



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades

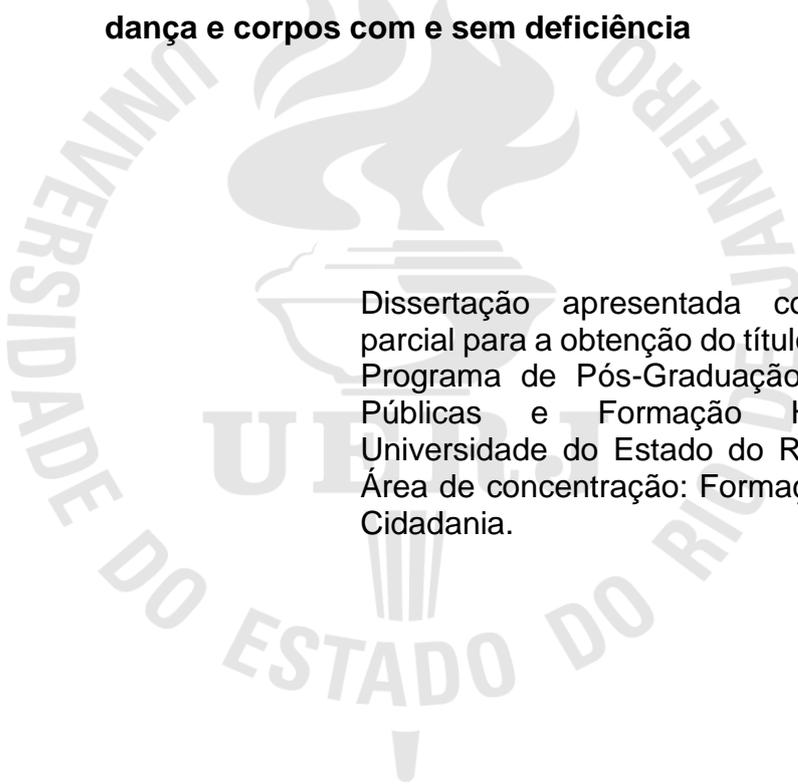
Andréa Chiesorin Nunes

**PULSAR – uma experiência de desimpedimento:
dança e corpos com e sem deficiência**

Rio de Janeiro
2021

Andréa Chiesorin Nunes

**PULSAR – uma experiência de desimpedimento:
dança e corpos com e sem deficiência**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Formação Humana e Cidadania.

Orientadora: Profa. Dra. Giovanna Marafon

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

N972 Nunes, Andréa Chiesorin.
PULSAR – uma experiência de desimpedimento: dança e corpos com
e sem deficiência/ Andréa Chiesorin Nunes. – 2021.
194 f.

Orientadora: Giovanna Marafon
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Centro de Educação e Humanidades.

1. Deficiência – Teses. 2. Dança – Teses. 3. Arte – Teses. I.
Marafon, Giovanna. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro
de Educação e Humanidades. III. Título.

es

CDU 793

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Andréa Chiesorin Nunes

**PULSAR – uma experiência de desimpedimento:
dança e corpos com e sem deficiência**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 17 de dezembro DE 2021.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Giovanna Marafon (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Profa. Dra. Ana Sofia Cartaxo Bruno
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Profa. Dra. Marcia Oliveira Moraes
Universidade Federal Fluminense - UFF

Profa. Dra. Patrícia Silva Dorneles
Universidade do Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Neste início de páginas agradeço através de linhas àqueles e àquelas que, incansavelmente, encontram como seguir COM no reinventar de forças através das lutas por um país com justiça social, contra as arbitrariedades do elitismo dominante.

Às orientações da professora Dra. Giovanna Marafon pela incansável dedicação e parceria, sem a qual este trabalho não encontraria tantos caminhos desafiadores. Agradecer pela banca de qualificação com as professoras Dra. Marcia Moraes e a professora Dra. Laila Domith que, apontaram caminhos para minha formação e desenvolvimento da pesquisa e agradecer as professoras Dra. Ana Bruno, Dra. Marcia Moraes e Patrícia Dorneles pela disponibilidade para compor a banca final. Cinco mulheres com as quais renovo coragem para esperar nos feminismos. E a sexta presença feminista pelo acalento e trabalho da revisão textual e a formatação final, Estela Willeman.

Ao grupo de orientação coletiva que, passo a passo, faz crescer entre nós saberes e germinações no criar de um corpo acadêmico para multiplicarmos produção de conhecimento.

À turma ME/ 2018 do PPFH que acolheu minhas explosões e inquietações, aula a aula. Às/ os amigas/ os que de um modo ou outro, colaboraram com este trabalho.

Ao DJ Mohamed, pesquisador musical, pela trilha final de uma dança outra por vir...

Aos artistas com quem convivo e que são o sentido que renova a luta inesgotável contra a exclusão e anticapacitista.

A Teresa, Rogério e Fernanda pelo nosso amor e invenção de um mundo outro, que é a Pulsar, como ao elenco, aos integrantes, às equipes da Cia. que conosco dedicaram vida, horas e muitas emoções – ao nosso conhecer, a partir da Escola Angel Vianna e nossas constantes aproximações com a Faculdade Angel Vianna para que houvesse reconhecimento à arte e à produção de pessoas com deficiência. Aos parceiros inesquecíveis do Programa Artes Sem Barreiras como do DefNet, com os quais aprendi um novo sentido na vida para além da arte erudita, que é o reconhecimento sociocultural.

Ao Alê, que se superou ainda mais para conviver comigo em casa, neste momento pandêmico de covid, do inominável presidente do país e do mestrado – te amo amor, cem palavras não dão conta de expressar o que necessito dizer.

À Magnólia que, atenta, se emocionou comigo em cada desespero.

Ao incentivo da CAPES à pesquisa acadêmica, na forma de bolsa de estudos, que possibilitou dedicação específica à pós-graduação.

Aos meus familiares, por todas as ausências neste período e pela confiança que daria certo todo o entusiasmo que tenho pela vida. Ao Lula, ao Gilberto Gil e à Dilma, por me fazerem acreditar que um outro país é possível.

RESUMO

NUNES, Andréa Chiesorin. **PULSAR** – uma experiência de desimpedimento: dança e corpos com e sem deficiência. 2021. 194 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A pesquisa apresenta efeitos de processos de singularização – de macro e micropolítica que rompa com a produção serializada. Um basta de replicar modos de vida iguais e em série, de reproduzir modelos de se existir. A troca e o aprendizado com outros corpos é o processo de apreender com a experiência de produzir o que, então, nomeio como compor COM dança a partir da proposição dos estudos da deficiência em contágio com as contribuições de Moraes (2010). A reivindicação à potencialidade da diversidade corporal humana é o estudo da dança e de corpos com e sem deficiência na Pulsar Cia de Dança – uma experiência de desimpedimento. Experiência que vivo desde 2001 e, para esta pesquisa, analiso três peças da Cia Pulsar, nomeadamente: “*Pulsar: Haploos e Diploos*” (2001); “*Pulsar/ Fragmentos - Diploos*” (2004); “*ocorpodooutro*” (2006). A construção do conhecimento corporal é um processo gradativo e se refere ao reconhecimento de possibilidades corpóreas, é um caminho formador de autonomia corporal. Neste trabalho teórico-prático percorro uma nova caminhada a partir da crítica feminista da segunda geração do modelo social da deficiência. Desimpedimento teórico aqui é estudar na pesquisa da escrita como romper com as formas dominantes do pensamento, da formação de subjetividade hegemônica que necessita ruir para a abertura de uma *contradança*. Desimpedimento de acesso se constitui na pesquisa como a escrita acessibilizadora que se compôs estudo a partir das descrições da dança. A *contradança* é luta e propõe deshierarchicalizar os corpos, todos os corpos e em todos os ambientes e espaços. É a afirmação de que o corpo constitui meios próprios, tendo o sentido de percepção uma capacidade ou potencialidade de aguçar a dimensão de sociabilidade, que pode agir contra os processos excludentes de diversidade humana.

Palavras-chave: Deficiência. Corpo. Dança. Arte Anticapacitista. Formação Humana.

RESUMEN

NUNES, Andréa Chiesorin. **PULSAR** – una experiencia sin trabas: danza y cuerpos con y sin discapacidad. 2021. 194 ss. Disertación (Maestría en Políticas Públicas y Formación Humana) – Facultad de Educación, Universidad del Estado de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 2021.

La investigación presenta efectos de procesos de singularización - macro y micropolíticas que rompen con la producción serializada. Basta de replicar formas de vida iguales y en serie, de reproducir modelos de lo existente. El intercambio y aprendizaje con otros cuerpos es el proceso de aprehender con la experiencia de producir lo que, entonces, llamo componer CON la danza a partir de la propuesta de estudios de la discapacidad en contagio con los aportes de Moraes (2010). La reivindicación del potencial de la diversidad del cuerpo humano es el estudio de la danza y los cuerpos con y sin discapacidades en Pulsar Cia de Dança: una experiencia de libertad. Experiencia que vivo desde 2001 y, para esta investigación, analizo tres piezas de Cia Pulsar, a saber: "Pulsar: Haploos e Diploos" (2001); "Pulsar / Fragments - Diploos" (2004); "El cuerpo del otro" (2006). La construcción del conocimiento corporal es un proceso gradual y se refiere al reconocimiento de las posibilidades corporales, es un camino que construye la autonomía corporal. En este trabajo teórico-práctico cubro un nuevo camino basado en la crítica feminista de la segunda generación del modelo social de discapacidad. El despeje teórico aquí es estudiar por escrito la investigación cómo romper con las formas dominantes de pensamiento, con la formación de una subjetividad hegemónica que necesita colapsar para abrir una contradanza. El despeje de acceso se constituye en la investigación como la escritura accesible que se compuso a partir de las descripciones de una danza. Contradanza es una lucha y propone desjerarquizar los cuerpos, todos los cuerpos y en todos los ambientes y espacios. Es la afirmación de que el cuerpo constituye un medio propio, teniendo el sentido de la percepción una capacidad o potencial para agudizar la dimensión de la sociabilidad, que puede actuar contra los procesos excluyentes de la diversidad humana.

Palabras Clave: Discapacidad. Cuerpo. Danza. Arte Anti-Capacitativo. Formación Humana.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Quadro das mulheres	
Imagem 2 - Palco típico para dança	14
Imagem 3 - O que não estava audível?	22
Imagem 4 - Desenho de pontos a nanquim	40
Imagem 5 - Público	87
Imagem 6 - Sequência de movimentos fotografados (a)	128
Imagem 7 - Sequência de movimentos fotografados (a)	128
Imagem 8 - Sequência de movimentos fotografados (b)	129
Imagem 9 - Sequência de movimentos fotografados (b)	129
Imagem 10 - Sequência de movimentos fotografados (c)	129
Imagem 11 - Sequência de movimentos fotografados (c)	129
Imagem 12 - Haploos	150
Imagem 13 - Haploos	153
Imagem 14 - Haploos	154
Imagem 15 - Diploos	163
Imagem 16 - Quadro das mulheres	173
Imagem 17 – Corpus em reterritorializações	185

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

A. I. -	Análise Institucional
ANDA –	Associação Nacional de Pesquisadoras es em Dança
ANPOCS -	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais/ Comitê de Deficiência e Acessibilidade
ASB –	Artes sem barreiras movimento cultural
AVSA –	Associação Vida Sensibilidade e Artes
CAPS –	Centro de Atenção Psicossocial
CCBB –	Centro Cultural do Banco do Brasil
CEF –	Caixa Econômica Federal
CCSP –	Centro Cultural de São Paulo
CNPC –	Conselho Nacional de Políticas Culturais
CEPIN –	Centro de Artes Integradas
CVI-Rio –	Centro de Vida Independente/ Rio de Janeiro
DEART –	Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
DefNet –	Distúrbio da Eficiência Física na Internet/ Banco de Dados/ Centro de Informática e Informações sobre Paralisias Cerebrais
EAV –	Escola Angel Vianna
ECA –	Estatuto da Criança e do Adolescente
EFAV –	Escola e Faculdade Angel Vianna
ENAC –	Encontro Nacional de Acessibilidade Cultura
ENSP –	Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca
FIG –	Faculdades Integradas de Guarulhos
Fiocruz –	Fundação Oswaldo Cruz
Funarte –	Fundação Nacional das Artes
GIRA –	Grupo de Pesquisa em Feminismos, Relações Raciais, Deficiência e outras dissidências - UERJ
GTNM –	Grupo tortura Nunca Mais
GT's –	Grupos Temáticos
IBGE –	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INPI –	Instituto Nacional da Propriedade Industrial

LAPS –	Laboratório de Estudos e Pesquisa em Saúde Mental e Atenção Psicossocial
ME 2018 –	turma de mestrado PPFH 2018
MEC –	Ministério da Educação
MEC/ EE –	Ministério de Educação/ Educação Especial
MinC -	Ministério da Cultura
MS –	Ministério da Saúde
ONU –	Organização das Nações Unidas
PCN –	Plano Nacional de Cultura
PND –	Plano Nacional de Dança
PRODAN –	Mestrado Profissional em Dança
PPFH –	Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana
Pulsar Cia. –	Pulsar Companhia de Dança
Raffacult –	Rede de articulação, fomento, formação em acessibilidade cultural
SESC –	Serviço Social do Comércio
SID –	Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural
SNC –	Sistema Nacional de Cultura
UDESC –	Universidade do Estado de Santa Catarina
UERJ –	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFBA –	Universidade Federal da Bahia
UFRJ –	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFF –	Universidade Federal Fluminense
UFSC –	Universidade Federal de Santa Catarina
UFRN –	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFSCar –	Universidade Federal de São Carlos
UNESCO –	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VSA Brasil –	Programa Artes Sem Barreiras
VSA do Brasil –	<i>Very Special Arts</i> do Brasil
VSA Internacional –	<i>Very Special Arts</i> Internacional

Imagem 1 - Quadro das mulheres



Fotógrafo: Robson Drumond

Início da descrição. À beira do palco cinco mulheres sentadas em linha horizontal, da esquerda para a direita, uma delas em cadeira de rodas. Cena do OCORPODOOUTRO no Teatro Municipal Angel Vianna, 3ª peça da Pulsar Companhia de Dança, 2006. Fim de descrição.

Se todas as mãos fossem iguais às suas

[Beth Caetano],

não existiriam diferenças,

apenas delicadezas

Líbero Nunes - "Por Trás da Cor do Olhos", 2012

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	Quadro das mulheres.....	12
Imagem 2 -	Palco típico para dança.....	14
Imagem 3 -	“O que não estava audível? ”	20
Imagem 4 -	“Desenho de pontos a nanquim”	36
Imagem 5 -	Público	82
Imagem 6 -	Sequência de movimentos fotografados	121
Imagem 7 -	Haploos.....	140
Imagem 8 -	Haploos.....	143
Imagem 9 -	Haploos.....	144
Imagem 10 -	Diploos	152
Imagem 11 -	Quadro das mulheres.....	162
Imagem 12 -	Corpus em reterritorializações	172

SUMÁRIO

	PROSCÊNIO	14
	PRÓLOGO	19
1	PRIMEIRO ATO: APRESENTAÇÃO DA PESQUISA: DE IMPEDIMENTOS A DESIMPEDIMENTOS	25
1.1	A Pulsar Cia de Dança	26
1.2	“Desenho de pontos a nanquim” e como se constituiu o pesquisar	33
2	SEGUNDO ATO: <i>CORPUS</i>	44
2.1	Corpus transitórios: de bailarina clássica à dançarina	45
2.2	Uma forte ruptura!	49
2.3	Violência de Estado e a construção de um outro corpo	53
2.4	Todo corpo pode dançar: contribuições da Escola Vianna	60
3	TERCEIRO ATO: DESIMPEDIMENTO DE <i>CORPUS</i> COMO FORÇA E AÇÃO POLÍTICA	76
3.1	Corpo político	81
3.2	Estudos da deficiência e o fazer da Pulsar	82
3.2.1	<u>Primeira geração</u>	90
3.2.2	<u>Segunda geração</u>	91
3.3	Compor COM corpos com e sem deficiência	95
3.4	Desimpedir pela percepção do corpo em relação a outros corpos ...	101
4	QUARTOATO: D(ESCREVER) UMA DANÇA OUTRA NA PULSAR	108
4.1	Contradança	109
4.2	SOLUS PPFH UERJ e espaços articulares: articular um outro corpo, uma outra dança	115
4.3	Articular uma <i>contradança</i>	123
4.4	Composições entre corpos com e sem deficiência na Pulsar	126
4.4.1	<u>Formação</u>	128
4.4.2	<u>Difusão</u>	128
4.4.3	<u>Fomento</u>	129
5	QUINTO ATO: TRÊS PEÇAS DE DANÇA DA PULSAR	131
5.1	“<i>Pulsar</i> - Haploos e Diploos” (2001)	136
5.1.1	<u>Haploos</u>	137
5.2	“<i>Pulsar/ Fragmentos</i>” – Diploos (2004)	148

5.2.1	<u>1º momento: “Traduzir” (coreografia)</u>	148
5.2.2	<u>2º Momento - “Bambu” (coreografia)</u>	149
5.2.3	<u>Diploos</u>	150
5.3	“ocorpooutro” (2006)	157
	EPÍLOGO	168
	REFERÊNCIAS	173
	NOTAS FINAIS	182

PROSCÊNIO

Imagem 2 - Palco típico para dança



Fonte: depositphotos.com/23977041¹

Esse é o espaço à frente do palco, um piso de madeira em tábuas corridas para narrar por meio do prólogo o que acontecerá atrás da cortina. O proscênio se revela quando a cortina está fechada. Quando utilizado, prepara o público, é a apresentação das cenas que formam os atos de uma peça, seja de ópera, teatro, música ou dança. Proscênio, então, é o espaço articular entre o fora e o dentro do palco. Espaço articular como metáfora de aproximação para pautar sentidos de dança como formação humana e cidadania, neste momento, uma metáfora para aproximar a produção de conhecimento e apresentar este trabalho acadêmico, uma pesquisa que aborda um estudo para descrever como foi feito um processo de criação e produção em dança com pessoas com e sem deficiência, em uma companhia de dança.

Início o contexto dissertativo pelo foco que evidencia uma cortina vermelha fechada. A imagem revela haver um espaço disponível à frente do palco, o proscênio, que aqui é introduzido para o desfrute da escrita por vir, inspirada pelo movimento contagiante das feministas e professoras: da Universidade Federal Fluminense, Marcia Moraes (UFF), da Universidade Federal de Santa Catarina, Marivete Gesser (UFSC) e da Universidade do Estado de Santa Catarina Geisa Böck (UDESC). Em co-autoria, as autoras, que são professoras de psicologia e de pedagogia de universidades públicas brasileiras, relatam o trabalho que vêm desenvolvendo e que tem como eixo central a articulação de atividades de ensino, pesquisa, extensão e

ativismo junto a pessoas com deficiência. Elas partem de uma perspectiva interseccional, política, emancipatória e anticapacitista. Moraes, Gesser e Böck afirmam: “Pesquisar COM² ou fazer COM as pessoas cegas e com baixa visão envolve o risco de compor com o outro as direções da pesquisa e as questões que orientam os trabalhos que realizamos”. (MORAES; GESSER; BÖCK, 2020, p. 80).

Localizo o trabalho das autoras como uma ferramenta conceitual de apoio à presente dissertação para que possa encontrar meios de elaborar a experiência dançada com e entre pessoas com e sem deficiência na Pulsar, Companhia de Dança Contemporânea no Rio de Janeiro, criada no ano 2000. Trata-se de um processo de apreender com a experiência de produzir e compor COM dança os processos criativos e artísticos entre as pessoas com e sem deficiência. O contato entre corpos e suas especificidades possibilita o encontro para a realização da pesquisa de movimentos com dança e com afetos.

Essa dissertação encontra no pensamento das autoras um sentido para corpo em afectação a partir da leitura de Espinoza e os Signos (DELEUZE, 1970). Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês/ pós-estruturalista, é com quem inicio um descortinar de estudos clássicos seja de ballet clássico/ arte erudita como de psicologia/ psicanálise freudiana (valores convencionais). A partir do autor, outra sensibilidade passou a despertar sentidos na produção de conhecimento, afetar potência e vida é existir no corpo como meio de vida, é encarnar sentidos perceptivos e sensíveis como meio, é abrir caminhos para se desimpedir.

O abrir de caminhos movimentou as ideias de realizar arte e fazer COM as pessoas com deficiência um agir no ativismo para que “num trabalho conjunto, co-participativo, engajado e comprometido, possa ampliar e auxiliar na ressignificação da experiência da deficiência”. (MORAES, GESSER, BÖCK, 2020, p. 88). Dar movimento às ideias é repaginar o sentido da criação de movimento/ s, de inventar maneiras de viver e de ocupar os espaços fora e dentro do habitual nas relações entre pessoas com e sem deficiência. O estudo apresenta o transitar, os caminhos percorridos a partir dos processos criativos que reposicionam pessoas com e sem deficiência na produção de vidas. Outrossim, para Moraes,

A expressão “Pesquisar COM” tem a dimensão de um verbo mais do que de um substantivo. Indica que para sabermos o que é cegar é preciso acompanharmos este processo em ação, se fazendo, na prática cotidiana daquelas pessoas que o vivenciam. O pesquisar com o outro implica uma concepção de pesquisa que é engajada, situada. (MORAES, 2010, p. 49).

A pesquisa engajada e situada que lhes apresento se faz pela contextualização da experiência de composição entre corpos, modos outros de se fazer arte e pesquisas de movimentos corporais entre pessoas com e sem deficiência. Cheguei ao mestrado com a intenção de estudar o corpo e sem saber por onde começar. No processo de orientação da pesquisa, a Pulsar foi se desenhando como campo privilegiado de investigação. No caminhar da escrita, revi a narrativa de 21 anos atrás, marcados pela existência do trabalho entre artistas pessoas com e sem deficiência. Assim, constituí o corpo dissertativo que desmonta uma dança ao conhecer, uma dança outra a partir dos procedimentos que vivenciei em cada uma das sete peças, uma performance, e dos três festivais da Cia. de que participei.

O projeto para o mestrado interdisciplinar no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) surgiu para compor diálogo entre os estudos sobre o corpo e a deficiência, tendo a dança como campo de investigação e, mais especificamente, o trabalho cultural e artístico que experencio na fundação da Pulsar - Companhia de Dança (Pulsar Cia.), da qual faço parte.

A pesquisa de mestrado se encontra no ato criador COM a pessoa com deficiência. Os estudos sobre o corpo e a deficiência são abordados durante toda a dissertação, portanto, nos *cinco ATOs*, como uma peça de dança que se revela em partes, na qual proponho me localizar nas discussões narradas a partir do ballet como uma espécie de estrutura que encontra autonomia ao percorrer o campo social na perspectiva da psicologia e, mais adiante, ressignificar os lugares corpóreos pela dança contemporânea.

Esse percurso encontra modos de proceder do ponto de vista do sensível – em um acordar crítico, que opera no estudo por meio do corpo e o reconhecimento das sensibilidades; o perceptivo – em um despertar corporal, que opera no estudo com a deficiência; e o trabalho de consciência corporal, mais especificamente na investigação corporal pela experiência na Pulsar Cia. de Dança, que integra o Núcleo Coreográfico da Escola e Faculdade Angel Vianna, desde a criação em 2000.

Percurso iniciado há 21 anos. Desde o ano de 2013 coordeno com Moira Braga e Raphael Arah, intérpretes-criadores³ da Pulsar, o Grupo de Estudos e Pesquisas de Dançaturgia e Fruição Estética da Escola e Faculdade Angel Vianna⁴, em intersecção com o Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro – Estudos Africanos, esse é o campo de pesquisa de conteúdos acessíveis em dança.

Atualmente (na fase final do mestrado) a Cia. se encontra com atividades parcialmente suspensas frente à pandemia⁵ decorrente do coronavírus (covid-19). Em 2021, de modo remoto, a Cia. desenvolve o projeto “Olhares Ímpares – Pulsar 20 anos”, contemplada com o edital de financiamento público Funarte Acessibilidança Virtual 2020 – Festival Virtual, com estreia em 15 de outubro de 2021 FunarteYouTubeFestival⁶.

Na Pulsar, somos artistas de dança, teatro, circo e música compondo, com a direção artística e a equipe técnica, um espaço de estudo, pesquisa de movimento e criação em dança contemporânea, constituímos-nos por pessoas com e sem deficiência, como uma coletividade de realizações culturais, artísticas e sociais.

Constituí o sumário como poética textual para apresentar a estrutura da dissertação. O sumário remete a uma apresentação de arte como aquele programa recebido no início do desfrute cultural (da experiência artística porvir). Semelhante a uma apresentação tradicional e, portanto, o uso da forma que estrutura um ballet com proscênio e prólogo, como uma analogia ao convencional, embora haja abertura para novos formatos, recorro à poética textual para apresentar os capítulos na forma de cinco ATOS e partes correspondentes, estas compõem o corpo da pesquisa acadêmica narrando a existência da Pulsar e a atividade de dança que desenvolvi.

A composição da companhia e como o trabalho é desenvolvido serão apresentados nos em todos os Atos, revelando os modos de coexistir criados entre pessoas com e sem deficiência para compor COM dança para tal, importa dar relevo ao que me convocou para encontrar sentido no que escrevo:

...o braço não deve ser levantado assim, cuide de encolher a barriga, não, não é assim que a bailarina gira, preste atenção nos pés, bailarina anda na ponta dos pés [...]. Ou seja, a bailarina assentada no referencial vidente não era incorporada pela jovem menina. E, para ela, importava que a sua bailarina fosse bonita para quem enxerga, afinal, na plateia do teatro haveria pessoas cegas, com baixa visão e videntes. E era ela mesma quem dizia: “ah, eu não quero pagar mico não, minha mãe vai me assistir e eu quero estar bem bonita no palco!” Isso me parecia bastante pertinente, a menina não queria fazer a bailarina de qualquer jeito, ela queria que a bailarina fizesse sentido para ela e para os videntes. Note, leitor, para ela e os videntes – este “e” faz toda diferença. Do que se trata? (MORAES, 2010, p. 26-27).

A partir dessa leitura, esmiucei a pesquisa com os estudos em relação à descrição da imagem escrita: “a menina não queria fazer a bailarina de qualquer jeito, ela queria que a bailarina fizesse sentido para ela e para os videntes. Note, leitor, para

ela e os videntes – este “e” faz toda diferença. Do que se trata? ” (MORAES, 2010, p. 27).

Este “e” fez e faz toda a diferença, ao adentrar na pesquisa encontrei outros contextos do Pesquisar COM a partir da descrição de Moraes e colegas acerca da Oficina de Experimentação Corporal com pessoas cegas e com baixa visão, como mais uma descrição de imagem escrita pelo relato: “na roda chega um participante... com baixa visão. Vinha com um caderno na mão. Dele não largava [...] como faríamos uma oficina de corpo com um caderno na roda?” (MORAES; ARENDT; TSALLIS, 2015, p. 1.156).

A discussão do Pesquisar COM pelo “... caderno-na-roda [que] abriu um mundo de afectos, de relações e de conexões. Trouxe-nos a mãe trabalhadora doméstica, trouxe-nos um mundo”. (MORAES; ARENDT; TSALLIS, 2015, p. 1.157). O dissertar dessa pesquisa percorre um fazer junto à resistência de pessoas com deficiência nos processos de singularização⁷ no campo cultural, nos movimentos de artes e na vida social.

Neste sentido, compor COM dança e entre os corpos de pessoas com e sem deficiência é o objetivo da pesquisa do mestrado, de pesquisar uma escrita que componha com o fazer coreográfico, desenhos para além do campo de artes e da criação de dança na Pulsar. Dançar na perspectiva de criar COM, de afetar COM e de escrever propositivamente correspondem à área de estudos da deficiência. Desenhos que liguem pontos, conexões e entrelacem as redes entre pessoas com e sem deficiências.

A pesquisa é a partilha a partir do conviver no processo de dançar junto, de criar em conjunto e de aprender fazendo, dia após dia, com as pessoas com deficiência. Um desafio que aqui não se esgota, mas que, ao menos, se lança contra as padronizações instituídas no campo da criação, inclusive, por outros espaços sociais. Propositar COM pessoas com deficiência é movimentação cultural, é produzir outras sensibilidades e maneiras de ser. Se há ou houver estranheza com o expressar COM no primeiro contato textual, é real, acontece e convoca, é uma proposição visual que se articula com a área de estudos da deficiência como uma proposição também sonora. E quem sabe tátil, talvez toque e sensibilize quem lê.

PRÓLOGO

Meus pés tocavam o penúltimo lanço de escada
quando algo ascendia pela rampa,
opressivo e lento e plural.
A curiosidade pôde mais que o medo,
e não fechei os olhos.

Borges, 2012, p. 45

É no sentido de compor com a produção de arte e deficiência que escolho a epígrafe poética a partir da literatura de Borges, importante escritor internacional do século vinte (1899-1986), com diversificada produção infanto-juvenil, poesia, ficção, contos, drama, ação e aventura.

Jorge Luis Borges, um dos mais conhecidos escritores argentinos, ditou e soletrou⁸ cada palavra em grande parte de sua obra “A cegueira”, um relato de sua vida como escritor cego. Para ele, “a cegueira deve ser vista como um modo de vida: é um estilo de vida dos homens”. (DINIZ, 2007, p. 7).

Foi inventor de novos mundos, criador de personagens envolventes em um estilo literário próprio. Escritor eloquente pela força da memória e da imaginação. Borges, poeta sutil e crítico, sinto-me convocada para com ele ressoar sua voz como inspiração para criar novos espaços de onde lanço meus pés para a escrita. Assim me movo, me lanço em uma firme e lenta caminhada dissertativa sem fechar os olhos. “A curiosidade pôde mais que o medo, e não fechei os olhos”. (BORGES, 2012, p. 12).

