dentro de cada momento de aceitação o que se observa é que o olhar lançado sobre esse corpo está sempre associado ao exótico; um olhar depreciativo, que por vezes expõe o artista a situações ridículas e por vezes beirando a humilhação.

Ao corpo que não se enquadrava nos padrões de normalidade, um corpo que não era a imagem do ideal, do virtuoso, do belo, restava aceitar essa participação na estética do grotesco. Porém com o advento do modernismo e a tentativa, no mundo das artes, de buscar uma estética que não fosse imposta pelo classicismo; tem início um movimento de romper com as “armaduras” usadas pelos corpos. No caso dos corpos dançantes, as sapatilhas de ponta foram abandonadas e os figurinos que remetiam às figuras das ninfas com sua leveza e perfeição foram substituídos por pés no chão e as roupas deixaram de ser de representação de seres etéreos, as malhas e vestidos mostravam o corpo do dançarino. Mesmo com essas mudanças, que foram bastante significativas, o corpo ainda é idealizado e suas performances buscam o preciosismo; e ao corpo que não estivesse apto a executar esses padrões a participação era negada.

Quanto à dança, a presença desses corpos, nas poucas vezes em que são aludidos, ficou restrita às representações feitas por corpos “normais”, às estereotípias dos corpos não idealizados, já que no palco só havia possibilidade de manifestação de uma única perspectiva de corpo (MATOS, 2012, p. 54).

Salientamos, porém, dois momentos que são importantes para que o corpo com deficiência participasse de forma mais ativa da cena da dança. Depois da Segunda Guerra Mundial o trabalho das clínicas de reabilitação dos vitimados pelos combates abre as portas para a vivência da arte como terapia. Apesar da instrumentalidade presente nessas vivências, identificamos essa prática como introdutória de um pensamento sobre as possibilidades do fazer artístico do corpo com deficiência. E um segundo momento, na década de 1960, com a cena da dança contemporânea nos Estados Unidos da América, na qual suas experimentações permitiam ao corpo realizar as linguagens que fossem próprias a ele, e não as linguagens que eram impostas a ele anteriormente.

A busca por discursos de um corpo singular, que possui uma lógica sensório-perceptiva, expressiva e cultural específica, contribui para o surgimento de uma nova vertente estética na dança contemporânea, em que o corpo é a apresentação de si mesmo, e essa linha, por sua vez, abre a possibilidade para que grupos compostos por bailarinos com e sem deficiência, [...], explorem as diferentes fisicalidades e singularidades na dança (MATOS, 2012, p. 60).

Pensando esse corpo dançante que se apresenta atuante, a princípio como estratégia de reabilitação, mas que depois ocupa a cena não só artística, como social e política, passamos a fazer algumas considerações sobre o botox. Estas considerações são necessárias para encontrarmos as possíveis relações que se estabeleceram entre os assuntos que abordamos até aqui na escrita e sobre de que forma esses contribuem não só no processo criativo do Grottox, mas também para pensarmos a dança como uma área de conhecimento específico.

O interesse pelas questões estéticas relativas à beleza povoa os debates acadêmicos, bem como faz parte do imaginário das populações por toda a história da civilização ocidental, como vimos anteriormente. Numa “eterna” busca pela beleza foram criados conceitos, padrões e práticas que determinaram, em cada período histórico específico, o que era belo. Fazendo um recorte temporal que data da década de 80 do século XX até os dias atuais merece destaque o uso da toxina botulínica, tanto na medicina terapêutica como na medicina estética. Sobre a toxina:

A toxina botulínica é produzida pelo *Clostridium botulinum* em condições anaeróbicas e causa o botulismo, uma enfermidade paralisante aguda, descendente e simétrica.

Sua ação é na junção neuromuscular, impedindo a liberação da acetilcolina, resultando num relaxamento do grupo muscular envolvido.

[...], esta neurotoxina é usada de maneira terapêutica, através do uso de dois medicamentos disponíveis no mercado, cujos nomes são Botox® (Allergan) e Dysport® (Speywood/Biosintética) (NOVAES; ROMANO; WAJNESZTEJN, 2003, *in*: RTB, p. 179/180).

Botox é, portanto, o nome comercial da toxina botulínica, seu uso é relativamente recente e a princípio atendia às necessidades referentes aos tratamentos de lesões cerebrais. Interessa-nos observar a forma como o uso desse medicamento transforma uma “paralisia aguda” em relaxamento e melhora a qualidade do movimento do indivíduo acometido pela enfermidade. Analisando uma obra coreográfica, que tem o movimento dançado como elemento principal, na qual desde seu nome, ou melhor, parte dele, remete-nos à ideia de não à “paralisia aguda”, provoca-nos várias reflexões. A que mais nos instiga diz respeito à intencionalidade da proposição de um nome que traga esses dois termos, grotesco e botox, qual a intenção do coreógrafo: dizer um basta às atitudes paralisantes que não reconhecem as mudanças paradigmáticas ocorridas em relação à visibilidade do corpo dançante com deficiência?

Porém, ao mesmo tempo em que o botox foi sendo utilizado em tratamentos de reabilitação, seu uso pela medicina estética foi ampliado e um novo comportamento passou a tomar proporções assustadoras: não ao envelhecimento. O medicamento que por ora combatia a “paralisia aguda”, agora também é usado para fazer parar as marcas do tempo, não às rugas, sim à juventude prolongada. A mesma toxina, ao mesmo em tempo que provoca o relaxamento e combate a paralisia, quando usada em tratamentos estéticos tem como princípio paralisar o músculo, essa paralisia provoca a perda do tônus muscular e faz com que as rugas de expressão desapareçam. Esse uso significa um não ao feio, ao velho, e um sim ao belo e à juventude. Como uma construção de um novo corpo, um corpo manipulado, esculpido. Um corpo ideal? Tudo em nome da beleza?

Não é possível ao historiador não pensar seu próprio tempo. A beleza, nos tempos em que a imagem, a mídia e a cibernética imperam é enunciada de diferentes maneiras. Não é possível fechar os olhos ao caminhar dos seres humanos às clínicas de estética, às compras dos melhores e mais recentes cosméticos, às modernas academias de ginásticas que prometem maravilhas, através dos inúmeros aparelhos, cada qual dedicado a uma parte do corpo, as próteses de silicone que preenchem e recompõem, o botox, que faz desaparecer as linhas de expressão e rugas deixando a pele com aspecto



jovem, a bioplastia que promete deixar mais jovem sem riscos, incisões e em pouco tempo, o peeling que através do esfoliamento da pele elimina as células mortas promovendo um aspecto saudável e as lipoaspirações, que desenharam e reinventaram corpos (ARAÚJO, 2007, p. 1-2).

No final do século XX e início do XXI a indústria e o comércio da estética cresceram de forma avassaladora. Os corpos foram sendo esculpidos em larga escala, não só pelas possibilidades de cirurgia plástica, mas também pelas aulas nas academias de ginástica, nos salões de cabeleireiros, nas clínicas que oferecem massagens e tratamentos milagrosos. Devemos ressaltar que esses tratamentos tornaram-se mais acessíveis, o apelo ao consumismo desse corpo que pode ser manipulado, esculpido, tem feito os “agentes da beleza” prometerem a realização de transformações que podem ter um custo financeiro alto, mas que pode ser consumido com o pagamento sendo feito em suaves prestações. E as promessas variam de dietas milagrosas a alongamentos dos cabelos, de cremes anti-rugas ao uso de próteses de silicone, das lentes de contato às unhas multicoloridas. E esculpir o corpo pode ter as mais variadas razões: satisfação pessoal, sedução, imposição do mercado de trabalho. Seja qual for a razão que leve o indivíduo a manipular o corpo, um fim comum é objetivado: o visual, a visibilidade, a imagem.

[...], o que se busca hoje não é tanto a saúde, que é um estado e equilíbrio orgânico, mas um brilho efêmero, higiênico e publicitário do corpo – bem mais uma *performance* do que um estado ideal. Em termos de moda e aparência, busca não tanto a beleza ou a sedução, e sim o visual (BAUDRILLARD, 1990, p. 30).

Nossa análise crítica tem como objeto cenas, imagens visuais de um espetáculo de dança, e ainda mais, busca entender como são estabelecidas as relações entre os corpos dançantes em cena e como essas relações contribuem ou não para mudança paradigmática acerca da visibilidade da pessoa com deficiência. Como definir esse corpo Grotox? Um híbrido desde seu nome? O que é visível nessa dança Grotox? O encontro de corpos com e sem deficiência em cena produz uma imagem. Como essa imagem é replicada? O corpo sem deficiência é o corpo capaz e o corpo com deficiência é o “coitadinho”? Mesmo que não haja, segundo ECO (2010), a partir de meados do século XX, um padrão de beleza, um modelo único de beleza a ser seguido, ainda assim esses padrões existem. Sobre modelos e padrões:

Modelos são padrões, que podem contaminar os corpos, quando implementados. Os modelos estabelecem novas conexões, uma vez que difundem sua lógica de organização: prática enunciada no mecanismo de

produzir semelhanças. Assim, quando um padrão é acordado no corpo ocorre inicialmente como imitação, uma simulação do outro, em outro... Constitui-se como imagem do corpo e dissolve, assim, as trincheiras entre um corpo e outro: o modelo, então, se encontra em visibilidade, em execução (BITTENCOURT, 2012, p. 68).

Quando esses padrões dizem respeito a corpos dançantes a ideia de beleza está ligada ao preciosismo e ao virtuosismo técnico. E em nome desse belo os corpos foram sendo esculpidos de acordo com o que cada linguagem específica em dança exigia do dançarino. A singularidade dos corpos durante muito tempo foi ignorada, sendo impostos modelos e padrões ligados ao classicismo. A replicação desse entendimento criou um espaço onde habitava um corpo virtuoso, um corpo esculpido, manipulado, generalista, no dizer de Bittencourt (2012, p. 82-83):

Na dança, geralmente as empregadas na transmissão de conhecimento são efetivadas por sistemas de códigos conhecidos como métodos ou técnicas, e são utilizados como solução universal, pois partem da hipótese de que o que prega se adéqua a qualquer corpo. Apóiam-se na crença da existência de um corpo generalista. Caso os corpos fossem mesmo genéricos e não tão específicos quanto, de fato, são, seria menos turbulenta a atividade de compartilhamento da informação nos processos educacionais.

Como os corpos não são genéricos ou generalistas, como afirma Bittencourt (2012), o espaço onde habitava esse corpo virtuoso passou a ser questionado e transformado. Com o movimento libertário da dança moderna, no qual os bailarinos dizem não às sapatilhas e aos figurinos de príncipes e princesas, inicia-se a mudança das imagens em dança e a possibilidade de novos corpos dançantes surgirem. Da dança moderna à dança pós-moderna<sup>28</sup> vêm sendo criados ambientes nos quais passa a existir a “permissão” de coabitarem corpos virtuosos e não virtuosos, entre esses corpos, o corpo dançante com deficiência.

Nossa escolha por analisar o corpo com deficiência no espetáculo *Grotox* do GDD diz respeito a reconhecermos o Grupo como sendo um desses ambientes que permitem corpos diferentes coabitarem na cena da dança. Observar as escolhas cênicas do coreógrafo e encontrar as conexões entre seu fazer artístico e o pensamento contemporâneo em dança é o que permeia toda nossa escrita. Depois de saber sobre o referencial teórico que embasou a pesquisa do processo criativo, e ainda de encontrar algumas explicações sobre o nome da obra

---

<sup>28</sup> Apontaremos com maior atenção essas mudanças ocorridas na história da dança no 3º capítulo desta dissertação.

coreográfica, passamos à nossa análise crítica de uma forma mais propositiva, uma vez que em nosso primeiro capítulo já fizemos uma descrição dos elementos cênicos do Grottox.

### 2.3 NEM BELO, NEM FEIO: GROTOX. DANÇANDO A DIFERENÇA

Dançar a diferença no contexto da atuação artística do GDD é criar um espaço no qual a pessoa com deficiência tem acesso à dança e a ser reconhecida como corpo dançante. O Grupo tem como direcionamento de suas ações a dança inclusiva defendida por seu diretor artístico Henrique Amoedo (2002), o que significa dizer que pessoas com e sem deficiência atuam conjuntamente como corpos dançantes.

O Grottox faz parte do repertório do Grupo que atua no cenário artístico da dança portuguesa, bem como internacional, tendo se apresentado em países como Espanha, Áustria, Polônia, Alemanha e Brasil. Em dez anos de atuação o GDD convidou artistas criadores para criarem seus espetáculos, mas Henrique Amoedo é autor de algumas das coreografias do repertório do Grupo, dentre as quais o Grottox.

Um espetáculo que tem como tema o belo e o feio, mas que em nosso entendimento aborda questões que vão além desta temática. A começar por seu nome, que é um híbrido, um neologismo criado pelo coreógrafo juntando os nomes grotesco e botox. Um elenco híbrido como o nome, uma equipe que não foi formada somente por dançarinos e técnicos em cenografia, mas que era composta por músicos e pela arte digital em vídeos projetados durante o espetáculo.

O belo e o feio no Grottox são representados como sendo polos opostos. Fica evidenciada a influência do texto de Eco (2007 e 2010) quando em seus figurinos e cenografia o diretor artístico do GDD opta por usar preto e branco, como metáfora entre o divino e o humano; quando cria dois anjos como personagens do espetáculo, sendo um vestido de branco (o anjo masculino) e um vestido de negro (o anjo feminino), e o primeiro canta música clássica e a segunda não consegue fazer movimentos que tenham um virtuosismo clássico. A trilha sonora do espetáculo também nos remete a essa dualidade, mesclando momentos de punkrock que é o estilo musical dos 5<sup>a</sup>. Punkada, grupo musical convidado, e outros momentos de música clássica, com a presença de um cantor lírico.

Uma pergunta tornou-se recorrente durante o percurso de nossa pesquisa: Por que abordar o tema da beleza em um espetáculo de dança? Pensando sobre a imagem na/da dança nos associamos ao dizer de Bittencourt:

A insistência em manter o belo como condição *apriorística* na dança, através da propagação de modelos de corpos ideais, constitui uma estratégia imobilizadora, de dominação. Isto porque a informação que está empregando na forma de uma instrução universal (o belo) impede o entendimento de que cada corpo se organiza de um jeito, age de um jeito, e realiza um tipo de beleza diferente do outro. Tais práticas são tentativas de adaptar os corpos a um determinado contexto. A estratégia consiste em conseguir que as imagens universalizantes sejam imagens arremessadas nos corpos (BITTENCOURT, 2012, p. 82).

Portanto, podemos concluir que esse pensamento sobre o corpo ideal seja a condição que leva o GDD a abordar o tema sobre o belo e o feio. Ao corpo com deficiência a “permissão” para fazer parte do cenário artístico da dança é relativamente recente<sup>29</sup>, datando da segunda metade do século XX, o que significa que a imagem desse corpo como dançarino não se enquadra na instrução universal do ideal na dança. Mas com as mudanças que vêm ocorrendo no cenário da dança mundial, e a existência do GDD comprova a existência dessas mudanças, é necessário que pensemos sobre as questões imagéticas e de visibilidade do corpo com deficiência. Para tanto, necessário se faz que levemos em consideração a estética, reafirmando que se partimos das histórias da beleza e da feiura segundo ECO (2007; 2010), esse corpo não é nem belo, nem feio.