Raramente me encontro na literatura poética, mas quando o trabalho de Borges poeta, escritor cego, atravessou meus estudos, foi possível outra experimentação para mim. Sua prosa me atingiu soprando desconfortos ao mesmo tempo em que as palavras reverberavam acolhimento ao desconhecido, um encontro entre imagem e sensações (fui contaminada!).

Considero importante demarcar que não sou pessoa com deficiência. Convivo, aprendo, componho modos de resistir, existir e de como coexistir junto na luta contra a opressão dos corpos, que incida em ativismo pró-inclusão contra a discriminação e o preconceito, contra o isolamento social, contra os impedimentos de participação social de pessoas com deficiência.

A cena da imagem abaixo à discussão de 16 anos atrás, feita por Helena Katz e Christine Greiner (2005) na circulação de seus estudos que geraram artigos relativos ao corpo – são também pistas para estudos indisciplinados.

Imagem 3 - “O que não estava audível? ”



Fonte: site da internet.⁹

Duas mãos em foco no centro do enquadramento:
uma delas tem em seu dorso um rosto
que exclama oralidades pela boca entre aberta com olhos sem ver,
ou seja, uma só fala e a outra revela no dorso uma orelha em escuta.
As mãos apresentam dedos suspensos para cima em um estado de alerta.

Dedos esticados para cima e entre abertos:
crispados,
causando uma cena inusitada ou,
uma sensação que pode provocar:
um respiro profundo.

Trata-se de uma exclamação visual provocativa
que traz à cena algo que pode aflorar
percepções intersubjetivas de corpos,
de corpus!

O exposto acima é o meu modo de contar sobre a imagem/ fotografia: está em contraste claro e escuro, com dois dorsos que estão centralizados. Trata-se de uma exclamação visual provocativa e traz à cena algo que pode aflorar percepções intersubjetivas de corpos com e sem deficiência, de *corpus*!

Essa imagem sem autoria, ou seja, de fotógrafo desconhecido, por mim descrita, é uma figura recorrente e foi apresentada em 2005 por Christine Greiner e Helena Katz. Trata-se de uma perspectiva em dança contemporânea voltada aos estudos do corpo. Na ocasião, as autoras cunharam o termo *corpomídia*, elas desconsideram que o corpo seja o lugar onde as informações são abrigadas (como um receptor). Afirmam que o corpo é resultado dos cruzamentos das informações em articulação. A mídia a que o conceito corpomídia se refere, “diz respeito ao processo

evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação”. (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Importa contextualizar o enunciado da imagem: são duas mãos em foco pelo dorso. Em um dos dorsos um rosto que exclama oralidades pela boca entreaberta com olhos sem ver, ou seja, só fala. No outro dorso, uma orelha com uma audição que pressupõe só escutar. A imagem retrata o sentido de uma teoria do corpomídia, segundo as autoras: “o que cabe à construção de epistemologia senão fazer a nós o que não estava audível?”. (KATZ; GREINER, 2005, p. 125).

Localizo essa percepção visual, pois passei a prestar atenção ao que não se faz escuta ou àquilo que não se escuta ou não se vê na arte e na dança contemporânea - movimento iniciado na década de 1950 no “intuito de driblar os padrões das danças convencionais, como o ballet clássico e a dança moderna”. (2020)¹⁰. Entre as tentativas de driblar os padrões convencionais, convido para um retorno à imagem inicial: palco típico para dança. Da cortina vermelha e proscênio, como costumes clássicos, e a transição para os dias atuais, considerando que são raros os espaços culturais que mantêm hoje tais características.

Na contemporaneidade, quando existem, essas relíquias podem ser exploradas como parte da criatividade cênica e do provocar de sensações desde a entrada do público: que encontra a cortina aberta, pela novidade de se revelar os bastidores do palco e de tornar visível o desconhecido, pela ocupação do proscênio como experimento do espaço artístico, do vivenciar algo que faça parte da cena que pode ser um aguçar de sensações. Para alguns, mudanças de sentidos e transformações de valores convencionais e, para outros, uma queda de princípios, uma perda de valores. Proscênio, nessa analogia, situa o corpo no espaço e o prólogo aguça a imaginação no contexto.

De todo modo, é um descortinar de ideias: essas características neste trabalho acadêmico não são simbólicas ou cênicas, reposicionam o corpo autoral na reelaboração de trânsitos durante a dissertação. Percorre o corpo imbuído de uma subjetividade moldada na forma do ballet clássico e da dança contemporânea para, a partir da pesquisa, situar agora uma *dança outra* como espaço de estudo e um modo de aproximar sensibilidades do fazer artístico ao texto acadêmico.

A Pulsar Cia. de Dança iniciou sua trajetória em 1998, com a Oficina de Dança e Consciência Corporal. Foi nessa oficina que, pela primeira vez, entrei em contato com a possibilidade de reencontrar o corpo que faz sentido por uma dança outra: uma dança por e entre pessoas com e sem deficiência, que pesquisavam novas

possibilidades de movimentos, como a relação das diferenças corpóreas através do contato com cada corpo e do relacionamento entre esses corpos.

O contato com os corpos com deficiência fez uma dança outra fazer sentido. Sentidos de conexões com vidas que se encontram através da dança para se transformar a cada contato. É um fazer COM pelos encontros com as pessoas com deficiência nos processos criativos da experiência que cria o repertório da Pulsar Cia. de Dança, afetada por uma *dança outra*, que procura reelaborar corpo e pensamento.

Da arte poética experiencio o provocar que reverbera mudanças de sentidos e estimula outras percepções além da predominância visual. Ou, de outra forma, escrevo para criar novas relações com os outros sentidos sensoriais, para sentir a vida e perceber os corpos como eles existem, de modo a cutucar culturalmente e desnaturalizar a predominância da visão, por exemplo, do padrão visuocêntrico. Ele é a convenção que tipifica padrão e norma para as vidas. Estabelece a visão como prioridade na construção de conhecimentos.

Sou vidente e, nesta pesquisa, recorro ao leitor de tela que é um aplicativo de software, com função de converter um texto escrito para um áudio sintetizado, uma maneira de conviver e partilhar COM pessoas cegas e com baixa visão os estudos e a pesquisa.

Da aproximação poética, experiencio danças outras por virem, aquelas que possibilitem sustentabilidades de existências, que transformem solos ampliando as referências, por exemplo, a partir das pessoas deficientes físicas com aparatos de locomoção, como as bengalas ou bípodes (pessoas que têm duas pernas e a funcionalidade de andar com os pés), pelo circular das cadeiras de rodas. Uma dança outra que compõe com a singularidade da deficiência, que cria com a diferença e critica o padrão da normalidade.

Lembrando, como conceitua Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.): “o que apresento como bipedia não se trata da maneira de andar, é sobre sistemas de opressão pautados na normalidade construída” (CARMO, 2020, s. p.)¹¹. Opressão especificamente, no construído que hierarquiza e padroniza os corpos e promove a indiferença em relação ao fazer de pessoas com deficiência.

Contra essa indiferença, penso ser possível emprestar ou colocar a pesquisa à disposição da sensibilidade e da sensorialidade. A perspectiva de imagens nesse trabalho não se refere à fotografia, mas a como revelar sentidos no experienciar da movência de corpos – esta movência se refere ao estado do que se move, de se mover ou de colocar em movimentação as produções de subjetividades.

A opressão social à pessoa com deficiência ultrapassa a ausência de rampa (embora esse seja um obstáculo importante), estabelece-se, por exemplo, nos livros, na produção de conhecimento, quando da ausência da descrição de imagem, da legenda descritiva, assim como, também, pela ausência de sinalizações de tabelas, grafias ou arquivos digitais não acessíveis. A insensibilidade diante da^{12/} o leitor/ a cega e com baixa visão faz urgir e urdir a sociabilidade. Tal como foi dito no *II Coloquio em Estudios Críticos en Discapacidad*, em 2019, em Bogotá/ Colombia, por Diana Vite Hernandez, mexicana, feminista e cega:

De alguna manera gasto más energía que mis compañeros/ as de la Maestría porque al salir de clases tengo que preparar el acceso a las lecturas por utilizar, tanto en las materias como para desarrollar mi investigación, ya que hay una omisión y falta de responsabilidad de la institución universitaria en torno a las políticas de accesibilidad para estudiantes con discapacidad visual. (HERNANDEZ, 2019, p. 21)¹³

A reivindicação de Hernandez de “preparar o acesso às leituras a serem utilizadas, tanto nas disciplinas como no desenvolvimento da pesquisa”¹⁴, leva-me a pensar e problematizar o fazer dança.

Na presente pesquisa, a política de acessibilidade cultural não será abordada como tema central, mas como a temática me interessa e me inquieta, entre maneiras de acesso para cegos, pessoas com baixa visão e outras pessoas que possam se beneficiar das descrições de imagens, recomendo verificar a *Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade*, do Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia (2020)¹⁵. Contudo, a pesquisa gira em torno do campo de pesquisa e conhecimento na formação humana por meio do corpo e estudos da percepção e do reconhecimento de diversidades corporais. Entendo o situar dos estudos de expressões e experiência estética como um meio de democratizar as artes e os processos artísticos, quero dizer, a dança compõe imagens, tomadas também como um meio para as composições desta pesquisa.

Há 20 anos, a problematização da inacessibilidade do ballet ou da fruição de dança pelo público cego e pessoa com baixa visão se fez como questão para mim. A reprodução do abismo no acesso ao conhecimento passou a me importar e essa questão, também fora da dança, tornou-se realidade e preocupação com a construção de conhecimento acessível.

Em 2001, participei com Arnaldo Godoy, artista diretor de teatro e cego, da pré-produção do I Congresso e I Festival Internacional de Artes Sem Barreiras¹⁶, em Belo

Horizonte. Houve um período necessário para planejar as medidas de acessibilidade para um evento que estimava a presença de três mil pessoas, dizendo de outra forma, 1.500 pessoas no Congresso e 1.500 artistas no Festival, em que 70% eram pessoas com deficiência, entre pessoas usuárias de cadeira de roda e muletas, pessoas com síndrome de Down, cegas/ os e com baixa visão, surdas/ os, pessoas diagnosticadas com transtorno do espectro autista e pessoas com sofrimento mental e ou psíquico, por exemplo. Elas estavam nas diferentes expressões culturais: dança, teatro, música, artes plásticas e visuais.

Foi naquela ocasião que Godoy afirmou ser a dança, ainda, uma linguagem visual inacessível aos cegos e que, por isso, ele não se interessava por essa expressão artística. Antes da minha convivência com Godoy, acreditava que a inacessibilidade se constituía pela ausência das rampas exclusivamente, convivia com pessoas com deficiência física, pensávamos a acessibilidade artística e cultural, mas desconhecia a problematização da acessibilidade comunicacional e estética dos espetáculos.

Escutar acerca do desinteresse pela dança me intrigou. O que a deficiência pode fazer na dança? O que pode a dança fazer com os corpos com e sem deficiência? A deficiência no campo das artes pode despadronizar e ressignificar modos de criação?

O campo da dança tende a ser cristalizado e conservador, com poucas alterações ao longo dos anos, mas têm ocorrido mudanças no reconhecimento da diversidade cultural, embora nem tanto quando o assunto é a diversidade corporal.

A dança contemporânea pressupõe novos espaços que rompam com os privilegiados ou lugares restritos para pessoas consideradas com aptidões, vocação e habilidades específicas. Talvez... talvez a dança contemporânea como experimentação corpórea possa ser uma escolha, um meio para se constituir conhecimento corporal e de movimentos que sensibilize corpos pelo provocar que desnaturalize sentidos culturais estabelecidos e crie uma dança outra entre pessoas com e sem deficiência.

Nos estudos do mestrado, reelaborei o sentido das políticas públicas em relação à urgência da formação humana e cidadania com o objetivo a sublinhar os processos de vida social e é nesse contexto que analisar a dança da Pulsar pode possibilitar estudos do corpo, da consciência corporal, do movimento na dança e da deficiência. A sensibilidade acadêmica é o aprendizado do mestrado, ideias necessitam de reestruturação e movimentações como desimpedimentos.

1 PRIMEIRO ATO: APRESENTAÇÃO DA PESQUISA: DE IMPEDIMENTOS A DESIMPEDIMENTOS

A proposição da pesquisa narra a descrição dos percursos por meio dos quais transitei e me constituí dançarina, um movimento de escrita para evidenciar o desimpedir do meu corpo e de corpos, tendo como intenção a aproximação da dança com o campo das ciências humanas e sociais.

Digo desta forma para pensar como relacionar os estudos críticos da deficiência aos outros campos críticos, supondo que a corporificação, ou seja, o pensamento crítico corporificado, muitas vezes, não relaciona ou conhece a produção de pessoas com deficiência. Procuo me distanciar de estudos que mantêm a invisibilidade da deficiência e, assim, contribuem para abismos que seguem a acontecer.

Acredito que problematizar pelos estudos da percepção corporal (área de conhecimento da dança) seja um caminho de nova episteme para articular áreas de conhecimento (psicologia, antropologia, sociologia, entre outras), um despertar necessário, embora de difícil aproximação – essa será minha tentativa inter e transdisciplinar.

Despertar atenção ao próprio corpo no processo de localizar abismos e sinais pode ser um meio que relacione conhecer e agir para se criar um processo de ir contra as imposições sociais e combater o que gera preconceito e discriminação às pessoas com deficiência. Mais precisamente, como foi escrito por Anahí de Mello, brasileira feminista e surda no artigo “*Corpos (in) capazes*”, publicado na Jacobin Brasil¹⁷, trata-se de atentar...

[...] ao dispositivo da “capacidade compulsória” que hierarquiza e induz pessoas com deficiência a almejem padrões de aparência e de funcionalidade implicados no ideário de um corpo “saudável”, “belo”, “produtivo”, “funcional”, “independente” e “capaz”. (MELLO, 2021, s. p.).

Nesse contexto, desde o sentido sensível (crítico) pelo campo do perceptível (corporal), penso que seja possível aproximar espaços criados e provocar discussões corporificáveis a partir da experiência de corpos com e sem deficiência com que vivo na Pulsar Cia. de Dança.

Da localização de onde convivo como sujeita autora, emerge a existencialização de territórios corporais ou, modos de existências (ROLNIK, 1993). E, portanto, a existencialização de territórios corporais é como a partir de Rolnik

entendo os possíveis caminhos de pertencimento pelo narrar do corpo, que se localizará em corpus para desimpedir corpo.

Os territórios existenciais são os contextos referidos a um espaço vivido, este espaço é tempo em vida, seja na dimensão emocional/ cognitiva, cultural, estética, social e libidinal. Corpus, corpo no entendimento plural de encontros entre pessoas e situações coletivas que, pela relação em grupo, a partir da minha experiência e crítica se constitui como um conjunto de reivindicação (BUTLER, 2018 a) para alianças entre pesquisas e estudo minucioso da percepção corporal, do fazer com consciência corporal atos de reconhecimento da diversidade corporal humana.

A reivindicação à potencialidade da diversidade corporal humana é o sentido da pesquisa de mestrado, é o estudo da dança e de corpos com e sem deficiência na Pulsar Cia., uma experiência de desimpedimento. Assim, a metodologia da escrita se constitui pelo modo similar de se fazer dança na Cia. que é o trabalho de conscientização e pesquisa de movimentos através de conhecimento corporal. Conhecimento corporal é um processo gradativo e se refere ao reconhecimento de possibilidades corpóreas, é um caminho formador de autonomia corporal.

Este reconhecimento pode gerar ato criador, é emancipador. E, quando acontece o tal encontro corporal, padrões normalizadores e estabelecidos desmoronam. A existencialização de territórios corporais se materializa e outros corpos se criam no território de existências corporais.

1.1 A Pulsar Cia de Dança

A Pulsar é uma companhia de arte contemporânea que relaciona pesquisa de criação entre artistas de teatro, circo, música e dança na pesquisa de movimento corporal por pessoas com e sem deficiência, experiência que se fez e faz “na criação de um corpo que existencialize”. (ROLNIK, 1993, p. 40). Ou, dizendo de outra forma, fazer parte do projeto da Cia Pulsar vai além de participar de uma companhia de dança contemporânea.

A *intenção pulsar* é reunir artistas com e sem deficiência num espaço de pesquisa e criação pela investigação de movimentos corpóreos. Pesquisar e investigar movimentos corpóreos no *contexto Pulsar* significa estar disposta a desconstruir as subjetividades que constituíram o corpo habitado por uma bailarina clássica retornando à dança como intérprete-criadora, ainda que àquela época, no princípio da Cia., não soubesse do que se tratava.

A primeira peça de dança da Cia. apresenta a Pulsar, e trago aqui porque sintetiza sua proposta no primeiro material oficial de divulgação:

A arte e as possibilidades de movimentos se fundem, descobrindo-se que é possível integrar na dança a diferença.

A primeira, a mais presente e independente sensação interna.

O que nos impulsiona, estimula, incita, instiga o movimento.

A Pulsar Cia. de Dança é uma companhia de dança contemporânea composta por bailarinos e atores onde busca-se uma singularidade na diferença.

Essa diferença é a soma para novos estímulos.

Através dela, experimentamos novas variações de tempo, peso e qualidade de movimento, possibilitando um outro olhar dentro da estética da dança.

Através de pesquisa e práticas corporais como Consciência Corporal, Contato Improvisação e Laban, buscando o aprofundamento da relação de seus intérpretes, onde o diálogo corporal torna-se elemento fundamental na estrutura do espetáculo (PULSAR, 2001).

A Pulsar Cia. de Dança iniciou sua trajetória em 1998, com a Oficina de Dança e Consciência Corporal, ministrada pelas bailarinas Eliza(Beth) Caetano¹⁸ e Teresa Taquechel, no SESC Copacabana, em parceria com o Centro de Vida Independente/ Rio de Janeiro (CVI-Rio) – associação de utilidade pública que, no Brasil, representa o Movimento de Vida Independente na América Latina.

A seguir apresento uma leitura de dados referente aos integrantes e elencos da companhia. Com estes dados é possível refletir e pensar o campo da Cia. no que tange às relações raciais, sociais, gênero e formação de artes. O corpo artístico é constituído predominantemente por profissionais oriundo da Escola e da Faculdade de Dança Angel Vianna. A leitura acima localiza que na Pulsar as pessoas com e sem deficiência têm uma situação social privilegiada de acessos característicos da classe média, que os corpos negros estão por vir como também, aponta a predominância de mulheres no campo da dança, observemos:

- Meninas e mulheres com deficiência: Beatriz Monteiro (2001/ 2004), Beth Caetano (2010/ 2012/ 2016), Fernanda Rocha (2001/ 2004), Renata Cochrane (2001/ 2004/ 2006/ 2010/ 2012), Fernanda Policarpo (2001), Moira Braga (2016/ 2021), Maria Vargens (2021), Mariana Lombinha (2021), Raquel Canella (2021), Izabel Saldanha (2021), Bia (performances).

- Homens com deficiência: Rogério Andreolli (2001/ 2004/ 2006/ 2010/ 2012/ 2021), Pedro Pinheiro (2010/ 2016), Victor Pesant (2016/ 2021), Yuri Fróes de Lima (2021), Matheus Trindade (2021), Marcelo William (2021), Erlon (performances), Heitor Neto (performances).

- Mulheres sem deficiência: Andréa Chiesorin (2001/ 2004/ 2006/ 2010/ 2012/ 2016/ 2021), Andréa Malaguti (2001/ 2004), Elizabeth Maia (2001), Teresa Taquechel

(2001/ 2004), Cláudia Pacheco (2001), Simone Fernandes (2001), Ana Luisa Vasconcellos (2004/ 2006/ 2010), Stela Guz (2001/ 2004, 2006), Carolina Franco (2004), Juliana Vieira (2004), Paula Limia (2004), Julia Soares (2006), Damiana Mello (2006) Camila Fersi (2010/ 2012), Gabriela Alcofra (2010), Monica Pimenta (2010), Luciana Ponso (2010), Isabela Palmeira (2010), Laura Noronha (2012), Marianne Panazio (2012/ 2016), Paula Mori (2012/ 2021), Marina Magalhães (2012), Gabriela Jung (2021), Isabella Duvivier Souza (2021).

- Homens sem deficiência: Erinaldo Fablício (2001), Cleber de Oliveira (2001), João Oliveira (2004), Vitor Ciattei (2004), Thiago Pach (2006), Alexandre Franco (2006), Pedro Barrio (2006), Frederico Bellas Maia (2010), Vandrê Vitorino (2010), Toni Rodrigues (2010), Bruno Alsiv (2012/ 2016/ 2021), Raphael Arah (2012/ 2016/ 2021).

A Pulsar é formada tanto por um elenco permanente como por integrantes convidados. Assim, nesses 21 anos, fomos e somos 56 artistas que compomos performances e peças dançadas: 19 artistas pessoas com deficiência (10 entre meninas e mulheres e 08 homens) e 35 artistas pessoas sem deficiência (23 mulheres e 12 homens).

Entre nós, 19 pessoas com deficiência: cinco pessoas com lesão medular decorrente de acidentes, uma com mielomeningocele, uma com consequências de poliomielite, uma com espinha bífida, uma com síndrome artrigripose múltipla congênita, uma cega, sete pessoas com paralisia cerebral, uma surda, uma com síndrome de Down. São 36 pessoas sem deficiência, entre estas 24 mulheres, vinte e três mulheres brancas, uma mulher asiática e nenhuma mulher negra; nove homens brancos e três homens negros e, dos 56 artistas que integram os elencos, 52 de classe média.

Em relação à escolaridade, das 18 pessoas com deficiência, sete têm curso de graduação concluído e, entre estas, duas pessoas têm especialização, uma está no mestrado e uma possui doutorado, quatro têm o ensino médio concluído e sete têm escolaridade básica. Das 36 pessoas sem deficiências, todas possuem ensino superior completo e com continuidade em formações de pós-graduação doutorado, mestrado e especialização. Entre estas o Mestrado Profissional em Dança/ PRODAN, na Universidade Federal da Bahia/ UFBA.

Em relação à formação artística, de 20 artistas com livre formação, 17 são pessoas com deficiência. Um total de 35 pessoas que integram os elencos têm formação regular no ensino de artes: na dança, 18 têm ensino técnico e 15 têm ensino

superior; no circo, temos um artista e na formação politécnica em teatro temos um artista também. Alguns artistas têm formações complementares, por exemplo, dança e circo, formação técnica e superior em dança como pós-graduação lato senso em dança.

De 56 artistas, 19 entre nós são pessoas com deficiência, entre elas, uma com formação técnica em reeducação motora e de terapia através da dança e também pós-graduação lato senso em Corpo, Educação e Diferenças. Uma com formação politécnica em teatro pelo ensino das artes da cena. Entre as 36 pessoas sem deficiência, três artistas com livre formação, duas artistas formadas em dança pela Universidade Estadual de Campinas/ UNICAMP, e uma pela Escola Nacional de Circo.

De 30 artistas formados na Escola e Faculdade Angel Vianna/ EFAV, 3 de 30 também têm formação na Escola Nacional de Circo, 18 de 30 têm formação no curso técnico de dança contemporânea; cinco destas 18 têm formação no técnico de reeducação motora e de terapia através da dança da Escola Angel Vianna e 15 no curso superior de licenciatura em dança na Faculdade Angel Vianna. E de 30 artistas formados na EFAV, quatro têm formação técnica em dança contemporânea e no técnico de reeducação motora e de terapia através da dança, cinco possuem cursos de pós-graduação¹⁹ lato senso na FAV no curso Estudos contemporâneos e dança, um no curso Preparação corporal nas Artes Cênicas, um no curso Metodologia Angel Vianna, um no curso Corpo, Educação e Diferenças e um no curso Sistema Laban/ Bartenieff. Situo-me entre as artistas com formação técnica de dança contemporânea na EAV.

A Escola e Faculdade Angel Vianna têm ensino continuado nas artes do corpo. O curso de pós-graduação Corpo, Educação e Diferenças tem em sua gênese a metodologia Pulsar. É uma proposta desenvolvida por Teresa Taquechel, Márcia Feijó e por mim, e ministramos aulas entre os docentes Rogério Andreolli, Beth Caetano e Moira Braga.

A Escola tem dois cursos técnicos, sendo um com ênfase em dança contemporânea (1983) e um com ênfase em reeducação motora e terapia através da dança (1991), coordenados por mim desde 2001, quando passei a compor a equipe das instituições dirigidas por Angel Vianna.

A partir do segundo semestre de 2017, o curso técnico com ênfase em dança contemporânea tem no módulo de Introdução à Metodologia Angel Vianna a perspectiva da Metodologia Pulsar Cia. de dança, ministrada por Moira Braga e

Raphael Arah. E no curso técnico com ênfase em reeducação motora e terapia através da dança tem um módulo de Introdução à Metodologia Angel Vianna, na perspectiva da Metodologia Pulsar Cia. de dança, ministrada por Teresa Taquechel e esta mesma perspectiva ministrada por mim no módulo de Dança Contemporânea.

Moira, Raphael, Teresa e eu compomos, desde 2013, como dito anteriormente, o Grupo de Estudos e Pesquisas de Dançaturgia e Fruição Estética da Escola e Faculdade Angel Vianna, em intersecção com o Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro – Estudos Africanos. Este é o espaço de pesquisa para refletir questões de acessibilidade no processo criativo onde, pela criação, trabalhamos a “dramaturgia experimental audiodescrita do movimento”.

Para o trabalho da Cia., contamos também com a presença de assistentes pessoais contratados pelos próprios artistas pessoas com deficiência. Cada artista imprime sua característica particular nas relações de cuidado, compondo ou não com as presenças de assistentes no processo dentro das atividades da Cia. A relação de necessidades específicas, como auxílio para ir ao banheiro ou se alimentar são solicitadas de variadas formas, de modo a cada pessoa construir a relação de intimidades e urgência do acesso. As mães também se tornam presentes no processo da formação profissional em dança de seus filhos. Mas especificamente, na formação humana dos integrantes da Cia.

Este é um processo transitório entre as mães e todas/ os artistas. É o aprendizado ao modo próprio de existir e das necessidades específicas de cada pessoa com deficiência que chega à Cia. acompanhada/ o pela mãe e é quando se faz possível o aprendizado da relação de interdependência, do reconhecimento da autonomia, emancipação e da nova relação com o grupo. Para alguns artistas, chegar na Pulsar é um processo de profissionalização, uma das formas de se chegar entre nós é o encaminhamento por professoras/ es de dança do Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek atualmente, Centro Internacional SARAH de Neuroreabilitação e Neurociências, de alunos de dança de aulas particulares, assim como, também, pela Ação da Cia. *Projeto Te Espero Lá no Cacilda*²⁰ (2004).

Um espaço conquistado pelo Programa da Funarte/ Artes Sem Barreiras (2002) através de uma ação do Comitê VSA/ RJ para abrir espaços de ensaio e trabalho contínuo de experiências artísticas fomentadas e apoiadas pela Funarte. O trabalho contínuo é um processo de profissionalização em arte, o ambiente do Teatro Cacilda Becker foi uma reivindicação histórica importante promovida por Albertina Brasil, pessoa com baixa visão e responsável pela criação do Programa Artes Sem Barreiras.

Uma ação em que foi possível realizar e vivenciar as mudanças de acessibilidade atitudinais, estéticas e estruturais pelo trabalho da Coordenação de Dança da Funarte, iniciadas pelo bailarino Emílio Martins e mantidas pelo intérprete-criador Marcos Moraes e pelo administrador Fabiano Carneiro até os dias de hoje.

Durante a pandemia, a Cia. foi contemplada pelo Prêmio Festival Funarte Acessibilidança Virtual 2020 para realizar o projeto “Olhares Ímpares – Pulsar 20 anos”, um trabalho no formato de vídeo para ser exibido em plataforma digital em outubro de 2021. O processo de desenvolvimento e de criação artística da peça em vídeo, “Olhares Ímpares”, ocorreu no período de dezembro de 2020 a março de 2021.

Para dar visibilidade ao trabalho da Pulsar faço, a seguir, uma breve apresentação de cada uma das sete peças com trechos selecionados dos programas, estes distribuídos ao público:

- a) “*Pulsar – Haploos e Diploos*” (2001)
 “A arte e as possibilidades de movimentos se fundem, descobrindo-se que é possível integrar na dança a diferença”. (PULSAR, 2001, s. p).
- b) “*Pulsar/ Fragmentos – Diploos*” (2004)
 “Histórias, corpos ímpares e suas relações são a inspiração para a construção de duos, trios, solos. Possibilidades infinitas aonde a identidades de cada intérprete é fonte de criação”. (PULSAR, 2004, s. p).
- c) “*ocorpodoutro*” (2006) “Metáforas para aproximações novas conexões corporais, a descoberta de um eixo, de um nexo: aproximações e distanciamentos”. (PULSAR, 2006, s. p).
- d) “*Indefinidamente Indivisível*” (2010)
 “Bolas infláveis permitem que os corpos vivenciem a transformação e a imprevisibilidade do tempo e do movimento. O risco permanece, pois, o erro é a parte viva do acerto: abre par o que pode vir a ser”. (PULSAR, 2010, s. p).
- e) “*Por Trás da Cor dos Olhos*” (2012)
 “Estudos na imanência do movente. Toda suspensão revela um peso. O volume de cada corpo que se desloca afeta a pele do espaço de transição”. (PULSAR, 2012, s. p).
- f) “*Nas Vizinhanças de Renata*” (2016)

“Na ideia das vizinhanças surgem camadas, os contornos, os entornos e as sutilezas. Na pausa, espera e suspensão, temos o vazio, a liberdade, a possibilidade de escuta, a autonomia que se dá na alteridade, onde se descobre que a diferença de cada um se dá no outro”. (PULSAR, 2016, s. p).

g) “Olhares Ímpares” (2021)

“Tenho olhos para sentir. Quero lhe falar sobre o olho da interioridade. Olha da boca, olho da orelha, olho da pele, olho do tato. Um olho aquático. Que boia, desliza, evapora. Um olho aerado, que voa e sussurra”. (PULSAR, 2021, s. p).

“Olhares Ímpares” (2021) é parte da comemoração dos 20 anos da Pulsar Cia de Dança e inspirado na movimentação e na dança de intérpretes criadoras/ es do Projeto “Te Espero Lá no Cacilda,” desenvolvido desde 2004 em parceria com a Funarte/ Coordenação de Dança no Teatro Cacilda Becker, no Largo do Machado/ Rio de Janeiro – para pessoas com deficiência que desejem se iniciar no campo das artes.

Nessa pesquisa, em razão da temporalidade do mestrado, não será possível percorrer a integralidade dos 21 anos de trabalho da Pulsar Cia. de Dança. Entre suas produções, a Cia. também realizou “Corpos Ímpares” – Festival, com duração de 3 a 4 dias em uma programação de oficinas, mesas redondas e apresentações. Os Festivais e seus efeitos, como as outras Peças e Performance da Cia., não serão analisados nesse trabalho, serão dedicados para um próximo pesquisar/ escrever.

De modo breve e abaixo, partilho o contexto das três edições do Festival Corpos Ímpares realizados nos anos de 2009/ 2012/ 2015:

“Encontro de Artes e Diferenças” (2009), observar o lugar de revelação da multiplicidade do individual e da possibilidade de produções artísticas entre corpos ímpares com resoluções próprias de movimentos é o objetivo deste encontro. É olhar o entre artes e a diferença. (PULSAR, 2009).

“Corpo Arte Diferença - Corpos Ímpares” (2012) apresenta diversas possibilidades artísticas, com a intenção de prover a troca de experiências e desenvolver o olhar para a multiplicidade da diferença. (PULSAR, 2012).

“Corpo Arte diferença - A arte, o olhar através da arte” (2015) traz a possibilidade de prover a troca de experiências e proporcionar um encontro. Entre a multiplicidade dos indivíduos é o que busca e encanta o “Festival Corpos Ímpares”. (PULSAR, 2015).

“Encontros de troca de linguagens” é o momento de desfrutar da convivência entre outras pessoas com e sem deficiência e de múltiplas trocas. Convidamos outros artistas para conosco partilharem a programação artística, performances, mostras de vídeo e fotografia de companhias nacionais e internacionais e, com suas presenças, diversificamos linguagens, oficinas, aulas, discussões que partilham perspectivas de corpo, arte e diferenças, como um meio de disseminar a formação estética, de linguagem e discussões da produção cultural no campo da Deficiência e das Artes sensibilizando novos públicos.

Para as *Ações Pulsar*, equipes que envolvem distintas pessoas em cada ação, são dezenas de pessoas. Entre os profissionais que prestam serviços, alguns com deficiência, como Carlos Eduardo do Nascimento (Índio), com membro amputado que atuou na montagem aérea, e Letícia Laet, fotógrafa surda. Nos Festivais e em algumas sessões de peças houve serviços de áudio descrição e Língua Brasileira de Sinais (Libras). É, também, importante considerar que, de modo contínuo e nos últimos 10 anos, contamos com a amabilidade de Lucimar Gonçalves, sua presença é imprescindível nas nossas ações, seu envolvimento e acúmulo conosco permeiam várias dimensões. No elenco, por exemplo, é com quem contamos dia após dia, passo a passo, do processo criador. Lucimar só não dança conosco porque desconfia que não tem habilidades. É parceira para tudo e todos, distribui conhecimentos técnicos desde a elaboração e execução dos projetos, é a Técnica de Informática (T.I.).

1.2 “Desenho de pontos a nanquim” e como se constituiu o pesquisar

Nesta dissertação, a perspectiva corporificada é o pesquisar da escrita, parte de diálogos entre o corpo ativista da pesquisadora, o debate acadêmico referenciado pelas autoras e pelos autores trabalhados na agência com a produção teórica de pessoas com deficiência na academia. Neste momento, retorno e passo a compor com a feminista mexicana cega Diana Vite Hernández (2020) que em seu trabalho *Fragility as Counter-Ableism Resistance: On Agency and Situated Experience - Fragilidade como resistência contracapacitista: agência e experiência situada*²¹ apresentado no II *Coloquio em Estudios Críticos em Discapacidad*, em 2019, situa a noção de agência por Villaplana:

Por ello, convoco a hablar de agencia, la cual entiendo como un hacer o una práctica transformadora y que desafía lo establecido. Para Virginia Villaplana (2017), la potencia del agenciamiento tiene que ver con desarrollar otras formas no hegemónicas de enunciación de la subjetividad desde lo colectivo e irrumpir las formas dominantes, por ejemplo, del género, la raza, la identidad y la autoridad. La discapacidad y la fragilidad no se escapan a esos discursos dominantes que también acompañan la meta de ser autossuficiente²². (HERNÁNDEZ, 2019, p. 19).

Nessa direção, corporificar aqui se materializa pelo sentido de Hernández, do que ela chama de agência: “como um fazer ou uma prática transformadora que desafia o estabelecido”. (HERNÁNDEZ, 2019, p. 19). Tal agência intenciona, com os estudos do mestrado, proporcionar reflexões e questionamentos acerca da importância do desimpedimento teórico, uma abertura a novos conhecimentos.

Desimpedimento teórico no sentido de “desenvolver outras formas não hegemônicas de enunciação da subjetividade a partir do coletivo e romper com as formas dominantes, por exemplo, de gênero, raça, identidade e autoridade” (idem, p. 19). Desimpedimento teórico aqui é estudar na pesquisa da escrita como romper com as formas dominantes do pensamento, da formação de subjetividade hegemônica que necessita ruir para uma abertura de novos conhecimentos.

No presente texto, pensamento e corpo são articulados para um compor COM outras possibilidades e reivindicações que primem pelo viver com as pessoas com deficiência na sociabilidade e no pertencimento de vidas vivíveis, além de resistir, ou seja, coexistir, coabitar. Neste sentido, é relevante mencionar as afirmações de Judith Butler (1956), filósofa e importante feminista estadunidense, que diz que:

É como se, sob as condições contemporâneas, esteja sendo travada uma guerra contra a ideia de interdependência, contra o que chamei, em outro momento, de uma rede social de mãos que busca[m] minimizar a impossibilidade de viver uma vida vivível. (BUTLER, 2018 a, p. 76).

Com Butler, situo a relação de interdependência entre as pessoas, coisas, animais. Entendo que a autora considera inevitável o ato de se relacionar entre seres que se conectam e coexistem, de viver com a vida entrelaçada, e reivindica um nível horizontal entre as pessoas que se reúnem, algo que procuro somar à perspectiva dos estudos do corpo entre pessoas com e sem deficiência “a um conjunto de condições para a sobrevivência em constante transformação” (BUTLER, 2018 a, p. 145). Sobre isso, ampliando a perspectiva e ainda compondo com a autora,

Se não podemos realmente falar sobre corpos sem mencionar os ambientes, as máquinas e os sistemas complexos de interdependência social nos quais se apoiam, então todas essas dimensões não humanas da vida corporal

provam ser dimensões constitutivas da sobrevivência e do desenvolvimento humano. (BUTLER, 2018a, p. 145)

Através da dança da Pulsar a relação com o não humano, coisas e animais pode ser arte. Resignifico aqui nesta pesquisa o sentido de composição coreográfica entre pessoas com e sem deficiência pela proposição: compor COM dança que deve reger um tipo de vida engajada em uma rede social de mãos que possibilitem viver uma vida vivível. O que postulo aqui é que a minha experiência na Pulsar pode ser um meio para explicitar, pela afetação entre os corpos, e criar (meios para promover) relações de interdependência e desimpedimento em corpos e nas artes.

Esta pesquisa se expressa na seguinte questão: como compor COM dança e pessoas com e sem deficiência caminhos para desimpedir corpos?

A pesquisa em dança é uma partilha feita pela perspectiva da intérprete-criadora, sujeita autora, no ato de abrir cadernos. As folhas de desenhos coreográficos feitos por mim, pelo conteúdo do que danço, do tecer e reler esboços de estudos são signos e significantes, pontos, curvas e linhas para levantar um mapa de tensões e ressonâncias que evidenciem ação e inação entre os corpos.

Um desenho que me inspira será apresentado logo a seguir, um respirar de pontos que me convoca pela processualidade criativa da artista Frida Kahlo (1910-1954), asteca, mexicana e pessoa com deficiência. Em sua obra, trata de corpo acidentado, amores, luta política, interesse pelo inconsciente - participou do primeiro manifesto surrealista, narrando amor, sofrimento, paixão, curiosidades, sensibilidade com seu mundo, transformando-o em arte.

Para fruição estética, partilho um prazeroso desfrute de seu trabalho (uma artista que foi discriminada pelo modo sexista, também capacitista, de sua época), a imagem descrita por ela mesma:

Este *desenho de pontos a nanquim* – parece à primeira vista nada mais que rabiscos, mas à segunda vista revela um conjunto de formas sugestivas, embora nunca inteiramente legível: um sistema solar confunde-se com um redemoinho, da barba de uma figura semelhante a um deus asteca brota uma mão; traços no centro de uma imagem podem ser arranha-céus com numerosas janelas; na metade inferior, à esquerda, existe um olho com longas pestanas na pálpebra de baixo, ou será um olho com as pálpebras trocadas? O uso do desenho automático permite Kahlo dar um caráter surreal a este desenho... repleto de acidentes e biomorfismo. (KAHLO, 1995, p. 207).

Uns rabiscos em relevos são o contágio a partir de Kahlo, *desenho de pontos a nanquim* é a obra da artista selecionada para criar sentidos e aproximações aos pontos levantados para esta dissertação. Traços, percursos e trajetória de ações aqui expressas são pontos em conexão para criar sentido metafórico, uma *arte em*

desenho para nessa pesquisa expressar maneiras de organizar e articular ideias, fazeres cotidianos entre pessoas com e sem deficiência.

Arte em desenho como uma prática metodológica para semear, renovar práticas conjuntas como novos desafios e intercâmbios que tracejem ações contínuas e em redes. Na próxima página partilho a obra da artista.

Imagem 4 - “Desenho de pontos a nanquim”



Fonte: Kalho, Frida. **O diário de Frida**: um auto-retrato íntimo, 1995, p. 40.

O “Desenho de pontos a nanquim” feito por Kahlo revela um conjunto de espaços de articulação e possibilita a composição de linhas, curvas, formas que transitam horizontalmente, embora haja verticalidades. A comunicação que se constitui em rede permeia a transversalidade em distintas dimensões que se somam e possibilitam a travessia entre ações articuladas em artes e movimentos, intervenções e sentidos específicos como meio de abrir um caminho que componha pontos no desenho.

Na metodologia da dança que crio para a Pulsar componho como um *desenho de pontos a nanquim* e este se fez pela caminhada que, alinhando e desalinhando passos, pretendo incidir de modo crítico no que passava despercebido e que pode ser investigado trabalho como pesquisadora. Desse jeito, também nesse trabalho teórico-prático com a dança e com a escrita da dança, constituo corpa dissertativa ou corpo dissertativo, dando um passo de cada vez e alinhando pontos.

Relaciono esse trabalho de Frida Kahlo à metodologia por meio da qual crio a dança na Pulsar, porque também desenho o percurso dançado antes de esquecer-lo para fortalecer o estudo das cenas. Crio referências/ signos para identificar o que farei corporalmente e, assim, desenvolvo o vocabulário para, depois, articular as partes da peça, ou seja, a dança feita por mim é desenhada por pontos, linhas e curvas.

E quando assimilada pela recorrente pesquisa de movimentos na dança, posso então compartilhar com o grupo e me encontrar no tempo de todas e todos, que, geralmente, entre nós, se encontram criando outras cenas, corro contra o tempo que dispomos para aprendê-las.

Desenho o que faço com o corpo para construir um como dançar. Anoto tudo em um caderno e sigo a desenhar durante os ensaios cada passo do processo criativo. Estudo as anotações para desenvolver o contexto sequencial da pesquisa corporal. A pesquisa corporal é a investigação de movimento propositada na preparação corporal e na concepção teórica da peça de dança em criação. Também crio desenhos em pequenos pedaços de papeis a qualquer momento, geralmente são sentidos complementares.

Com os pequenos pedaços de papeis, organizo o pensamento para realizar uma dança outra, que é um feitiço artesanal de idas e vindas pelo reinventar de movimentos que podem gerar a despadronização corpórea. Quando reencontro o movimento corporal na processualidade investigativa, significa dizer que é possível retornar ao estudo do sentido da frase de movimento em criação.

É o movimento corporal na dança feito como um desenho. É o registrar de como fazer o caminho do movimento, um saber que se faz pela repetição: repetindo, repetindo, parte a parte. É a retomada da processualidade pelo pesquisar de como realizar a movimentação. É o retornar para recuperar e materializar o sentido da pesquisa corporal, é o feito do corpo no criar de alguma dança, é a matéria e o traço da imagem do que será dançado.

Cada intérprete-criadora na Pulsar elabora com seu corpo quaisquer elementos a partir da investigação coletiva e, quando tem o conteúdo, apresenta ao coletivo, que se abre à nova fase do processo criativo: a troca e o aprendizado com outros corpos do elenco no constituir da dança, aquela que será definida conjuntamente na relação com outros intérpretes pela confluência ou não em relação aos demais corpos – o que, então, nomeio como compor COM dança a partir da proposição aos estudos da deficiência em contágio com as contribuições de Moraes (2010).

Compor COM dança são os arranjos articulados de ponto a ponto pelas relações entre os corpos que inventam meios e processos criativos coletivamente. Relacionar COM dança e entre corpos com e sem deficiência é considerar que processos inventivos podem potencializar a criação de espaços compostos com as vidas dentro e fora da cena artística.

A dança contemporânea que desafia o estabelecido se faz também pelo desconhecido a partir de torções e torsões, com entorse e inquietações, pode se despertar para o aprender fazendo o ato de pesquisar dia-a-dia por meio de espaços de contato e convivência corporal entre as pessoas com e sem deficiência. O desconhecido pode vir a ser a agência no sentido de Hernandez (2019) e pode ser prática transformadora, como sublinha a autora.

A metodologia da pesquisa de mestrado se fez cotidianamente, de aprender fazendo o ato de pesquisar dia-a-dia, de processualizar o encontro com a leitura e, da dobra na escrita ao compor um situar de camadas, volumes e texturas, um constituir transversal que de modo inseparável se torna corpo dissertativo no percurso narrativo.

Entendo este como sendo um percurso transversal pelo movimento que evidencia fluxo e mobilidade (GUATTARI, 2012), que desmonta a relação vertical e horizontal do pensamento e do corpo, ou seja, parte daquilo que se faz contra os estabelecimentos hierárquicos, inclusive do corpo e do pensamento cristalizado (colonizado) e cria pontos de articulação na relação entre os saberes dos campos analisados, ou seja, dança e corpos com e sem deficiência.

A episteme transversal dança e corpos com e sem deficiência me aproxima do campo teórico e do conhecer crítico no mestrado, movimento que me localizo para reconhecer e ressignificar sentidos a partir de processos vivos convvidos por e entre corpos corpus de pessoas com e sem deficiência no constituir de vidas.

O processo metodológico em pesquisa age para distinguir o que nesse trabalho entendo por conteúdo do sensível e conteúdo da percepção para que, pelos estudos sobre o corpo haja uma abertura que ressoe nos estudos sobre e da deficiência. A partir da crítica feminista aos estudos da deficiência há afirmação plural da diversidade humana e pelo fazer com as pessoas com deficiência.

Pôr uma respiração em pausa é necessário. É um respirar importante na contemporaneidade de estudos críticos. Aqui, o respirar requer ação, mas não apenas como metáfora de pensamento, e sim para problematizar os caminhos. Requer abrir questões entre os sentidos: sensível e perceptível, esses como meio de possíveis mudanças.

A pesquisa situa o corpo no desimpedimento pela arte, mais especificamente pela dança, pela forma social nos processos de subjetivação. Penso que, através desses processos, seja possível dissolver os resquícios subjetivos que evoco como subjetividade clássica, de maneira a criar nesse estudo do mestrado uma crítica ao modo individualizado do Ballet fechado nele mesmo como algo pernicioso, encastelado, que contribui para formar corpos dentro de um padrão que, por sua vez, torna outros fora do padrão.

Fora do padrão também são os modos perceptivos trabalhados pelo conhecimento corporal, que é uma teoria muitas vezes desconhecida. Esta se refere à Consciência Corporal aqui com ênfase nos estudos da Escola Vianna, como mencionado anteriormente, e mais especificamente no trabalho de dança da Cia Pulsar entre pessoas com e sem deficiência.

A dissertação cria imagem para articular fragmentos que componham sentidos no pensamento em narrativa, é uma espécie de corpa dissertativa ou corpo dissertativo que se expande e se alinha a partir de fatores históricos sem linearidade; que aproxima dança e deficiência do campo cultural, estético e artístico como continente teórico-metodológico que vise ações, atos, gestos como conceitos-ferramenta para desindividualizar corpos e politizar a vida.

Se a ação são modos de mover e de acontecer mudanças, a conexão textual ressoa a partir de autoras e autores e os seus atos de publicação e pela seleção da

citação é um fluxo político que pontua terreno na minha discussão (eu, sujeita autora) e é ato político a partir do meu processo de constituir um corpo dissertativo ou um uma corpa dissertativa. O gesto de escrever me parece um procedimento na poética e na linguagem, um meio de partilha para sensibilizar leitoras e leitores.

Então, metodologicamente, tento levantar (desenhar) maneiras instituídas e instituintes de dançar para verificar como se fará possível desnaturalizar o que se produz no campo da dança em relação aos corpos de pessoas com e sem deficiência e dos direitos culturais – que devem ser assegurados tanto pela garantia de direitos à cultura (desfrutar), como pela garantia dos direitos de cultura (produzir).

É importante considerar tanto o acesso do público pessoa com deficiência na plateia e o desfrute da experiência estética quanto o constituir-se fazedor de cultura e protagonista na circulação dos trabalhos, sem que para pessoas com deficiência sejam impostos socialmente lugares determinados ou ditos especiais.

E assim, entre Kahlo e a sujeita autora, aproximo um encontro de artistas, proponho fluência visual em relação ao desenho de pontos feito em nanquim “... como um meio de abrir um caminho direto para o inconsciente, passando ao largo da parte ‘educada’ da mente” (KAHLO, 1995, p. 207), de subjetividade que se constitua crítica e se transforme pela troca que o campo de artes pode proporcionar. A fluência visual a partir de Kahlo se fez caminho metodológico, a proposição de *ligação de pontos* se faz no alinhar de conexões existentes e outras por vir, é um desenho de aproximações que pauta o reivindicar à diversidade corporal humana, exige incluir a relação entre corpos com e sem deficiência para romper com as formas dominantes nos relacionamentos, fora e dentro do ambiente de trabalho da companhia.

1.3A Análise Institucional no pesquisar

A partir dos estudos dirigidos em Análise Institucional (A. I.), abordagem que opera com o conceito da análise de implicações (1983) e sobreimplicação (1990), trabalhados por René Lourau (1933-2000), pude observar a sobreimplicação nessa pesquisa, também com o apoio da perspectiva crítica do grupo de orientação.

A análise de implicações compreende o levantar de tensões que a pesquisa trata, assim como de afetações por uma leitura crítica para incidir e operar naquilo que se pensa ou se escreve. É a relação da/ o pesquisador/ a com os conflitos do campo

e do entorno do espaço da prática analisada. Com essa ferramenta, pude interrogar, por exemplo: crianças com deficiência iniciam aulas de ballet?

Como efeito de escrita, aqui nesta pesquisa, indico a ferramenta da análise de implicações para desatar a manutenção da subjetividade encastelada (cristalizada), que se faz pela naturalização de opressões aos corpos, de um padrão corporal hegemônico, por exemplo, que se mantém no modelo da normalidade.

Análise de implicação é, portanto, um processo implicado, de romper cristalizações, ou seja, neste trabalho pode contribuir para encarar e reconhecer os estados submissos/ de submissão, exclusão e de capacidade compulsória. Ou seja, a análise de implicação pode abrir entendimento na pesquisa, mais especificamente, ao explicitar o que não apareceria na escrita do que o estudo levantou.

“A sobreimplicação impede que a implicação seja analisada, anestesiando os efeitos dinâmicos e processuais de nossas pertencas ideológicas, libidinais e institucionais nas situações das quais participamos” (ROMAGNOLI, 2014, p. 48). Dito de outro jeito, é o que está soterrado no inconsciente/ encoberto na subjetividade dominante, submissa. A orientação à pesquisa entreviu a sobreimplicação, ou seja, através de muito trabalho aguçou a pesquisa-intervenção através de diferentes leituras para que as discussões relevantes ao objetivo da pesquisa se encontrassem no corpo dissertativo. E assim, foi pelo processo da escrita que fez o rearticular do campo de intervenção, é quando a sobreimplicação é deflagrada. A sobreimplicação é um conceito que faz e traça o processo de se reconhecer a negação analítica pela pesquisadora na pesquisa e, a partir, disso, produzir intervenções.

A pesquisa(dora) opera na intervenção da subjetividade corpo/ adormecido e neutro e passa a notar o que precisa ser dito pelo reconhecer do flutuar na escrita hoje, de analisar as implicações possíveis na temporalidade do mestrado, do corpo que está em trânsito que não deve seguir sem sacudir as posturas estabelecidas para manter zona de conforto e privilégio. Privilégio e conforto do restrito campo das artes, que tendem ao narcisismo branco dominador, pela capacidade de naturalizar e reproduzir padrões sociais/ raciais que, muitas vezes, negam as urgências da contemporaneidade.

Ambos são conceitos-ferramenta para que socioanalistas tenham elementos construídos (espontâneos e artificiais) e históricos para analisar as institucionalizações da observação em processo. Análise Institucional (A. I.) é uma abordagem de intervenção e formação contínua, refere-se à análise de práticas e

discursos. Instituição é o referido para designar o feito, já o instituinte é o que fazer surgir algo novo, e o instituído se refere para identificar o que se estabelece como perene, a forma estabilizada. Socioanalista é a definição para quem opera com as ferramentas da A. I.

Pelos estudos com a leitura de Roberta Romagnoli (2014) no artigo “O conceito de implicação e a pesquisa-intervenção institucionalista”, cabe pensar a análise das “relações sociais e os processos institucionais enfatizando a articulação entre o instituído e instituinte” (ROMAGNOLI, 2014, p. 45). Reconheço o tempo processual desta escrita como um acordar perceptivo, que cria feito no desimpedir do pensamento.

O processo de aguçar de sentidos sensíveis (críticos) é um meio de (des)adormecer a objetividade nos estudos sobre os processos relacionados às relações dos corpos na dança. Consiste em desimpedir modos corporais a fim de gerar processos de subjetivações interseccionais contra as opressões e formas de dominação.

É importante considerar que o despertar para mim se fez quando tomei conhecimento da pesquisa feita por Romagnoli, que leu em René Lourau um sentido de acordar “... é preciso interrogar sempre acerca dos instituídos cristalizados nos campos de investigação/ intervenção, pois não há possibilidade de se efetuar uma análise neutra e apolítica de qualquer instituição”. (ROMAGNOLI, 2014, p. 45).

Intervir é construir por dentro, é criar corpo para romper e contestar a permanência de estados de subjugação/ de submissão que também pode se estabelecer como privilégio ao se manter em lugares de conforto sem confronto de ideias. Intervenção nesta pesquisa passa pelo processo emancipador, de corte com os modos instituídos e no constituir de processos instituintes, de sujeita pesquisadora autora.

A abordagem da Análise Institucional (A. I.) é o solo fértil (afectos) que encontrei no campo psi/ psicologia/ psicanálise/ psiquiatria-medicina em meados da década de 1980 quando estudava psicologia (1986-1991) para não me encastelar (cristalizar) na psicologia-clínica ou empresarial. Socioanalistas que operavam no campo da saúde coletiva, da educação no ensino público e particular, no social e no ativismo político, mais especificamente no Grupo Tortura Nunca Mais (GTNM), onde vivenciei a perspectiva do institucionalismo, abriam um campo de saber político-ético-estético.

Na atualização dos estudos, já no mestrado, reencontrei essa abordagem com o sentido indissociável da prática e da teoria, através dos estudos publicados por André Rossi e Eduardo Passos. Para os autores:

A Análise Institucional (A. I.) tem influenciado muitos movimentos no Brasil. Seja na clínica psi, nas práticas em saúde coletiva, intervenções no campo da gestão ou na pesquisa universitária, seus conceitos são utilizados e revisados. Desde o início de suas primeiras atividades, a A. I. constituiu-se como um campo onde a prática embalou, nos tempos cadentes da década de 1960 na França, a criação conceitual. Todos os seus conceitos têm uma vocação operacional clara e sua ligação com a prática muitas vezes não gerou a necessidade de delimitações rigorosas. (ROSSI; PASSOS, 2014, p. 156).

A partir desse entendimento, o corpo de baile não é mais o da Bela Adormecida - se transforma em ação de intérpretes-criadoras/ es com movimentos transversais na intenção de uma contradança, um des-locamento do pensar cristalizado e crítico à corponormatividade compulsória.

No período em que me encontrava grupalizada entre os socioanalistas, recém-formada em psicologia, ainda na perspectiva clássica-tradicional, a abordagem da A. I. foi um convite, o viés de intervenção e formação continuada como um caminho teórico do campo psi que me afectou. Mas agora, na prática da pesquisa durante o mestrado, como distinguir e articular o campo de intervenção e o campo de análise?

Dizendo de outra forma, com a pesquisa-intervenção posso analisar a prática de dança na relação com a pessoa com deficiência que escolhe a dança como modo de expressão profissional em arte. “O conceito de instituição diz respeito a uma realidade que cruza as organizações e estabelecimentos, sendo um emaranhado de forças”. (ROSSI; PASSOS, 2014, p. 170).

Durante mais de 20 anos participo como intérprete-criadora das práticas de dança na Pulsar, colocar em análise minhas implicações é reconhecer o aprendizado com as pessoas com deficiência a partir da criação e da despadronização corporal. O processo da escrita evidenciou a ausência de tensões na narrativa do trabalho de pesquisa e precisei analisar minhas implicações como parte do coletivo e rever as sobreimplicações nessa coletividade, porque o que não era percebido tornou-se matéria da pesquisa na escrita. No início do primeiro semestre do mestrado (2018.2) passei a analisar e esmiuçar contextos da dança na Pulsar e comecei a (re)ver os corpos que me constituíam (ram) e que se fizeram e foram territórios de práticas por onde passei e me deixaram marcas possíveis de desindividualização.

2 SEGUNDO ATO: *CORPUS*

Corpo clássico bailarino (1971) corpo capacitista; *corpo subúrbio* (1986-1990) cabrocha; *corpo socioanalítico* (1988) ECA - direitos da criança e adolescente; *corpo psicóloga* (1990) militância; *corpo educadora popular* (1991) autonomia; *corpo ambiental* (1992) ECO 92; *corpo candelária* (1993) testemunho; *corpo anulado* (1994) com dor; *corpo engajado* (1998) arte sem barreiras; *corpocontracapacitista - corpo arte educação* (1999) dança educação; *corpo contemporâneo* (2000) pulsar; *corpoanticapacitista - corpo autônomo* (2001) gestão; *Pulsar - Haploos e Diploos* (2001) Pulsar Cia; *Pulsar/ Fragmentos – Diploos* (2004) Pulsar Cia; *ocorpo do outro* (2006) Pulsar Cia; *corpo dançarina* (2007-2009) ativismo; *corpo crítico* (2010-2011) com posição política; *corpo território crítico* (2012-2013) ativista; *corpo poros* (2014-2015) panorama parque Lage; *corpo em silêncio* (2016) GTs ocup@minc; *corpo testemunhado* (2017) elaboração; *corpo mestranda* (2018) formulação; *corpo dissertativo* (2019) escrita; *corpo situado* (janeiro 2020) saberes localizáveis; *corpo político* (fevereiro 2020) pró-direitos humanos; *corporificar COM texto* (março, abril, maio 2020) ativista; *corporificada* (junho 2020) sujeita autora; *outros estados corpóreos* (julho e agosto 2020) estado pandêmico.

Para estudar como desimpedir os corpos que enfrentam impedimentos, sejam estes físicos, emocionais, psíquicos, entre outras circunstâncias, tendo eu mesma vivido impedimentos, procurei uma narrativa para partilhar caminhos vividos para desimpedir situações corporais e psíquicas em que estive atingida. A escrita da pesquisa agora me localiza como uma pessoa temporariamente sem deficiência que reinventou sentidos para querer viver e não interromper a vida.

A dissertação foi feita parte a parte como um modo de criar corpo e forças para encontrar sentido de viver, de seguir coletivamente nos processos de resistência que reinventam caminhos para combater o curso crescente de desigualdades. Coloca-se frente às discriminações opressivas relativas às diversidades corporais de pessoas com deficiência, entre outras, às injustiças de opressões raciais, às violências enfrentadas pelas dissidências existenciais sexuais e de gênero – coexistência em lutas e resistências por justiça social, compondo conhecimento e prática a partir do mestrado.

Corpus é o corpo da sujeita que escreve e informa por quais agenciamentos de subjetivações percorre modos de se desimpedir. Penso na implicação do corpo como

processo histórico-cultural e ativo na formação de subjetividades, considerando o primeiro contato de aprendizagem o acadêmico de ballet clássico na infância e, posteriormente, aos 30 anos, a formação em dança contemporânea. Entre esses cursos, aconteceu também a graduação em psicologia (1986-1991) há 30 anos.