A narrativa do espetáculo discorre, em quase sua totalidade, sobre a tônica da oposição entre o belo e o feio. Podemos afirmar que essa ideia de oposição está associada ao dualismo cartesiano, que foi um pensamento que se propagou no Modernismo e que de certa forma perdura até agora. Havia a defesa da separação da matéria corporal e a mente e vigorava o dualismo de substância. Defendia-se a teoria que afirmava existir uma matéria extrafísica, extracorpórea, que era a mente, que não poderia ser medida, uma matéria desconhecida. Esse entendimento determinou que houvesse uma separação, enquanto oposição, e marcou e marca ideias e comportamentos até agora, como no caso do belo e do feio, ou é um ou é outro. Porém, com as teorias contemporâneas sobre matéria e consciência, esse pensamento tem perdido força nos meios científicos e acadêmicos, e, apesar desse fato, ainda é comum o pensamento dualista. Apoiamo-nos no dizer de Churchland (2004, p. 28-29):

---

<sup>29</sup> A presença do corpo com deficiência na cena artística da dança e as transformações ocorridas nesse fazer artístico serão assuntos abordados com maior detalhamento no 3º capítulo desta dissertação.

[...] considerar uma forma menos radical de dualismo da substância, e é isso que encontramos numa concepção que chamarei de *dualismo popular*. Trata-se da teoria de que uma pessoa é literalmente um “fantasma numa máquina”, onde a máquina é o corpo humano, e o fantasma é uma substância espiritual, de constituição interna absolutamente diferente da matéria física, mas, mesmo assim, plenamente datada de propriedades especiais.

Entendemos que apesar da temática e das imagens que remetem a esse dualismo, a proposição do coreógrafo é nos levar à reflexão. Não pregamos que essa divisão ou oposição não exista, mas o que deve nos fazer refletir diz respeito aos juízos de valor que são atribuídos, no caso específico de nossa análise, aos corpos dançantes. Corpos que ainda são idealizados como modelo de perfeição e virtuosismo técnico, um entendimento que delimita o espaço cênico da dança a um grupo específico de indivíduos e certamente não confere ao corpo com deficiência prerrogativas para participar desta cena. Associado a esse entendimento ainda são lançados olhares carregados pelo modelo médico da deficiência, no qual ao corpo cabe o papel de incapaz e coitado, o que reforça ideias equivocadas sobre o fazer artístico da pessoa com deficiência. Não raro encontramos trabalhos em dança que têm uma carga dramática focada não no fazer artístico, mas na deficiência, desconsiderando as possibilidades de criação e experimentação do corpo dançante.

Contrário a esse entendimento, que infelizmente ainda existe com ares de hegemonia, reconhecemos o trabalho do GDD como um dos responsáveis, no cenário artístico internacional, pela mudança da visibilidade do corpo dançante com deficiência. Mas se a proposta é mudar os olhares lançados sobre esse corpo, por que abordar um tema dualista nesse espetáculo? Porque cabe aos artistas da dança, que se propõem a criar espaços de diálogo entre os corpos dançantes, trazer à baila o entendimento de que deficiência não é sinônimo de dois binômios que insistem em se manter como “verdades absolutas”: capacidade/incapacidade, eficiência/ineficiência.

Analisando os elementos cênicos identificamos que o belo e o feio na dramaturgia do Grotox carregam o traço marcante do bem e do mal, do divino e do humano, do perfeito e do imperfeito. Mesmo com a presença marcante desses dualismos, o autor da obra coreográfica assume, desde o nome do espetáculo, que não se propõe a tomar partido de nenhum dos lados desse dualismo. Se considerarmos que grotesco associa-se à ideia de feiura e que botox associa-se a ideia de beleza, quando o GDD encena o Grotox afirma que seus corpos dançantes podem ser belos e feios e não belos ou feios, ou podem ser somente belos ou somente feios, mas principalmente que terão possibilidade de serem corpos dançantes, com as

implicações que cabem a esses corpos nas relações construídas entre seus fazeres artísticos e o ambiente, corpos construtores de conhecimento.

Reconhecemos que ao assumir essa postura o coreógrafo revela um pensamento contemporâneo sobre as corporalidades envolvidas em seu processo de criação artística. Levando em consideração que contemporaneidade diz respeito não somente ao tempo cronológico, mas principalmente a uma postura questionadora, provocadora, propositora, se observarmos que suas escolhas coreográficas quebram algumas das barreiras impostas aos corpos dançantes com deficiência.

Destacamos a cena que faz referência ao grotesco para analisarmos com maior atenção essas escolhas coreográficas. Nessa cena seis dançarinos participam divididos em três duplas, cada dupla representa personagens que o coreógrafo determina como grotescos: irmãs siamesas, um homem com deficiência intelectual e seu acompanhante e um casal de mendigos que utilizam bebida alcoólica. As duplas dançam simultaneamente e apresentam células coreográficas distintas, por vezes parecem interagir, e em tempos diferentes tomam o centro do palco para tornarem-se a dupla em evidência. Nessa cena percebe-se uma proposta de experimentação dos movimentos dançados, não existindo padronização dos movimentos entre as duplas, cada uma executa o repertório de seus corpos de acordo com a proposta cênica do espetáculo. A dança é executada nos planos baixo, médio e alto, alternadamente. O tempo é usado em diferentes nuances de dinâmica, modulando entre lento e rápido, tendo sua intensidade por hora forte, por hora leve.

Além do respeito ao repertório dos movimentos individuais de cada corpo dançante em cena, outro fator nos chama atenção: a cena não é composta somente por dançarinos com deficiência. Seguindo a tônica que rege o trabalho do GDD, o espetáculo é executado por corpos dançantes com e sem deficiência, isso é que o determina que o Grupo seja um grupo de Dança Inclusiva. Vale ressaltar que não existe no elenco apenas um tipo específico de deficiência, é composto por um dançarino cadeirante, três dançarinas com deficiência intelectual, um dançarino cego e seis dançarinos sem deficiência. Ser formado por fisicalidades tão distintas enriquece as possibilidades de investigação do movimento para composição da cena.

Nossa intenção nesta análise crítica do Grottox é não somente apontar as questões estritamente técnicas da cena dançada, mas também encontrar elementos que ultrapassem os limites físicos do palco e provoquem questionamentos acerca da presença da pessoa com deficiência na cena artística da dança. Elegemos duas cenas que mostram momentos distintos

dessa visibilidade: a cena na qual o homem abandona a família e a cena na qual os integrantes do GDD transformam o palco numa passarela de desfile de moda. Essa nossa escolha se refere ao fato de que essas cenas nos remetem a questões sociais que envolvem a visibilidade das pessoas com deficiência.

A situação de abandono dos lares quando do nascimento de filhos com deficiência ainda é uma realidade social, apesar das mudanças ocorridas em relação à defesa dos Direitos Humanos das pessoas com deficiência nos últimos trinta anos. O pensamento acerca do corpo perfeito não é restrito ao espaço cênico da dança, o corpo perfeito e ideal é cobrado no “espaço cênico” social. Se este corpo adquire ou nasce com algum tipo de deficiência seu campo de atuação é diminuído consideravelmente.

A falta de acesso à informação sobre cada tipo específico de deficiência, a falta de acesso aos tratamentos que garantam melhor qualidade de vida do indivíduo caso necessite desses tratamentos, a falta de acesso aos espaços públicos, aos serviços essenciais de educação e saúde fazem com que as famílias se desestabilizem e, geralmente, os homens abandonam os lares. Essa realidade é bem representada na cena do Grottox. E não raro é abordada em outras produções artísticas, exemplo disso é o documentário *Do luto à luta*, do cineasta brasileiro Evaldo Morcazel (2005). O filme narra histórias de pais que tiveram filhos com Síndrome de Down e conta como esses pais transformaram o luto inicial por causa de nascimento e uma vida “normal” como a de qualquer pai que batalha, numa luta diária para criar e educar seus filhos, uma luta cotidiana pela sobrevivência e por uma vida com qualidade e dignidade.

A segunda cena que escolhemos foi a penúltima cena do espetáculo, na qual o palco transforma-se numa passarela como em um desfile de moda. Por que simular um desfile de moda? Os padrões de beleza impostos pela indústria da moda não são excludentes?

Há diferentes naturezas de imagens. E algumas se estabilizam como protótipo no processo de comunicação. De tal modo, além da possibilidade de apresentarem-se como diversidade, encontram-se implicadas na probabilidade de circulação, já que o sucesso da replicação depende da frequência do fluxo e da capacidade de movimentar-se em vários ambientes. As imagens, assim, podem grudar e entrar nos corpos como vírus. A eficiência localiza-se na aplicação: na capacidade de poder desdobrar suas duplicações (BITTENCOURT, 2012, p. 70).

As imagens propagadas nas revistas de moda são duplicadas, replicadas e ditam padrões de comportamento quando se trata de questões estéticas. Ampla circulação, e com isso a capacidade de estar em ambientes diversos, é o que faz com que a comunicação

proposta em uma imagem tenha eficácia. Por um longo período de tempo na história das civilizações ocidentais a imagem da pessoa com deficiência sequer era vista, e quando existia a permissão de sua visibilidade estava ligada a juízos de valor que a desqualificavam. Essa foi a comunicação que circulou e “entrou nos corpos como um vírus”, mas teve como efeito o saldo negativo da exclusão, da não permissão de vivenciar uma cidadania plena.

Elegemos essa cena porque se refere à capacidade de desdobramentos das duplicações de suas imagens. A princípio poderíamos pensar que fazer os dançarinos representarem papéis semelhantes aos dos modelos em desfile de moda seria uma forma de tentar enquadrar os corpos nos padrões, negando suas individualidades, porém optamos por outras duas formas de pensar sobre a cena. Primeiro devemos levar em consideração a questão da autonomia nas escolhas que cabe a todo indivíduo, a liberdade de movimentar-se pelos ambientes que desejarem, então, concluímos que o espaço de atuação representado nessa cena também é um espaço a ser ocupado pela pessoa com deficiência, se essa for sua escolha. E seguindo essa ideia a outra forma de pensar refere-se à replicação das imagens, definida por Bittencourt (2012), se durante muito tempo a imagem do corpo com deficiência persistia no modelo médico que colocava esse indivíduo no lugar de vítima, de coitadinho, agora esse corpo tem que se movimentar por vários ambientes e comunicar que não existe mais espaço para os antigos discursos sobre a deficiência.

A última cena do Grotox nos leva a dois olhares distintos sobre a obra. Depois do “desfile de moda” os integrantes do Grupo despem-se dos figurinos da cena e vão ficando somente trajados apenas com peças íntimas em tons de cor da pele. Esse movimento que em nossos olhares preliminares significaram um “despir-se” dos pudores e convenções dirigidas aos corpos, por outro lado nos desperta um outro sentimento. Nessa cena é executada a música “What a wonderful Word” e é exatamente essa escolha que nos causa certa inquietude. Uma música de forte apelo sentimental, principalmente pelo fato de sua execução estar associada à clássica cena de seu mais famoso intérprete, Louis Armstrong, ter cantado o clássico para os soldados estadunidenses que se encontravam no campo de guerra no Vietnam. Uma música que, à época, falava de um mundo maravilhoso que não existia no cotidiano daqueles soldados.

Qual seria a intenção do coreógrafo e do diretor musical do Grotox ao escolher tal canção? Negar a existência desse mundo maravilhoso, despindo o elenco das vestes dos “desfiles de moda”? Moda que impõe padrões de beleza aos corpos e que exclui o que não se enquadra as suas regras? Ou um apelo sentimental que sugestionaria aos expectadores a



cristalização da ideia de um corpo com deficiência que se torna belo por superar seus limites? Na segunda parte da execução da música o arranjo musical é modificado, passando a ter uma batida mais rock'n roll. Seria a continuação da proposta do espetáculo? Meio música sentimental, meio rock'n roll? Nem uma, nem outra? Somente música Grottox?

Entre as questões que nos intrigam uma possível resposta nos aparece na última imagem do espetáculo. Todos os dançarinos deixam o palco e em foco continuam a cantora e o vocalista dos 5<sup>a</sup>. Punkada, ela sem nenhuma deficiência e ele um cadeirante. Quando visualizamos cenas nas quais essas duas fisicalidades diferentes estão presentes, podemos observar que a diferença entre os níveis espaciais, um mais alto e outro mais baixo, nos remete metaforicamente à ideia de submissão, e os olhares, historicamente, estiveram permeados desse sentimento. Porém, na última cena do Grottox, a imagem nos faz refletir sobre esse sentimento e sobre as suaves mudanças que começam a surgir e tornarem visíveis quando o assunto é visibilidade/invisibilidade do corpo com deficiência: a cantora senta-se de joelhos do lado da cadeira de rodas do cantor e os dois se olham no mesmo nível de espacialidade, olho no olho, diferentes e iguais, nem belos, nem feios, Grottox.

### **3 “NADA DO QUE NÃO ERA ANTES QUANDO NÃO SOMOS MUTANTES”. PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA**

#### **3.1 DA DANÇA SOBRE CADEIRA DE RODAS À DANÇA INCLUSIVA**

Pensar e pesquisar o corpo na contemporaneidade perpassa pela possibilidade de trânsito entre passado e presente. Esse trânsito possibilita que o entendimento sobre as relações estabelecidas entre os corpos dançantes tenha uma visão crítica ampliada da realidade, permitindo uma contextualização da atuação cênica desses corpos, e sua atuação enquanto parte de um corpo social, que requer participação autônoma nos âmbitos social, cultural e político. Sobre o pensamento contemporâneo, nos associamos ao dizer de Agamben:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele aprende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de deslocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (2009, p. 72).

No caminho que traçamos para entender as relações estabelecidas no processo de criação do Grottox faz-se necessário traçar um caminho histórico que nos leva da Dança sobre Cadeira de Rodas até a Dança Inclusiva. Por sabermos ser o corpo lugar de constantes transformações em suas conexões com o ambiente, um estado de evolução contínua, entendendo essa evolução não pelo viés modernista de progresso, mas pela vertente da coevolução que aponta as mudanças como trânsito de adaptações. Nesse trajeto encontraremos indicações acerca de algumas mudanças paradigmáticas em relação à visibilidade da pessoa com deficiência. Transitaremos entre a dança, o corpo com deficiência e as mudanças sobre sua visibilidade, não necessariamente nesta ordem.

“Procurando bem todo mundo tem pereba, marca de bexiga ou vacina. E tem piriri, tem lombriga, tem ameba, só a bailarina que não tem. E não tem coceira, verruga, nem frieira, nem falta de maneira ela não tem.”. Recorremos aos poetas da MPB, Edu Lobo e Chico Buarque, na sua “Ciranda da bailarina”, porque identificamos o ideário de romantismo

presente na letra da música em relação à bailarina. A bailarina é um ser relacionado à perfeição, um ser “especial”, que não é “igual”, “normal”; “todo mundo” pode ter algum tipo de problema, dilema, doença, “só a bailarina que não tem”!

Pensar a figura da bailarina dentro de uma perspectiva contemporânea é questionar essa ideia de perfeição. A bailarina deixa de ser uma “entidade” e passa a ter um corpo, ou melhor, passa a ser o corpo. Corpo que pede respeito aos limites físicos; corpo que fala de seu ambiente; corpo que está conectado com todos os outros corpos. Que dizer, então, da ideia de um corpo bailarino com deficiência?

As transformações sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas durante o século XX interferiram sobremaneira na participação do corpo com deficiência no cenário artístico. Importante ressaltar a existência de momentos distintos de valoração da pessoa com deficiência e de sua participação como sujeito ativo e autônomo no contexto social no qual esse corpo está inserido. No dizer de Romeu Kasumi Sasaki:

A sociedade, em todas as culturas, atravessou diversas fases no que se refere às práticas sociais. Ela começou praticando a **exclusão social** de pessoas que – por causa das condições atípicas – não lhe pareciam pertencer à maioria da população. Em seguida, desenvolveu o **atendimento segregado** dentro de instituições, passou para a prática da **integração social** e recentemente adotou a filosofia da **inclusão social** para modificar os sistemas sociais gerais (SASSAKI, 1999, p. 16).

Essa filosofia da inclusão social tem aumento proporcionalmente à participação da pessoa com deficiência em sua atuação no corpo da sociedade. Podemos afirmar que um fator determinante para o aumento dessa participação social e política foi a criação, pela Organização das Nações Unidas – ONU, do ano da Pessoa com Deficiência, em 1981. Podemos perceber, no âmbito nacional, que os grupos organizados da sociedade civil têm mudado de perfil. As associações eram estabelecidas entre parentes e/ou instituições que tinham como objetivo a filantropia ou a “caridade”, agora as organizações passam a ser comandadas pelas próprias pessoas com deficiência e têm finalidades de defesa de direitos e garantias constitucionais.

[...] organizações vanguardistas de pessoas com deficiência começaram – por volta do final dos anos 80s e início da década de 90 – a perceber e a disseminar o fato de que a tradicional prática de integração social não era só insuficiente para acabar com a discriminação que havia contra este segmento populacional, mas também era muito pouco para propiciar a verdadeira participação plena com igualdade de oportunidades (SASSAKI, 1999, p. 33-34).

Quando analisamos essas mudanças fazendo um paralelo entre as questões sociais e as questões artísticas em dança algumas considerações devem ser observadas. A primeira delas se refere à forma pela qual a história da dança se desenvolveu, não sendo possível fazer um recorte temporal sobre esta e as outras manifestações artísticas. Apesar de fazer parte da história das civilizações desde origem dos tempos (SILVA, 2005), as maiores transformações ocorridas na história da dança são recentes se consideramos o desenvolvimento das artes plásticas, por exemplo.

A trajetória percorrida pela dança ao longo do tempo tem seguido um caminho pr e diferenciado dos movimentos, estilos e escolas das outras artes. Podemos afirmar que a dança desenvolveu-se de forma bastante peculiar se considerarmos que o balé clássico levou nada menos do que quatro séculos para atingir o seu apogeu, que a dança moderna desenvolveu sua trajetória em cinco décadas e que a dança pós-moderna, iniciada nos anos cinquenta, hoje ainda continua a multiplicar-se e a autodefinir-se (SILVA, 2005, p. 81).

Nossa análise identifica a cena da dança como espaço de experienciar diversas possibilidades para o corpo com deficiência. Tomamos como referencial as mudanças ocorridas a partir da metade do século XX. Uma das consequências da Segunda Guerra Mundial foi o grande número de mutilados em combate, o que fez com que se multiplicasse o número de clínicas de reabilitação. No ambiente dessas clínicas começam a ser desenvolvidas atividades de dança como estratégia terapêutica em tratamentos médicos, sendo essa prática restrita aos espaços das clínicas e somente sendo praticadas por seus usuários. Podemos afirmar que esse é um momento histórico que abre um espaço de diálogo entre o corpo com deficiência e a dança.

Apontamos como outro fator que permite o acesso do corpo com deficiência à dança sua utilização pelos profissionais de Educação Física. A dança foi incorporada às modalidades de paradesporto, com a denominação de dança sobre cadeira de rodas. Merece nossa atenção as ações em arte-educação, a dança passa a fazer parte das atividades pedagógicas e ao corpo com deficiência também é permitido o acesso a essas atividades, quer no ambiente das instituições especializadas, de atendimento segregado, quer nas escolas ditas “normais”.

Devemos distinguir as ações em dança em seus contextos educacionais, terapêuticos e artísticos. Nossa análise refere-se à representação midiática do corpo/dançarino com deficiência em contexto artístico. Junto ao movimento social que tem trabalhado para mudança da visibilidade da pessoa com deficiência, reconhecemos a importância do

movimento artístico, movimento que trabalha para que o artista com deficiência tenha a sua arte reconhecida e valorizada, que a sua arte tenha visibilidade, e não a deficiência.

Em se tratando de contexto artístico é inegável a contribuição do paradesporto e das ações terapêuticas da dança. Porém achamos necessário fazer referência à criação, dentro do movimento pós-moderno em dança, do método contato e improvisação por Steve Paxton<sup>30</sup>, no início da década de 1970. Como todas as manifestações da época que objetivavam “desnudar a dança de todos os artifícios estranhos a ela, negar a dramaticidade da dança moderna, a artificialidade do balé clássico, desenhando-a conforme seus componentes essenciais, foram estratégias imperativas na origem do pós-modernismo” (SILVA, 2005, p. 106), esse método que permite que os corpos entrem em contato e tenham a experiência do toque. Aos dançarinos que se propõem vivenciar o contato improvisação o encontro é a regra, não existem gramaticalidades estéticas preestabelecidas, os corpos apresentam-se em suas fisicalidades específicas, não existem imposições.

Reafirmando a busca pela sensação interior, Steve Paxton iniciava em 1972, um gênero chamado Contact Improvisation (improvisação de contato), que consistia em laboratórios geradores de movimento a partir do contato de dois ou mais corpos, usando princípios de momentum, peso, fluência e confiança, dentre outros. Este tipo de experiência, presente até os dias de hoje como material didático de improvisação e também como conteúdo para montagens de espetáculos, enriqueceu de forma marcante a dança da década de setenta (SILVA, 2005, p. 116).

Um dos colaboradores, um aprendiz de Paxton que desenvolveu um trabalho muito importante para a transformação da presença da pessoa com deficiência em cena, foi Alito Alessi<sup>31</sup>. Em 1987 Alito Alessi, em parceria com Karen Nelson, criou um método denominado Dance Ability, no qual a base do trabalho é a reunião de um grupo de pessoas que tenham habilidades mistas, um espaço onde a experiência de conviver com diferentes fisicalidades é o um dos objetivos.

DanceAbility usa a dança de improviso para promover a expressão artística e exploração entre as pessoas com e sem deficiência. Através da experiência de movimento em conjunto, equívocos e/ou preconceitos que pessoas sem

---

<sup>30</sup> Steve Paxton, estadunidense, dançarino e coreógrafo experimental. Foi um dos fundadores do Movimento Judson Church Dance Theatre, que promoveu mudanças na dança pós-moderna, tais como a inserção da “[...] neutralidade facial, simplicidade nas estruturas e ao mesmo tempo ousadia de propostas” (SILVA, 2005, p. 110).

<sup>31</sup> “Alito Alessi é o diretor artístico da DanceAbility Internacional e co-fundador da DançaAbility. Alessi esteve envolvido com a evolução da dança contemporânea nos últimos trinta anos, e é conhecido internacionalmente como um professor pioneiro nos campos do contato improvisação e dança e deficiência” (www.danceability.com/bioAlito.php”).

deficiência e com deficiência possam ter sobre si mesmos e uns aos outros se dissolvem. Oficinas de DanceAbility proporcionam um ambiente de apoio para atitudes de mudança e para que as pessoas aprendam sobre a beleza e a alegria de comunicar através do movimento ([www.danceability.com/about.php](http://www.danceability.com/about.php)).

E nesse mesmo viés de atuação, experimentar e proporcionar um espaço de dança onde a troca e o respeito à diferença seja o objetivo primeiro, surgiram vários trabalhos pelo mundo inteiro. E várias foram as denominações: Dance Wheels, Dança Adaptada, Dança sobre Cadeiras, Dança Integrada. E em uma tentativa de criar um termo único, em língua portuguesa, que identificasse esse fazer dança com um ponto em comum: a presença de pessoas com e sem deficiência em cena, atuando juntas, surge a Dança Inclusiva.

A criação do termo dança inclusiva é atribuída ao Prof. Amoedo. Brasileiro paulistano, professor de Educação Física, tem sua primeira experiência em dança com pessoas com deficiência na CIA RENASCER. Essa companhia fazia parte dos trabalhos das Casas André Luís, na Cidade de Guarulhos, em São Paulo, onde estagiou no final do seu curso de licenciatura. Este momento foi decisivo na sua escolha em relação à área de atuação profissional. No ano de 1996 concluiu a Especialização em Consciência Corporal na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde desenvolveu sua primeira experiência prática em dança inclusiva, na CIA RODA VIVA.

Em que consiste a dança inclusiva, ou por enquanto inclusiva, defendida por Amoedo? A princípio, devemos destacar que não existe a pretensão de ser criado um novo método de dança, como afirma:

Não queremos com este trabalho apresentar a “criação de um novo tipo de dança”, já que também entendemos, em função das transformações históricas, que há espaços no cenário contemporâneo desta arte para a inclusão de bailarinos com corpos diferentes dos padrões estabelecidos pela sociedade e/ou pela dança clássico-acadêmica. Só optamos por essa definição para marcar temporariamente uma diversidade que já se constitui em realidade (AMOEDO, 2002, p. 80-81).

Um dos objetivos do trabalho de Amoedo é revelar a importância artística e social da dança inclusiva. Mestre em Performance Artística – DANÇA, pela Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa/Portugal, Amoedo acredita que é necessário haver um desenvolvimento de pesquisas referentes à utilização da dança com pessoas com deficiência. Essas pesquisas serão capazes de criar referenciais teóricos, tanto na perspectiva educacional quanto artística, para aqueles que atuam ou não nesta área.

Como diretor artístico do GDD, tem o trabalho baseado nas teorias propostas por Rudolf von Laban e pelo método de contato improvisação, mas atualmente percebemos a inclusão de outras técnicas no trabalho, ampliando as possibilidades oferecidas pelo Grupo. No espetáculo específico que é nosso objeto de estudo é perceptível essa inclusão de novos métodos. O coreógrafo optou por uma vertente mais teatral na atuação do grupo, em uma combinação de linguagens, além da dança temos em cena música ao vivo, com trilha composta com exclusividade, e intervenções de tecnologia em audiovisual.

Nesse sentido, o surgimento de grupos de dança que têm no elenco dançarinos com deficiência fora das instituições de atendimento especializado tem colaborado de forma positiva para a mudança paradigmática em relação a essa corporalidade. Dentre as produções de dança, tanto internacionais quanto nacionais, citamos a importância do Grupo Dançando com Diferença, da Ilha da Madeira, em Portugal; da CanDoCo, Dance Company<sup>32</sup>, de Londres; no cenário artístico nacional o Grupo X de Improvisação em Dança<sup>33</sup>, de Salvador/BA, que realizam trabalhos nos quais o corpo com deficiência é um corpo dançarino, é um corpo que dança, um corpo com sua singularidades e potencialidades. Nesses trabalhos a deficiência não é a atração principal, sequer coadjuvante, reconhecemos em seus fazeres a construção de espaços, espaços dançados por corpos dançantes.

Reconhecemos que a presença da pessoa com deficiência em cena na contemporaneidade tem sido cada vez maior e que seu fazer artístico tem sido construído a partir de um entendimento no qual a arte seja vista e não a deficiência. Para tanto, a participação desse corpo/dançarino deve ser uma participação ativa, colaborativa, autônoma. Com o prosseguimento de minhas pesquisas espero encontrar possibilidades de diálogo que me façam entender o percurso das mudanças de representação midiática da pessoa com deficiência; espero, principalmente, encontrar essa mudança sendo vivida no cotidiano desses artistas da dança. E retorno ao início de minhas palavras, sem perder o romantismo, em acreditar na construção de uma sociedade mais justa, em que a cidadania possa ser por todos; principalmente pela bailarina, principalmente pelo corpo dançarino com deficiência, que possam ter todas as oportunidades que lhe são asseguradas por direito, por direito de escolha em ser bailarino ou não, independente de ser corpo com ou sem deficiência.

---

<sup>32</sup> “Candoco Dance Company é uma companhia de dança contemporânea de dançarinos deficientes e não-deficientes” (WWW.candoco.co.uk/about-us).

<sup>33</sup> O Grupo X de Improvisação em Dança foi fundado em 1998, por Fafá Daltro e David Iannitelli. Dedicar-se à criação e pesquisa artística, teórica e educacional em torno de questões ligadas à acessibilidade, bem como reflexões pertinentes à investigação e configuração em dança contemporânea que tenham, como eixo norteador ou aglutinador, a improvisação cênica (www.grupoxdeimprovisacao.blogspot.com).

### 3.2 GROTOX, UM PROJETO ARTÍSTICO DE MULTIDÃO

Para entender as mudanças paradigmáticas ocorridas com a visibilidade das pessoas com deficiência na cena da dança é necessário observar os acontecimentos históricos que contextualizem essas transformações. Ao analisarmos o processo de criação do Grotox encontramos alguns elementos que nos fazem identificá-lo como um projeto artístico de Multidão. “O projeto de multidão não só expressa o desejo de um mundo de igualdade e liberdade, não só exige uma sociedade global democrática que seja aberta e inclusiva, como proporciona os meios para alcançá-la” (HART; NEGRI, 2010, p. 90). Dentro da perspectiva de vivenciar essa sociedade aberta e inclusiva, entendemos essa obra coreográfica do repertório do GDD como um projeto de Multidão pela forma como foi construído seu processo de produção artística, bem como pela preocupação com acesso à arte, marca registrada dos trabalhos do Grupo.

A palavra multidão ganha novo significado a partir das pesquisas em filosofia política de Michael Hardt<sup>34</sup> e Antonio Negri<sup>35</sup>, que analisam as mudanças políticas ocorridas nas relações democráticas em tempos de globalização. A princípio, devemos atentar para as diferenças entre biopoder e biopolítica, pois a biopolítica possibilita analisar as novas formas de poder na pós-modernidade. “O biopoder situa-se acima da sociedade, transcendente, como uma autoridade soberana, e impõe a sua ordem. A produção biopolítica, em contraste, é imanente à sociedade, criando relações e formas sociais através de formas colaborativas de trabalho” (HARDT; NEGRI, 2010, p. 135). A existência da biopolítica permite que façamos nossa análise crítica da obra coreográfica objeto de nossa pesquisa de uma forma mais abrangente, contemplando não somente os aspectos artísticos do processo, mas principalmente observando viés político que envolve tanto o tema, o espetáculo, quanto a presença da pessoa com deficiência na cena da dança.

Diante dos preceitos dessa linha de análise devemos ficar atentos para as diferenças indicadas pelos autores entre *povo*, *massa* e *multidão*. Os estudos em política indicam que as relações de trabalho oriundas da expansão industrial ocorrida entre os séculos XIX e XX fizeram com que surgissem novas classes trabalhadoras e novas relações para manutenção do

---

<sup>34</sup> Michael Hardt é professor da Duke University e investiga os aspectos políticos, sociais e econômicos da globalização.

<sup>35</sup> Antonio Negri, cientista social e filósofo italiano, sua atividade acadêmica esteve sempre ligada ao ativismo político. Como membro da autonomia Operária foi condenado a 13 anos, pena que cumpriu depois de quatorze anos de exílio em Paris.



poder. O *povo* é uma concepção unitária sobre a população, sua diversidade é reduzida à unicidade e nasce um sentido de uma identidade única, “[...]: o ‘povo’ é uno” (HARDT; NEGRI, 2010, p. 12). A *massa* tem sua diversidade suprimida, negada, suas ações só são permitidas se forem uniformes, como um conglomerado indistinto, na massa “Todas as cores da população reduzem-se ao cinza!” (HARDT; NEGRI, 2010, p. 13). A *multidão*, diferentemente do *povo* e da *massa*, é constituída pela manutenção das diferenças singulares, “A multidão, em contrapartida, é múltipla” (HARDT; NEGRI, 2010, p. 12).

Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que a multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente (HARDT e NEGRI, 2010, p. 13).