2.1 **Corpus transitórios: de bailarina clássica à dançarina**

Corpos - corpus em trânsito desde o *corpo clássico* (1971) corpocapacitista, *corpo engajado arte sem barreiras* (1998) *corpo contra capacitista, corpo arte educação* (1999) *dança educação, corpo contemporâneo* (2000) *pulsar, corpoanticapacitista - corpo autônomo* (2001) *gestão, Pulsar - Haploos e Diploos* (2001) Pulsar Cia; *Pulsar/ Fragmentos – Diploos* (2004) Pulsar Cia, *ocorpooutro* (2006) Pulsar Cia.

Corpos e transições tecidas em Dança e agora percebidas no processo de estudos e pesquisa da escrita do mestrado: novo aprendizado, outras inquietações, diferentes intensidades reverberadas de curiosidades, tensões e sabores para um novo corpo que disserta e encontra, tal como percebeu Moraes (2008), com “a atividade de pesquisar [que me] nos coloca como partes do campo, mas um actante²³ que produz efeitos, que se modifica na medida em que se engaja com a pesquisa” (MORAES, 2008, p. 46).

Com as pesquisas e estudos de Moraes me apoio novamente para seguir e estudar a Pulsar, agora no que tange ao constituir de uma dança outra, tendo a intenção de dissecar outras camadas que possam abrir a percepção em relação à Pulsar como campo da pesquisa. A partir de Marcia Moraes, proponho sentido de compor COM pessoas com e sem deficiência a criação de movimentos e a composição de corpos inventivos em agência do agir COM afetos, compor COM dança, é o modo actante que põe a transformar cada-corpo, cada vida.

As fraturas, fissuras, torções, entorces fazem parte da formação humana. Essas condições corpóreas podem reinventar maneiras de viver, podem ser situações a dar lugar na percepção e no conhecimento do corpo.

Importa reconhecer o corpo sem espanto, sem o ignorar ou se submeter à ausência do estudo do corpo na formação humana e na política pública. Segundo Neide Neves, “a atenção, garantindo a apropriação consciente dos conteúdos da aprendizagem e a abertura para os estímulos atuais, é responsável por uma grande

parte da eficácia do funcionamento e da atuação do ser humano no mundo” (NEVES, 2008, p. 85)

O ensino da dança em fase juvenil pode modelar modos femininos, conforme afirmam Elisângela Chaves e Andrea Moreno (2018), no sentido de “... desenvolver qualidades e habilidades vinculadas a três eixos: a graça, a saúde e a beleza, que envolviam questões relativas à disciplina, ao ritmo e à eugenia”. (CHAVES; MORENO, 2018, p. 259). Portanto, a dança pode ser vista como atividade corporal educativa. Da mesma forma, as autoras colocam em debate e problematizam o desnaturalizar do modo como opera a formação clássica, mais especificamente do clássico na dança, do ballet clássico tradicional como importante mecanismo para a educação feminina hegemônica.

Por meio do ballet, tornei-me uma menina doutrinada por longos anos e passei a compor o elenco de mulheres dóceis e obedientes, que acreditavam (algumas ainda acreditam) ter grande validade o incentivo e o entusiasmo motivados por um espetáculo, conforme acompanhamos nas autoras:

Na busca da constituição de uma mulher moderna, as práticas corporais tiveram importante destaque: traduziam inovações nos divertimentos, no esporte em ascensão e nas práticas cotidianas (GOELLNER, 1999). [...] mulheres ativas, esportistas, elegantes, representações exemplares de uma modernidade, inclusive para as meninas criarem na infância suas referências para o futuro. A nova mulher precisava estar na cena pública, bela, elegante, mas sem exageros, vulgaridades e sem nunca perder de vista sua principal função: seu lar, marido e filhos. (CHAVES; MORENO, 2018, p. 265).

Nesse sentido, percebo que inúmeras meninas são atingidas pela sedução do ballet, mascaradas de representações exemplares de uma modernidade, tendo como rumo um ideário capaz de configurar um corpo-mulher séria, trabalhadora, recatada e discreta.

Ocorre que, no campo da dança, seja pela educação feminina ou pela profissionalização cultural, surgem rupturas do modo clássico predominante que hoje ainda se mantém em cristalizações e na formação de subjetividade encastelada. O termo encastelado refere-se ao estado corpóreo que se reproduz na subjetividade clássica e conservadora – durante 29 anos (1971-2000) habitei essa forma cristalizada de modo naturalizado.

Agora, a forma cristalizada encontra-se em processo de desnaturalização, pelo menos, desde o final do século XIX, segundo Roger Garaudy, autor do livro “Dançar a Vida” (1980) – um localizar de histórias da dança.

O desencastelar do modo universalista como referência, ou seja, do lugar intocável que se encontrava o ballet clássico, a dança moderna, moveu-se no corpo. Isso ocorre a partir dos estudos no mestrado (2018-2021) e do devir dançarina (2001-2021) no processo de deshierarquizar a dança que mantinha resquícios da subjetividade clássica para manter e conservar valores eurocêntricos, que reproduzia a dominação opressora na manutenção de desigualdades sociais.

Escrevo a partir da experiência do meu corpo, que passa a perceber e se reconhece nos privilégios culturais de quem tem acesso às condições para estudar e fazer escolhas profissionais. O aprendizado em dança clássica formou minha estrutura que hoje, e através desta dissertação, ressignifica direções e sentidos no campo social pela dança contemporânea.

Tornei-me dançarina. As impossibilidades, as construções racistas, as opressões, as hierarquias, os impedimentos entre os corpos aviltam-me e investigo meios de criar mudanças nos corpos, na direção do que expôs Deleuze (1970) ao publicar “Espinoza e os Signos”. A respeito daquilo que afecta, diz o autor: “1º. afecções (affectio) são os próprios modos. Os modos são as afecções da substância ou dos seus atributos” (DELEUZE, 1970, p. 49). Entendo o sentido que expressa o autor pelo constituir de potência em corpos, de quando o corpo não é sufocado, reprimido ou humilhado cotidianamente mas que, ordinariamente, encontra espaços abertos e estruturantes para se organizar e co-existir socialmente de modo autônomo e emancipador.

Pela arte, encontro um corpo que se expressa e, com esse corpo, faço contato com a escrita acadêmica juntamente com novas leituras. Nesta escrita, encontro caminhos críticos, leituras perdidas e passo a rever algumas posições estabelecidas. Assim, entro em contato com experiências marcadas em meu corpo, definidas como clássica/ conservador, localizadas quanto aos efeitos do ballet clássico. E, como sentido dominante, identifico persistências da visão, decorrentes da manutenção de antigos conteúdos outrora vividos e estudados, com os quais me constituí no rigor da cristalização/ sem reagir diante de opressões e mantendo valores que reforçavam a sociedade excludente, racista, capacitista, sexista.

O rigor da cristalização é parte levantada pela pesquisa-intervenção, isto é, a partir da verificação dos modos instituídos, do corpo que se manteve em crença de neutralidade por longo tempo sem perceber a persistência dominante da visão colonizadora/ eurocêntrica que é capaz de hierarquizar e excluir corpos fora do padrão

da normatividade que é regido por um tipo de produtividade compulsória. E como descristalizar essa visão?

Esmiuçar e evidenciar o que impede e persiste nos modos instituídos da subjetividade encastelada são processos que investigados no processo de corporificar do corpus teórico reelaborando sentidos e direções. Teoria essa de onde observo uma aproximação entre movimentos sociais e a academia engajada, tendo em vista as novas produções sobre feminismos, movimento negro e discussões sobre feminismos, deficiência e corpo.

No processo da escrita, os efeitos da pesquisa revisitam o significado no exercício de escrever pelo conflito que se fez presente do lugar instituído desse corpo em processo de desconstrução. O efeito da pesquisa criou outro entendimento entre prática e teoria na elaboração dessa pesquisa. Entrar em contato com o afecto teórico problematizou o pensamento naturalizado na pesquisa à medida que a ideia (imagem-signo) não se revelava na escrita e, assim, a persistência da visão se fazia impedimento permanecendo velada, encoberta e reproduzindo privilégios sem crítica para incidir e desnaturalizar os privilégios mantidos na dinâmica do campo de análise.

Nesse sentido, essa pesquisa pensa com corpo, dança e os caminhos possíveis para se desimpedir por meio do que afeta, ressonâncias no corpo dissertativo. Sigo na filosofia de Deleuze como apoio para esmiuçar o pensamento,

2º. As afecções (affectio) designam o que sucede ao modo, as modificações do modo, os efeitos de outros modos sobre si. Estas afecções são, portanto, primeiramente imagens ou traços corporais e as suas ideias envolvem simultaneamente a natureza do corpo afectado e do corpo exterior afectante. Chamaremos de imagens das coisas às afecções do corpo humano, cujas ideias representam os corpos exteriores como se estivessem presentes e quando o espírito contempla os corpos sob esta relação, diremos que ele imagina. (DELEUZE, 1970, p. 49).

O significado persistente afectado pelo corpo situado na pesquisa se constitui atemporal e em trânsito com afectos (signos), noções (conceitos) e modos de perceber diferentemente (perceptos). Quero dizer sobre a necessidade de repensar a dança a partir da desconstrução do signo ballet clássico na formação das meninas e mulheres.

Neste estudo proponho um trânsito necessário nas seguintes noções: obra consagrada/ espetáculo para localizar a produção de ballet clássico e peça/ criação para se referir à produção de dança contemporânea. O reposicionar de termos é para situar os lugares em transição na temporalidade da escrita.

Um recomeço que signifique a reelaboração de subjetividade corpo em transição. Durante as inquietações do mestrado e na temporalidade de leituras críticas, percebi os lugares de um corpo em condições hierarquizadas a partir da leitura da artista interdisciplinar, escritora e teórica Grada Kilomba²⁴ (2019).

Essas condições antes não eram vistas por mim, foi na pesquisa que reconheci a persistência colonizadora do corpo branco por considerar que a arte clássica poderia ser uma sensibilização. O padrão da arte clássica àquela época (1990) foi o modo encontrado para operar no campo da psicologia social e um novo desafio profissional.

De realizar um trabalho de psicologia com arte no campo social. Mas, desconhecia o entrave de um corpo formado na centralidade e as consequências da cultura eurocêntrica na formação de subjetividades. Romper com a hegemonia da arte e das linguagens artísticas é também pautar o privilégio de pessoas brancas e de pessoas sem deficiência.

A pesquisa no mestrado é um descortinar de estados corpóreos para perfurar a subjetividade privilegiada de bailarina clássica branca sem deficiência. Para descolonizar o inconsciente e reelaborar processos de formação humana e cidadania.

2.2 Uma forte ruptura!

Em 1984, vim morar no Rio de Janeiro tendo como ilusão participar da audição do Theatro Municipal do Rio de Janeiro para seguir carreira na dança, uma escolha erudita regida pela elite artística. Uma profissão para poucos que soterra vidas em castelos e na doutrina de corpos dóceis, cordiais àqueles que podem corresponder e se cristalizar pela educação da feminilidade ou pela conservação dominadora do ballet clássico que pode reproduzir uma formação de subjetividade eurocêntrica, encastelada quero dizer, que é o mundo ilusórios dos contos de fadas, dos reinos distantes ou seja, algo que pode ser nocivo e produtor de desconhecimento da realidade, a afirmação corresponde ao início de carreira, para mim, em 1971 aos 4 anos de idade, na cidade onde nasci, Curitiba/ Paraná. Uma cidade predominantemente composta por pessoas brancas – entre elas, eu. Em 1984, acompanhando a transferência de trabalho estabelecida na família como oportunidade para meu pai, que enfrentava inadequação ao trabalho formal, cheguei ao Rio de Janeiro, com 16 anos de idade.

Habitando um corpo (afetado) no universo clássico/ ballet tradicional, sentia-me motivada a morar na cidade ao pretender fazer a audição para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o que se tornou um sonho traumático, por nem ter participado do processo seletivo, pois estive impedida.

Na véspera da prova, experienciei forte torção ao descer de um ônibus – um piso em falso me fez desmoronar corpo ao chão e do chão não pude mais levantar. Tiveram que me aportar, que suspender meu corpo, e foi desta forma, carregada, que cheguei ao hospital de trauma-ortopedia, onde fui diagnosticada com lesão aguda causada por ruptura de ligamentos.

Forte ruptura!

A queda interrompeu o “*caminho espontâneo universal*”, idealizado pelo ballet clássico, pelos contos de fadas e se fez cruel na memória corporal como efeito traumático de um impedimento para seguir a carreira de bailarina clássica. Essa ruptura na estrutura do tornozelo esteve permeada por muita dor, uma cisão física e emocional com difícil recuperação e longa cicatrização simbólica em relação ao *lugar determinado na infância* para o corpo e para a dança clássica.

Segundo Nereida Vilela, o tornozelo, emocionalmente, caracteriza o centro do equilíbrio e regula as formas de experimentação da estabilidade, ou seja,

[...] processa a contínua renovação dos parâmetros que a caracterizam [a estabilidade], e atua como ponto principal de geração de eixo e firmeza nas situações de adaptação e de adequação às variações dos estados internos e das situações de vida. (VILELA, 2010, p. 299).

Esse efeito traumático não possibilitava desejo de seguir a vida! Impedida, me desestabilizei, e só muitos anos mais tarde encontrei desejo para seguir com um corpo em (re)construção de partes desconhecidas que interromperam a caminhada pelos pés, ainda que em pontas.

Com dor e sem motivação, segui dia a dia enrijecida, frustrada. Àquela altura, nem imaginava a ruptura que o corpo (afetado) clássico atravessaria. Zangada, me tornei pedra, com sentimentos praticamente indomáveis.

Petrificada, segui, me escutei nas curiosidades em relação ao novo e aos desafios de dissecar as amarras diante dos lugares de conforto e do espaço

socialmente acomodado onde permanecia, aliás, onde culturalmente habitava (no ballet clássico tradicional).

Interessa observar quais foram os caminhos percorridos no processo para desconstruir o impedimento emocional decorrente de lesão profunda no tornozelo esquerdo em 1985. Um acidente que, de modo bruto, interrompeu a carreira profissional de bailarina clássica. Essa situação me mobilizou por cerca de oito meses, permaneci longo período com o pé esquerdo mobilizado.

Àquela época, a condição paralisou meus afazeres. Nos primeiros quatro meses, não podia encostar o pé no chão e, depois, com a recomendação de usar bengalas canadenses, passei a apoiar os dois pés no chão e locomover-me. O processo de reabilitação motora e cognitiva foi bem lento e, através de muito trabalho na articulação do tornozelo (na dobradura), passei a desbloquear essa condição do corpo – período em que estive impedida de circulação e com profunda tristeza no coração.

Oito anos depois, em 1993, vivenciei outra circunstância de impedimento acarretado por sofrimento psíquico e, pelo tratamento que rendeu cerca de três anos, a prescrição médica foi ao contrário: você precisa voltar a dançar. Encontrava-me em sofrimento psíquico, decorrente da barbárie do Estado diante do extermínio de crianças e adolescentes em situação de rua. Esta situação mobilizou-me por cerca de cinco anos.

Permaneci longo período medicada e sob licença médica. Nos primeiros dois anos, em depressão profunda, sem convívio com outras pessoas, e na processualidade da readaptação, encontrava-me em isolamento social. Estive afetada pelo processo de sofrimento psíquico, senti secar meu coração e vivi o (des)ânimo. Através de muito trabalho psiquiátrico, o *dever dança* passou a ocupar as consultas.

Para ambas as situações, lesão profunda no tornozelo (1985) e sofrimento psíquico (1993) encontrei-me em bloqueios corporais. Hoje, analiso que aquela lesão produziu um trauma psíquico e emocional: esse impedimento corpóreo temporário configurou um outro modo de perceber a realidade, para mim difícil, porque fora do ballet.

Vale ressaltar que a ilusão de bailarina clássica foi interrompida por circunstâncias de impedimento físico temporário e possibilitou uma trajetória em transformação como a reelaboração do pensamento dançante, de fazer ruir e pôr em trânsito a deformação de subjetividade eurocêntrica/ encastelada pela educação da

feminilidade. Este posicionamento é recente na minha trajetória e se fez possível a partir dos estudos do mestrado pela necessidade de intervir ao estado de submissão que desconhecia. Um pensamento cristalizado e rígido que agora se encontra em processo de desconstrução pelo pesquisar da escrita na prática de um corpo implicado na pesquisa-intervenção.

Corpus é um conceito trabalhado nesta dissertação como uma expressão que indica um processo de desindividualização do que se individualizou no meu corpo ou da experiência do próprio corpo em suas transformações. Corpus é uma ferramenta para situar e provocar outros modos e meios criativos de combater lugares antes intocáveis. Corpus atua como uma espécie de rota e verificação, que apresenta paisagens, caminhos e passagens percorridos para levantar as discussões no processo dos assuntos que abordo para expor às/ aos leitoras/ es.

A escrita aqui localiza e situa as inscrições corpóreas em processualidade desindividualizante, desde o corpo que se perde e encontra fôlego para constituir outro e mais outro, aqueles de divisas e pluralidades: *corpus*/ corpo que desconfia do impedimento e vasculha, que constata o fluxo em trânsito. Transitoriedade de corpo e de corpo social para os desimpedimentos possíveis e por vir. Nesse contexto, a micropolítica não se separa da macropolítica, é do agenciamento político que essa pesquisa tenta trabalhar, em dar sentido e despertar atenção às possíveis mudanças de atitudes, de percepções corporais com um ativar sensível crítico que problematiza a formação de subjetividade eurocêntrica/ visuocêntrica/ falôcentrica/ etnocêntrica.

O processo de desindividualização está em curso, é ruptura do estado da conservação dominante do ballet clássico. Corporalmente, no que tange a pesquisa e a escrita do mestrado, percebi que a relação com o tempo contribui para criar espaço em cada leitura: o corpo e o pensamento despertam com a experiência minuciosa da escrita em colocar uma palavra atrás da outra, em conexão, tal como acontece em um plano para mim muito conhecido: na transferência entre os passos, a dança (VIANNA, 2005).

Nesse contexto, a dissertação aborda também os danos da formação em dança pela educação da feminilidade, que hoje reconheço como uma deformação de subjetividades decorrente de valores da cultura eurocêntrica dirigida a meninas/ os, mulheres e homens na ilusão de ascensão profissional e de privilégios que uma carreira de ballet e de arte erudita poderia proporcionar.

A feminilidade aqui se refere à formação de subjetividade de bailarina clássica, da educação de doutrina e obediência aos valores dominantes, que pode tornar a vida feminina refém da formação de subjetividade encastelada²⁵, termo descrito por mim para significar um estado que conserva privilégios.

2.3 Violência de Estado e a construção de um outro corpo

Um *corpoterritório* se situa desde a chegada ao Rio de Janeiro e do reconhecer-me na cidade, *pelo corpo subúrbio (1986-1990)*, *cabrocha*²⁶, *passando pelo corpo socioanalítico-CESOP (1988)* *ECA defesa dos direitos da criança e adolescente*, *corpo psicóloga (1990)* *militância*, *corpo educadora popular (1991)* *autonomia*, *corpo ambiental (1992)* *ECO 92*, *corpo candelária (1993)* *testemunho*, *corpo anulado (1994)* *com dor*, *corpo engajado (1998)* *arte sem barreiras*, *corpo contracapacitista*, *corpo arte educação (1999)* *dança educação*.

A pesquisa do mestrado tem territorialidade situada no Rio de Janeiro, portanto, partilho o percurso que antecede o trabalho da Cia. de Dança para localizar como encontrei a luta pelos direitos das pessoas com deficiência através do VSA Brasil - Programa Artes Sem Barreiras, uma ação de resistência cultural iniciada em 1990.

Foi quando fui convidada para participar das atividades do Centro de Informática e Informações sobre Paralisia Cerebral (DefNet/²⁷ Banco de Dados), uma Associação de Pais de Pessoas com Deficiência e Profissionais do campo, coordenado pelo Dr. Jorge Márcio Pereira de Andrade, psiquiatra responsável também pelo meu tratamento pessoal e pai de duas crianças com paralisia cerebral.

Assim, importa localizar que o tratamento psiquiátrico em 1998 é constituidor de corpo no processo de reabilitação psíquica. Para cuidar do corpo, encontrei na medicina tradicional um médico psiquiatra que percebeu com sensibilidade que era preciso voltar a dançar.

A dança considerada referia-se pelo retorno ao encontro com o outro, com a possibilidade de aproximação e contato com o movimentar-se. Naquele momento, manifestou-se um sentido sensível, o ato sensível do médico (volte a dançar!) manifestou para mim um retorno ao corpo. E a violência fez um corte. O corpo precisou de cuidados.

Na ocasião, trabalhava no Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente (Centro de Defesa S.O.S Criança e Adolescente/ CBDDCA) e operava no campo social, como psicóloga (1989-1996).

A força da psicologia social no corpo de bailarina clássica tradicional produziu um deslocamento. Hoje, a partir dos estudos do mestrado, posso compreendê-los como abalos emocionais que constituíram outro corpo, um corpo crítico.

Agora, na escrita e pelos estudos do mestrado, percebo como estive tomada pelo cenário dos direitos humanos. Na ocasião, as vidas de crianças e jovens afetados pela condição de orfandade através do adoecimento e perda dos pais me tomaram na luta contra o preconceito, estigma e discriminação diante da pandemia de HIV/ AIDS enfrentada no mundo.

A seguir, vou dissertar a respeito de um grupo com o qual convivi semanalmente e durante quatro anos (1989-1993) junto à equipe do Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente CBDDCA. Isto ocorria a partir de minha atuação em dois programas, o primeiro: “Maloca da Saúde” – uma ação de atendimento direto a crianças e adolescentes em situação de rua voltada para a atenção da DST, HIV/ AIDS; e o segundo: “Meninas e meninos do Rio” – uma ação de atendimento direto na rua a crianças e adolescentes em situação de risco.

Trabalhei no CBDDCA e S.O.S Criança e Adolescente, dias antes da violência policial que executou crianças e adolescentes²⁸ e ficou internacionalmente conhecida como “Chacina da Candelária”. Na ocasião, trabalhávamos em oito bairros da cidade – foi quando iniciei um trabalho com jovens cujas existências confrontavam os padrões de identidade de gênero.

Gênero é um campo de diferença estruturada e estruturante, no qual as tonalidades de localização extrema, do corpo intimamente pessoal e individualizado, vibram no mesmo campo com as emissões globais de alta tensão. (HARAWAY, 1995, p. 29).

Na região da Candelária, centro do Rio de Janeiro, trabalhávamos com três grupos autodeclarados, majoritariamente negros, estes eram: das meninas, dos meninos e das “gayrotas”²⁹. Em uma roda, sentadas e sentados no asfalto e na calçada, passávamos a ouvir crianças e adolescentes em situação de rua e, através da escuta, construíamos os pontos de prioridade e das necessidades coletivas.

O trabalho se dava pelos encontros presenciais semanais, um dia em cada região, sendo que a equipe se dividia nos pontos de plantão. Em cada local a dinâmica era própria.

Essa descrição faz parte do trabalho que realizávamos nas redondezas da Igreja da Candelária. O dia do encontro era quarta-feira, iniciávamos atividades com todas/ es que ali estavam e, entre educadoras/ es, nos dividíamos. O grupo com as *gayrotas* com cerca de 15 jovens travestis caracterizava-se pelo modo acolhedor e de cuidado às crianças de 06 a 12 anos que com elas habitavam. Realizávamos as atividades através de rodas de conversas, momentos de diálogos do dia-a-dia das *gayrotas*, do levante de suas demandas junto às educadoras do CBDDCA. Entre as reivindicações, estava o reconhecimento do gênero feminino, de serem tratadas com respeito e sem discriminação pelo grupo da Candelária, que era majoritariamente masculino.

Produzíamos relação de proteção e cuidado, construindo vínculos com as crianças e os adolescentes em condição de rua, fosse para gerar alimentação, abrigo ou proteção da violência onde ficavam todos expostos.

Certa vez, naquela época, fui convidada para assistir com o grupo das *gayrotas* da Candelária um concurso MISS *Gayrota*, nas imediações da Central do Brasil – RJ³⁰. Com aquele grupo, operava o trabalho de psicologia social, a experiência de assistir um concurso floresceu no pedido de realizarmos um encontro de beleza entre elas, que se sentiram estimuladas e, assim, num sábado de 9h às 17h, aconteceu o “Encontro das Estrelas: trinchas ninjas da candelária”, nome proposto por elas. Entre as atividades, organizaram coletivamente cabelos, maquiagens, figurinos - para, ao final, realizarem entrevistas entre elas, que se revezavam como apresentadoras. Também ensaiaram apresentações artísticas, batizaram-se por nomes artísticos, reinventando suas vidas e modos de existir – um encontro mágico.

Semanas depois, realizamos o plantão celebrando os aniversários do mês de julho e, no dia seguinte, nos deparamos com a notícia de corpos executados e atingidos pelo extermínio racista da Candelária, na chacina ocorrida em 23 de julho de 1993³¹.

Das 64 crianças e jovens, brutalmente violentadas na chacina, sete morreram na hora e dois foram hospitalizados. Entre os sobreviventes, Priscila, pessoa trans/branca é uma das *gayrotas*, que depois veio a óbito. Trago ao texto a nomenclatura da exclusão direcionada às jovens travestis, muitas vezes exploradas sexualmente no

entorno da Candelária, e chamadas *gayrotas* porque elas são parte da história da chacina e uma parte não contada: que diz respeito à política de morte endereçada especialmente a corpos negros que transgrediam as fronteiras de gênero.

Sobreviver a um extermínio não é esperado. Ter corpo sobrevivente, menos ainda, corpo fechado. Santos (O GLOBO, 2002) é um homem negro, que luta e lutou contra a morte, resiste, insiste e segue com o corpo marcado. Quer viver e considera ter renascido, ainda que se mantenha alvo de ameaças e em constante ameaça de si mesmo e de quem se mantém por perto, tendo-o na mira.

Esse estado de sobrevivente-testemunha e os decorrentes traumas que marcaram o corpo de Santos podem ser observados em uma matéria jornalística publicada pelo jornal O Globo, em 2002:

[...] dos Santos tem mais que a memória de uma chacina para carregar pelo resto da vida. A bala que o atingiu em julho de 1993 continua alojada entre a nuca e a coluna cervical. E a dor que ela provoca [...] voltou a manifestar no rigoroso inverno na Suíça [...] ele espera pelo prometido [...] tratamento adequado e acabar com as sequelas do ferimento [...] nada parece simples na vida desse ex-menino de rua que sofreu dois atentados, um deles já como testemunha protegida pelo Estado[...]. (O GLOBO, 09/06/2002).

Santos recorreu às instâncias internacionais e teve acompanhamento psicológico com parecer psíquico e cinestésico, leitura das consequências e da condição corporal diante do trauma e do pós-trauma, constituído para os autos do processo contra o Brasil em audiência na qual estive presente, na Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), em Washington, em 2004.

A leitura cinestésica se deu pela perspectiva da dança contemporânea com ênfase na reeducação motora e tratou da leitura corporal, da análise da restrição de movimento, inclusive daquelas restrições por vir.

A situação atual de Santos é de constante luta para melhor viver, encontra-se gradativamente com perda auditiva e visual e com dificuldades de locomoção e, dessa forma, tornou-se um corpo discriminado pela norma corporal compulsória, que produz capacitismo, “isto é, uma forma de discriminação contra um grupo social específico, o das pessoas com deficiência” (MELLO, 2021, s. p.). Santos reconhece sua condição, esteve afastado de seu labor e se reinventa no campo da música para estudar bandolim e compor músicas.

Naquele mesmo ano de 2004, Santos iniciava formação musical e demonstrava desejo pela vida artística, tendo na arte uma esperança, uma renovação de sonhos,

um ato de propor para si uma reconstrução e, em nossa análise, um movimento de “... interação do corpo com o ambiente social” (DINIZ; BARBOSA; SANTOS, 2010, p. 99).

Na ocasião, dos Santos esteve comigo na visita que realizei à sede do *Very Special Arts Internacional*³², ao qual o Brasil é filiado através do Programa Arte Sem Barreiras. A visita ocorreu com a intenção de fomentar ações culturais e artísticas pôr e entre pessoas com e sem deficiência. Naquele mesmo ano, a Pulsar Companhia de Dança foi convidada e representou a América Latina na Cerimônia de Abertura do Internacional *Very Special Arts Festival* 2004 entre centenas de artistas, momento para celebrar os 30 anos do Programa *Very Special Arts* Internacional, criado em 1974 em Washington. Na ocasião com 86 países dos cinco continentes filiados ao Programa.

“Em 1990, o Brasil foi o 53º país a se integrar ao Programa. Incorporando às atividades da Fundação Nacional de Arte/ Funarte, do Ministério da Cultura, com o nome de Programa Arte Sem Barreiras” (FUNARTE, 2002, p. 4). A perspectiva de artes sem barreiras foi pauta no processo de redemocratização do Brasil se alçou num sentido social e das artes protagonizado por pessoas com deficiência no campo da cultura e da educação inédito no país, foi quando, através da Fundação Nacional das Artes a participação política de pessoas com deficiência consolidou o Programa Artes Sem Barreiras.

A partir de 1998, um corpo se colocou em movimento despertado por um forte movimento entre pessoas com e sem deficiência. Trata-se de uma espécie de solo germinador, redirecionou sentidos de por que fazer dança. O corpo precisava de movimento. Lá onde dizia: “mas eu não quero mais aquela dança”, Jorge Márcio respondia: “dance outra! ”. E desta forma, iniciei um processo de reconstrução de confiança e o aprendizado para reelaborar a concepção de corpo. Ou, como percebo hoje o deslocamento que começou a acontecer naquele período: o sentido do meu corpo no mestrado reposiciona-me diante do trabalho em que estou inserida nas últimas décadas na Pulsar, sobretudo pelo que apreendo sobre corpo fora da perspectiva da dança.

Jorge Márcio participou da equipe médica do Projeto Clínico-Grupal Tortura Nunca Mais³³/ GTNM, onde fui acolhida. O GTNM envolve-se com questões referentes ao esclarecimento e à responsabilização dos crimes cometidos pelo terrorismo de Estado e exigiu investigação e apuração imediata dos acusados pela execução de crianças e adolescentes na chamada Chacina da Candelária – que será

exposta mais à frente neste trabalho. O socioanalista e psiquiatra Dr. Jorge Márcio Pereira Andrade é ativista de direitos humanos pela abordagem da Análise Institucional, termo criado por Félix Guattari, entre outros, para nomear uma tendência na ação movimento na década de 1960 na França. Conforme Guattari, "... trata-se de uma intervenção micropolítica abrindo possibilidade de uma prática ao mesmo tempo de análise e mudança" (GUATTARI, 1987, p. 68). Através do trabalho socioanalítico de Jorge Márcio, conheci a realidade de pessoas com deficiência.

Jorge Márcio sugeria que eu reencontrasse um lugar onde fosse possível reinventar a vida, um novo espaço, e este se daria pela articulação com o corpo em uma perspectiva da dança, o que fez retornar brilho ao meu olhar.

Efetivamente, o primeiro contato que tive com artistas pessoas com deficiência foi em 1998, no I Festival Latino-Americano de Artes Sem Barreiras e I Congresso Latino-Americano de Arte-Educação Inclusiva, entre os dias 27 a 30 de maio, no SESC-Pompéia em São Paulo, a saber:

Durante quatro dias, cerca de duas mil pessoas, entre artistas, arte-educadores e representantes de dezenas de entidades do Brasil e de 22 países, se fizeram presentes em São Paulo, participando dos dois eventos que estabeleceram um novo patamar educacional e artístico nas relações de deficiência e sociedade. (FUNARTE, Folder de divulgação do Programa Artes Sem Barreiras, 2002).

Naquele evento, estive presente como aluna de dança contemporânea no início da formação – momento em que comecei a conhecer de perto a realidade de pessoas com deficiência nos diferentes estados brasileiros, sua gênese social e cultural. A marca regional da desigualdade mostrava-se acirrada também nas (des)estruturas violentas de hierarquização social, estratificadas na violência de gêneros e de desigualdade racial.

Em 1992 conheci o trabalho de recuperação (reeducação) motora e de terapia através da dança como uma das perspectivas do trabalho dos Vianna, especificamente da coreógrafa, professora, pesquisadora e bailarina Angel Vianna, diretora da Escola no Rio de Janeiro que tem seu nome. Foi quando conheci o sentido da dança livre na Escola de Angel Vianna. Mas, foi em 1998-2000 que cursei a formação técnica de bailarina contemporânea tornando-me uma intérprete-criadora até descobrir-me dançarina em 2007, como identidade política da profissão das artes do corpo. Um reivindicar urgente e necessário para deshierarquizar o entendimento convencional entre bailarina e dançarina.

O primeiro termo, bailarina, é designado aos profissionais de dança clássica, moderna e/ ou contemporânea como também pela formação regular em Universidades/ Faculdades/ Escolas/ Academias de Dança – é o ensino formal.

O segundo termo, dançarina, é um marcador social de diferença e de desigualdade, um modo de discriminação convencionada estendida a toda dança de transmissão oral e dos povos originários: as danças indígenas, de matrizes africanas, danças ciganas, danças árabes/ do ventre, ou seja, dançarina é um termo designado para configurar a transmissão de saberes culturais/ da dança oral como patrimônio cultural. É, também, um termo em relação hierárquica com a bailarina.

Em 1998, quando iniciei a formação técnica em dança contemporânea, visava trabalhar a dança profissional com pessoas com deficiência. Foi quando ainda não tinha força interna e o Dr. Jorge Márcio Pereira de Andrade compareceu comigo à Escola de Angel Vianna (EAV) para, juntos, apresentarmos uma proposta de parceria entre as instituições (DefNet/ deficiência e EAV/ dança).

Nas décadas de 1990 e nos anos 2000, me encontrei em fluxo nas perspectivas do DefNet, do Programa Artes Sem Barreiras, da EAV e da Pulsar por ações articuladas em artes do movimento, em transversalidade que “tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e, sobretudo nos diferentes sentidos” (GUATTARI, 1987, p. 96) constituidor de intervenções, de conexões entre movimentos, pontos articulados em um tipo de rede, e abertura para a multiplicidade. Segundo Guattari:

[...] os Fluxos, os Phylum maquínicos, os Territórios existenciais, os Universos incorporais – só têm interesse porque são grupos de quatro e permitem que nos afastemos das descrições ternárias que sempre são rebatidas sobre o dualismo. O quarto termo vale por um enésimo termo, quer dizer, a abertura para a multiplicidade. O que distingue uma metamodelização de uma modelização é, assim, o fato de ela dispor de um termo organizador das aberturas possíveis para o virtual e para a processualidade criativa. (GUATTARI, 2012, p. 43).

A narratividade de dançar com pessoas com deficiência se fez presente tanto pelas marcas da Escola e Faculdade Angel Vianna (EFAV) como da Pulsar Cia. de Dança, pelo constituir artístico com pessoas com deficiência na cena contemporânea.

Essa visibilidade artística, de pessoas com e sem deficiência no campo das artes, como acontece com a Pulsar, também permitiu identificar as marcas invisíveis que negam a produção de pessoas com deficiência no campo Cultural e das artes, entre estas, dezenas de companhias e grupos artísticos presentes em Teatros

públicos como Festivais reconhecidos. São ações políticas que se multiplicam nos últimos 31 anos, desde a década de 1990, quando foram fomentadas.

2.4 Todo corpo pode dançar: contribuições da Escola Vianna

Através de Nara Mattos, artista do teatro e colega do curso de psicologia, cheguei na Escola de Dança dos Vianna no início da década de 90 para cursar aulas de expressão corporal e ocorreu a primeira ruptura com a subjetividade do corpo clássico. Naquele momento (1992), busquei formação diferente da clássica e fui dançar com pessoas em situação de rua.

Uma *dança outra* se fez possível na Companhia Pulsar e na Escola de Angel Vianna, um espaço de contato e formação de pesquisa corporal, um movimento entre gerações, onde se aprende a pesquisar pela consciência corporal através da dança. Para partilhar esse sentido, recorro à Exposição desenvolvida em 1998 no Centro Cultural Gama Filho, hoje extinto, e que teve àquela altura a publicação de folder contextualizando o trabalho dos Vianna. A seguir, uma breve menção por Helena Katz,

Na história da dança brasileira, a família Vianna surge como um exemplo da possibilidade do passado, presente e futuro não de constituírem três momentos distintos, mas sim como três formas de uma única flecha do tempo aparecer. Klauss, Angel e Rainer se enovelam apenas na primeira superfície, aquela onde comungam uma mesma ideologia sobre a dança. Em camadas mais profundas, contudo, os três, na verdade, desfiavam novelas apenas aparentados, e exatamente por isso, desenvolvem formas de atuação tão distintas. A desmesura do desejo de Klauss aspirava construir uma ontologia. No seu entendimento, dança era mais que estudo & espetáculo: constituía-se num modo de abordagem do mundo... Em Angel, convivem em estreiteza de relacionamento a pedagogia, a terapêutica e a criação cênica com a dança. Uma mesma compreensão de movimento irradiada para ações de especificidades próprias. Se Klauss ambicionava o “o que” da dança, Angel lida com seu “porquê”. Rainer, como uma resultante vetorial destas duas atitudes, vai lidar com o “como”, buscando a sistematização dos saberes dispersos. (KATZ, 1998, s. p.).

Trata-se da exposição “Memória em movimento: Angel, Klauss e Rainer Vianna” em 1998, no Centro Cultural Gama Filho organizada por Lia Rodrigues, Roberto Andrade, Maria Julieta Calazans e Lucia Coelho. Trago este situar aqui para localizar importantes contribuições nos dias de hoje aos estudos dos Vianna.

Entre as pesquisadoras ligadas à Escola Vianna, estava Neide Neves³⁴, companheira de Rainer Vianna (1959-1995). Neves inicia seu percurso como pesquisadora de movimento na década de 1980, quando conhece Klauss e Angel Vianna. “Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de

um estímulo dado ao sensorio motor, neste trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente...”. (NEVES, 2008, p. 52).

Se no próprio corpo estão os meios, importa pensar como as conexões internas ao corpo e ao corpo-ambiente acontecem. Será pela respiração? Pela pele? Pelo toque? Pelo contato? Pela visão?

No trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, como mencionado acima, proponho nessa pesquisa a descrição sensorial como meio de articular o corpo na escrita, isto é, por camadas e em texturas de estudos sobre o corpo. Trata-se de um estudo do corpo coletivo Pulsar na composição dos movimentos pesquisados, no compor COM a dança e entre os corpos com e sem deficiência, é o fazer de um ato criador aquele que se forma pelo vincular COM, pela confiança que possibilite o risco na criação de danças ensinadas pela bailarina, pesquisadora de movimento, diretora artística e coreógrafa Teresa Taquechel – também formada na Escola Vianna.

O estudo das estruturas do corpo e do movimento está inserido em um conjunto de conteúdos que passarei a abordar na análise do trabalho de dança entre pessoas com e sem deficiência. No momento, quero mencionar que foi através do método dos Vianna (Klauss, Angel e Rainer) que desmontei a estrutura do corpo ballet clássico, erudito e tradicional, tão arregimentada no meu corpo, embora árdua tem sido a intervenção para dissolver a corporalidade moldada pela minha formação inicial. Encontrar outras formas de dançar se fez e faz como uma reinvenção de sentidos para meu corpo em um momento em que já não queria mais praticar dança.

Até chegar à Escola Vianna, não passava pela minha cabeça que fosse possível existir uma dança profissional sem sapatilhas ou sem sapatilhas de ponta. Também foi através da Escola Vianna que vivenciei a formação pelo reconhecimento da diversidade corporal e cultural, mais especificamente, na Escola de Angel Vianna, pela formação técnica em dança contemporânea, iniciei formação visando à dança com ênfase na reeducação motora e de terapia através da dança. Lá os alunos descobrem o encanto de estudar anatomia, fisiologia e cinesiologia - que é o estudo do movimento pela prática da dança, pela formação e o acesso à conscientização corporal, que pode gerar reconhecimento de tensões e bloqueios corporais como conhecimento visando aos desbloqueios corporais, psíquicos, mentais e emocionais.

O sentido cinestésico, segundo Jussara Miller (2007), se refere ao conhecer e reconhecer as sensações dos cinco sentidos pelo estímulo e a percepção de

movimentos internos, do reconhecimento dos ossos, do espaço entre eles, da articulação ou não do movimento das partes do corpo, da exploração de sua mobilidade pelo contato com a observação através da respiração. Esse sentido é distinto do sentido sinestésico – que se refere à relação de planos sensoriais diferentes e é um termo utilizado na área médica.

Jussara Miller – bailarina, coreógrafa e educadora corporal – também se encontra entre as pesquisadoras da Escola Vianna. Miller foi aluna de Klauss Vianna (1928 - 1992). Segundo Miller, “Klauss Vianna estimulou o dançar de cada indivíduo, anunciando que a dança é um modo de existir; é, portanto, vida, um corpo não automatizado, um corpo que se escuta”. (MILLER, 2007, p. 21).

Compondo com Miller (2007), passo a dizer que uma das características da Técnica Klauss Vianna é “o fato de a dança e o estudo do movimento não serem privilégio apenas de bailarinos, mas de qualquer ser humano interessado em conhecer e trabalhar o corpo”. (MILLER, 2007, p. 54)³⁵.

Na articulação entre outras autoras e outros autores que a seguir apresentarei, situo meus estudos a partir dos conhecimentos dos Vianna pelas pesquisadoras mencionadas e, também, como aluna formada na Escola Vianna, tendo meu primeiro contato em 1992. Esse contexto é a base para compor o corpo desta pesquisa em escrita dissertativa, ou melhor, o pensamento de que a dança é para todas, todos e todes³⁶ ou, ainda, que todo corpo pode dançar.

Sigo na difusão desse pensamento dos “Vianna” e é como o entendo: que para dançar não se faz necessária habilidade específica, aptidão e/ou vocação. Esse é um provocar de múltiplas tensões no campo da dança.

Especificamente, abordo o trabalho feito por pessoas com e sem deficiência no campo artístico, estético e social, portanto, cultural, pela dança que produz conhecimento corpóreo. O conhecer corporal pode criar espaços de potencialidades diversas e, neste trabalho, a discussão se faz pelo constituir de corpos autônomos e emancipados por pessoas com e sem deficiência ao produzirem danças juntos, juntas e juntas dançarem.

O corpo como campo de estudos abordado neste 2º ATO, localizar-me nas discussões narradas a partir do ballet como uma espécie de estrutura que encontra autonomia ao percorrer o campo social da perspectiva da psicologia e, mais adiante, ressignificar os lugares de bailarina pela dança contemporânea (especificamente como intérprete-criadora). Retorno a Greiner para localizar que o “próprio exercício de

teorizar também é experiência corpórea, uma vez conceituado como sistema sensoriomotor e não apenas como cérebro.” (GREINER, 2005, p. 17).

Esse percurso encontra modos de proceder tanto pelo sensível como formação crítica a partir dos estudos do mestrado, pelo perceptivo do meu corpo diante do efeito das leituras e, no decorrer da escrita, esmiuçarei a respeito, ou seja, o modo por meio do qual me sinto mobilizada por autoras e autores que, estudadas e estudados, marcam a mim em um sentido crítico. Tudo isso reposiciona pensamento e recoloca as questões de modo a despertar a sensibilidade para me mover de acomodações ou para deslocar de lugares que poderiam me manter em privilégios.

Os sentidos sensíveis e perceptivos são complementares, então proponho pela escrita dissertativa distingui-los por camadas que em realidade estão entrelaçadas, já que em processo acadêmico percebo um acordar dos sentidos em relação aos estudos críticos e aos estudos práticos do corpo como, por exemplo, a dança e consciência corporal, deficiência, dependência e interdependência.

O sensível aqui se refere ao despertar crítico a partir da seleção de autoras e autores que me sensibilizam e com quem vou dialogar sobre os pontos da pesquisa, como: Anahí Mello, Andre Rossi, Arheta Andrade, Christine Greiner, Debora Diniz, Eduardo Passos e Roberta Romagnoli, Elisângela Chaves e Andrea Moreno, Geisa Kempfer, Gilles Deleuze, Helena Katz, Isabel Maior, Jorge Luiz Borges, Jorge Márcio Pereira de Andrade, Karla Luiz, Marco Gavério, Marivete Gesser, Pamela Böck e René Lourau – escritas que me convocam para um despertar crítico.

O perceptivo diz respeito ao modo por meio do qual me sinto também mobilizada por autoras/ es que me marcam na análise conceitual da consciência corporal crítica, com estudo do corpo e pelo corpo, entre pessoas com e sem deficiência na afetação e percepção do outro e no criar com o outro procedimentos que possibilitem desimpedimentos de criatividade entre corpos e suas expressividades.

Esta investigação parte da seleção e do diálogo com outra especificidade, são autoras/ es, que afetam a percepção pela produção de conhecimento que aborda a prática que estuda os meios do corpo como conhecimento, por exemplo: Andréa Sério e Claudia Fantin, Angel Vianna, Rainer e Klauss (Escola Vianna), Calais-Germain Blandine, Camila Alves, Lélia Gonzalez, Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.), Carolina Teixeira, Diana Hernández e Fiona Campbell, Donna Haraway, Félix Guattari, Frida Kahlo, Grada Kilomba, Judith Butler, Jussara Miller, Marcia Moraes,

Mia Mingus, Muniz Sodré, Neide Neves, Nereida Vilella, Suely Rolnik e Teresa Taquechel.

Essas camadas entrelaçadas permeiam o processo acadêmico no contato com os novos estudos teóricos, muitos desses estudos ainda eram desconhecidos e necessários para organizar o sentido sensível crítico, de se escrever e articular os estudos sobre e pelo corpo (da área de conhecimento da dança), entre outros, aqui referidos como o sentido de percepção/ de prática corpórea, que reconhece o corpo como agência no sentido de Hernández (2019). A autora se refere à agência “como um fazer ou uma prática transformadora que desafia o estabelecido” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 19) e é, portanto, que o corpo entendido como agência pode se desafiar na transformação do estabelecido ou de ruir o que está determinado como padrão. É a despadronização como práticas transformadoras por meio dos estudos do corpo e da percepção como teoria-prática da dança pelo fazer da consciência corporal. A área de estudos da dança produz entendimento do corpo como meio de conhecimento. São estudos transversais retroalimentados por diferentes campos de conhecimento como filosofia, física, neurociência, entre outros.

A perspectiva de dança Vianna tem no corpo o meio de trabalho, de se trabalhar, de se criar atenção aos sinais do corpo, de perceber os padrões e de transformá-los e é, portanto, com o corpo que se faz possível elaborar um outro corpo (NEVES, 2008). Na dança contemporânea investigativa, o corpo é o pensamento e, assim, o pensamento dançante é capaz de propositar desconforto, de problematizar padrões sociais que naturalizam, por exemplo, opressões corporais.

A tese de Neves discute a compreensão de “como o movimento resultante das conexões internas ao corpo” (NEVES, 2008, p. 81) pode modificar o estado deste corpo e como o trabalho corporal pode “influenciar as rotinas apreendidas e automáticas” (NEVES, 2008, p. 79). Apoiada na neurociência e na educação somática, a autora aflora conhecimentos a respeito do sistema nervoso (rotinas neurais) e a relação possível de resultados de movimento com estados diferenciados (rotinas de estados corporais conscientes) mais especificamente,

A atitude de atenção ao próprio corpo, ao mesmo tempo que ao espaço e às pessoas, altera nitidamente o tônus muscular, trazendo a qualidade da presença e prontidão para o corpo e os movimentos e a percepção dos estados corporais. Da mesma forma, a atenção coloca a pessoa no estado presente, favorecendo a troca consciente com o ambiente. (NEVES, 2008, p. 84).

A qualidade da presença e prontidão para o corpo, os movimentos e a percepção dos estados corporais estudados por Neves, aqui, neste aproximar de estudos, afirmam uma perspectiva que merece desenvolvimentos futuros. A atenção e o tempo presente são um acordar de como dançar e de como, na Pulsar, pelos ensinamentos de Vianna, pesquisamos movimentos.

Hoje, aproximadamente após 30 anos (1992-2021) desde o primeiro contato com o pensamento Vianna, percorridos pelos ensinamentos a partir da Escola dos Vianna no Rio de Janeiro, é possível atentar aos efeitos do propósito que proporciona a cada qual o conhecimento corporal. De haver a possibilidade de se encontrar através deste propósito investigativo, o processo de desindividualização, um caminho denso que pode provocar deslocamentos da dança clássica/ moderna/ contemporânea e, portanto, da dança hegemônica reprodutora de subjetividades individualizadas.

A processualidade criativa passa por multiplicar ações em fluxo e se constitui como território existencial que articulo pelo movimento ético-estético-político no DefNet com o ato de fazer artes sem barreiras, com a Escola Vianna e a Pulsar. Entendo esse processo como fluxo de artes do movimento, para recriar aportes com linhas e curvas, como um desenho que alinhava pontas para eliminar barreiras e reelaborar passos na luta pró-inclusão de pessoas com deficiência no campo da Cultura e das Artes.

Em 1996 operar no campo social pela psicologia se fez como percurso para dissolver o padrão da dança clássica a parceria entre o Banco de Dados/ DefNet (Centro de Informática e Informações sobre Paralisia Cerebral) e, a Escola Angel Vianna, ensejava um espaço de formação com professores com e sem deficiência para alunos com e sem deficiência. Para tal, a formação técnica em dança contemporânea, com ênfase na reeducação motora e de terapia através da dança, se fez como recomeço de nova formação de dança.

Este processo se deu através da articulação entre instituições, um aproximar do campo cultural e das artes que possibilitasse a visibilidade de ações com e para pessoas com deficiência, um constituir de rede aberta, com espaços articulares para desimpedir barreiras e, assim, neste contexto, o ligar de pontos, linhas e curvas num novo desenho, através de um programa de ações articuladas em artes do movimento/ DefNet/ EAV/ PULSAR/ Programa Artes Sem Barreiras/ Fundação Nacional das Artes/ Funarte/ Very Special Arts do Brasil (VSA do Brasil). Esta foi uma ação cultural para agenciar a realização conjunta de atividades que se somavam às entidades

realizadoras de política cultural para artistas, pessoas com e sem deficiência, e foi uma trajetória iniciada antes mesmo da constituição da Associação Vida Sensibilidade e Artes/ AVSA.

A Associação Vida Sensibilidade e Arte (AVSA) hoje é uma entidade extinta que, durante 15 anos (1990-2005), através da Associação de Amigos da Funarte, desenvolveu o programa Artes Sem Barreiras através da contemplação por editais de financiamento para realizar dezenas de ações educativas e culturais chanceladas pelo Ministério da Cultura/ MinC/ Ministério da Educação/ Educação Especial/ MEC/ EE, entre outras.

O Programa Artes Sem Barreiras circunscreve diferentes marcas na vida de pessoas com e sem deficiência. Entre suas formulações de políticas encontra-se a colaboração na construção do paradigma da Educação Inclusiva pela arte-educação (1998 – Congresso e Festival Latino-americano Artes Sem Barreiras/ SESC Pompéia/ São Paulo) um momento histórico e, na ocasião, um espaço transitório e de crítica ao paradigma da Educação Especial. Sobre o Arte sem Barreiras, que é um movimento cultural, houve a seguinte definição:

O programa Arte sem Barreiras atua na difusão das políticas públicas do Ministério da Cultura para a inclusão através da arte e acessibilidade cultural. Uma caminhada de mais de 15 anos, em parceria com os núcleos voluntários estabelecidos em todo o país, permitiu o intercâmbio de informações entre pessoas e instituições que trabalham na quebra de preconceitos. (FUNARTE, 2006, p. 23).

Em 1999, por intermédio de Valtair Romão, administrador do Programa Arte sem Barreiras, fui apresentada à professora humanista Albertina dos Santos Brasil, pessoa com baixa visão, uma das fundadoras da Associação Vida Sensibilidade e Arte (AVSA), como também é Rogério Andreolli³⁷ (co-fundador da Pulsar Cia. de Dança) ocasião que passei a compor a equipe da Coordenação Nacional do Programa Artes Sem Barreiras na Funarte/ MinC, na cidade do Rio de Janeiro, como consultora de dança.

Nas experimentações em arte da Pulsar, que engendra elos em rede com DefNet, também consoante com o Programa Artes Sem Barreiras e a EAV em conexão fluída, esse amálgama ou conjunto de espaços de articulação se constituiu na movência política, ética e estética dessas organizações³⁸. Uma rede de formação composta por pessoas com e sem deficiência que multiplicam forças e agenciamentos coletivos protagonizados pela pessoa com deficiência.

Foi a ocasião em que o músico Gilberto Gil esteve Ministro da Cultura, no segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, que sancionou através da emenda constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, o acréscimo à Constituição Federal na forma do art. 216 – A, que visa a instituir do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que se fundamenta na Política Nacional de Cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura (PNC) Lei nº 12.343, de novembro de 2010, por demanda da sociedade civil organizada³⁹ que reivindica direitos culturais e vidas sociais vivíveis.

A valorização da diversidade cultural no mundo globalizado e no âmbito internacional se intensificaram no ano de 2001 com a adoção da *Declaração Universal sobre Diversidade Cultural*. Na ocasião, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura/ Unesco, reiterou e revisou os rumos do trabalho iniciado com a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, de 1982. O Brasil “tornou-se um dos protagonistas da negociação institucional e política que levou à aprovação da *Convenção para a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, em 2005” (BRASIL, 2007, p. 15).

Este contexto consta na primeira edição do *Caderno Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura*, material publicado para compor a formação de partícipes no processo da formulação de política cultural. Colaboradores das cinco regiões do Brasil, entre os quais eu me encontrava, participaram em 2003 do *Seminário Nacional Cultura para Todos*⁴⁰, momento ímpar que “representantes de setores artísticos organizados, instituições e empreendimentos culturais contribuíram para o diagnóstico de demandas e avaliação de prioridades” (BRASIL, 2007, p.16) para as políticas culturais e de artes no país.

Na sequência, em 2005, foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura e a formação de oito Câmaras Setoriais, entre estas a da dança, com Angel Vianna entre as pioneiras da Educação em dança com pessoas com e sem deficiência e eu. Como assessora dela, compusemos os elos do setor artístico dançante e organizado na formulação daquelas políticas nos Grupos Temáticos (GTs) para fazer existir as discussões e as propostas da câmara e o colegiado setorial de dança⁴¹,

O Colegiado Setorial de Dança é órgão integrante da estrutura do [Conselho Nacional de Políticas Culturais] CNPC, nos termos do Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. O Colegiado é integrado por um Plenário composto por membros da sociedade civil (15), e do poder público (5), sendo presidido pelo Secretário-Geral do CNPC. Compete ao Plenário do Colegiado de

Dança: debater, analisar, acompanhar, solicitar informações e fornecer subsídios ao CNPC para a definição de políticas, diretrizes e estratégias relacionadas ao setor de Dança. (BRASIL, 2010, p. 260-268).

Desde 2016, o Conselho Nacional de Políticas Culturais/ CNPC está suspenso. O governo golpista interceptou a implementação da Política Cultural, que constituía o *Sistema Nacional de Cultura – organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais (art. 216-A).*

É importante sublinhar que essa foi uma construção de metodologia com participação social para se democratizarem os entendimentos da cultura brasileira. Hoje, o SNC/ PNC (2003-2016⁴²) se configura pela tentativa de gerar política pública de cultura “para garantir a participação da sociedade civil na gestão da política de cultura” (BRASIL, 2008, p. 55) ou, como um ensaio geral, a romper com as políticas culturais de governo ou privadas. No início do processo de participação (2003) o Ministério da Cultura realizou cerca de 20 Seminários com encontros regionais organizados em grupos temáticos que pautaram as seguintes discussões:

- a) Estratégias gerais para o Plano Nacional de Cultura. Fortalecer a ação do Estado no planejamento e execução das políticas culturais: a) Instituições e mecanismos de integração; b) Financiamento; c) Legislação.
- b) Proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira: a) Preservação e valorização do patrimônio artístico e cultural; b) Estímulo à reflexão sobre as artes e a cultura; c) Valorização da diversidade.
- c) Universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e de produção cultural: a) fluxos de produção e formação de público; b) equipamentos culturais e circulação da produção; c) estímulo à difusão através da mídia.
- d) Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável: a) capacitação e assistência ao trabalhador da cultura; b) estímulo ao desenvolvimento da economia da cultura; c) regulação econômica.

- e) Consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais públicas: a) organização de instâncias consultivas e de participação direta; b) diálogo com as iniciativas do setor privado e da sociedade civil.

Contextos expressos se encontram na primeira edição do *Caderno Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura* (BRASIL, 2007, p. 57-88). Na ocasião, a estrutura do Ministério da Cultura se compôs de forma ampla com secretariados e entre estes, a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, tendo entre seus gestores o ator Sérgio Mamberti e Américo Córdoba responsáveis, pelo compromisso de pautar as demandas culturais dos movimentos sociais nas discussões da identidade e da diversidade cultural no Brasil que de modo democrático e participativo se afirmaram pelas proposições aprovadas na 1ª Conferência Nacional de Cultura (2005).

Esta construção entre os anos de 2003 a 2010 foi fruto da gestão do ministro Gilberto Gil, momento da realização de 27 encontros, nos 26 estados e no Distrito Federal. Encontros realizados através de Seminários Regionais e das Câmaras e Colegiados Setoriais de cada setor, entre esses, o Colegiado Setorial de Dança (2005).

A *Setorial da Dança* tem *Diretrizes e Ações* organizadas em todas as regiões do país e através de um plano nacional de dança opera, por meio do Fórum Nacional da Dança, renovadas discussões para pautar a *Câmara Setorial da Dança* e os movimentos institucionais da política de dança nas esferas estaduais, municipais, federal e distrital.

Em voz conjunta com Angel, contribuo no campo e nos estudos da formação humana com arte pela perspectiva dançante e a construção de acessos. Foi pelo trabalho com Angel Vianna que conheci uma formação de dança entre pessoas com e sem deficiência como também, foi pelo trabalho de Albertina Brasil que tive acesso ao fazer profissional de pessoas com deficiência no campo cultural e das artes sem barreiras. E foi assim, pela experiência do Programa Artes Sem Barreiras/ Funarte/ MinC que conheci centenas de artistas em dezenas de Cias e Grupos pelo país.

Neste período, a organização dos artistas com deficiência também acontecia e esteve atravessada pela construção do Plano Nacional de Cultura. E foi, como parte da equipe de Angel e membra da Pulsar Cia de Dança que se fez possível, colaborar com as discussões para ensejar a ruptura que mantém a invisibilidade cultural e o

fazer artístico de pessoas com deficiência nas discussões que resultaram no *Caderno* de diretrizes organizadas nos cinco eixos estratégico do PNC, já mencionados.