Interessa-nos entender algumas nuances do conceito de multidão porque, segundo seus preceitos, as singularidades são respeitadas. As ações de multidão têm objetivos em comum, mas não suprimem as individualidades das pessoas envolvidas em suas produções. Produzir em multidão é agir em conjunto para obtenção de resultados previstos a partir da comunhão de ideias e essa ação se torna possível porque as características individuais dos componentes dos grupos são mantidas.

A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum. A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum (HARDT; NEGRI, 2010, p. 140).

A produção na multidão revela um sujeito social ativo que tem sua singularidade respeitada. Dentro do pensamento pós-fordista<sup>36</sup> e pós-modernista proposto por Hardt e Negri destaca-se a necessidade de identificar a existência de novas formas de produção, uma produção não somente econômica, mas uma produção social. Dentro do que os autores definem como produção social não podemos mais considerar somente a produção de bens materiais, na nova forma de produção são consideradas as relações, as produções de comunicações, bem como as produções artísticas e culturais.

---

<sup>36</sup> Nova forma de produção e organização do trabalho que, em contraponto ao modelo Fordista de produção em massa, tem como característica a flexibilização e o direcionamento da produção, de acordo com as necessidades de seus públicos alvo específicos (HART; NEGRI, 2010).

[...], hoje em dia a produção já não pode ser concebida apenas em termos econômicos, devendo ser encarada de maneira mais ampla como produção social – não apenas produção de bens materiais, mas também a produção de comunicações, relações e formas de vida. A multidão, assim, compõe-se potencialmente de todas as diferentes configurações da produção social (HARDT; NEGRI, 2010, p. 13-14).

Entre as novas configurações de organização do trabalho, caracterizadas por sua flexibilização nos modos de produzir, os autores indicam que a marca da produção da multidão é o trabalho em rede. Apontam as redes de informação, comunicação e cooperação como as maiores aliadas da propagação do modelo pós-fordista de produção, e ainda afirmam que o uso das tecnologias digitais, tais como a internet, são fundamentais como ferramentas de disseminação dessa nova forma de produção.

Esta segunda face da globalização não quer dizer que todos no mundo se tornem iguais; o que ela proporciona é a possibilidade de que, mesmo nos mantendo diferentes, descubramos os pontos comuns que permitam que nos comuniquemos uns com os outros para que possamos agir conjuntamente. Também a multidão pode ser encarada como uma rede: uma rede aberta e em expansão na qual as diferenças podem ser expressas livre e igualitariamente, uma rede que proporciona os meios de convergência para que possamos trabalhar e viver em comum (HARDT; NEGRI, 2010, p. 12).

As produções artísticas também passam a ter novas formas de organização. Em relação às produções em dança é nesse momento histórico que começa a ser construída a dança pós-moderna com sua vertente acentuada de rejeição aos moldes das grandes companhias de dança. Dentre as novas formas de fazer dança destaca-se o surgimento dos coletivos de artistas que se reúnem para produzir suas criações artísticas. Merece nossa atenção a pesquisa da Profa. Dra. Isabelle Cordeira Nogueira<sup>37</sup> que trata dessas novas formas de produção em dança. A pesquisadora criou o conceito de Poética de Multidão para definir a ação dos coletivos, nessa poética, que não quer dizer do lirismo do gênero literário, mas referência a autopoiese (MATURANA; VARELA, 1970), como forma de auto-organização, como a possibilidade de reinvenção, adaptação, recriação. Para que haja uma produção de Poética de Multidão é imprescindível o uso da rede mundial de computadores. Geralmente esses coletivos são compostos por artistas de diferentes localizações geográficas e fazem

---

<sup>37</sup> Isabelle Cordeiro Nogueira é “doutora em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008), onde concluiu a tese Poéticas de multidão: autonomias colaborativas em rede. É Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2002), com Especialização em Coreografia (1994) e Bacharelado em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (1993). Professora Adjunta da Escola de Dança da UFBA desde 2003” (<http://lattes.cnpq.br/34848244335240680>).

algumas residências artísticas como experiência de encontros, mas continuam seus trabalhos em seus lugares de origem.

O contexto que possibilita a emergência dessas inovações surge da combinação de avanços em muitas áreas científicas, filosóficas, econômicas e políticas – os quais ampliam o conhecimento de nós mesmos e do mundo. E os novos meios de comunicação, incluindo o corpo e suas novas posturas frente a essa realidade, ativam conexões, que tendem a ser **mais colaborativas e menos hierárquicas**. Ações de trabalho artístico diferenciados geram uma nova rede, interligada, porém, **necessariamente autônoma** (NOGUEIRA, 2008, p. 146). (Grifos nossos).

O Grotox é um projeto de Poética de multidão? Ou um projeto de multidão? Outras características de uma produção de Poética de Multidão são: o entendimento da criação artística como processo e não só como produto; as ações colaborativas, nas quais não existe o papel central de um diretor, como nas companhias tradicionais; seus projetos artísticos são marcados pela construção contínua de conhecimentos, não se extinguindo os coletivos, depois de executado um produto do processo.

Conhecendo as características da Poética da multidão em dança podemos afirmar que o processo de criação do Grotox não se trata de um evento dessa poética, por não encontrarmos os elementos indicados na pesquisa de Isabelle Cordeiro (2007) para considerar o trabalho coletivo de artistas como sendo da poética defendida pela pesquisadora. Principalmente os que dizem respeito à continuidade e à não hierarquização. O Grotox nasceu de um convite de uma instituição, num âmbito de um festival que acontece anualmente, e a reunião de artistas aconteceu especificamente para a criação do espetáculo e se encerrou depois de suas apresentações, não se caracterizando, portanto, a criação de um coletivo nos moldes da referida poética. Apesar de não identificar a existência da Poética de multidão no processo criativo do Grotox, reconhecemos o projeto do espetáculo como sendo uma ação de multidão, por se tratar de um projeto que teve a interação de diferentes linguagens artísticas, com grupos que residiam em diferentes localidades geográficas e pelo uso das tecnologias digitais para que fosse possível sua realização, uma forma diferente de produzir uma dança da diferença.

A existência da AAAIDD é um indício dessa nova forma de pensar produção. As atividades do GDD eram exercidas num Projeto homônimo mantido pelo órgão estatal da Ilha da Madeira responsável pela Educação Especial. Porém o convênio foi encerrado e a criação da AAAIDD foi a alternativa encontrada para a manutenção das atividades desenvolvidas pelo GDD. A associação é a que passa a ser responsável pela gestão dos projetos artísticos e

culturais do Grupo. Empreendedorismo é a marca das ações da AAAIDD que lança suas ideias e realiza parcerias em seus trabalhos sobre inclusão, e ganha adesão de parceiros que possibilitam a realização dos projetos. Essa flexibilização das ações e projetos artísticos faz com que reconheçamos a manutenção do GDD como produção de multidão.

Dentre os espetáculos do GDD podemos considerar o Grotox um exemplo prático dessa produção de multidão. A forma como a obra coreográfica foi construída, sendo uma associação de artistas, de linguagens de arte diferentes: dança, música, audiovisual. O objetivo comum desses artistas era realizar um espetáculo de dança, dentro do espaço de um Festival no qual a acessibilidade e a inclusão da pessoa com deficiência é a finalidade maior. Uma produção ambientada em uma realidade que permite a criação de espaços de convivência entre as diferenças, espaços de trocas de informação e experiências, no qual as possibilidades de construção de conhecimento em dança são possíveis.

As mudanças paradigmáticas em relação à visibilidade das pessoas com deficiências tem como necessidade a criação de espaços que incentivem os processos criativos e diálogos. Reconhecemos o trabalho do GDD como um desses espaços, que há pouco mais de uma década criou uma rede de possibilidades de criação nas quais o respeito às diferenças e às escolhas individuais são marcas registradas. Uma companhia de dança inclusiva, uma companhia de dança, contemporânea, formada por um elenco de corpos dançantes diferentes, com e sem deficiência, que se mantém aberta às mudanças, às descobertas e redescobertas, que se reinventa a cada novo projeto.

### 3.3 PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA

Pensando a dança de forma contemporânea e analisando a presença da pessoa com deficiência em sua cena artística transitamos por vários aspectos de sua produção. Visitamos o processo de criação do Grotox, as bases estéticas utilizadas na obra coreográfica, as referências históricas que levaram os corpos com deficiência a tornarem-se corpos dançantes. Entendendo esse corpo como ativo e participativo politicamente, pela sua escolha em fazer arte, por se tratar de um corpomídia, que é capaz de dizer por si mesmo, que age e interage com o ambiente em um processo contínuo de coevolução, passamos a elencar, de forma mais detalhada, as razões pelas quais, além das apresentadas anteriormente, afirmamos que dançar é uma questão de direito.

Escolhemos fazer recortes, dessa vez marcamos alguns documentos oficiais, para apontarmos as transformações ocorridas nas leis internacionais e nacionais que interferem direta ou indiretamente nas questões referentes à participação da pessoa com deficiência nas cenas sociais e artísticas. Tomaremos como marco inicial de nossas anotações a Declaração Universal dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas – ONU<sup>38</sup>. Outros dois documentos internacionais são muito importantes nos estudos sobre os direitos das pessoas com deficiência: a Declaração de Salamanca, de 1994, e a Convenção Internacional sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência, de 2007. No âmbito nacional destacam-se o relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência, denominado “Nada sobre nós sem nós”, de 2008; e Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência – Plano Viver Sem Limites, de 2011.

A ONU surge pela necessidade de organização dos países em meados da Segunda Guerra Mundial. Apesar de o nome “Nações Unidas” ter sido usado pela primeira vez na Declaração das Nações Unidas, em 1942, quando representantes de vinte e seis países reuniram-se e assumiram o compromisso de lutar contra as potências do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), a criação oficial da Organização foi em 24 de outubro de 1945 com a ratificação, por parte da maioria dos signatários, da Carta das Nações Unidas. A carta rege as ações dos países membros, ações essas baseadas em propósitos e princípios, tais como: a manutenção da paz e segurança internacionais; a cooperação internacional e a promoção do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais; o princípio da igualdade soberana de todos os seus membros; e a obrigatoriedade por parte dos países membros do cumprimento dos compromissos assumidos na Carta ([www.onu.org.br](http://www.onu.org.br)).

Interessa-nos saber que quando um país membro ratifica, o que quer dizer o mesmo que assinar, algum dos documentos oficiais da ONU está assumindo obrigatoriamente o compromisso de fazer vigorar em sua legislação os preceitos contidos no referido documento. O Brasil, como país membro da Organização desde sua criação, tem, portanto, a obrigação de fazer constar em suas leis os princípios contidos tanto na Carta das Nações, pois ratificou esse documento, como os princípios e determinações que estiverem nos documentos que contiverem sua assinatura.

Esse interesse refere-se ao fato de nosso país ter ratificado a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Elegemos esse marco por tratar-se do referencial inaugural do entendimento contemporâneo sobre direitos humanos, sendo “[...] o resultado da antiga idéia

---

<sup>38</sup> Informamos que durante este ponto do capítulo quando nos referirmos à Organização das Nações Unidas usaremos a sigla ONU.

de internacionalismo, que vem se mostrar importante e viável como forma de estabelecer uma nova ordem mundial, baseada no respeito ao pluralismo (LIMA JÚNIOR, 2001, p. 25). Outra marca importante da Declaração é o fato de determinar a igualdade de valores entre os direitos humanos civis, políticos, econômicos, sociais e culturais, ainda segundo Lima Júnior (2001, p. 26-27):

Em seus trinta artigos, a Declaração Universal de Direitos Humanos unge à condição de “inalienáveis” direitos humanos tanto civis e políticos, como econômicos, sociais e culturais que visam estabelecer um padrão mínimo de sociabilidade e respeito aos cidadãos, por meio de um instrumento internacional civilizatório. Ao estabelecer igual valor aos direitos humanos civis e políticos e aos direitos humanos econômicos, sociais e culturais, a Declaração Universal de Direitos Humanos conjuga os valores da liberdade (liberalismo) e da igualdade (socialismo).

Sendo país membro da ONU, tendo ratificado a Declaração, percebe-se nitidamente a influência da defesa dos direitos humanos fundamentais, individuais e coletivos, bem como o respeito à dignidade humana, em nossa Carta Magna, a Constituição Federal de 1988, também chamada “Constituição Cidadã”. Mas se nossa pesquisa tem como área de concentração a dança, por que abordar assuntos sobre direitos humanos? O que são direitos humanos?

Não existe um conceito, uma definição hermética de direitos humanos, esses direitos estão em constante evolução e mudam de acordo com cada momento da história do homem. Dentro da perspectiva multidisciplinar que permeia nossa pesquisa, escolhemos citar Flávia Piovesan: “No dizer de Hannah Arendt, os direitos humanos não são um dado, mas um construído, uma invenção humana, em constante processo de construção e reconstrução” (LIMA JÚNIOR, 2001, nota introdutória). Esse entendimento sobre direitos humanos nos remete aos preceitos da Teoria Corpomídia, que é um dos referenciais teóricos da nossa pesquisa, bem como aos preceitos da biopolítica. Portanto, não podemos analisar a presença do corpo, seja ele com ou sem deficiência, na cena artística da dança, isolando seus fazeres, sem contextualizar a participação desse corpo no seu entorno, por isso voltamos a afirmar que dança é uma questão de direito.

Pensando dança enquanto questão de direito e, portanto, sendo os corpos dançantes sujeitos de direito, achamos oportuno nesse instante elencar os artigos da Constituição Federal de 1988 que garantem o acesso desses indivíduos à arte, seja como seus fazedores, seja como seus criados, seja como espectadores.

Capítulo I - Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

Título VIII - Da Ordem Social

Capítulo III - Da Educação, da Cultura e do Desporto

Seção II - Da Cultura

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

[...]

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas.

Uma vez dispostos no texto da Constituição Federal de 1988, estando, portanto, garantidos os direitos, significa dizer que está garantida a sua plena exequibilidade? Se levarmos em consideração o lapso temporal de vinte e cinco anos de promulgação de nossa Carta Magna muitos foram os avanços na construção de uma cidadania plena. Porém ainda há muitos caminhos a serem traçados para que seja vivenciado o direito ao acesso à arte. Apesar de estarmos cientes de que a concretização desses direitos não acontece plenamente, não podemos negar o fato de que ao longo desses anos, e em relação aos direitos das pessoas com deficiência, as mudanças ocorreram tanto no âmbito nacional como no âmbito internacional. Citamos como importantes instrumentos na consolidação da garantia e realização desses direitos a Declaração de Salamanca, de 1994, e a Convenção Internacional sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência, de 2007.

A Declaração de Salamanca é o texto final da Conferência Mundial de Educação Especial, realizada em Salamanca, Espanha, em junho de 1994. A conferência, que tratava das regras sobre a garantia do direito à educação das pessoas portadoras de necessidades educacionais especiais, torna-se marco na luta dos direitos das pessoas com deficiência por culminar em um documento em que estão contempladas as “Regras Padrões sobre Igualização de Oportunidades para Pessoas com Deficiências” da ONU. Esse documento reforça a ideia da igualdade entre as pessoas ditas “normais” e as pessoas com deficiência no que se refere ao acesso às escolas de ensino regular. A importância do texto da convenção,

que, uma vez assinado pelos países signatários, torna obrigatória a adoção de seus princípios, revela-se pelo fato que, a partir de então, as pessoas com deficiência passam a ter acesso obrigatório ao ensino nas escolas públicas, fazendo com que o campo de atuação desses indivíduos seja dilatado para além das instituições especializadas. Essa possibilidade de acesso concorre para mudança da visibilidade dessas pessoas e ainda permite sua acessibilidade à arte através da arte-educação e, portanto, acesso à dança.

A Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo foram assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. No Brasil sua promulgação se deu através do Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009, fazendo valer, a partir dessa data, as determinações da Convenção. Elegemos comentar dois artigos do texto por acreditarmos que interferem nas relações estabelecidas entre as pessoas com deficiência e seus fazeres sociais e artísticos. A princípio, citamos o artigo que elenca os propósitos da Convenção:

#### Artigo 1

##### Propósito

O propósito da presente Convenção é promover, proteger e assegurar o exercício pleno e equitativo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais por todas as pessoas com deficiência e promover o respeito pela sua dignidade inerente.

Pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas ([http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm)).

A primeira mudança que merece nossa atenção diz respeito aos nomes designados para as pessoas com deficiência, que antes eram chamadas nos textos oficiais de pessoas portadoras de deficiência. O ato de portar algo se refere à escolha, e, em relação à deficiência, fora alguns casos nos quais são adquiridas por acidentes em que o resultado era previsto, as pessoas não têm direito de escolher portar ou não alguma deficiência, portanto, consideramos acertada a mudança na nomenclatura. Outra mudança importante diz respeito à designação pela Convenção de uma definição diferente das que são usadas nos protocolos médicos. A afirmativa “[...], os quais, em interação com diversas barreiras, [...]” determina que o conceito de deficiência passa pelas relações que se estabelecem entre os corpos e seu ambiente, e essas barreiras podem ser arquitetônicas, burocráticas e principalmente atitudinais.



Essas barreiras, que são seculares, devem ser transpostas e, para que sejam quebradas, as ações não somente devem partir das próprias pessoas com deficiência, ou das suas organizações representativas, agora o esforço deve ser comum a toda a sociedade. Para tanto, se torna necessária uma ação conjunta no sentido de respeitarmos e praticarmos os princípios da Convenção.

### Artigo 3

#### Princípios gerais

Os princípios da presente Convenção são:

- a) O respeito pela dignidade inerente, a autonomia individual, inclusive a liberdade de fazer as próprias escolhas, e a independência das pessoas;
- b) A não-discriminação;
- c) A plena e efetiva participação e inclusão na sociedade;
- d) O respeito pela diferença e pela aceitação das pessoas com deficiência como parte da diversidade humana e da humanidade;
- e) A igualdade de oportunidades;
- f) A acessibilidade;
- g) A igualdade entre o homem e a mulher;
- h) O respeito pelo desenvolvimento das capacidades das crianças com deficiência e pelo direito das crianças com deficiência de preservar sua identidade.

O respeito pela diferença, a igualdade de oportunidades, a independência, a possibilidade de livre escolha e a acessibilidade são princípios que norteiam nossa pesquisa enquanto artista, advogada e especialista em direitos humanos. Seguindo esses princípios vamos traçando o caminho das mudanças que propiciaram à pessoa com deficiência sair da invisibilidade. Ou, quando essa visibilidade já for notada, que sejam evitados os equívocos em enxergar no corpo com deficiência “um corpo coitado” ou até mesmo o corpo de “um super herói” superando limites. No espaço entre esses olhares extremos ocorrem suaves mudanças acerca dessa visibilidade por conta do trabalho social e político que é desempenhado pelas próprias pessoas com deficiência.

Dentre os trabalhos de participação política destacamos a realização da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão das Pessoas com Deficiência. A Oficina realizou-se no Rio de Janeiro, em outubro de 2009, sendo uma parceria entre a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC) e a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) do Ministério da Saúde, com apoio da Caixa Econômica Federal (CEF).

O nome da Oficina, de certa forma, já indicava seus objetivos. Uma reunião de pessoas procurando encontrar caminhos indicativos para diretrizes e ações que contribuíssem

na construção de políticas culturais de patrimônio, difusão, fomento e acessibilidade para pessoas com deficiência. Construída num processo participativo a Oficina teve com resultado o lançamento do relatório final intitulado ‘Nada sobre Nós sem Nós’, que foi também o lema adotado no desenvolvimento dos trabalhos (AMARANTE; LIMA, 2009).

‘Nada sobre Nós sem Nós’ foi o lema do Dia Internacional da Pessoa com Deficiência do ano de 2004 e já é consagrado pelos agentes atuantes nos movimentos de defesa dos direitos da pessoa com deficiência ao redor do mundo. O lema refere-se às mudanças atitudinais ocorridas por parte das próprias pessoas com deficiência, que passaram a agir de forma independente e autônoma. As ações nos cenários sociais, culturais e artísticos, seja como produtores, seja como consultores, passam a ser exercidas por esses indivíduos, e suas considerações e observações devem ser ouvidas e respeitadas, principalmente nos assuntos referentes às necessidades específicas decorrentes de suas deficiências.

Escolhemos citar esse importante evento por tratar-se de uma ação específica do Ministério da Cultura envolvendo artistas e produtores culturais que atuam nos movimentos de defesa das pessoas com deficiência. É possível encontrar conexões que ligam nossa pesquisa ao trabalho desenvolvido durante o evento, principalmente como analisamos a Carta do Rio de Janeiro. A Carta faz parte do relatório final do evento e é composta pelos resultados obtidos nos grupos de trabalho, essa escrita funciona como porta voz das pessoas representadas naquele espaço. E dentro desse entendimento grifamos um dos pressupostos elencados na carta que respalda nossa escolha por abordar as questões de direito que se referem à participação da pessoa com deficiência na produção artística e cultural do país: “[...], houve consenso da existência de um marco legal, amplo e bastante avançado, tanto no âmbito nacional quanto internacional, que afirma e visa promover e garantir os direitos das pessoas com deficiência” (AMARANTE; LIMA, 2009, p. 27).

O conhecimento desse marco legal e ainda mais o reconhecimento de sua importância não nos furta à análise de que a existência das leis não garante de imediato sua exequibilidade. Essa nossa voz condiz com as vozes presentes no evento, “[...], os participantes da oficina reiteraram que o grande desafio é o de fazer cumprir essa legislação, seja por parte do Estado brasileiro, seja pelas organizações privadas e pela sociedade civil em geral” (AMARANTE; LIMA, 2009, p. 27). A existência do marco legal já configura a transposição de desafios anteriores à tarefa da exigência do cumprimento dessas leis, e esse novo grande desafio é uma tarefa da classe artística como um todo.

Por fim, e não menos importante, gostaríamos de citar a criação o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência – Plano Viver Sem Limites. O Plano foi instituído pelo Decreto nº 7.612, de 17 de novembro de 2011, em consonância com a Declaração dos Direitos da Pessoa com Deficiência da ONU, e tem como finalidade a promoção do exercício pleno desses direitos através da articulação e integração de ações, políticas e programas que possibilitem sua realização. Destacamos a participação do Ministério da Cultura como membro do Grupo Interministerial de Articulação e Monitoramento, o que significa dizer que as questões referentes às ações artísticas serão observadas e articuladas por esse Ministério, o que possibilita a participação de forma ativa da pessoa com deficiência junto ao acompanhamento das ações do Plano, em cumprimento das determinações da lei.

Importante salientar que encontros como esses possibilitam a criação de um ambiente de diálogos que contribuem sobremaneira para que as mudanças ocorram. Momentos de questionamentos sobre possíveis equívocos cometidos em nome da lei e nas construções legislativas. No caso específico do “Nada sobre nós sem nós” algumas questões reverberam nas pesquisas acadêmicas em dança sobre pessoas com deficiência: como e por que a necessidade de comprovação por atestado médico da deficiência? É uma exigência legal, mas seria realmente necessário exigir essa comprovação? Como fazê-la sem expor a pessoa com deficiência a constrangimentos? Esses são questionamentos necessários para pensarmos a atuação desses indivíduos enquanto sujeitos de direito, construtores de cidadania.

Dançar é uma questão de direito, dançar a diferença é ter direito de fazer escolhas livres e autônomas. Pensar a dança na contemporaneidade é reconhecer que essas escolhas estarão diretamente ligadas às histórias de vida de cada cidadão. Um cidadão que é corpomídia, que constrói suas histórias interagindo com o ambiente em que vive, que luta pela construção de uma cidadania plena, e para tanto exige respeito às diferenças. Diferenças corporais, diferentes escolhas artísticas, diferentes danças, sejam em contextos educacionais ou terapêuticos, sejam danças inclusivas, sejam danças de habilidades mistas, danças integradas ou danças contemporâneas, mas que sejam respeitadas em suas singularidades e que sejam analisadas em abordagens críticas com vieses do pensamento contemporâneo.

Sigamos, pois, construindo as transformações que queremos na sociedade, compartilhando conhecimentos, transitando pelas disciplinas, reinventando algumas, inventando outras, criando indisciplinaridades, transdisciplinaridades, permitindo dançar os corpos que escolherem ser corpos dançantes, ampliando os olhares, revendo os conceitos e deixando dar-se a ver a criação artística que cada processo singular é capaz de ser.

Visibilidade da pessoa com deficiência, que venham os novos olhares, mas que sejam olhares críticos, conscientes e, sobretudo, olhares não excludentes.

#### 4 “WHAT A WONDERFUL WORLD”? – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

[...]  
 I hear babies cry, I watch them grow  
 They'll learn much more, than I'll never know  
 And I think to myself, what a wonderful world.  
 [...]  
 Eu ouço bebês chorando, eu os vejo crescer  
 Eles saberão muito mais do que eu jamais saberei  
 E eu penso comigo mesmo, que mundo maravilhoso<sup>39</sup>.

Nossa pesquisa foi iniciada com o propósito de pensar a presença do corpo com deficiência na cena artística da dança na contemporaneidade. Tomamos como ponto de partida a análise crítica do espetáculo Grottox do GDD, percorrendo alguns caminhos que nos levaram a entender as escolhas coreográficas do coreógrafo e também diretor artístico do Grupo. Nossa análise teve como referencial teórico metodológico os preceitos da Crítica Genética, o que nos remete ao entendimento que a obra artística, mesmo quando entregue como produto final de um processo de criação, é um gesto inacabado quando nos propomos a observar os rastros deixados pelo autor durante o processo e depois de sua apresentação, “o que está em jogo [...] é o conceito de inacabamento, ou seja, qualquer obra é uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado” (SALLES, 2010, p. 17).

Tal qual uma obra de arte que se estuda sobre esse preceito, assim também se encontra nossa pesquisa, em estado de considerações transitórias, podendo ser somente uma versão a ser modificada. Prova disso é concluirmos nossa dissertação com uma pergunta: “what a wonderful world”? Um mundo maravilhoso por estar em constante transformação, no qual veremos “as crianças crescendo” e teremos consciência de que um dia “elas” saberão de “coisas” que nós jamais saberemos, porque estamos em um mundo que vive em constante processo de evolução, um mundo no qual as mudanças e adaptações são condições *sine qua non* para nossa sobrevivência. Um mundo em coevolução, onde cooperação, colaboração e interação devem ser palavras chaves na condução das relações interpessoais e entre pessoas e o ambiente em que habitam.

Conscientes desse processo contínuo de transformações e respaldados pelo entendimento de que a análise de um processo de criação em dança não deve ser restrita a

---

<sup>39</sup> Tradução literal de nossa autoria.

assuntos exclusivamente artísticos, porque, se assim o fosse, nosso discurso correria o risco de ser eivado de graves equívocos, percorremos o caminho que nos levou a entender a presença do corpo com deficiência no GDD.

Para não se manter surda ao rumor da ação do tempo, toda área de conhecimento deve lembrar que o que está designando como seu domínio não passa de um recorte e uma rarefação de um saber mais amplo, ao qual o recorte se subordina como uma descontinuidade. Lembrar para escapar do risco de transformar a sociedade do discurso em doutrina (GREINNER; KATZ, 2004, p. 126).

No primeiro capítulo dessa dissertação apresentamos as razões que nos levaram a escolher o espetáculo Grottox como objeto de nossa análise. Nossa escolha refere-se ao fato de a obra coreográfica ser de autoria de Prof. Ms. Henrique Amoedo, primeiro pesquisador em dança a usar a nomenclatura Dança Inclusiva de forma acadêmica em língua portuguesa. Sua intenção não era criar um método, mas sim um nome que unificasse as nomenclaturas usadas para identificar os trabalhos artísticos em dança que envolvam corpos dançantes com e sem deficiência atuando juntos. Apesar de a nomenclatura ser usada com certa frequência nos meios de comunicação em massa, nossa pesquisa apontou que existe certo desconforto em relação ao uso do nome no ambiente acadêmico da dança no Brasil. Por se tratar de matéria controversa, uma vez que o binômio inclusão/exclusão leva a um debate de ideias bastante heterogêneas, e ainda levando em consideração o curto lapso temporal de um mestrado acadêmico, optamos por nos ater, nesse momento da pesquisa, à análise da obra coreográfica, buscando entender as relações estabelecidas entre os corpos dançantes em cena. A matéria pode ser revisitada em um trabalho de pesquisa mais aprofundado em nível de doutorado.

Para tanto, indicamos que nossos passos metodológicos seriam de uma análise crítica em processo de criação, e que, por não existirem normas protocolares acerca desse fazer crítico, criamos o nosso próprio caminho de análise. A princípio, apresentamos as parcerias que compuseram a equipe de produção do Grottox, o GDD e a Casa da Música, indicando suas formas de ações enquanto instituições que produzem arte. Consideramos o espetáculo um “convite para dança”, haja vista ser uma realização dentro do âmbito do Festival ao Alcance de Todos, promovido anualmente pela Casa da Música na Cidade do Porto, em Portugal. No último ponto do capítulo sentimos a necessidade de falar do espetáculo de maneira mais descritiva, destacando a afirmação de que o tema central da obra são as questões sobre a beleza e a feiura dos corpos.

No segundo capítulo nos reportamos ao referencial teórico utilizado pelo coreógrafo em suas pesquisas na pré-produção do espetáculo. A dramaticidade da obra coreográfica é baseada nos livros de Umberto Eco: *A história da beleza* (2010) e *A história da feiura* (2007). Escolhemos, portanto, percorrer alguns marcos temporais dessas histórias que identificamos como presenças cênicas no Grottox, o belo e o feio: na Antiguidade Clássica; na era da Revolução Industrial; e na contemporaneidade. Um traço marcante da obra é o entendimento dicotômico de oposição entre beleza e feiura, e sobre esse entendimento a coreografia nos indaga: O que é Belo? O que é feio? E, como resposta a essas perguntas, o GDD diz ser Grottox, uma junção de grotesco com botox, um encontro de corpos que não querem estar presos a padrões que determinem seu fazeres artísticos, corpos que se constituem em espaço de trocas entre as diferenças. Corpos dançantes dentro de uma perspectiva pós-moderna em dança na qual a multiplicidade corporal é permitida e a singularidade de seus fazeres artísticos é respeitada.

A dança pós-moderna de hoje não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprios, sem disfarce e para uma platéia que se identifique com o que vê (SILVA, 2005, p. 140).

No final do segundo capítulo afirmamos que o corpo dançante do GDD no Grottox não é nem belo, nem feio. Depois de analisarmos separadamente as questões estéticas referentes ao grotesco e ao botox concluímos que a presença do corpo dançarino com deficiência nesse espetáculo nos leva à reflexão acerca da visibilidade desse corpo na história da dança. As formas como esse corpo foi excluído do cenário artístico por não representar os padrões de corpo ideal impostos, por ser considerado fora dos padrões que o classicismo impõe aos corpos dançantes. Por várias vezes, durante nossa análise do espetáculo, nos perguntamos sobre a necessidade de abordar esse tema em uma obra coreográfica. Será que esse assunto não é obsoleto demais, ultrapassado? E chegamos à conclusão de que se aos corpos sem deficiência, mas que não se enquadram aos padrões do pensamento clássico de um corpo ideal para dança, o acesso a esse espaço é restrito, que dirá o acesso do corpo dançarino com deficiência.