Mas foi, através de muita luta que grupos e companhias de dança pôr pessoas com e sem deficiência foram vocalizados pelas Setoriais e também pela Setorial de Dança. Na ocasião, houve um deslocamento do programa artes sem barreiras/ Funarte para um novo contexto da participação de pessoas com deficiência na política cultural. Neste contexto, importa localizar que houve um deslocamento da política para pessoas com deficiência no campo cultural que acontecia na Funarte para uma nova Secretaria e situar, a transição desse processo,

A SID foi constituída em 2004 com o objetivo de elaborar e implementar uma política que assegurasse a todos os segmentos da sociedade a possibilidade de produzir e difundir suas manifestações culturais em diferentes escalas. A realização de oficinas temáticas junto a alguns segmentos da diversidade cultural compôs um conjunto de iniciativas metodológicas de aproximação com o público alvo da secretaria e suas demandas para as políticas culturais. (DORNELES; CARVALHO; CARDOSO; ALVEZ; PELOSI, 2020, p. 94)

O setor cultural se organiza pelos segmentos artísticos e sociais. Encontro-me pela perspectiva artes sem barreiras e memorizo cada feito, como a realização da *Mostra Arte, diversidade e inclusão sociocultural* (2005). Momento de trabalho contínuo para o movimento. Esse feito apresentou um panorama de artistas pessoas com deficiência em um espaço de arte, o Centro Cultural do Banco do Brasil, e não de Educação – era um novo momento. Segundo a coordenadora executiva da SID Patrícia Dorneles,

O grupo arte sem barreiras buscou novos apoios para dar continuidade às suas ações. A gestão da FUNARTE/ RJ do ano de 2006, atendendo as demandas do grupo e de outros militantes da pauta, realizou com o apoio da Caixa Econômica Federal o edital Além dos Limites que apoiou iniciativas, indivíduos, promoveu debates e a qualificação e circulação dos projetos artísticos premiados. No fim de 2007, a FUNARTE passou a política de cultura para pessoas com deficiência para SID. (DORNELES; CARVALHO; CARDOSO; ALVEZ; PELOSI, 2020, p. 97)

Identifico com preocupação que ao passar “a política de cultura para pessoas com deficiência para a SID”, conseqüentemente retirou da Funarte o espaço conquistado por artistas com deficiência há pelo menos dezessete anos, justo no momento de colher frutos da luta iniciada nos anos 1990.

Naquela ocasião de transição, foi lançado pela gestão da Funarte um edital para reconhecimento artístico. Para Myriam Lewin, Diretora Executiva da Funarte à época, “o fortalecimento da cidadania amplia-se na medida em que se multiplicam as oportunidades, as fontes do conhecimento e a vivência artística” (PROJETO

FUNARTE, 2006, p. 08) com patrocínio de Loterias Caixa/ período em que Carlos Borges, vice-presidente de Transferência de Benefícios | CAIXA menciona,

A Caixa renova sua confiança nesse programa, por reconhecer nele a eficácia na promoção de uma arte sem barreiras, pois consiste na valorização da própria cidadania, na fusão da arte, cultura, cidadania, inclusão sócio-cultural e respeito às diferenças. É um compromisso com o desenvolvimento dos próprios envolvidos, com a melhoria da auto-estima e da afetividade por meio da inserção desses artistas e suas produções no cenário da nossa produção cultural, criando mercado para suas obras, estimulando sua ativa participação em todos os segmentos, objetivo que se compatibiliza com a atuação da Caixa em seus 145 anos de história e com a missão das Loterias Federais de transferir recursos para o desenvolvimento das áreas sociais do Brasil. (PROJETO FUNARTE, 2006, p. 07).

O projeto referido foi desenvolvido pela gestão do ator Antonio Grassi, então presidente da Funarte. Grassi, através de Arnaldo Godoy, um dos coordenadores regionais do programa artes sem barreiras, que também foi vereador e Secretário de Cultura em Belo Horizonte foi o responsável para sensibilizar o novo gestor da Funarte na captação de recursos. Nas palavras de Grassi, “a qualidade do trabalho artístico está ligada diretamente ao incentivo e não à deficiência” (PROJETO FUNARTE, 2006, p. 05). No momento em que acontecia a transição entre as políticas do governo federal de Fernando Henrique para a gestão de Luiz Inácio Lula da Silva, a questão da deficiência ensejava, segundo Grassi “um grande avanço nas políticas de descentralização do acesso à cultura e a democratização dos recursos públicos” (idem, 2006, p. 04). Nesse sentido, importa observar o caminho que veio a preconizar a pauta dos direitos de cidadania cultural,

Em outubro 2008, a então Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural – SID, do Ministério da Cultura - MinC realizou, em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz, a Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Pessoas com Deficiência. Tal iniciativa representou o processo de institucionalização da política de acessibilidade cultural junto ao governo federal. (DORNELES; CARVALHO; CARDOSO; ALVEZ; PELOSI, 2020, p. 94).

A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/ MINC) coordenada por Américo Córdoba aportou o movimento artes sem barreiras, ou seja, a salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro de artistas com deficiência – momento após a realização do Projeto Funarte 2006, à época com apoio da Caixa Econômica Federal (CEF).

A SID, em 2007, realizou a Oficina Loucos pela Diversidade - da Diversidade da Loucura à Identidade da Cultura, trazendo para o setor cultural a visibilidade do

trabalho de artes dos Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) - Centros de Convivência tornaram-se Pontos de Cultura. A Oficina em questão teve como objetivo “promover e apoiar as atividades de incentivo à diversidade e ao intercâmbio cultural como meio de promoção de cidadania” (CÓRDOBA, 2009, p. 11) ou seja, a SID foi a relação criada entre o Ministério da Cultura com a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), do Ministério da Saúde, para ser constituído um prisma de saúde coletiva, da saúde como vida e modos de viver.

E nesse contexto, “de forma participativa, ações e diretrizes para construção de políticas públicas de cultura para a produção estética e artístico-cultural das pessoas em sofrimento psíquico e em situação de vulnerabilidade social” (LIMA e AMARANTE, 2009, p. 13) aconteceu, através do Laboratório de Estudos e Pesquisa em Saúde Mental e Atenção Psicossocial/ LAPS, da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca/ ENPS,

Um trabalho intenso e caloroso realizado no Rio de Janeiro, em 2007, pelo Ministério da Cultura, por meio da Secretaria da Identidade e a Diversidade Cultural, e pelo Ministério da Saúde, por intermédio da fundação Oswaldo Cruz. Uma oportunidade rara, prestigiada por autoridades, professores, alunos, pesquisadores, artistas, produtores, profissionais e usuários envolvidos em projetos culturais na área da saúde mental e vários outros segmentos da sociedade. (AMARANTE, 2008, p. 12-13).

Os projetos culturais na área da saúde mental foram reconhecidos tardiamente pelo MinC/ SID e também foram realizados pela coordenação executiva de Patrícia Dorneles, entre outros. Dorneles, através de diálogos nesse processo, conheceu Jorge Márcio Pereira de Andrade, que a aproximou do fazer artístico da dança/ programa artes sem barreiras, possibilitando encontros para a realização da oficina com artistas pessoas com deficiência, que levantou as demandas propositadas para o Plano Nacional de Cultura⁴³, no senso de pertença da pessoa com deficiência pelo experienciar as artes contra as barreiras. Entre os presentes, Jorge Márcio/ DefNet disse: “no campo das políticas culturais, do fomento e da sua difusão... inclusive, da sua regionalização... há necessidade... da construção em políticas públicas, de uma intersetorialidade dessas políticas” (NADA SOBRE NÓS SEM NÓS, 2009, p. 77).

Partilho as palavras de Jorge Márcio, que também é ativista do movimento negro e constituidor da rede pelos pontos em articulação: “nós temos enfrentado cotidianamente todas as pessoas que trabalham em defesa de Direito de Pessoas com Deficiência com bloqueios de resistência ao campo social e político” (NADA SOBRE NÓS SEM NÓS, 2009, p. 78).

Hoje, cerca de 13 anos depois da realização da *Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós, de artistas pessoas com deficiência*, em 2008, recordo o ativismo de Isabel Maior: “já podem fazer determinações e não, apenas, indicações” (Nada Sobre Nós Sem Nós, 2009, p. 53). Esse instrumento, com a necessidade de atualização semelhante a todo o Plano Nacional de Cultura e das Artes, pode ser a base para que, na agenda das Conferências de Cultura, as pessoas com deficiência não estejam excluídas do processo. Com Isabel Maior, ainda sublinho “começar a desenhar uma política pública na área de cultura... é um trunfo para essa oficina... já podem fazer determinações e não apenas indicações” (Nada Sobre Nós Sem Nós, 2009, p. 53).

Embora não exista confirmação dessa afirmação em dados, é relevante mencionar que também não consta a opção na identificação de participante: é pessoa com deficiência? Tem necessidade de algum recurso de acessibilidade para garantir sua inserção no processo de participação? Há impedimentos à participação de pessoas com deficiência no campo artístico e cultural?

A *Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós*, de artistas pessoas com deficiência (2008), é um efeito de artistas implicados no movimento cultural de arte sem barreiras – que apresentaram àquela época demandas para compor COM o processo de tentativa de formulação de Políticas Culturais no país, iniciado em 2003.

O movimento cultural de arte sem barreira diminui a cada dia, embora haja resistência e renovações de participação na luta por direitos. Entre as *Propostas de Diretrizes e Ações da Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós*, de artistas pessoas com deficiência (2008) se almejou “promover a capacitação dos gestores, técnicos e avaliadores dos editais públicos levando em consideração os requisitos e parâmetros dispostos na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU)” (Nada Sobre Nós Sem Nós, 2009, p. 25) esta proposição, parte da resistência do movimento entre pessoas com e sem deficiência no campo da cultura para ampliar as políticas de acesso na esfera pública pela regulamentação dos direitos culturais no Brasil um processo inacabado.

Já que, a partir de 2018 o Ministério da Cultura foi extinto e aqui, retornar às tentativas de processo importa pelo “exercício das políticas públicas culturais [para reparar que], neste período se observava ainda um olhar restrito sobre acessibilidade cultural para pessoas com deficiência (DORNELES; CARVALHO; CARDOSO; ALVEZ; PELOSI, 2020, p. 97).

A oficina de artistas com deficiência também propositou uma ação e o ativismo resistente segue em luta pela implementação das políticas de acessibilidade na pauta do Plano Nacional de Cultura e das Artes, são campos em disputa.

A Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ tem pioneirismo neste processo, incluída a acessibilidade cultural como uma meta. Além dessa, “A Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS têm estruturado ações identificadas com a constituição de seus planos e políticas culturais”. (DORNELES; CARVALHO; CARDOSO; ALVEZ; PELOSI, 2020, p. 98). O Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural no nível *lato sensu* está sediado pelo Curso de Terapia Ocupacional/ Faculdade de Medicina da UFRJ e compreende o uso de tecnologia assistiva como instrumento de mediação para a fruição estética, e para a constituição e fortalecimento de uma rede de formação em acessibilidade cultural nacional e internacional.

Reconhecendo a importância desse curso, é importante afirmar que é também uma articulação para o campo da formação junto ao ensino público e esteve entre as políticas institucionais da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/ MINC) como desdobramento das propostas levantadas pela *Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós*, de artistas pessoas com deficiência. Na época, Márcia Rollemberg era a Secretária e fomentou a realização da *Conferência Livre de Acessibilidade Cultural* (2013), construída pela disciplina *Política e Diversidade Cultural*, ministrada pela professora Dra. Patrícia Dorneles, o que possibilitou tal articulação ressoando o pleito de artistas.

Na primeira turma desse curso, o movimento artes sem barreiras contou com as experiências de André Andries, servidor e responsável pelo PASB, por Dilma Negreiros, por mim e, entre nós, Beth Caetano pessoa com deficiência representando o CVI-Rio. O processo de luta é também atravessado pelo encontro entre as pessoas com e sem deficiência implicados nas discussões e na continuidade das reivindicações. Portanto, entre participantes da formulação das propostas da Conferência Livre de Acessibilidade, desenvolvida durante todo o curso da primeira turma que importa mencionar a presença de Regina Atala, André Protásio (Severa Paraguaçu), Guilherme Chazan e Beth Caetano entre as pessoas com deficiência.

Percorro essa escrita como memória para registrar que entre outras/ os, a bailarina Beth Caetano se fez presente na Conferência Livre de Acessibilidade (2013), levantando e defendendo as proposições no Encontro Nacional de Pontos de Cultura/

TEIA de Natal (2014). A presença dela nos fez acreditar que importava o constituir de uma rede na tentativa de germinar movimentos contínuos entre pessoas com e sem deficiência no campo das artes e da produção cultural para engrenar a Rede de articulação, fomento e formação em acessibilidade cultural (Raffacult).

A resistência é movimento que se multiplica para retroalimentar e nutrir alternância na mobilização de coletividades. Defender o Sistema Nacional de Cultura é acreditar que é possível haver no Brasil políticas públicas de cultura por meio do controle social que enseje, pela participação nos Conselhos de Políticas Culturais nos municípios e estados, as reivindicações de dotação orçamentária para a pasta da cultura.

O Plano Nacional da Dança é a realização da Câmara/ Colegiado Setorial de Dança pelos representantes de cada região. De resistências ao trilhar coletivo para renovar metas de diretrizes e ações para o campo. Por exemplo, no Rio de Janeiro, desde 2018, ocupo um assento dessa linguagem artística no Conselho Municipal de Políticas Culturais da cidade e no ano de 2021 deverá ser aprovado o Plano Municipal de Cultura, 13 anos depois da I Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2009), quando Jandira Feghali esteve Secretária de Cultura na gestão do governo municipal de Eduardo Paes.

Atualmente para amenizar os efeitos da pandemia da Covid-19 no setor cultural, seguimos acompanhando a aprovação do Projeto de Lei Complementar (PLP 73/2021), a Lei Paulo Gustavo, que libera R\$ 3,8 bilhões do Fundo Nacional de Cultura (FNC) Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac – conhecida como Lei Rouanet) e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) Lei nº 8.685/1993 para ações emergências da pandemia que, infelizmente, ainda não acabou.

Através dos corpos que dançam e da construção das políticas culturais do governo de Luiz Inácio Lula da Silva foi possível a organização de trabalhadoras/ es da dança no setor cultural e artístico na composição das proposições relativas à diversidade corporal. O contexto do fazer e do realizar das pessoas com deficiência nesse setor é ruptura, é *contradança* e criação de corpos implicados na ampliação de direitos contra as fronteiras capacitistas, sustentadas pelos privilégios políticos que não criam oportunidades para as pessoas com deficiência na produção de vidas vivíveis.

3 TERCEIRO ATO: DESIMPEDIMENTO DE *CORPUS* COMO FORÇA E AÇÃO POLÍTICA

Corpus nesta dissertação significa uma expressão de narratividade de percurso e mudanças, um enunciar de trajetória social e cultural no constituir-se na esfera macro e micropolítica. A micropolítica é “tentar agenciar as coisas de modo que os processos de singularização não se neutralizem mutuamente” (GUATTARI; ROLNIK, 2000, p. 79) Neste contexto, macro e micropolítica significa aqui o meio de instituir novos territórios, estes como espaços renováveis para o acolhimento das discussões que fortaleçam a diversidade humana. A pesquisa apresenta efeitos de processos de singularização – de macro e micropolítica que rompa com a “produção serializada de forma” (idem, 81) um basta de replicar modos de vida iguais e em série, de reproduzir modelos de se existir. Ou seja, apoio-me no entendimento de processos de singularização pelo pensar do ativista, filósofo e psicoterapeuta francês Félix Guattari, no princípio comum às “Três ecologias” em que os territórios existenciais sejam uma “abertura processual a partir de práxis que permitam torná-lo ‘habitável’ por um projeto humano. (GUATTARI, 1993, p. 38).

Territórios existenciais “concernentes a maneiras íntimas de ser, ao corpo, ao meio ambiente ou a grandes conjuntos relativos à etnia, à nação ou mesmo aos direitos gerais da humanidade” (GUATTARI, 1993, p. 38). O autor cunhou uma perspectiva ético-política chamada “ecosofia, entre os três registros ecológicos o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana” (GUATTARI, 1993, p. 8). Com Guattari aproximo pensamento para enfrentar as urgências de vida em coletividades. Assim, apoiada no pensar do autor, entendo que o sentido político é a transversalidade entre a macro e a micropolítica. O conceito de transversalidade “é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade” (GUATTARI, 1987, p. 96).

Transversalidade, assim, é como entendo o fazer político. A relação da vida com o corpo conectada nas três ecologias: ambiental, social e mental. As relações ecosóficas tecem as construções de justiça social sem deixar para atrás as destruições rotineiras. O sentido da ecosofia, em uma metáfora corporal, pode ser o reorganizar de posições a todo tempo, é romper com o estado de individualidade, de cristalização.

Reinventar maneiras de existir coletivamente é a necessidade de abertura política na relação entre a macro e a micropolítica, ou seja, de entrelaces entre

subjetividade humana, relações sociais/ raciais, ambiente – assim, para reinventar importa a ruptura com a concepção de indivíduo, de vida individual ou de individualidade isolada.

Para Guattari, uma ecosofia é uma prática que reelabora e fomenta o movimento de ideias, é o entrelace do campo social ético-político e estético. No final dos anos de sessenta e durante a década de setenta, o autor aponta atenção para “novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, como o estranho” (GUATTARI, 1993, p. 55) atento, de modo incisivo, à destruição do meio ambiente. As três ecologias se fundamentam da seguinte maneira: “à ecologia ambiental é o de que tudo é possível, tanto as piores catástrofes quanto as evoluções flexíveis” (GUATTARI, 1993, p. 52). A seguir a ecosofia social e a mental.

Ecosofia social consistirá, portanto, no desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc... Ecosofia mental, por sua vez, será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma (inconsciente no sentido psicanalítico), como tempo que passa, com os “mistérios da vida e da morte...” (GUATTARI, 1993, p. 15-16).

O estudo sobre o corpo no mestrado vem ao encontro dessa tentativa, de pesquisar como é possível transformar pensamento, corpo e mais especificamente de como desimpedir pensamento e corpo. É desindividualizar e se disponibilizar para compor com as discussões urgentes na transversalidade da agenda de coletividades, e se colocar lado a lado. É lateralizar as posições políticas e reconhecer as interseções ecosófica, trata de re(ver) o sentido da cidadania e da formação humana na perspectiva ética-política diária e no pensar dançante, é entender como se faz possível um mover de ombrolateralidades (de ombro a ombro).

Nesta direção, repensar a trajetória percorrida antes do mestrado, durante e até a finalização da pesquisa escrita se fez no constituir de um desenho de pontos, um feitiço de percursos que constituem corpus.

Certa vez, escutei de um médico sobre aleijar-se. Foi quando pedi para ele repetir e ouvi: você quer se aleijar? Naquela consulta, foi prescrito a mim abandonar as aulas de ballet com o uso diário das sapatilhas de pontas, devido ao acidente já descrito aqui, ocorrido aos 16 anos (1985), quando torci meu pé.

A lesão no tornozelo e o sofrimento psíquico foram circunstâncias temporárias e proporcionaram aprendizado sobre a experiência corpórea com impedimentos.

Constituíram corpo político, ávido em luta pela defesa dos direitos da pessoa com deficiência.

O meu primeiro contato com a produção de pessoas com e sem deficiência na dança contemporânea foi a Limites Cia. de Dança de Curitiba/ Paraná quando conheci Andréa Bertoldi Sérió e Cláudia Fantin na cena em 1998, no Festival Latino Americano de Artes sem Barreiras, em São Paulo. Ambas são professoras da Faculdade de Artes do Paraná e recorro aqui às reflexões discutidas no artigo “Dança inclusiva e o efeito borboleta” (2009). O depoimento delas é relevante:

Estamos desafiados pelo acesso a diferentes modos de construção do conhecimento em dança. Na era do hibridismo do corpo e das áreas, artistas contemporâneos estão aí, lançando novos olhares ao tema em (re) flexão, a dança inclusiva. Novos inícios de discussão partem agora de uma área própria e, por isso, estamos aptos a dialogar com outras áreas para aprofundar também essa temática. As questões são muitas, e compactuando com um pensamento caótico, há mais urgência em multiplica-las para que possam se organizar espontaneamente do que em respondê-las. Há urgência na experiência da ordem a partir da desordem, assim como ocorre em uma avenida larga engarrafada, na qual é possível em vista aérea observar a espontaneidade de uma ordenação de fluxo. Seja qual for o argumento teórico, parece não haver mais volta, a dança é contemporaneamente inclusiva. De onde partiremos? Outros inícios, perturbações, turbilhonamento de ideias. Há previsão de tufões. (BERTOLDI; FANTIN, 2009, p. 59-60).

As autoras corroboram com importante discussão e lançam no artigo referido a crítica ao tema dança inclusiva – essa que, segundo elas, se torna uma área própria. Cláudia Fantin é bailarina com deficiência e fez parte do elenco da Limites Cia. de Dança, criado e dirigido por Andréa Bertoldi Sérió.

A parceria entre as artistas segue em “estratégias que impulsionam reorganizações na estrutura da companhia [Limites Cia. de Dança - 1992-2011] e sua atualização com a criação da comunidade de artistas Nó – movimento em redes” (SÉRIO, 2017, p. 7), desde 2014. Suas perspectivas estão difundidas no livro “Corpo em questão”, publicado em 2017. Sérió e Fantin são duas referências no campo da arte, da deficiência e da dança. Concordo com as autoras que “na era do hibridismo do corpo e das áreas, artistas contemporâneos estão aí, lançando novos olhares ao tema em (re)flexão”. (BERTOLDI; FANTIN, 2009, p. 59).

E para sublinhar os estudos do corpo em (re)flexão contínua o corpo pode ser entendido como um “sistema auto-organizativo” (NEVES, 2008, p. 61) característico do fazer dança na perspectiva Vianna, de reconhecer o corpo como prática ao mesmo tempo de análise e mudança assim, como também nos ensina Neves, que estuda Vianna e Edelman,

O funcionamento do cérebro implica em movimento e conexão, está aberto para a variedade e para as mudanças, que são consideradas erros e, sim, fonte de diversidade. O desenvolvimento auto-organizado e constante do cérebro está ligado e depende da relação com o meio e com o organismo todo. Essa relação se faz através de glândula e músculos, atualizando a todo momento sensações, percepções e movimentos. (NEVES, 2008, p. 62)

A partir do entendimento que a auto-organização depende da relação com o meio e com o organismo todo, sem pretender aprofundar a questão de como o cérebro age ao corpo. Valho-me da ideia da auto-organização para localizar e situar as implicações do fazer COM a dança na Pulsar e as possíveis mudanças geradas a partir do trabalho minucioso de movimentos, percepções e sensações em conexões com deslocamentos que convocam o viver COM as pessoas com deficiência na vida ordinária.

Implicar-se na transformação é criar meios de transformar a realidade, é compor COM corpos com deficiência a interseção da condição humana, é reconhecer a omissão social e do Estado à vida de pessoas com deficiência e para se corporificar “nessa micropolítica, as ações do desejo consistem portanto em atos de criação que se inscrevem nos territórios existências estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído”. (ROLNIK, 2018, p. 61).

Corpoterrítório se aproxima de ações do desejo e, assim, as respectivas cartografias mencionadas por Rolnik, se configuram na micropolítica fomentada por pessoas com deficiência no campo das artes e das políticas culturais. Corpoterrítório é um espaço de partilha para localizar o re-existir de artistas com deficiência na micropolítica e na resistência dos modos de existir.

E assim, partilho em (re)flexão um trecho da dissertação de mestrado “Deficiência em cena: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes” de Carolina Teixeira, bailarina com deficiência da Roda Viva Cia. de Dança (1995-2006), de Natal, Rio Grande do Norte:

O primeiro contato com esse trabalho deu-se por meio de um convite para o 2º Festival Very Special Arts ocorrido em 1995, na cidade de Natal. Assisti à apresentação do espetáculo intitulado MAPA, da então chamada Roda Viva Dança Sobre Rodas. Esse festival era promovido anualmente pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), com a intenção de divulgar trabalhos artísticos de grupos ou artistas com algum tipo de deficiência. Cadeiras de rodas pareciam deslizar no palco. A leveza e a expressão dos bailarinos encantavam-me e desafiavam o olhar duvidoso do público que parecia atônito a tudo aquilo que era exibido. Corpos com e sem deficiência pareciam fundir-se com um objetivo comum: descobrir, experimentar, envolver-se em movimentos construídos para desafiar os medos e as resistências de cada um. Eu estava ali, imersa em uma visão que jamais poderia imaginar na vida. Eu vinha dos muros da reabilitação, da disciplina hospitalar, fisioterápica, cujo único fundamento era reintegrar à sociedade o corpo consertado, recuperado,

normalizado. No entanto, eu estava ali diante de corpos que dançavam as suas imperfeições, dificuldades; dançavam a própria imobilidade. (TEIXEIRA, 2020, p. 11).

Carolina Teixeira também tem importante contribuição na produção acadêmica em relação aos estudos de corpo, dança, cena contemporânea e deficiência. Sua escrita revela experiência corporal potente situada na dança brasileira - história que marca o ativismo no campo cultural e artístico na luta por artes sem barreiras iniciada no processo da abertura à democratização dos direitos culturais no Brasil e protagonizada por pessoas com e sem deficiência desde 1988 quando da mobilização popular, àquela época um novo contexto constitucional e hoje, atacado pelo governo federal.

Resistências seguem e importa contextualizar que o efeito de micropolítica na Funarte é o entrelace entre o campo social e o campo cultural. Iniciado, segundo André Andries (2014), pela experiência do Centro de Cultura e Arte e o Centro de Extensão Comunitária da Faculdade de Serviço Social de Sergipe durante 1954-1959 no nordeste do Brasil. Localizar esse período é importante para manter conexões históricas e compor COM Teixeira (2010) uma articulação nos estudos do corpo. A autora de modo parcial e situado expressa que “corpos com e sem deficiência pareciam fundir-se com um objetivo comum: descobrir, experimentar, envolver-se em movimentos construídos para desafiar os medos e as resistências de cada um” (TEIXEIRA, 2010, p. 11) trazendo visibilidade a organização de artistas pessoas com deficiência no campo cultural.

Este período de abertura foi um momento de mobilização e organização de movimentos sociais e culturais no país. Segundo Karla Garcia Luiz⁴⁴, “Uma grande conquista dessa época [1988] foi a participação na construção da Constituição Federal Brasileira, que traz os direitos das pessoas com deficiência de modo transversal em seus capítulos”. (LUIZ, 2020, p. 21).

A mencionada Constituição Federal/ 1988 tem em seus capítulos de modo transversal as reivindicações de direitos da pessoa com deficiência para assegurar amplos direitos ao invés de capítulos específicos. Esse contexto é defendido como meio de incidir na construção de políticas públicas como meio de articulação, encadeando as camadas em transversalidade. O conceito de transversalidade “é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade”. (GUATTARI, 1987, p. 96). Recorro ao autor para relacionar desimpedimentos de caminhos como força e ação política da formação humana no articular de macro e micropolítica no que tange à cidadania cultural.

Em 29 de setembro de 2021 urgem esforços, pois nessa data o Senado aprovou a Lei de Improbidade⁴⁵ que libera qualquer agente público, servidor ou não, de cumprir determinações de acessibilidade previstas na Lei Brasileira de Inclusão – a Lei de Improbidade derruba os direitos das pessoas com deficiência.

Por isso é preciso lutar pela plena participação de artistas e de produtoras/ es culturais pessoas com deficiência no campo da cultura e da arte, que segue sob a égide da hegemonia artística de corpos padronizados, considerados dentro dos padrões estéticos e de capacidade, e considerados belos. A relação do trabalho de dança por pessoas com deficiência pode construir outras perspectivas? A composição entre os corpos de pessoas com e sem deficiência desarma barreiras e desimpede corpos?

Inquieta, passei (e continuo) a provocar discussões nos ambientes culturais e artísticos diante da ausência de artistas e produtoras/ es pessoas com deficiência desde quando do iniciei na Pulsar, há 21 anos.

3.1 Corpo político

Nos estudos sobre o corpo, na potência e na reinvenção de corpos, compor COM pessoas com deficiência foi o fazer dança para incidir contra o preconceito em relação às pessoas com deficiência e compor com modos de coexistir, assim como de resistir à opressão e a invisibilidade de suas expressões e vidas.

É corpopolítico o reposicionamento dos sentidos sensíveis perceptíveis, críticos aos estados corpóreos de bailarina clássica (ballet tradicional), intérprete-criadora (dança contemporânea), dançarina (uma dança outra) que se inscreva a partir das fissuras que passo a reconhecer como sujeita autora.

O deslocamento se faz como formação e processo crítico para romper e eliminar resquícios de bela adormecida, de confrontar os contos de fadas do ballet clássico, de romper com os valores elitistas da arte erudita que eu também tinha desejado e da conformidade da educação dócil de bailarina clássica e do corpo perfeito, belo, padrão que desconsidera a potência e as possibilidades de pessoas com deficiência na formação de bailarina/ o clássica/ o. Deslocar é desestabilizar lugares de conforto que mantidos em posições discriminatórias veladas excluem a potência dos corpos desejanter.

O corpopolítico se constitui através de atos de produzir conhecimentos por meio do corpo sensível perceptível, que pode prover pensamento crítico capaz de

engendrar espaços articulares, é expressão criada por mim na dissertação para produzir “diálogo estético de pessoas com e sem deficiência, [estimulando] artistas, educadores e investigadores da sensibilidade a se lançarem em pesquisas e à produção de conhecimentos” (AVSA, 2005, s. p.) em constituir uma relação transdisciplinar de dança, de filosofia, de psicologia nas interseções com campo de estudos do corpo, da deficiência que possibilite a transversalidade de saberes nas pesquisas do campo interdisciplinar.