Motivados por essa inquietação passamos ao último capítulo da dissertação fazendo um breve apanhado da presença do corpo com deficiência na recente história da dança, apontando as suaves transformações ocorridas em relação a essa presença. Da dança em

cadeira de rodas, que teve seus primeiros passos nas clínicas fisioterápicas de reabilitação, à Dança inclusiva, reconhecida como expressão artística, a transformação mais importante refere-se à visibilidade do corpo com deficiência.

A princípio visto como um corpo “coitadinho”, merecedor de suportes e cuidados especiais, em produções artísticas que cristalizavam esse entendimento e não permitiam experimentações do movimento. Citamos como exemplo dessa configuração o corpo do dançarino cadeirante que, por muito tempo, ficou preso à cadeira de rodas, como um “corpo sitiado” (CORREIA, 2007), ao qual cabia os papéis de coadjuvantes e, por vezes, até mesmo de cenário ambulante da cena. Com todas as possibilidades de criação que a dança na pós-modernidade nos permite a presença do corpo dançante com deficiência vai tomando o espaço cênico como seu e reinventando o seu fazer artístico em dança. Um fazer artístico e participativo que exige ser valorado e visto enquanto corpo artista e não como um corpo que tem uma deficiência, agora não cabe mais somente a visibilidade de sua deficiência, que seja, pois, visível sua arte.

Dentre as transformações ocorridas apontamos, ainda, as relações estabelecidas nos novos modos de produção, segundo o entendimento de Multidão (HARDT; NEGRI, 2010). Reconhecemos o processo de criação do Grotox como um projeto artístico de Multidão por tratar-se de: um encontro de diferentes linguagens artísticas que se reúnem com o objetivo comum de produzir um espetáculo de dança; a utilização das ferramentas digitais da rede mundial de computadores durante o processo de criação da obra coreográfica. Um projeto de multidão é um modo de produção típico da pós-modernidade e tem como característica as ações em rede, numa tentativa de diminuição das distâncias e dos custos econômicos da produção. Destacamos como traço marcante dessa produção o respeito às diferenças, num projeto de multidão as singularidades não são suprimidas em nome do todo.

Por fim, reafirmamos a importância de que dançar é uma questão de direito, no caso específico de nossa pesquisa direito de acessibilidade à arte. Para tanto, apontamos algumas legislações que garantem o acesso das pessoas com deficiência às vivências artísticas. Vale citar: Declaração Universal dos Direitos Humanos; a Declaração de Salamanca, de 1994; a Convenção Internacional sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência, de 2007; o relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão das Pessoas com Deficiência de 2009; e o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência – Plano Viver Sem Limites de 2011. Além de analisar alguns pontos desses documentos ressaltamos a necessidade de a pessoa com deficiência tornar-se um sujeito de direito



politicamente ativo, pois a existência da legislação não garante a sua exequibilidade e nem o exercício pleno da cidadania. Devemos estar atentos ao cumprimento das leis para que em casos de desrespeito aos direitos possamos fazer as cobranças que a legislação nos permite.

Voltamos à pergunta inicial de nossas considerações transitórias: Que mundo maravilhoso? Continuaremos trabalhando para que esse mundo seja: um construído em conjunto, onde os processos de mudança sejam feitos de forma colaborativa; um mundo onde as relações humanas não sejam pautadas pela subordinação e pela submissão, mas sim pela cooperação; no qual as pessoas tenham sua dignidade e singularidades respeitadas; um mundo onde haja liberdade e autonomia nas escolhas. Maravilhoso? Não sabemos, o que acreditamos é que todas as assertivas elencadas são passíveis de serem realizadas, sejamos, então, construtores dessas realidades possíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argus, 2009.

ALBRIGHT, Ann Cooper. Moving across difference. *In*: ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance**. Hanover: Weleyn Press, 1997, p. 56-93

AMARANTE, Paulo LIMA, Ricardo (Coord.). **Nada sobre nós sem nós**. Relatório final. Oficina Nacional. Rio de Janeiro: s.n., 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/02/nada-sobre-nos-sem-nos.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

AMARAL, Lúcia Assumpção. **Pensar a diferença/deficiência**. Brasília: CORDE, 1994.

AMOEDO, Henrique. Dança inclusiva em contexto artístico ou dança “por enquanto” inclusiva. *In*: **Caderno e Textos 1 Arte Sem Barreiras**. Rio de Janeiro: Armazém das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dança inclusiva em contexto artístico, análise de duas companhias**. Dissertação (Mestrado em Performance Artística – Dança), Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana. Lisboa, 2002.

ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega. **Corpos esculpidos, corpos desenhados: constructos do Belo no final do século XX**. ANPUH- XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo, 2007.

ARRAIS, Joubert. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (2011). **Dança: contrações epistêmicas**.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Campinas: Papyrus, 1990.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Brasília, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <[http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/CON1988.pdf](http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2012.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHURCHALND, Paul M. **Matéria e consciência**: uma introdução contemporânea à filosofia da mente. Tradução Maria Clara Cescata. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CONVENÇÃO INTERNACIONAL DOS DIREITOS DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2012.

CORREIA, Fátima Daltro de Castro. **Corpo sitiado... a comunicação invisível**: dança, rodas e poéticas. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

DECLARAÇÃO DE SALAMANCA. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

ECO, Umberto. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento das prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola; 2010.

GALLO, Silvio (Coord.). **Ética e cidadania, caminhos da filosofia**. São Paulo: Papyrus Editora, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GREINNER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HARDT, Michel e NEGRI, Antonio. **Multidão**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: KUNZRU, Hari. TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-moderno**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JUSTIÇA, Ministério da. **Programa de Ação Mundial para as Pessoas com Deficiência**. Brasília: Imprensa Nacional, 2001.

JUSTIÇA, Ministério. **Pessoa Portadora de Deficiência, Legislação Federal Básica**. Brasília: Imprensa Nacional, 2001.

JUSTIÇA, Ministério. **Cidadania e Inclusão, módulos 1, 2 e 3**. Brasília: CORDE, 2000.

KATZ, Helena. Reflexões sobre o ato de criticar. Diálogo com o texto de Joubert de Albuquerque Arrais. *In*: **Anais do IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2007.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LEITE Jr., Jorge. **A pornografia contemporânea e a estética do grotesco**. Revista (in)visível, Edição Zero, setembro 2011.

MATOS, Lúcia Helena Alfredi de. **Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea**. Salvador, 2006.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. **Poéticas da multidão – autonomias co(labor)ativas em rede**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

NOVAES, Juliana Yoshinagua; ROMANO, Thiago Gomes; WAJNSZTEJN, Rubens. **A toxina botulínica e seu uso no tratamento das sequelas da paralisia cerebral.** in RTB, 2003.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina Martínez. **Corpos e bits:** linhas de hibridação entre dança e novas tecnologias. Salvador: UFBA, 2000.

PLANO NACIONAL DOS DIREITOS DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA – PLANO VIVER SEM LIMITES. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética.** Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. Educ, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Arquivos de criação:** arte e curadoria. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

SASSAKI, Romeu Kasumi. **Inclusão/construindo uma sociedade para todos.** Rio de Janeiro: Editora WVA, 1997.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer o corpo:** dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

## **ANEXOS**

## ANEXO A: Autorização da AAAIDD

Associação dos Amigos da Arte  
Inclusiva Dançando com a Diferença



Ex.mª Srª Dra  
Ana Cecília Vieira Soares  
Recife / Pernambuco - Brasil  
Assunto N/Ref.: Data: S/Ref.: S/Ref. de:  
Autorização 008-2011 07-03-2011

Prezada Senhora,

No prosseguimento dos vossos pedidos de autorização para a realização de uma investigação no âmbito do Mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia (Brasil) / Turma 2011, acerca da obra coreográfica "GROTOX" (de Henrique Amoedo), concebida no para o "Ao Alcance de Todos 2009 / Música, Novas Tecnologias e Necessidades Especiais" do Serviço Educativo da Casa da Música, somos a informar que:

1 – A Fundação Casa da Música, através da Dra. Anabela Leite do Serviço Educativo, autorizou a realização da investigação no email de 04 de Fevereiro de 2011 (cópia em anexo).

Ressalta-se o facto desta instituição solicitar a cedência e o envio de uma cópia do trabalho final.

2 – Henrique Amoedo também autoriza a realização da investigação acima mencionada, através deste ofício.

3 – A AAAIDD autoriza a realização da investigação, solicita a cedência e o envio de uma cópia do documento final e a inclusão de todos os créditos (ficha artística) relativos à criação desta obra, no corpo e num dos anexos do trabalho. Uma cópia da mencionada ficha artística segue com esta mensagem.

Com o desejo de todo o êxito na realização desta investigação, despedimo-nos.

Com os melhores cumprimentos,

Henrique Amoedo  
Director Artístico

**ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA ARTE INCLUSIVA – DANÇANDO COM A DIFERENÇA**  
Caminho de Santo António, 70 – Edifício Aquariano R/C – Loja D – 9020-001 Funchal  
Tel.: +351 (291) 752 157 - TM.: +351 (92) 706 9966 - email: [geral@aaaidd.com](mailto:geral@aaaidd.com)

## Henrique Amoedo

---

**De:** Anabela Leite [aleite@casadamusica.com]  
**Enviado:** sexta-feira, 4 de Fevereiro de 2011 18:02  
**Para:** CDI - AAAIDD; Joana Almeida  
**Cc:** AAAIDD - Geral; Jorge Prendas  
**Assunto:** RE: Pedido de Autorização

Caro Rúben,

Da parte da Casa da Música, está autorizada a investigação do projecto Grottox por parte da Dra. Ana Cecília Vieira Soares, mestranda na Universidade Federal da Baía, Brasil.

Gostaríamos muito de ter acesso ao trabalho final, através de uma cópia cedida e enviada ao nosso cuidado para a Casa da Música. A morada está indicada abaixo.

Cumprimentos.

Anabela Leite

[aleite@casadamusica.com](mailto:aleite@casadamusica.com)  
[www.casadamusica.com](http://www.casadamusica.com)  
 Fundação Casa da Música  
 Serviço Educativo / Education Service  
 Tlf. 351 220 120 266 | Fax 351 220 120 298  
 Av. da Boavista, 604-610 | 4149-071 Porto  
 NIPC 507636295



Próximos concertos:



Memórias do Sul  
 Sala Suggia | 04 FEV 21:00



OJM e João Paulo Esteves da Silva  
 Sala Suggia | 05 FEV 22:00



Sinfonia Reforma  
 Sala Suggia | 06 FEV 12:00

---

**De:** CDI - AAAIDD [mailto:cdi@aaaidd.com]  
**Enviada:** quinta-feira, 3 de Fevereiro de 2011 16:52  
**Para:** Anabela Leite; Joana Almeida  
**Cc:** 'AAAIDD - Geral'  
**Assunto:** Pedido de Autorização

Ex. Mas Senhoras.

Em anexo enviamos um pedido de autorização na investigação/estudo, da obra coreográfica GROTOX, encenada por nós o Grupo Dançando com a Diferença, em parceria com a Casa da Música da Cidade do Porto, solicitado pela Dr.<sup>a</sup> Ana Cecília Vieira Soares aluna de Mestrado em Dança na Universidade Federal da Baía, Brasil.

Agradecemos ainda, que a resposta nos fosse comunicada por escrito, para a podermos remeter à respectiva aluna.

Em caso de qualquer dúvida ou esclarecimento, não hesitem em entrar em contacto connosco.

Agradecemos toda a atenção dispensada, com os melhores cumprimentos.





**Rúben Teixeira**

Estagiário Desing Gráfico - IEM

**TM:** +351 (96) 365 1904 ou +351 (91) 796 8988

**Morada:** Caminho de Santo António, 70

Edifício Aquariano R/C - Loja D

9020-001 Funchal

**Telf:** +351 (291) 752 157

[www.aaaid.com](http://www.aaaid.com)



*Pense bem: tem mesmo que imprimir este e-mail? Há cada vez menos árvores...*

O conteúdo deste E-mail e anexos estão protegidos pelas leis da União Europeia e Internacionais. Se recebeu esta mensagem indevidamente deverá eliminá-la sem fazer cópias nem reencaminhar e informar imediatamente por correio electrónico o emissor da mesma.

This message contains business secrets protected under the laws of European Union and other territories. If you receive it by mistake you are legally obliged to delete the message, to keep its contents secret and to avoid any use thereof. Furthermore, you are kindly requested to report immediately the incident to the sender.

---

Não foram detectados vírus nesta mensagem.

Verificado por AVG - [www.avg.com](http://www.avg.com)

Versão: 10.0.1204 / Base de dados de Vírus: 1435/3422 - Data de Lançamento: 02/04/11

**ANEXO B: DOSSIÊ GENÉTICO ou DOCUMENTOS DO PROCESSO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM DANÇA

ALUNA: Ana Cecília Vieira Soares

ORIENTADORA: Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro

Coleta da pesquisa: NEM BELO, NEM FEIO: GROTOX. PELO DIREITO DE DANÇAR A DIFERENÇA.

Perguntas sobre a participação na obra coreográfica GROTOX do GDD.(enviada e respondido via email).

NOME: HENRIQUE AMOEDO

FUNÇÃO: DIRETOR ARTÍSTICO DO GDD e COREÓGRAFO DO GROTOX.

1- COMO RECEBEU O CONVITE DA CASA DA MÚSICA?

O convite da Casa da Música surge depois de duas das pessoas responsáveis pela produção do festival AO ALCANCE DE TODOS terem assistido a um espetáculo do Grupo Dançando com a Diferença na cidade de Évora, para onde se deslocaram propositadamente para este fim.

Sabiam da existência do grupo e queriam ver um espetáculo nosso, antes da oficialização do convite. Assistiram à coreografia Beautiful People, do coreógrafo Rui Horta, trabalho com que estávamos a circular naquela altura.

2- O QUE É GROTOX?

GROTOX é uma criação onde a dança, a música e o vídeo são utilizados em interação, na composição de um espetáculo final.

Relativamente ao nome, GROTOX é a união das palavras “grotesco” e “botox”, uma forma de tentar sintetizar no título do espetáculo aquilo que pretendíamos apresentar em cena.

3- POR QUE ESCOLHEU ABORDAR O TEMA BELEZA E FEIRURA NA OBRA COREOGRÁFICA? BUSCA A CRIAÇÃO DE UMA ESTÉTICA DA DIFERENÇA?

A escolha do Belo e do Feio, nesta criação, liga-se diretamente às questões do preconceito social, segundo a minha concepção. A Música, as Novas Tecnologias e a Deficiência compõem o trinómio de base na concepção do festival Ao Alcance de Todos (da Casa da Música) e abordar a questão do preconceito com relação à deficiência, utilizando este viés (do belo e do feio) pareceu-me (e ainda parece) pertinente.

Além deste aspecto, a leitura das obras de Umberto Eco que acompanhavam-me naquela altura, tiveram uma influência preponderante no processo e ainda o meu interesse pela história da evolução das pessoas com deficiência, com foco na coleção de postais de Akimitsu Naruyama (utilizados como divulgação dos Freak Shows, nos circos).

Estética da Diferença? Não. Não compreendo o conceito e não busco a criação de nenhuma estética com o meu trabalho. Pretendo sim, fazer com que os estereótipos existentes na dança sejam modificados a ponto das pessoas com deficiência serem aceitas neste universo pelas suas qualidades artísticas. Acredito que o confronto com a diferença possa ser algo enriquecedor, em vários níveis e nas mais variadas direções.

4- ESCREVA SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO GROTOX.

Escrever sobre um processo de criação, com um espaço temporal tão grande é algo que, com certeza, deixará muito por falar. Mesmo assim é algo que pode ser importante porque deixará registrado, de alguma forma, momentos marcantes.

GROTOX foi um trabalho extremamente colaborativo. Pela distância física entre os diferentes intervenientes, não nos era possível estar juntos frequentemente.

O Grupo Dançando com a Diferença tem a Ilha da Madeira como o seu local de trabalho, estando cerca de 1500km distante do Porto, onde está a Casa da Música. O responsável pela criação de vídeo residia em Lisboa e, por fim, os 5ª Punkada, grupo musical também envolvido no processo, situa-se em Coimbra.

A colaboração entre os diferentes intervenientes acontecia primordialmente através da internet sendo gerida e centrando-se entre os seguintes elementos: Henrique Amoedo (coreógrafo e diretor artístico) e Paulo Rodrigues (diretor musical).

Depois a informação era dividida entre os demais intervenientes, Paulo Américo (vídeo), Paulo Jacob (diretor dos 5ª Punkada) e Filipe Lopes (do Factor E, grupos de músicos do Serviço Educativo da Casa da Música).

Diferentes residências foram realizadas na Casa da Música, onde pude estar com os músicos e com o Paulo Américo (vídeo) para discutirmos e testarmos várias hipóteses pensadas para o espetáculo final.

A cada processo de residência incluía informações num modelo de roteiro criado por mim onde numa linha tinha as informações sobre as diferentes ações que estariam a acontecer com os intérpretes, com a música, com o vídeo e com a iluminação.

Ao final de cada residência sabia o que precisava ser preenchido e discutia muito com a Sara Anjo, responsável pelo apoio dramaturgico, as linhas a seguir, o porquê de cada opção, enfim, a coerência dos resultados obtidos e a definição dos próximos passos.

Ao final de cada residência trazia a música (ou os esboços dela) para a Madeira e trabalhava coreograficamente com o elenco do Dançando com a Diferença. Também na Madeira envolvemos a dupla de fotógrafos DDiarte, que com os seus trabalhos em fotografia digital, envolveu-se na criação e no vídeo final do trabalho.

Uma sessão de filmagens com o Paulo Américo e os intérpretes do Dançando com a Diferença também aconteceu na Madeira, já com estes utilizando os figurinos que teriam em cena, para posterior utilização no espetáculo.

Na última semana antes da estreia tivemos todos reunidos no Porto, na Casa da Música, para os ensaios finais e conjuntos, além das montagens técnicas, ensaios de palco e estreia.

Foi um processo riquíssimo para todos nós. Aprendemos que as diferentes formas de expressão artística podem ser complementares.

## **FESTIVAL AO ALCANCE DE TODOS 2009 – CASA DA MÚSICA**

### **GROTOX COM O GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA ESTREIA NA CASA DA MÚSICA (PORTO)**

**Inserido no festival “Ao Alcance de Todos 2009”, a 09 de Abril na Sala Suggia da Casa da Música (Porto), o Grupo Dançando com a Diferença estreia GROTOX a nova criação de Henrique Amoedo para a companhia residente no Centro das Artes Casa das Mudas (Ilha da Madeira).**

Para a realização desta criação, proposta pelo Serviço Educativo da Casa da Música, juntaram-se o **Grupo Dançando com a Diferença**, alguns músicos do **Factor E** e outros convidados apenas para este projecto, os **5ª Punkada**, além do desenho de vídeo de **Paulo Américo**, as fotografias com tratamento digital dos **DDiarte** e o desenho de luz e figurinos de **Maurício Freitas**.

#### **Conceito**

O encontro entre a dança inclusiva do Grupo Dançando com a Diferença, o vídeo de Paulo Américo e a música criada por músicos que habitualmente colaboram com o Serviço Educativo da Casa da Música e os 5ª Punkada da Associação de Paralisia Cerebral de Coimbra. Este encontro incorpora também um dispositivo cénico assente na intersecção da luz com a matéria diáfana da carne bem como um repertório sonoro que viaja através de vários séculos de música.

#### **Sinopse**

##### **Grotox é:**

...

##### **Dizem também ser:**

Admirar o apolíneo agradável e o atraído brilhante, educado pelo delicado e pelo deslumbre do encanto escultural, que deu origem ao etéreo que é formoso e gracioso e faz o harmónico harmonioso, filho do magnífico e da perfeita maravilha que alcançou a simetria do soberbo sublimado.

##### **Dizem ainda ter:**

O desajuste abominável do asqueroso disforme vindo do defeituoso, filho do desajeitado, irmão do desagradável, desfigurado e amaldiçoado, que levou o estropício à desproporção assimétrica do fétido, gerado pelo horrendo horripilante e ainda pelo horrível horrível resultante da repulsa sórdida do odioso.

Nesta terceira edição do festival **“Ao Alcance de Todos 2009 / Música, Tecnologia e Necessidades Especiais”**, entre 7 e 11 de Abril, a dimensão da Música enquanto instrumento de

reabilitação, comunicação e integração revela-se. Apresentam-se alguns projectos que foram desenvolvidos ao longo de vários meses e que materializam a intenção do Serviço Educativo em tornar a Música acessível a todos. Nestes projectos existe, normalmente, uma componente de inovação muito forte, porque se torna necessário criar formas alternativas de fazer música e romper com os paradigmas convencionais. Algumas destas inovações terão aplicações fora deste contexto e definirão novos rumos nos actos de fazer e criar música. Esta semana temática – que integra concertos, workshops e conferências e que tem componentes artísticas, sociais e humanistas – destina-se, portanto, aos cidadãos com necessidades especiais e a todos os profissionais que, directa ou indirectamente, lidam com a diferença, mas também ao público geral.

Para a criação de **GROTOX**, Henrique Amoedo participou de três residências (Janeiro, Fevereiro e Março) com **Paulo Américo (desenho de vídeo)** e com os músicos do **Factor E** e da **5ª Punkada**, na Casa da Música, sob a  **direcção musical de Paulo Maria Rodrigues**.

Na última residência ainda estiveram presentes o director técnico do Grupo Dançando com a Diferença e o também responsável pelos figurinos e desenho de luz do espectáculo GROTOX, **Maurício Freitas, Sara Anjo (assistente de dramaturgia)** e os fotógrafos **Júlio Castro (Estúdio Quattro/Madeira)** e **João Messias (Casa da Música/Porto)** que juntaram-se ao grupo para registar momentos do encontro na Casa da Música.

### **GROTOX - FICHA ARTÍSTICA**

**Henrique Amoedo**  *direcção artística e coreografia (com a colaboração do elenco)*

**Paulo Maria Rodrigues**  *direcção musical*

**Paulo Américo**  *desenho de vídeo*

**Maurício Freitas**  *figurinos e desenho de luz*

**DDiarte (Diamantino Jesus e José Diogo)**  *fotografia digital*

**Sara Anjo**  *apoio dramaturgico*

**Vanessa Amaral**  *ensaiadora / professora de dança*

**Fátima Trindade**  *costureira e assistente de palco*

**Grupo Dançando com a Diferença**  *António José Freitas, Bárbara Matos, Joana Caetano, José Manuel Figueira, Juliana Andrade, Luísa Aguiar, Ricardo Mendes, Sofia Marote, Sónia Gouveia, Telmo Ferreira e Teresa Martins*

**5ª Punkada**  *Fátima Pinho, Fausto Sousa, Márcio Reis, Ricardo Sousa e Paulo Jacob*

**Factor E**  *Ana Paula Almeida, Filipe Lopes*

**Outros músicos**  *Antonio Serginho e Luis Miguel Fontes*

## **FESTIVAL AO ALCANCE DE TODOS 2009 – CASA DA MÚSICA**

### **GROTOX – CURRÍCULO FACTOR E E PAULO MARIA RODRIGUES (DIRECÇÃO MUSICAL)**

#### **FACTOR E**

##### **Uma Equipa Criativa**

Laboratório de ideias e projectos, o Factor E é a equipa responsável pela criação e implementação de propostas educativas desenvolvidas na Casa da Música, mas pensadas também de modo a inspirar outros agentes educativos e culturais. O que significa que está ao serviço do público.

Pela sua natureza ecléctica, a Casa da Música é um espaço de experimentação e busca de novas perspectivas artísticas num território onde há sempre muito por fazer. Neste contexto, é fundamental haver um grupo transdisciplinar, permeável à inovação, que pense a Música para além das fronteiras tradicionais. Chega-se assim ao Factor E, recém-criado pelo Serviço Educativo.

No âmbito das suas competências, esta equipa prontifica-se a desenvolver propostas elaboradas por diferentes comunidades. Pode, designadamente, adaptar actividades educativas regulares existentes na Casa da Música aos objectivos específicos de um grupo participante. Tome-se como exemplo os workshops de construção musical: o seu formato, por natureza aberto, pode ser inscrito num projecto escolar e desenvolvido em várias sessões ou numa sessão mais alongada. Esta possibilidade estende-se a outros grupos organizados.

O Factor E vai também dinamizar, quinzenalmente, workshops destinados ao público em geral, escolas do ensino vocacional ou grupos musicais amadores. É ainda responsável por acções de formação dirigidas a profissionais das áreas educativa e musical.

Integram esta equipa os músicos/educadores que garantem a maior parte do trabalho educativo regular da Casa da Música. Com diferentes competências profissionais, estes elementos dão ao Factor E a diversidade necessária para a realização de um trabalho que aponte caminhos de interacção entre Música e Educação, explorando distintas linguagens artísticas, científicas e tecnológicas.

Esta equipa pretende, também, afirmar-se como núcleo criativo de nível internacional com uma identidade artística própria, a exemplo de outros grupos residentes da Casa da Música.

##### **Paulo Maria Rodrigues (Direcção Musical)**

Paulo Maria Rodrigues tem exercido a sua actividade profissional como compositor, cantor, director artístico e educador. É Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, estando actualmente a exercer as funções de Coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música. Após um percurso académico paralelo em Ciência e Música que o levou a concluir um doutoramento em Genética e Bioquímica na University of East Anglia e uma Pós-Graduação em Ópera na Royal Academy of Music, Londres, enveredou por se dedicar à concepção e direcção de trabalhos no âmbito da Música Teatral, sendo um dos fundadores da Companhia de Música Teatral, com quem tem desenvolvido um conjunto de projectos artísticos e educativos que emergem de incursões da música nos territórios de outras linguagens artísticas e tecnologia. Enquanto coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música tem sido responsável por um vasto programa de actividades que se caracteriza pela abrangência de públicos e diversidade de propostas que se centram em formas directas de relação com a música.

**Ana Paula Almeida**

Mestre em História de Arte Contemporânea, e licenciada em Ciências Musicais, pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Actualmente colabora no projecto Desenvolvimento Musical na Infância e na Primeira Infância (CESEM / financiado pela FCT). Foi elemento do Grupo Vocal Olisipo, Mediae Vox Ensemble, Sons em Cena e Coro da Fundação Calouste Gulbenkian. Com a Companhia de Música Teatral participou nos espectáculos infantis *Bebébabá*, *Andakibebé*, *Morte e Nascimento de uma Flor*, *A Flauta Quase Mágica* e *Grande Bichofonia*. Colabora desde 2007 com o Serviço Educativo da Casa da Música, orientando e criando vários workshops, acções de formação e espectáculos.

**Filipe Lopes**

Filipe Lopes nasceu no Porto em 1981. Em 2003 finaliza a licenciatura em Professor do Ensino Básico, variante Educação Musical na Escola Superior de Educação do Porto. No mesmo ano ingressa na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto no curso de Composição concluindo o bacharelato em 2007.

Em 2006 vence o Premio Black&White Melhor Áudio Experimental com a peça "BlackandDekker" e em 2007 foi compositor residente na Miso Music Portugal (LEC).

Actualmente frequenta o mestrado em Sonologia no Instituto de Sonologia do Conservatório Real de Haia, trabalhando com Paul Berg, Kees Tazelaar e Joel Ryan entre outros.

Mais informação em [www.filipelopes.net](http://www.filipelopes.net)

**Outros Músicos Convidados para o Espectáculo GROTOX**

António Serginho e Luis Miguel Fontes



## **FESTIVAL AO ALCANCE DE TODOS 2009 – CASA DA MÚSICA**

### **GROTOX – CURRÍCULO 5ª PUNKADA**

#### **5ª Punkada**

Constituído por jovens da Associação de Paralisia Cerebral de Coimbra, o grupo 5ª Punkada compõe temas originais e o seu estilo é uma fusão de pop, funk, jazz, blues e rock. Originalmente fundada, em 1993, pelo musicoterapeuta Francisco Sousa, a banda encontra-se actualmente sob a direcção de Paulo Jacob.

Com mais de 250 concertos no seu currículo, entre os quais algumas passagens por países estrangeiros (Alemanha, Grécia, Itália, Dinamarca, Espanha, Bélgica e Finlândia), actuações com a Orquestra Clássica do Centro, actuações em eventos e locais variados (festivais da Juventude, Queima das Fitas de Coimbra, em escolas, Câmaras Municipais, teatros), a banda pretende alcançar o grande público com a força da sua música.

A 5ª Punkada tem como objectivo principal usufruir dos prazeres da música através da sua execução. Constituem, actualmente, a 5ª Punkada: Fátima Pinho (teclados); Fausto Sousa (voz); Márcio Reis (bateria, teclados, voz); Ricardo Sousa (soundbeam) e Paulo Jacob (guitarra, teclados, voz).

## **FESTIVAL AO ALCANCE DE TODOS 2009 – CASA DA MÚSICA**

### **GROTOX – CURRÍCULO** **PAULO AMÉRICO E DDIARTE**

#### **DESENHO DE VÍDEO**

##### **Paulo Américo da Silva**

Paulo Américo da Silva (1971), frequentou Engenharia Química na Universidade do Porto tendo depois tirado o Bacharelato de Tecnologia da Comunicação Audiovisual no Instituto Politécnico do Porto.

Desde 1998 desenvolve actividade profissional como realizador, na intersecção de várias linguagens performativas, explorando as possibilidades criativas da imagem em movimento.

Tem colaborado regularmente com o Teatro Nacional São João e com várias companhias teatrais do Porto, entre as quais o Teatro Bruto.

Como criador de vídeo destaca as suas colaborações com Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, Nuno Carinhas, Nuno Cardoso, José Wallenstein e Romulus Neagu.

De 2000 a 2007 trabalhou sobretudo em Itália e França, em parceria com o vídeo artista italiano Fabio Massimo Iaquone, em produções de teatro e ópera.

Destaca ainda a sua colaboração em duas produções de Robert Wilson - The Days Before: Death, Destruction and Detroit (1999) e ainda Relative Light (2000).

#### **FOTOGRAFIAS COM TRATAMENTO DIGITAL**

##### **DDiArte**

**Diamantino Jesus** nasceu em Fevereiro de 1969, na Ilha da Madeira. Desde a infância demonstrou grande interesse pela arte, revelando enorme talento para a pintura e desenho. Após a licenciatura em Arte e design pela Universidade da Madeira foi estudar dois anos de restauro em Pamplona, Espanha.

**Zé Diogo** nasceu em Março de 1966, na ilha da Madeira. Desde muito cedo revelou talento para a pintura e desenho assim como grande interesse por ciência e tecnologia. Licenciou-se em Engenharia Química pelo IST em Lisboa.

Juntos desde 1999, estes artistas criaram a DDiArte, que se dedicava à pintura, realizando exposições colectivas e individuais, assim como pinturas da sua autoria em tectos de igrejas. Em 2003, surgiu o interesse pela fotografia digital, e como autodidactas nesta área, produziram obras de grande qualidade, consideradas como obras de arte e algumas das quais premiadas a nível internacional.