“Investigadores da sensibilidade” (2005) foi a expressão encontrada para significar a implicação de pesquisadoras/ es de áreas interdisciplinares no fazer COM as pessoas com deficiência uma expressão, que caracteriza também o sentido do fazer entre pessoas com e sem deficiência. Este termo foi concebido para fundamentar o evento “Mostra Arte, diversidade e inclusão sociocultural”, patrocinado e realizado pelo Centro Cultural do Banco do Brasil (2005) e definido pelo sociólogo, servidor público ex-Ministério da Cultura André Andries – membro do Comitê VSA/ RJ - coordenação nacional do programa Artes Sem Barreiras.

Corpopolítico na dissertação é a agência que constitui corpo político, ávido em luta pela defesa dos direitos da pessoa com deficiência. Na troca que podem somar ao sentido de investigadoras/ es da sensibilidade práticas transformadoras como, por exemplo, o “Slam do Corpo”⁴⁶, criado a partir dos grupos Corposinalizante⁴⁷, Sarau do Burro e Zap!⁴⁸ Menciono em reconhecimento, embora neste trabalho o foco esteja no trabalho desde a Pulsar Cia de Dança.

3.2 Estudos da deficiência e o fazer da Pulsar

Imagem 5 – Público



FontFonte: acervo⁴⁹ da Pulsar

No centro da imagem, uma contemplação diante do palco do Teatro Municipal Angel Vianna, localizado no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, na Tijuca - Espaço Cultural planejando para atender as dimensões de acessibilidade arquitetônica, inclusive, com camarim no mesmo nível do palco.

Na cena, uma fotografia. A imagem revela o olhar da plateia, feita de uma pessoa de costas, com braços abertos e apoiados nos encostos das cadeiras e observa, como público, o momento da finalização da montagem do palco.

A cena fotografada tem linha de luz baixa e frontal ao chão, que revela o linóleo – tapete específico para a prática de dança. É o desenho da luz – do trabalho do iluminador – que se faz como um limite, do chão de madeira de tábuas corridas e claras até o linóleo, revelado por uma borda de intensa luz branca até a frente do palco.

A cena é vazia e apresenta todo o palco: a predominância do breu e o escuro da caixa cênica na profundidade do palco. Uma sensação de um palco flutuante que apresenta plateias, pessoa de costas, luminosidade da linha no chão, breu e contraste com a parte superior do palco. Sutilmente é visível a grade fixa no teto, esta compõe os recursos de iluminação. Uma cena rara, um respiro contemplativo da assistente de direção Elisa Peixoto presente na fotografia.

O processo violento e discriminatório convoca a luta contra a opressão aos corpos vivenciada pelas pessoas com deficiência porque atos que desconsideram a produção feita por pessoa com deficiência configuram capacitismo.

Desde 2009, a australiana Fiona Kumari Campbell⁵⁰, ativista da deficiência⁵¹, pesquisadora e teórica dos estudos da deficiência, desenvolve teoria a respeito do “ableísmo” (derivado do verbo inglês *able*, este “termo” em português se refere a ser capaz de). Para Campbell

[...] o capacitismo está incorporado *profunda* e subliminarmente dentro da cultura. É resultado do posicionamento hegemônico dos indivíduos considerados “normais” na sociedade que atribuem uma conotação negativa àqueles que não se enquadram nos padrões de normalidade estabelecidos socialmente. (CAMARGO; CARVALHO, 2019, p. 619).

Reconhecer o posicionamento hegemônico que naturaliza aptidões e capacidades ideais como normas em alguns corpos, como se refere Campbell, é um processo para desmontar o capacitismo.

Quando fui convidada pela primeira vez para representar o DefNet como aluna da Escola Vianna no I Congresso e Festival Latino Americana de Artes Sem Barreiras,

fui aberta para aprender sobre a arte e a deficiência, a estranheza e o encantamento como vida. Na ocasião, me vi tomada pela investigação estética de beleza e senti incômodo, foi assim que passei a conhecer a produção de pessoas com e sem deficiência em cultura e arte como a cultura da inclusão.

Este encontro Latino Americano de Artes Sem Barreiras em 1998 me reposicionou no campo da Arte. Voltei para o curso de formação técnica de dança contemporânea, estimulada a retornar ao trabalho profissional de dança, embora naquele momento me encontrasse em reabilitação emocional e psíquica, momento em que não acreditava ser capaz de voltar aos palcos.

Desconfiava do longo caminho pela frente, mas a rede de apoio que percebi ao redor me encorajou e semeiei, dia a dia, força para acreditar e retornar à produção de alegria. A dança pode potencializar vida/ s.

O que não fazia ideia é que aquele novo encontrar com a vida me tomaria nas lutas contra a opressão social e a discriminação corporal, e como a vida de pessoas com deficiência está incorporada *profunda* e subliminarmente dentro da cultura (CAMPBELL, 2009), dentro da cultura sem reconhecimento de vida em sociedade.

Foi o engajamento na luta de artista, o movimento cultural de artes sem barreiras na COM posição com artistas com e sem deficiência que pude vislumbrar um processo de potencializar vozes e corporificar sonhos, para que o campo cultural e artístico materializasse algum trabalho contra o preconceito capacitista às pessoas com deficiência⁵².

Incidir na construção de políticas culturais e públicas em nosso país se faz como um enorme desafio. É, portanto, assim que essa discussão se desenha, pelo menos nos últimos 30 anos pela intersectorialidade, com práticas intersectoriais entre diferentes setores sociais – na articulação de políticas para pessoas com deficiência, por exemplo, educação, saúde, cultura. É a luta por uma cultura de direitos, é a luta pela política de acesso, é a luta pelas práticas de acessibilidade, sem redundância, é luta contínua que necessita de atenção.

Para localizar a realidade no Brasil a respeito da população de pessoas com deficiência, proponho disseminar a discussão produzida pelo Coletivo Feminista de Mulheres com Deficiência Helen Keller, no ano 2020. É importante localizar que os dados referidos datam das últimas pesquisas dos institutos *World Health Organization* (WHO, 2012) e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), trabalhados pela feminista surda Anahí Guedes de Mello no artigo “Mulheres com

deficiência no Brasil” para o Guia Feminista intitulado: “Mulheres com Deficiência: Garantia de Direitos para Exercício da Cidadania”⁵³. O guia foi escrito por mulheres com deficiência, através desta referência é possível situar a perspectiva de gênero no contexto da deficiência:

Os dados da Organização Mundial de Saúde revelam que há no mundo mais de um bilhão de pessoas com deficiência (WHO, 2012). Destas, cerca de 45 milhões e 600 mil vivem no Brasil (IBGE, 2010). O mesmo Censo mostra que o percentual da população feminina com pelo menos uma das deficiências investigadas é superior ao da população masculina: 26,5% contra 21,2%. Em relação à raça/etnia, o maior percentual de pessoas com pelo menos uma deficiência declarada está na população negra (3.884.965 pessoas) e de origem asiática (569.838 pessoas), ambas com 27,1%, enquanto a população indígena possui o menor percentual, de 20,1% (165.148 pessoas). Quando analisamos o percentual de raça/etnia em termos de gênero, novamente constatamos um percentual superior da população feminina em relação à população masculina em todas as raças/etnias: na população branca temos 25,7% de mulheres com deficiência (McD) contra 21,0% de homens com deficiência (HcD); na população negra há 30,9% de McD contra 23,5% de HcD; na população de origem asiática, há 29,4% de McD contra 24,3% de HcD; na população que se declarou “parda”, somos 26,6% de McD contra 21,0% de HcD; e, finalmente, a população indígena apresenta 21,8% de McD contra 18,4% de HcD. Assim, a maior diferença percentual está entre as mulheres negras e os homens negros; a menor, entre as mulheres e os homens indígenas. (MELLO, 2020, p. 28).

Segundo Anahí Mello, quanto às pessoas com deficiência na população, “... a prevalência feminina pode ser explicada pelo fato das mulheres apresentarem maior expectativa de vida, tendo maior propensão a adquirir deficiências e doenças características do envelhecimento”. (MELLO, 2020, p. 28). A importante contribuição da autora dá visibilidade à condição de mulheres com deficiência no Brasil e, aqui, está sublinhada para promover discussões que contribuam para pensar a deficiência.

É um pensamento de feministas críticas ao modelo social “... que passam a falar-nos ‘corpos temporariamente não-deficientes’, insistindo na ampliação do conceito de deficiência para condições como o envelhecimento ou as doenças crônicas” (DINIZ, 2007, p. 61). Diniz, assim, problematiza que todos os corpos podem vir a ser deficientes, seja por algo que lhes aconteça, seja pelo envelhecimento como condição inerente ao viver.

Desse modo, importa localizar que convivo e trabalho com pessoas com deficiência e tornei-me cuidadora de mãe e irmão em condição de cuidados extremos, ela com doenças crônicas e ele com transtorno mental. Embora morem em outra cidade, sistematicamente correspondo às necessidades cotidianas de ambos. Partilho aqui brevemente a experiência familiar por considerar ser fundamental reconhecer o

que me atravessa tanto na dimensão de gênero como nas discussões dos feminismos em relação à deficiência a partir de minha própria experiência de limitações eventuais vividas ou compartilhadas.

Temporariamente sou pessoa sem deficiência e convivo com afetos e narrativas de pessoas com deficiência e seus processos de, por exemplo, eventualmente se adquirir deficiências, o que pode acontecer a qualquer pessoa, e doenças características do envelhecer e à naturalidade do envelhecimento, que pode trazer novas condições vitais e também refletir e criar estratégias para fortalecer a vida vivível por todas/ os. Fortalecer a vida vivível por todas/ os no sentido de encontrar a potência da vida quando, por exemplo, é momento de refazer a vida depois de um acidente de carro e encontrar na dança um caminho de refazer o corpo com lesão medular.

De modo a transversalizar a contribuição feminista crítica ao campo dos estudos sobre deficiências, importa encontrar os estudos das feministas com deficiência e, portanto, convocada pelo aprender COM Fiona Campbell (1963), compreendo que “o desafio então é reverter, inverter essa abordagem tradicional, mudar nosso olhar e nos concentrar no que o estudo da deficiência nos diz sobre a produção, operação e manutenção da capacidade.” (CAMPBELL, 2008, s. p.). Ao fazer pesquisa em dança, ao dançar com pessoas com deficiência e no encontro com a diversidade corporal, encontro fonte de criação e afirmação para reinventar a vida para relacionar sentido perceptivo pelo fazer artístico.

Entendo assim, com Diniz, que o pressuposto feminista da subjetividade do corpo lesado, que situa “o significado da transcendência do corpo por meio da experiência da dor, e assim forçaram uma discussão não apenas sobre a deficiência, mas sobre o que significa viver em um corpo doente ou lesado”. (DINIZ, 2007, p. 61). É uma contribuição feminista implicada em reivindicar COM o reconhecimento da vulnerabilidade por considerar a dependência uma condição humana e para qualquer humano, sendo pessoa com ou sem deficiência.

E essa relação se faz pelo reconhecimento da necessidade do cuidado, uma vez que toda relação humana requer cuidado. O cuidado é requerido em distintas dimensões, na relação com a pesquisa de compor COM dança e entre corpos de pessoas com e sem deficiência este fazer do cuidado é o ato criador, que se estabelece no risco e na confiança de se lançar na dança, é a relação de

interdependência que diariamente constitui a formação de vínculo mútuo entre pessoas dançarinas.

Entre as intérpretes-criadoras da Cia., convivi com a ativista da deficiência Beth Caetano, comunicóloga e também ativa na direção do Centro de Vida Independente do Rio de Janeiro (CVI-RJ)⁵⁴. Com Caetano constituí corpo criador e, juntas, percorremos muitas pesquisas de movimentos.

Nossos corpos se conheceram construindo dança, Caetano como minha professora, elaborando pausa a cada aparecimento de dor. Com Caetano, a transcendência da dor seguia no fluxo movente, Caetano não impedia o fluxo de movimento ao contrário lançava-se na investigação corpórea, ela queria pesquisar mais e mais, uma artista envolvente e apaixonada pelas qualidades de movimentos. Quando a dor do seu corpo lesado ali estava, fazíamos a pausa e, tão breve fosse possível, retomávamos de algum ponto específico.

Pela dança com Caetano fui contagiada a compor COM sua vida através seu entendimento feminista da relação de interdependência, de cuidado e dependência, sua fragilidade potente e firmeza suave. Concebíamos juntas o ato criador pela relação de interdependência entre nossos corpos, por gestos que geravam ações diversas, como alavancas que ora suspendiam partes do seu corpo, ora partes do meu – uma das características do nosso trabalho: fazia riso, acontecia pela nossa distração, compor juntas e inventar formas divertidas era com a gente mesmo.

Na Pulsar a dança é feita pela pesquisa de movimentos entre variados corpos com diferentes deficiências. Trabalhar com Caetano era produzir uma dança que propunha a geração de alegria e diversão, ríamos muito e raramente éramos duplas para dançar no palco – simplesmente por que nós não conseguíamos assimilar nenhuma frase de movimento (sequência corporal) e assim, ambas na Cia., tínhamos nossos trabalhos independentes.

O desafio e a provocação das teorias feministas incidem nas concepções também de dependência e interdependência. Nessa direção, a perspectiva feminista tem entre seus princípios o reconhecer da precariedade da vida e a necessária relação de interdependência entre as pessoas. A noção de precariedade que aqui entra em pauta se situa além daquela de todo vivente. Trata-se da precarização das vidas de pessoas com deficiência como uma situação politicamente induzida, conforme as discussões feitas pela feminista estadunidense Judith Butler. Trata-se da precariedade na qual “determinada população sofre as consequências da

deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferentemente expostas ao dano, à violência e à morte”. (BUTLER, 2018a, p. 40).

Em 2017, Angela Davis e Judith Butler participaram de uma conversa sobre a desigualdade durante o Festival de Livros de Oakland⁵⁵, que ocorreu na Câmara do Conselho Municipal Oakland, Califórnia. Entre as discussões está o reconhecimento da interdependência dos seres humanos – da relação entre as pessoas que criam vínculos, trocas em vida inventando maneiras e modos de lidar com as regras de capacidades e de subvertê-las. Entre os argumentos, a não-violência que não deve ser entendida como algo passivo, mas como uma posição-ética ativa, na corporificação do reconhecimento da interdependência e da dependência.

É também pelo olhar dos feminismos que se afirmam as relações humanas como estrutura corporal que se apoia em construção coletiva e outras formas de lutar e encarar as injustiças sociais. Nessa discussão, encontrei proximidade na perspectiva de “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia”, livro publicado por Judith Butler⁵⁶ (2018a). Uma das ações do presente trabalho consiste em evocar estudos teóricos sobre as marcas no corpo. O impacto da realidade da dependência como centralidade nas relações humanas causa posições, obrigações morais, desvios e efeitos. E, com esses estudos, entendo que existe composição entre pessoas com e sem deficiência a partir das relações de interdependência como condição humana e cultural.

Tal empreitada se constitui como um encontro difícil, porém, ao mesmo tempo, a oportunidade de estudar o processo cultural e histórico de poder sobre as concepções de deficiência. As teóricas feministas aprofundaram as discussões pelo modelo social da deficiência como também tensionaram ainda mais o modelo biomédico tão arraigado nas sociedades até os dias de hoje.

Segundo Diniz, “... a aproximação dos estudos sobre deficiência de outros saberes já consolidados, como os estudos culturais e feministas, desafiou a hegemonia biomédica do campo.” (DINIZ, 2007, p. 10). Nos anos 1970 “a deficiência passou a ser também um campo das humanidades”. (DINIZ, 2007, p. 9). Momento esse que Diniz menciona uma guinada acadêmica no Reino Unido e nos Estados Unidos visível no encontro de correntes críticas e que reposicionavam politicamente a deficiência, alçando a discussão da teoria crítica, contra a visão que restringia a pessoa ao diagnóstico da deficiência e deficientizava as vidas ou desconsiderava a potencialidade da vida da pessoa com deficiência.

É nesse sentido que a luta política da deficiência confronta o controle biomédico para desnaturalizar o sistema opressor que internaliza e cultua a ideia de que “possa existir pessoas com ausência de capacidade”. Segundo Diniz,

Para os precursores dos estudos sobre a deficiência, a linguagem referente ao tema estava carregada de violência e de eufemismos discriminatórios: “aleijado”, “manco”, “retardado”, “pessoa especial”, entre tantas outras expressões ainda vigentes em nosso léxico ativo. Um dos poucos consensos no campo foi o abandono das velhas categorias e a emergência das categorias “pessoa deficiente”, “pessoa com deficiência” e “deficiente”... O movimento crítico mais recente, no entanto, optou por “deficiente” como uma forma de devolver os estudos sobre deficiência ao campo dos estudos culturais e de identidade. (DINIZ, 2007, p. 10).

Nesse sentido, a questão das estruturas sociais é posta em análise e exemplificada pelo confronto com a experiência do escritor literário Jorge Luis Borges. As palavras de Diniz aqui reverberam:

Afirmar a cegueira como um modo de vida é reconhecer seu caráter trivial para a vida humana. Ser cego é apenas uma das muitas formas corporais de estar no mundo. Mas, como qualquer estilo de vida, um cego necessita de condições favoráveis para levar adiante seu modo de viver a vida. A deficiência visual não significa isolamento ou sofrimento, pois não há sentença biológica de fracasso por alguém não enxergar. (DINIZ, 2007, p. 7-8).

Por meio de Diniz partilho a concepção e perspectiva apresentada por Borges: que a cegueira deve ser vista como um modo de vida, uma forma corporal de se estar no mundo. Com ambos autores, corporifico a afirmação que a deficiência é estilo de vida como qualquer vida. Tenho como entendimento que a diversidade corporal incorpora, encarna outras subjetividades dissidentes e estilos de viver.

Na temporalidade do mestrado, desenvolvo a dissertação com estudos das teóricas da deficiência, corporificando os sentidos do sensível que incidem em minha formação crítica em relação à cultura da normalidade, impregnada na vida das pessoas com e sem deficiência.

Segundo Diniz, “... deficiência é um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente” (DINIZ, 2007, p. 9) – da mesma forma, nesse aspecto, ocorre com o racismo e o machismo – processos sociais complexos que não se encerram nos corpos individuais, mas têm efeitos e atravessamentos sobre cada sujeito.

A pertença crítica na discussão de gênero localiza-se no mestrado e em formação pelas leituras feministas nas disciplinas e no grupo de estudos dos feminismos plurais. Podemos ressignificar leituras dos Estudos Feministas de acordo

com Diniz. Ela diz que “... a despeito da enorme diversidade de perspectivas em torno do que devam ser as questões feministas, há um largo consenso de que a desigualdade e a opressão de gênero são temas centrais”. (DINIZ, 2007, p. 6).

Os estudos de gênero e dos feminismos marcam a crítica ao modelo social da deficiência, mais especificamente em dado momento histórico dos Estudos sobre a Deficiência. No que tange à distinção do modelo social, importa situá-lo em duas gerações:

3.2.1 primeira geração

a) modelo social da deficiência que almeja a autonomia e a independência, iniciada predominantemente por homens brancos, deficientes físicos e com registro da presença de mulheres - “Jenny Morris, [foi] uma das poucas mulheres deficientes ativas na formação do modelo social”. (DINIZ, 2007, p. 18).

Este grupo considerava que a colocação no mercado de trabalho seria a principal demanda das pessoas com deficiência, perspectiva presa por valores de produtividade balizados na necessidade individual forjada pelo capitalismo, na crença da superação – o modelo social da deficiência da primeira geração teve/tem como premissa o materialismo histórico dialético.

Para essa concepção, a eliminação de barreiras arquitetônicas, entre outras, possibilitaria a participação plena no trabalho, nessa perspectiva é a questão da produtividade que protagoniza o espaço social, reduz a condição da deficiência ao pessoal e não faz propriamente o reconhecimento da condição da deficiência e de suas potencialidades.

Essa compreensão caracteriza a primeira geração que configura o mito da masculinidade e da independência “como um valor ético para a vida humana, e o principal impeditivo da independência dos deficientes eram as barreiras sociais, em especial as barreiras arquitetônicas e de transporte”. (DINIZ, 2007, p. 59).

Segundo Diniz, foram duas as afirmações principais com as quais essa geração contribuiu para pensar a deficiência em outras bases, sendo essas: “1. as desvantagens resultavam mais diretamente das barreiras que das lesões; e 2. retiradas as barreiras, os deficientes seriam independentes”. (DINIZ, 2007, p. 59).

Entendo essas afirmações de desvantagem, primadas pela primeira geração, como reivindicação de estruturação das empresas, da cidade, dos locais, por

acreditarem ser possível superar a condição da deficiência nas relações de trabalho e/ou sociais. E, portanto, a ideia de uma cidade estruturada com trabalho e transporte acessível para pessoas com deficiência resultaria na vida independente.

Estas premissas fundamentavam, e talvez ainda fundamentem, boa parte do movimento social da deficiência no Brasil e meus poucos conhecimentos teóricos mantiveram-me durante muitos anos em um ativismo cultural e artístico sem a marca teórica da segunda geração. Hoje identifico a aproximação da perspectiva feminista nos estudos da deficiência, principalmente na reflexão sobre a questão da interdependência.

Importa reconhecer que, sem conhecimento teórico, fui formada pela delicadeza do sentido perceptivo no trabalho no DefNet, programa Artes sem Barreiras, Escola Vianna e na Pulsar ao considerar que, através desses espaços de convivência entre pessoas com e sem deficiência, aprendi a dançar com corpos e reaprendi o movimento da dança pelo corpo com lesão. Por essas conexões, uma dança outra se fez possível, onde as pessoas percorrem os processos criativos e de existência. Mas, no estudo, compreendi a necessidade de ir além e abrir novas questões.

3.2.2 segunda geração

b) modelo social da deficiência que denuncia as desigualdades de gênero, raça, condições sociais desiguais e deficiências e, com isso, reivindica a justiça social ao reconhecer a necessidade do cuidado e das relações de dependência e interdependência como condições indissociáveis da vida.

Essa concepção que acabo de descrever compõe a crítica feminista Estudos Feministas da Deficiência, na qual se afirma que a eliminação das barreiras arquitetônicas não basta, que a suposta independência ou superação não correspondem à experiência da deficiência para todas as pessoas com deficiência e nem de qualquer outro modo de vida.

Para essa segunda geração, as relações entre as pessoas importam, a construção da rede de apoio cria condições de interdependência e potencializa as realizações. O estudo desde Diniz permite localizar que...

...a revisão do modelo social da deficiência à luz da crítica feminista necessita incorporar: 1. A centralidade da dependência nas relações humanas; 2. O

reconhecimento da vulnerabilidade das relações de dependência; e 3. O impacto da dependência sobre nossas obrigações morais [...]. O objetivo final deve ser o de reconhecer as relações de dependência e cuidado como questões de justiça social para deficientes e não-deficientes. (DINIZ, 2007, p. 70).

As teóricas da **segunda geração** consideram imoral a desigualdade e lutam contra a opressão aos corpos, no sentido de construir e ampliar as agendas de políticas públicas e de formação humana, reivindicando atenção e proposições para as questões “... do cuidado, da dor, da lesão, da dependência e da interdependência como temas centrais à vida do deficiente”. (DINIZ, 2007, p. 60).

Com essa compreensão, que aqui interessa, a autora problematiza:

... foram as feministas que mostraram que, para além da experiência da opressão pelo corpo deficiente, havia uma convergência de outras variáveis de desigualdade como raça, gênero, orientação sexual ou idade. Ser uma mulher deficiente ou ser uma mulher cuidadora de uma criança ou adulto deficiente era uma experiência muito diversa daquela descrita pelos homens com lesão medular que iniciaram o modelo social da deficiência [primeira geração]. Para as teóricas feministas da segunda geração, aqueles primeiros teóricos eram membros da elite dos deficientes, e suas análises reproduziam sua inserção de gênero e classe na sociedade. (DINIZ, 2007, p. 61-62).

O feminismo critica a noção defendida pela primeira geração do modelo social que propagava um tipo ideal de autonomia, pregava a superação pela independência e, com isso, invisibilizava a vulnerabilidade de condições e situações de deficiência ao negar as condições sociais da maioria da população com as características humanas identificadas pela deficiência. São teóricos regidos por um tipo de modelo social que não reconhece as particularidades, por exemplo, da população de pessoas com deficiência sem acesso ao ensino e à formação profissional, ou seja, da pessoa com deficiência que não é herdeira e sim pertence à classe trabalhadora. Dito de outra maneira, um modelo social para poucos, para aqueles que se encontravam gabaritados ou poderiam se qualificar.

São as teorias feministas que afinam o contrapeso ou o peso e a medida pela “premissa que considera imoral a desigualdade” (DINIZ, 2003, p. 2) e trazem para a agenda a prioridade nas discussões a respeito de raça/etnia, de condições sociais, geracionais, de identidade, orientação sexual, corporalidades, hierarquia das deficiências, entre outras especificidades de relações humanas e possíveis vulnerabilizações.

O modelo social da deficiência reconhece que os impedimentos não são dos corpos em si e sim dos ambientes e das relações que consideram a deficiência uma

tragédia pessoal, uma causalidade, e reduz a pessoa a uma condição de dependência, com restrição de participação social. Neste sentido, uma estrutura social que determina a opressão do corpo da pessoa com deficiência guarda semelhanças com a estrutura sexista que oprime às mulheres pela sua condição biológica feminina e a estrutura racista que oprime os negros pelas suas características biológicas de sua africanidade: os três modelos de estrutura de opressão encontram sua justificativa para oprimir, estigmatizar, explorar e impedir justamente no corpo.

Essa concepção de deficiência sustenta que as pessoas com deficiência devem estar isoladas. Referem-se ao azar e à tragédia pessoal, um problema exclusivo da família, particular e privado, e não uma questão social, do Estado e da sociedade. Como dito pela feminista Carol Hanish na década de 1960/ 70, o pessoal é político.

Para as feministas da segunda geração de teóricas do modelo social da deficiência, é precisamente ao contrário: elas afirmam que são as desvantagens sociais vivenciadas pelas pessoas com deficiência que impedem sua participação social e não seus corpos em condição de deficiência.

Dizendo de outra maneira: é o corpo da pessoa com deficiência que é violado por opressão e discriminação. E é por isso que a pessoa com deficiência tem que estar onde quiser participando da vida social, trabalhando, estudando, criando e inventando outros modos de vida, de viver, com isso, e com apoio, pode revirar os padrões culturais e criticar a cultura da normalidade que impõe normas sociais, criminaliza vidas e anula potências de existência humana.

A ressignificação de como descrever a deficiência também é abordada pela autora como um aspecto dessa guinada acadêmica. Considerando isso nos estudos teóricos da percepção dos movimentos, proponho relacionar a descrição da prática da Cia. como um meio de estudar a escrita das imagens, da dança, da sensação dos corpos que dançam pela perspectiva da fruição e da descrição da dança como uma forma de contribuir para o campo teórico através de minha descrição e reflexão sobre nossa experiência do fazer Pulsar.

A Metodologia Pulsar é constituída entre corpos com e sem deficiência, é a investigação corporal expressa na potência e na singularidade de cada possibilidade. Das diferentes possibilidades, cada encontro corporal cria estrutura, seja para mover, seja para criar intensidades na intenção do movimento.

A Metodologia da Pulsar reúne nossa experiência. Este conviver aporta atos criativos (frases de movimentos) e em cada processo para existir uma Peça de Dança

identifica-se ato criador específico (de cada intérprete) na construção de repertório (as cenas de danças). E para cada peça, entre nós, aprendemos a potência dos outros corpos - de cada corpo, é um trabalho minucioso e de aprendizagem da qualidade do movimento do outro. É um constituir corporal a partir da experiência, não é cópia ou replica de movimento, é fazer a partir de cada corpo a potência do outro corpo, esta relação é a corporeidade Pulsar.

O ato de fazer dança na Pulsar se distancia do padrão impositivo aos modos operantes que indicam que pode de tal jeito e não pode de tal maneira. O trabalho desenvolvido na Cia. é de investigação e pesquisa corporal e tem ressonância, embora com fins distintos do que tenho aprendido com os relatos da “Oficina de Experimentação Corporal com pessoas cegas e com baixa visão” – uma das ações do *Projeto de Pesquisa e Extensão Perceber sem Ver*, iniciado em 2003 pela professora Dra. Marcia Moraes, do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF).

A ressonância referida é a abordagem para sensibilizar o corpo entre pessoas com e sem deficiência. Cada trabalho tem procedimentos e processos específicos para suas finalidades. A aproximação se dá ao criar espaços e condições para o contato entre corpos e experimentações. Nos procedimentos e processos específicos da Pulsar a investigação corporal é a fonte da criação de dança. Para cada peça de dança é constituído um projeto específico e este, geralmente, é definido pelo processo anterior, é desdobramento do próprio fazer artístico da Cia. na corporeidade Pulsar. Pela concepção de uma ideia brotam os desenhos e os processos específicos, assim, o corpo é o meio e a matéria.

O feitiço da dança na Pulsar não é de dança inclusiva. É dança. A Pulsar faz dança com corpos, esses corpos são de pessoas com e sem deficiência. Fazemos arte, pesquisa através da dança, um trabalho específico de criação com e pelo conhecimento corporal e não de especialismo, como um novo tipo ou espécie de dança para pessoas com deficiência – uma dança adaptada, dança inclusiva, dança de cadeiras de rodas.

Na trajetória da Pulsar Cia. de Dança aprendemos que não se trata de incluir por que não excluimos. Ao contrário, na Cia. possibilitamos meios, inventamos jeitos, desenvolvemos pesquisa corporal. Todo corpo pode dançar. Os procedimentos são criados e toda a gente que quiser pode dançar. Cada pessoa tem seus processos. Na Pulsar, o trabalho dissemina essa perspectiva na formação de dança.