Várias de suas obras encontram-se representadas em colecções particulares em Portugal e no estrangeiro. Já realizaram produções fotográficas para diferentes estilistas, entre eles, Christian Weber, Fátima Lopes, Patrícia Pinto, André Correia, Lúcia Sousa, Fernanda Nóbrega, Jorge Costa, Zequitas, Susana Menezes, Emília Luz, Jordann dos Santos, Miguel Vieira, além de várias criações publicitárias.

#### **Importantes Referências ao longo dos últimos seis anos:**

- Prémio PHOTO / CEGETEL em Paris;

- 3 Medalhas de Ouro "Gaudi" e 4 de bronze no "Prémio Cidade de Réus de Fotografia" Catalunha Espanha;
- 6 presenças anuais consecutivas na revista francesa PHOTO entre as 500 melhores fotos do maior concurso do mundo da especialidade, tendo 2 anos destaque de pagina inteira;
- Três fotografias seleccionadas em concurso internacional para integrar uma exposição, de 24 obras, que passou pelas principais sedes da Caja de España, em Espanha;
- Um de quatro vencedores da recriação do logo da Casa das Mudas, na Madeira com um trabalho fotográfico;
- Atribuição da Medalha de Honra da Federação Internacional de Arte Fotográfica (FIAP) na "Prémio Cidade de Réus de Fotografia" na "VII Bienal Internacional de Fotografia XLVII Medalla Gaudi" – 2007, atribuída aos artistas mais premiados a nível global;
- European Newspaper Award - Award of Excellence (Foto da Capa de um suplemento do Diário de Notícias da Madeira);
- Exposição colectiva "Corpo e Matéria – Cinco Artistas na Madeira", Colecção Berardo, no Sintra Museu de Arte Moderna e no Centro das Artes Casa das Mudas, na Madeira;
- Exposição individual "Miragens Perversas" na sede da empresa vinícola Bacalhôa Vinhos de Portugal em Azeitão.
- Uma fotografia incluída no catálogo de luxo da "International Color Awards" na categoria de "Nude Professional", após concurso internacional.

**FESTIVAL AO ALCANCE DE TODOS 2009 – CASA DA MÚSICA**  
**GROTOX – CURRÍCULO SARA ANJO**

Sara Anjo nasceu no Funchal em 1982. Formou-se como bailarina pela Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e fez licenciatura em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras de Lisboa. Paralelamente foi valorizando a sua formação através de vários workshops onde contactou, entre vários, com: Delfim Sardo, Rui Horta, Amanda Miller, Ohad Naharin, Patrícia Portela, Julian Hamilton e Allan Bufart.

Tem trabalhado na área da dança como intérprete, coreógrafa e mais recentemente como dramaturgista. Como intérprete estagiou na Companhia Nacional de Bailado e posteriormente iniciou o seu percurso como free lancer onde contactou com Sofia Silva, Paulo Henrique, César Augusto Moniz. Como coreógrafa criou "Trimurti" (2001); "Angeli – Com Efeito" (2007); Segredo do Chá (co – produção 2007). Como dramaturgista estagiou numa criação de Rui Horta para o Dançando com a Diferença, "Beautiful People" (2008) e seguidamente trabalhou com Teresa Ranieri em "In The Land of P..." (2008) e com Henrique Amoedo em "Grotox" (2009).

Integra ainda o grupo Dançando sobre Cordas onde canta e dá aulas de yoga.

**CASA DA MÚSICA  
CONVIDA  
'DANÇANDO COM  
A DIFERENÇA' P.31**

Dia: Segunda-feira, 09 de Março de 2009

[http://www.dnoticias.pt/default.aspx?file\\_id=dn03010301100309&id\\_user=](http://www.dnoticias.pt/default.aspx?file_id=dn03010301100309&id_user=)

'Grottox' deve estrear na Madeira em Maio: Equipa da Casa da Música está cá para contactar com os bailarinos do Dançando com a Diferença  
Imagem 09-03-2009 19:12:54



'Grottox' deve estrear na Madeira em Maio  
Equipa da Casa da Música está cá para contactar com os bailarinos do Dançando com a Diferença  
'Grottox' deverá ser apresentado na Madeira no primeiro fim-de-semana de Maio, depois da estreia no dia 9 de Abril na Casa da Música, no Porto. Certezas ainda não há, mas há o desejo e as datas marcadas para que o Dançando com a Diferença, receba cá os 5ª Punkada e a restante equipa que integra o espectáculo no Centro das Artes.

A Sociedade de Desenvolvimento da Ponta Oeste cede o equipamento e o espaço, residência do grupo de dança inclusiva. O Grupo Porto Bay a estadia numa das unidades hoteleiras. Falta reunir os restantes apoios para que possam mostrar na Região a criação que levam ao Festival 'Ao Alcance de Todos 2009', no próximo mês, disse Henrique Amoedo.

Paula Henriques

## ‘Grottox’ criado para enriquecer artistas

Mais do que um trabalho para o público, ‘Grottox’ é um projecto feito para os artistas, disse Paulo Maria Rodrigues, Coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música e director musical da nova coreografia que o Dançando com a Diferença apresenta a 9 de Abril no Porto.

“Nosso objectivo enquanto Serviço Educativo é educar, educar no sentido de fazer com que as pessoas passem por experiências onde acontece alguma coisa”, explicou, o responsável, que esteve segunda na Madeira. “Obviamente o resultado final vai ser uma coisa fantástica, mas para mim o proces-

so é o mais importante”, afirmou. Sobre o trabalho que vem realizando com o grupo 5ª Punkada, adiantou: “Podem esperar uma coisa muito ‘Grottox’. Nós tanto pegamos em música de Bach ou de Purcell - e fazemos um trabalho com ela, integrando outro tipo de elementos e música electrónica (...) - como em composições originais feitas em conjunto e alguma coisa que já fazia parte do repertório dos 5ª Punkada, que nós revistámos e reorganizámos”. **P.H.**

 **www.dnoticias.pt**  
 ACEDA À PÁGINA E LEIA MAIS  
 SOBRE A CONVERSA COM PAULO  
 MARIA RODRIGUES



Dliarte, Júlio Castro, Paulo Américo e Paulo Rodrigues são outros nomes que se juntam a 'Grottox'. FOTO ESTÚDIO QUATTRO

## 'Grottox' certo a 1 e 2 de Maio na Madeira

**HOJE, O DANÇANDO COM A DIFERENÇA ESTREIA A NOVA COREOGRAFIA NA CASA DA MÚSICA**

**PAULA HENRIQUES**  
phenriques@dnoticias.pt

Está confirmada a apresentação de 'Grottox' na Madeira. O espectáculo com o Dançando com a Diferença, os 5º Punkada, Factor E e músicos independentes estará em cartaz a 1 e 2 de Maio no Centro das Artes. Antes, já hoje, o trabalho que reúne artistas da Madeira e do continente estreia na sala principal da Casa da

Música, no Porto, no âmbito do Festival 'Ao Alcance de Todos 2009 - Música, Tecnologia e Necessidades Especiais'.

Os bailarinos António José Freitas, Bárbara Matos, Joana Caetano, José Manuel Figueira, Juliana Andrade, Luísa Aguiar, Ricardo Mendes, Sofia Marote, Sónia Gouveia, Telmo Ferreira e Teresa Martins dançam a nova coreografia de Henrique Amoedo e são acompanhados em palco pelo grupo de música inclusiva, que toca ao vivo temas originais ou arrançados para 'Grottox'. Foi na passada segunda-feira que os madeirenses tiveram o primeiro contacto com os 5º Punkada, os 5 elementos da Associação de Paralisia Cerebral de Coimbra e com os restantes parceiros do projecto, criado

a partir de um convite do Serviço Educativo da Casa da Música.

Trabalhadas as partes em separado, o último desafio foi juntar o 'puzzle', um processo que apesar de ser 'em cima do joelho' (o factor ilha assim o determinou), "correu super bem", disse o também director artístico do grupo madeirense. Henrique Amoedo destacou a qualidade técnica e a logística da Casa da Música que permitiram encarar com tranquilidade a estreia. Sobre os bailarinos, disse que "estão todos calmos". Nos últimos três dias a equipa tem ensaiado duas a três vezes por dia, para que 'na hora D', de Dançando com a Diferença, esteja tudo pronto para desfrutarem deste que é mais um marco importante na carreira do grupo formado em 2001.





Dia: Sábado, 04 de Abril de 2009  
Semana n.º: 1901

**S**umário

**CAPA P8**  
**Casa da Música** celebra quarto aniversário

**COMÉDIAS DO MINHO P12**  
**"Contra\_bando"** leva o teatro a aldeias do Norte

**XUTOS & PONTAPÉS P16**  
**Banda** comemora 30 anos com 13 novas canções

**BEACTIVE P18**  
**Empresa** de multimédia parte à conquista do mundo

**FRONTAL P20**  
**Fernando Cabral** não sabe viver sem música

**CINEMA P22**  
**"Guerrilha"**, a 2ª parte do filme sobre Che Guevara

**TEATRO & DANÇA P24**  
**"Grotox"**, pelo grupo Dançando com a Diferença

**EXPOSIÇÕES P26**  
**Fotografia** portuguesa dos anos 50 no Museu do Chiado

**MÚSICA P28**  
**Greil Marcus** em Lisboa para falar sobre Bob Dylan

**LIVROS P32**  
**O mito** de Che Guevara continua vivo na literatura

**CARTAZ P37**  
**Guia** essencial de televisão

Revista: Capa / Suplemento - Actual  
Pág: 1

teatro & dança



BÁRBARA MATOS  
E JOANA CAETANO  
são uma família  
feliz em "Grottox".

## Grotesco e botox

O ENIGMA DAS FAMÍLIAS FELIZES E O HORROR DO BELO. A DANÇA PODE INCOMODAR

TEXTO DE CLÁUDIA GALHÓS

"GROTOX" move-se entre o belo e o feio. Ou entre "o grotesco e o botox", nas palavras de Henrique Amoedo, director artístico da companhia Dançando com a Diferença, da Madeira, e coreógrafo desta criação, que se estreia esta semana na Casa da Música (Porto).

Bárbara Matos e Joana Caetano fazem parte de uma suposta família feliz. Neste imaginário expresso pela dança e pelo

teatro, as ideias-feitas são exploradas até ao excesso. Precisamente para questionar a tendência de ver o mundo de forma estereotipada. Esta é uma abordagem que se enquadra no trabalho que o colectivo tem vindo a desenvolver, ao propor um olhar mais humano e não discriminatório para corpos supostamente diferentes, tendo em conta que todos os corpos, tenham ou não deficiência, são diferentes.

Desta vez, o jogo começa precisamente pelas ideias-feitas. Numa narrativa não linear, Amoedo constrói um mundo habitado por esta família feliz, um louco, bêbados e mendigos e duas irmãs siamesas. Nesta crítica aos olhares formatados, trocam-se os papéis aos

intérpretes. Joana Caetano, que tem trissomia 21, por exemplo, faz de conta que não é deficiente, naquela suposta família feliz. Sónia Gouveia, pelo contrário, faz de conta que é deficiente, como um dos elementos do par das siamesas. A questão, que voltam a colocar, é da ordem do campo da arte mas também do mundo: o que entendemos por belo? Botox? O que entendemos por feio? O corpo único de uma pessoa real? Deficiente ou não?

"Grottox" é uma peça de viragem na história da companhia, nascida em 2001, de um projecto desenvolvido na Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação (DREER) da Madeira, desde logo focada num trabalho de pesquisa artística a partir da ideia de inclusão, entre artistas com e sem deficiência. Aqui encerra um período necessário para formar intérpretes e públicos para possibilidades mais amplas de visitar a experiência do viver humano através da arte. Neste percurso, como sublinha Henrique Amoedo, foi importante a partilha da experiência com diferentes coreógrafos, entre eles Henrique Rodvalho, Rui Horta e Clara Andermatt. Também ele se alimentou dessa troca. Por isso agora, diz, a abordagem ao acto criativo está diferente. A dança tem mais teatro. Juntos, todos partilharam "um crescimento pessoal e profissional", o que lhe permitiu levar mais longe a experimentação com os intérpretes. E não ter medo de incomodar o público. Para operar precisamente a transformação desse olhar. Pelo caminho, muito se passou. Por exemplo, Elsa Freitas, na sua singular dança em cadeira de rodas ou no chão, que fez história ao entrar para o Conservatório de Dança da Madeira, mas que entretanto abandonou. Nesta peça, Elsa não entra, por questões de saúde, mas continua na companhia.

"Grottox" também é uma peça particular no grupo por outros motivos. Resulta de uma encomenda da Casa da Música para a criação de um espectáculo que junta o elenco da companhia a músicos dos Factor E (que habitualmente colaboram com o Serviço Educativo) e com os 5ª Punkada, da Associação de Paralisia Cerebral de Coimbra. Acrescente-se, ainda, a componente vídeo, de Paulo Américo, e o jogo de luzes, que opera efeitos cénicos sobre o movimento dos intérpretes da Dançando mas também sobre a gestualidade dos músicos dos 5ª Punkada. Na Casa da Música, "Grottox" faz parte de um programa mais vasto, o Festival ao Alcance de Todos, que decorre até 11 de Abril.

**GROTOX**  
Dançando  
com a Diferença  
Casa da Música, Porto,  
9 de Abril - Centro  
das Artes - Casa  
das Mudas, Calheta,  
Madeira, 1 e 2 de Maio

## 'Grottox' esgotado já para a primeira sessão

É de partes, de contrastes e de entregas, mesmo que à distância, que se fez o 'Grottox', uma nova experiência que reúne dança, música, vídeo e fotografia num espectáculo inclusivo. Depois de estrear na Casa da Música, é a vez da Região ter oportunidade de assistir ao novo trabalho do Dançando com a Diferença.

'Grottox' é apresentado sexta e sábado, no Centro das Artes Casa das Mudas, pelas 21 horas. O primeiro espectáculo já está esgotado.

21 pessoas estão na Madeira para tornar 'Grottox' realidade. Além dos bailarinos de cá, o espectáculo junta

o desenho de vídeo de Paulo Américo, a música do Factor E (Casa da Música) e 5ª Punkada (Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral de Coimbra), sob a direcção de Paulo Maria Rodrigues, a fotografia da dupla madeirense DDiarte e ainda o desenho de luz e figurinos de Maurício Freitas. Tudo isto é 'Grottox', uma história que reúne estereótipos da sociedade que vivemos, apesar de poder não ter uma leitura linear por parte do público, adiantou Henrique Amoedo, o director artístico do Dançando com a Diferença e autor da coreografia. P.H.



Bilhetes a 15 euros para o público em geral. Há descontos. FOTO ESTÚDIO QUATTRO

## 'Grottox' no Centro das Artes

Estreou no passado dia 9 de Abril na Sala Suggia da Casa da Música (Porto) e hoje à noite, às 21 horas, vai ser apresentada na Madeira, pela primeira vez, pelo Grupo Dançando com a Diferença. Trata-se da nova coreografia de Henrique Amoedo, intitulada 'Grottox', que será levada à cena pelo grupo de dança inclusiva no Centro das Artes, Calheta.

Os bilhetes para hoje estão esgotados. Amanhã ainda há lugares. Os ingressos custam 15 euros (público geral), 7,50 euros (associados e pessoas com menos de 25 anos e mais de 65) e 10 euros (grupos com mais de 12 pessoas). Reservas e informações através do 291 820 900.



'Grottox', hoje e amanhã, às 21 horas, no Centro das Artes. FOTO DDIARTE