Arte é pesquisar e aprimorar a pesquisa, no caso da dança na Pulsar se inicia pelo acúmulo ou não de cada corpo e pelo desconstruir de padrões corporais. Cotidianamente, o elenco participa conjuntamente de diferentes aulas técnicas para a preparação corporal, assim como, também, de processos criativos ensejados pela pesquisa específica de movimento, das partes do corpo definidas pelo enfoque do trabalho. E todo o trabalho é pautado por um constructo teórico. No decorrer do trabalho, outros elementos passam a fazer parte da pesquisa, geralmente recursos para a pesquisa de deslocamento dos corpos.

3.3 Compor COM corpos com e sem deficiência

De modo a criar uma aproximação com esta escrita, proponho um retorno à imagem inicial deste texto: o quadro das mulheres. Naquela cena, Renata – mulher branca e pessoa com paralisia cerebral, usuária de cadeiras de rodas, é a protagonista, sua movimentação se caracteriza pelos músculos rígidos e contraídos (hipertonia) e pela alteração do tônus muscular (espasticidade).

A intérprete-criadora inicia seu trabalho pelo tocar das mãos. Uma das mãos desliza sobre um dos braços e de modo sequencial compõe frases de movimentos, ora a mão direita toca o braço esquerdo, ora inverte, criam-se camadas e diferentes qualidades na movimentação que tem espasticidades.

A frase de movimento de Renata é a criação e marca um corpo singular, sua movência delicada e precisa é o ato criador característico da Metodologia Pulsar. A cena é composta também por outras quatro mulheres sentadas em cadeiras sem rodas. A precisão delicada de Renata é inscrita e reinscrita nos corpos, um fazer corporal minucioso, de desconstrução e reconstrução diária. Trata-se de contágio de seu corpo ao *corpodooutro*, depois de muito trabalho e ensaio.

Com Renata, que nos deixou precocemente, em 2017, criamos partituras de movimento – chamadas “frase da Rê” – para a quinta peça, intitulada “Por Trás da Cor do Olhos – 2012”. As inscrições corpóreas dela são experienciadas por muitos corpos, ora em peças, ora em aulas, ora em oficinas. Essa é a corporeidade Pulsar e também em homenagem à Renata, concebemos a sexta peça, intitulada “Vizinhanças de Renata – 2016”.

Neste momento articulo a pesquisa ao pensamento de Suely Rolnik, autora que, a partir de agora, apresento. Partilho escrita e processo de escrita através de seu

processo de regurgitar e reflete sobre o processo de escrever, que significa para ela a “... reverberação no silêncio que me submerge no desassossego à sua efetuação em um [possível] novo corpo, de escrita e de existência”. (ROLNIK, 1993, p. 10). Aqui, Rolnik localiza que o silêncio lhe fez recriar e reinventar corpo.

Em meu entendimento, a partir do artigo “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/ estético / política no trabalho acadêmico”, de Rolnik (1993), o ato de escrever, na maioria das vezes, vem conduzido pelas marcas inscritas no corpo e no espírito de quem escreve, são as marcas que possibilitam a escrita do corpo.

No processo do trabalho acadêmico, aprendi que a leitura, que o contato com a teoria para a corporificação, também pode levantar marcas-feridas. Nas palavras de Rolnik: “... uma marca deste tipo permanece portadora de um veneno que pode a qualquer momento vir a se espalhar e contaminar tudo”. (ROLNIK, 1993, p. 10).

Segundo Rolnik, essas feridas são “...marcas de experiências que produzem em nós estados de enfraquecimento de nossa potência de agir que ultrapassa um certo limiar, uma espécie de intoxicação”. (ROLNIK, 1993, p. 10). Desintoxicar, para escrever as marcas da experiência vivenciada, requer ressignificar corpo, criar pensamento através de atualização teórica e de novos acessos para encontrar antídoto aos impedimentos emocionais, às marcas-feridas.

De acordo com ela “... a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de pensar nestas marcas, anular seu veneno, e nos fazer recuperar nossa potência”. (ROLNIK, 1993, p. 10). Nesse caminhar, construo as descrições de imagens como meio para dar visualidade ao corpus teórico, auxiliada pelo pensamento de Rolnik (1993) de que a escrita trata de marcas-feridas e faz criar um mundo onde se pode encontrar um novo equilíbrio.

Ainda conforme a autora, trata-se de ser possível o encontro de um corpo com marcas de uma experiência que retome uma memória invisível, ou seja, outra espécie de memória marcada no corpo que pode possibilitar a construção de um outro corpo. A experiência de desimpedir o corpo se inicia na análise de implicações a partir desta pesquisa e remete ao momento inicial que passei a dançar com pessoas com paralisia cerebral nas atividades sócio-culturais do DefNet, em 1996. A experiência ativou estados corporais de uma dança outra que ainda estava por vir. Nas palavras de Rolnik, tratar-se-ia de:

[...] uma memória do invisível feita não de fatos mas de algo que acabei chamando de "marcas". É disto que falarei brevemente aqui, e não de minha

história que foi se fazendo através de minhas marcas. E falarei disto sobretudo em relação ao trabalho do pensamento, que é o trabalho que se faz numa carreira acadêmica... vou tentar expor o que é isto chamo de marcas. (ROLNIK, 1993, p. 6).

A formação clássica por anos se manteve nos meus aprendizados, desde o ballet como também pelos estudos da psicanálise na clínica. Formações conservadoras e elitistas, com a capacidade de se manter em camadas endurecidas, uma crosta de adormecimento induzida naturalizada, de modo bem objetivo é a submissa, crônica e passiva do corpo encastelado.

As marcas no individual fechado em si, ensimesmado, sem reconhecer os lugares de privilégios, situam o corpo na pesquisa, que desimpede corpos-corpus. Neste movimento, esse corpo se desloca e se encontra em trânsito como um percurso em dança. Aqui, falo do processo de escrita onde estou implica para analisar o modo instituído da dança clássica que evoco atenção nessa pesquisa frente à subjetividade corporal daquele lugar fechado em si, que necessitei fazer um corte.

Ocorre que, no caminhar da escrita, uma desintoxicação do corpo fechado em si vem fraturar o pensamento e fissurar o estado de acomodação. Trata-se de uma escrita que desnaturaliza as subjetividades dominadoras e opressoras aos corpos de pessoas com deficiência e seus modos diversos de existir – como um corte a partir da organização dos estudos e de pensar a corporificação.

É pelo aprendizado a partir de Rolnik que encontro a possibilidade de abrir espaço no sentido de desindividualizar a situação violenta instituída no corpo para que subjetividades de coragem tenham predominância sobre sentidos e sensibilidades diante da desigualdade, como na ausência de justiça social.

“Entre o espanto e a submissão a um texto é onde nós, leitores, nos localizamos. As leituras nos movem por diferentes descobertas e emoções.” (DINIZ, 2014, p. 13). As diferentes descobertas e emoções se fazem em trânsito na prática do mestrado. Digo assim por ser o modo como percebo o constituir da subjetividade corporificada. Aqui, entendo a subjetividade corporificada como um contato perceptivo a partir da escrita que se fecunda no reencontro de cada retomada de leitura, a cada leitura repetida.

Na dança, esse trânsito pode se dar quando em um estado de pausa, seja na criação ou na cena. Quando da criação ou da apresentação, há na dança a pausa, tem que haver pausa, e isso acontece quando há permanência em um lugar. A pausa

de movimento é quando, em um determinado instante da criação ou da cena, é requerida uma parada. Na dança, esse parar pode se constituir na marca corporal.

A marca corporal na dança é a referência coletiva, é a combinação entre a direção artística, o elenco em criação ou em cena e a técnica do som, da luz e da contra-regragem. E é assim, pela marca corporal, que seguimos juntas no ato presente de fazer a cadência da dança.

Na relação com o processo da escrita, percebo que a pausa pode fissurar o pensamento incrustado da subjetividade encastelada. Se o corpo encastelado tem relação com os modos instituídos, é possível um desencastelar os corpos que estão por vir?

Para seguir a relação da dança que coloca sentidos em trânsito, proponho, metaforicamente, assim como no corpo um sentido ósseo, a fissura como corte que possa significar aberturas que coloquem as ideias em movimentos contra o capacitismo.

Para esse entendimento, recorro às autoras feministas Debora Diniz e Ana Terra, com as quais me apoio para encontrar corpo e seguir no trabalho,

A leitora submissa mantém seu espanto com o texto - seus olhos não se afastam das palavras. Suas mãos permanecem firmes no livro, mas seu rosto não é capaz de conter a inquietação. Não sabemos o que lê, e isso tem pouca importância para a experiência da leitura. (DINIZ, 2014, p. 13).

O trecho acima está contido no livro “Plágio palavras escondidas” (2014). O livro referido tem em sua capa uma das expressões de René Magritte (1928), “A leitora submissa”, e é com elas que passo a difundir e a desnaturalizar o sentido da submissão e do espanto para fomentar um trânsito corpóreo do devir contra e anticapacitista.

No processo de movimentar ideias, a partir de Rolnik, se faz possível um acordar de sentido sensível, crítico e que desintoxique subjetividades encasteladas, autocentradas – é o desimpedir dos corpos-corpus em estados incrustados para o sentido perceptível em agências de lutas, resistências e coexistências, como o desenho a nanquim de Frida Kahlo.

Nessa direção, como se dará o agenciamento à forma social da dança na cultura das artes⁵⁷? Como agenciar corpos diversos nas transformações que reivindicam as pessoas com deficiência? O que fazemos quando as pessoas não se reconhecem em uma sociedade desigual: sexista, elitista, racista e capacitista?

Relacionar os estudos da pesquisa com Mello e com Rolnik para a reelaboração da percepção do corpo incrustado é criar espaço articular, um entrelinhas e entre corpos pensantes para novos processos de subjetivações. Este contexto se faz possível também a partir da leitura de Suely Rolnik, psicanalista brasileira com importante contribuição na década de 1980 para a disseminação da esquizoanálise e da subjetividade como produção já que, com Guattari, teve longa parceria de vida e de revoluções moleculares, ou seja, de intensidades, fluxos, devires.

Os espaços de articulação, que aqui passo a nomear “articulares” como desenho de pontos a nanquim, são metáforas de ligação. Articular (es) como ligações criativas relacionados à dança da Pulsar como uma experiência sensório-motora.

A experiência sensório-motora pode acordar outros sentidos. Por exemplo, é pelo trabalho da consciência corporal que o corpo se desafia a aguçar sentidos, que passa a perceber além de olhar e ver, de ouvir e escutar... Envolve a percepção do mover e da consciência corporal pelas “vivências cinestésicas”. (MILLER, 2007).

Esta percepção contempla o acordar cinestésico, “que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo” (MILLER, 2007, p. 54), em um despertar dos cinco sentidos: paladar, olfato, tato, audição e visão. Isto ocorre nas sensações vivenciadas no contato com o próprio corpo, muitas vezes desconhecido. Segundo Miller,

[...] a escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o fora para dentro e com o dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções. (MILLER, 2007, p. 18).

A consciência corporal pode acontecer através da dança pelo sentido tátil, do processo de explorar a conscientização do sujeito sobre os ossos e de suas articulações, através do acesso pela pele – que é o contato compreendido como sentido perceptivo para a elaboração de diálogo entre as pessoas e seus corpos e também com outras pessoas.

A ligação pode acontecer através de uma coreografia (que é um desenho de visualidade expressiva) que afirme espaço de existência e pertencimento social de diferentes corpos no campo das artes e na diversidade da deficiência, assim como na sociedade como um todo.

A pesquisa de desimpedimentos corporais tem marca e efeito de ruptura se possibilitar sentido sensível crítico à dominação eurocêntrica, esta que é capaz de

produzir corpo com subjetividades subjugadas, submissas, ou seja, um corpo que se naturaliza diante das desigualdades sociais, omissos e desprovido de reações e de responsabilizações.

Aqui o corpo pode ser entendido como crosta que pode formar subjetividades encasteladas (coloniais), algo compulsório, induzido, que pode ficar fixo, gravado. Crosta é uma camada endurecida de uma superfície. Portanto, desimpedir importa, é o diluir algo incrustado⁵⁸ na subjetividade para criar fissuras e refazer corpo(s).

O desimpedir aqui refere-se ao ato de promover a potencialidade da diversidade humana no processo de reconhecimento da experiência corporal para “estimular a perspectiva corporal do movimento das ideias” (MEIRA, 2018, p. 17) – trata-se de uma existencialização que entrelaça corpos, conecta vidas e resistências.

Ao desimpedir corpos e corpus, esta pesquisa busca compreender uma dança outra através da investigação sobre o percurso da Cia. Pulsar como metodologia para desimpedir corpos. A metodologia de dança da Cia aproxima o conhecer da pessoa com deficiência em relação à funcionalidade de seu corpo e o contato com as aulas de dança para aprimoramento técnico na investigação da linguagem.

A dança outra como pesquisa marca o processo de descentralização do individual, é uma intervenção que se propõe a desencarnar o privilégio elitista do corpo individual, é analisa(dor). Como desimpedir as subjetividades autocentradas? Como a desconstrução cria desimpedimentos nos corpos?

Uma dança outra promove a visibilidade dos corpos com deficiência, do reconhecer culturalmente a diversidade humana e corporal. A invisibilidade acirra a indiferença e a ausência da existencialização do fazer cultural. Como fissurar modos capacitistas?

No fazer pela escrita, busco visibilizar a análise de uma marca no corpo e transformar a invisibilidade do assunto em discussão teórica. A experiência sensório-motora pela prática na Pulsar pode desimpedir corpos. Uma prática, um desenho de visualidade expressiva, de expressões que afirmam espaço de existência e pertencimento social no campo das artes. E para além do campo restrito da arte.

Em 2000, o ator e bailarino Rogério Andreolli, juntamente com Fernanda Rocha, Teresa Taquechel e eu instituímos a existência da Companhia (Pulsar Cia. de Dança) – Andreolli e Rocha, pessoas com deficiência; Taquechel e eu, pessoas sem deficiência.

Nesse percurso, a direção artística ficou com Taquechel, formada em química e em dança contemporânea e reabilitação motora através da consciência corporal e da dança pela Escola Angel Vianna, sendo esta experiência decisiva no seu processo de desenvolvimento como pesquisadora do movimento. Andreolli compunha com Taquechel a sustentação da coluna vertebral da Cia., na junção de sua experiência como ator e, mais tarde, ao tornar-se o primeiro bailarino cadeirante no Rio de Janeiro com registro profissional.

Com Taquechel e Andreolli, sigo apreendendo um despertar do olhar, pelo aguçar das pesquisas de movimento nas aulas de dança, com artistas com e sem deficiência, sendo este um espaço formativo e fomentador do campo das artes, que marca lugar pelo acesso cultural para todas, todes e todos.

A Pulsar compartilha seus estudos e experiências culturais e artísticas junto a escolas e institutos para a troca entre profissionais do campo da deficiência, através do aprender com as lidas em sala de aula do ensino regular e do contato com professoras/ es, multiplicadoras/ es, facilitadoras/ es, mediadoras/ es, mães/pais, cuidadoras/ es, entre outras/ os.

Desse modo, procuramos encontrar caminhos para ampliar a visão da arte e da deficiência, estabelecendo contato e desconstruindo relatos de impedimentos corpóreos, através do trabalho da dança e da consciência do movimento (método Angel Vianna).

A partir daí, abordo o trabalho da Cia. sensibilizado pelo olhar de Taquechel, que nos fez despertar olhares em relação às singularidades de cada mover, ao perceber o que cada corpo apresenta, encontrando as estranhezas, as belas estranhezas da dança de *corpos com resoluções ímpares de movimentos* (PULSAR, 2004).

3.4 Desimpedir pela percepção do corpo em relação a outros corpos

No limiar dos estudos para a pesquisa encontrei, a partir da leitura de Donna Haraway (1944), feminista estadunidense, um incômodo, mais especificamente, o exercício de perceber o sentido do que ela chama de "... resgatar o sistema sensório que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum". (HARAWAY, 1995, p. 18).

Dizendo de outro modo, experimentei o desassossego no pensamento. Fui provocada pela escrita que argumenta um sentido sensorial. Uma discussão que entendo como localizada para estudar os processos de corporificação. O incomodo inicialmente se fez pelo estranhamento da discussão levantada por Haraway, no se posicionar que o sistema sensório necessita de resgate.

Este posicionamento desencadeou um aprofundar de sentidos de corpo marcado que desconhecia. O sentido aportado pela autora no tratar de “... um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum” (HARAWAY, 1995, p. 18), contexto que provocou reação – impliquei-me sem identificar o que acontecia e tentei escrever a partir dessa marca em meu pensamento.

Ou seja, encontrar uma autora que proponha o resgate do sentido sensorial me convocou para estudar os efeitos da corporificação e este conceito na objetividade. Para seguir com o posicionar da autora sublinho e retorno ao contexto, “de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sentido sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum”. (HARAWAY, 1995. p. 18).

Mas afinal, o que Haraway quer dizer quando apresenta a metáfora de um salto para fora do corpo marcado? Para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum! Não entendi nada, como assim sentido sensorial?

Necessitei ler muitas, muitas vezes para pensar com Donna Haraway até provocar fissuras que me fizessem desestranhar a problematização da autora, diante do estranhar vivido no corpo pela leitura passei a localizar a fissura, que se fez como espaço articular. Um sentido de me abrir para o resgate sensorial e estudar como criar espaços articulares entrelaçados nos estudos críticos feministas e nas discussões de corpo e deficiência.

Para Haraway, e como entendo a autora, a partir do artigo “Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995) provoca-se pensamento para que sejam vistos os corpos negados e excluídos. E que sentido pode ter o resgate sensorial? Se tem algum sentido, é para que sejam vistos os corpos negados e excluídos. Para que não façamos saltos para fora do corpo marcado, mas que trabalhem com as marcas.

Foi em trabalho de orientação que aprendi teoricamente o sentido de corpo marcado para Haraway, ou seja, o sentido dos corpos marcados pela opressão das desigualdades e injustiças sociais, “... resgatar o sistema sensório que tem sido

utilizado para significar um salto para fora”. (HARAWAY, 1995, p. 18). Para ela, esse processo resulta da violência ainda maior de violações humanas pelo olhar que nega, que invisibiliza as atrocidades sociais.

Dessa forma, tenho o entendimento de que o sensório também pode ser compreendido por um sistema de sentidos sensíveis e de percepções para ressignificar o lugar por onde o corpo marcado será visto e reterritorializado como potência a sua efetuação em um novo corpo.

A reterritorialização pode estar inscrita na intensidade de como compor com a crítica que reconhece os corpos marcados e de que modo se faz possível dissolver o padrão corporal instituído. O reconhecimento dos modos de existir e de despadronização de corpos é o ato de afirmar as vidas e as escolhas de pessoas com deficiência na singularidade.

O sentido de Haraway que passei a entender na sua problematização, conforme ela diz, é um salto para fora do corpo marcado, atraído por um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. O mencionado texto convoca a discussão ao campo sensorial para concluir que o capacitismo marca o corpo de pessoas com deficiência em relação à corponormatividade, conceito cunhado por Anahí Mello e Adriano Nuernberg (2012) no artigo “Gênero e deficiência: interseções e perspectiva”, que apresentam:

Cumprir destacar que, seja como um dado empírico ou um signo, concebemos o fenômeno da deficiência como um processo que não se encerra no corpo, mas na produção social e cultural que define determinadas variações corporais como inferiores, incompletas ou passíveis de reparação/reabilitação quando situadas em relação à corponormatividade, isto é, aos padrões hegemônicos funcionais/corporais. Nesse sentido, a deficiência consiste no produto da relação entre um corpo com determinados impedimentos de natureza física, intelectual, mental ou sensorial e um ambiente incapaz de acolher as demandas arquitetônicas, informacionais, programáticas, comunicacionais e atitudinais que garantem condições igualitárias de inserção e participação social. (MELLO; NUERNBERG, 2012, p. 636).

Os padrões hegemônicos funcionais/ corporais que definem a corponormatividade, situada na opressão que inferioriza às pessoas com deficiência e discrimina seus modos de viver, precisa ruir, é luta para ser composta com pessoas com e sem deficiência.

Os modos de viver são constituídos como perspectiva parcial (HARAWAY, 1995) e é assim, portanto, que analisar a perspectiva de trabalho entre pessoas com e sem deficiência no campo cultural, precisamente na Cia. de dança da qual faço

parte, pode fortalecer aberturas contra a opressão e discriminação de pessoa com deficiência. Esta abertura pode significar um resgate de sentido sensorial, como corpos que importam, que são passíveis de luto, como nos fez pensar e atentar Butler (2018b). Isto acontece ao incidir nas marcas corpóreas pelos estudos contemporâneos, que podem abrir espaço no aguçar e esmiuçar de percepção sensorial.

Entendo percepção sensorial como um conhecimento corporal que se constrói através da dança construída por e com pessoas com e sem deficiência, em uma composição entre corpos. A dança referida é feita pelo contato entre os corpos e, para tal, se faz necessária a constituição de corpos atentos e disponíveis, despertados através do conhecimento corporal. É um trabalho feito coletivamente em parceria com os trabalhos individuais para, no processo criativo, ser reverberado conjuntamente após a aula de técnica de dança, esta iniciada por um aquecimento, que pode ser um despertar sensório-motor a aguçar percepção de movimentos e do mover.

A dança realizada pela Pulsar perpassa várias técnicas corporais e se fundamenta pela consciência corporal e a conscientização do movimento nos jogos corporais (Metodologia Angel Vianna). É uma prática real de contato com e entre os corpos – um aproximar do corpo pelo contato do toque e da aproximação corporal entre as pessoas com e sem deficiência.

Por exemplo, a percepção sensorial aguça o trabalho no corpo e se dá na pesquisa de movimento da respiração, do perceber a receptividade ou não do outro corpo. O corpo é a objetividade do trabalho na dança. Aqui, uma dança outra, aquela que é feita pelo encontro, pela descoberta de possibilidades na criação com o outro e a partir de uma sensibilidade corpórea de conhecer corpos.

Ou seja, partilharei a seguir como é um procedimento básico em dança contemporânea pela prática da sensorialidade. Este caminho pode aprimorar o trabalho de consciência corporal e aproximar os corpos, colocá-los em contato através da formação de duplas, trios ... no processo de criação através do Contato Improvisação, é um procedimento de dança criado pelo coreógrafo estadunidense Steve Paxton (1972). Para o seu desenvolvimento, importa o contato entre corpos. Inicialmente, pelo toque de uma das partes do corpo. Do toque, o encontro específico através de partes dos corpos em contato, é a troca de peso que possibilita a ação da transferência, da movência e do fazer dança pela consciência corporal.

Para tal é necessário compreender três ações:

- a) base corporal para sustentar e resistir ao contato do outro corpo (de uma pessoa), que fará um movimento de pressão;
- b) esta pressão é o contato entre os dois corpos que, pela parte óssea escolhida, inicia trabalho ponto a ponto, deslizando pelas partes sem saltar: o ponto de contato;
- c) a movimentação pela resistência da parte óssea em trabalho através do contato, entre os corpos, pela pele com a outra pessoa, feita pela articulação que está em trabalho.

Como gesto desta pesquisa, proponho uma aproximação ao fazer de dança da Pulsar, um modo de criar outro corpo. É uma experimentação ou uma vivência para encontrar as possibilidades de seu corpo em movimento, como um modo de aflorar a percepção corporal e de criar atenção através da consciência corporal. Tal como descreve Neide Neves:

podemos nos relacionar com os apoios de maneira diferentes. Se nos abandonamos à gravidade, podemos perceber o peso do corpo. Se direcionarmos os apoios a favor da gravidade, afundando-os 'empurrando' o solo, somos direcionados para cima. Em todas as direções que 'empurramos', gerando uma reação em um sentido oposto – terceira lei do Movimento de Newton ou Lei de ação e reação, que transmite o movimento pela estrutura óssea e muscular. Usando a resistência que o solo oferece ou que criamos com a musculatura na relação com o espaço, geramos vetores opostas que equilibram o corpo e o acionamento do movimento. (NEVES, 2018, p. 41).

A autora relaciona a escrita a partir da percepção do corpo no chão, da entrega da estrutura óssea e muscular no chão e apresenta elementos para se desenvolver um trabalho corporal. Uma dança, partilho este conhecimento para te convidar a dançar, para você criar uma sequência de movimentos simples e sem sair do lugar.

A proposta é para você seguir na leitura e depois, se te interessar experimentar como pode ser feita uma dança pelo procedimento de Contato Improvisação pela ação de resistência e oposição.

Aproxime as suas duas palmas das mãos e por algum tempo se dedique nessa percepção. Tente identificar o que sente e quais sensações surgem.

Esta aproximação entre duas partes do seu corpo, suas mãos ou qualquer outra parte que seja possível tocar é um convite para criar uma dança, aqui experimentada pelos processos criativos de Contato Improvisação:

1º) criar a base fixa, que é a permanência de uma das palmas das mãos em contato com a outra palma, uma delas se manterá fixa, resistindo sem movimentar –

é firme, é base. E a outra palma, inicia o encontro entre as mãos pela percepção do contato que é a estrutura corporal, desse fazer dança.

Que sensações surgem? Esse contato revela a temperatura? Como é a textura? Produz calma ou agitação?

Matenha a dedicação na pesquisa do Contato Improvisação experimentando o encontro entre as suas mãos, uma delas fixa e receptiva, e a outra em contato ativo pela pressão, assim, uma resiste e outra pressiona.

Procure não tensionar, é uma entrega suave para perceber a pele em contato. Identifique um ponto de contato para iniciar o percurso da relação corporal entre as partes envolvidas e apenas essas. Um tocar de dedos, de ponto a ponto, de parte em parte – de conhecer cada dedo, um de cada vez.

Ponha-se a perceber quais partes se tocam e como é a receptividade deste tocar. Como é percorrer pelo sentido da pele e dos pontos que se tocam?

2º) inicie o movimento por um dos pontos e permita o embalar entre as mãos. Tenha calma, não pule caminho e não salte as partes. Retorne se for necessário.

3º) e conforme você for habituada/ o ao contato entre as palmas da mão, eleja um ponto de contato, de uma falange e de cada dedo, um de cada vez. Um em resistência e outro em pressão – conforme a sua curiosidade, crie outros percursos, outras movências e movimentações.

E faça a sua dança permitindo que pelo contato com a pele aconteça o movimento do corpo, se disponibilize para a pesquisa de movimentos.

A respiração é fundamental para o encontro entre as partes e/ ou os corpos. Quando isso acontece é porque é feito por um trabalho minucioso, dedicado e em relação com suas mãos, por exemplo. Uma das mãos ou uma pessoa que se move pelo deslizar da parte em ação e a outra mão, acolhe e permite a entrega que irá gerar movimentação de entrega que não é combinada.

A base fixa é ativa na resistência que se dá pela oposição ao contato do outro. Essa possibilita que a outra parte da mão – ou do corpo (da pessoa) – percorra corporalmente um pontinho a outro pontinho de contato, sem saltar pontos de contato do osso que está em investigação. Quero dizer, as dobraduras dos dedos, cada falange.

A respiração e o deslizar se complementam, as sensações aparecem e é momento de lidar com a resposta corporal. Sinta e entre em contato com o que é possível sentir neste momento, ou seja, entre essas duas partes das mãos – ou, dos

corpos (das pessoas). Uma delas cria a base pela permanência fixa e a resistência, enquanto a outra parte da mão – ou, do corpo (da pessoa) que através da pele localiza o contato com o osso para realizar a resistência e o movimento. É pela parte do corpo em contato que se cria o ponto específico, é o contato específico da parte do corpo em ação (um dos dedos ou o dorso da mão, por exemplo) é uma escuta sem pressa, sem *a priori*. É uma sensibilidade de contato que pela pressão e pela resistência, juntas, formam um trabalho corporal que poderá gerar movimento.

É assim que se dá o fazer do movimento pela dança da Pulsar, pelo aproximar de contato e do acordar a sensibilidade pela pele, os sentidos táteis para que, em movência criativa, seja possível o entrelaçar de cada corpo, do posicionar de uma pessoa ao lado - em frente - de costas em relação à outra, pela relação de toque e entrega, que é o peso (e a suavidade) de uma das partes do corpo (da pessoa) que se faz possível.

Peso na dança pode não ser o pesado, também é a entrega gravitária do corpo em contato com o solo/chão ou com outra base corporal. É o criar de apoio para fazer a base do contato e desta entrega, deste trabalho contínuo. É possível o trabalho da fluidez da movência, quando a dança se revela entre os corpos. Uma relação de dependência, de interdependência que é o ato criador, a confiança e o pensamento dançante.

4 QUARTOATO: D(ESCREVER) UMA DANÇA OUTRA NA PULSAR

O pensamento dançante se faz pela descrição de imagem escrita, são as passagens que revelam as resitências, a co-existência e o existir na temporalidade de compor uma dança outra na Pulsar. O trabalho da Cia. acontece na investigação do movimento entre corpos com e sem deficiência pela perspectiva das diferenças e da qualidade de movimento singular que cada corpo apresente e se afete pelo conviver com as pessoas com deficiência.

A dança outra é um fazer cotidiano de desimpedir barreiras atitudinais. Ela firma lugar para a dança anticapacitista. É a dança que tem entre suas referências os estudos da deficiência à luz da crítica feminista ao modelo social, pensada aqui para analisar as implicações transversais no campo de arte e deficiência. Trata-se da construção, desconstrução e ou desconstrução de vidas artísticas, como acontece na Pulsar no compor COM dança coreográfica de pessoas com e sem deficiência, como uma reinvenção possível de corpus.

E assim trago a perspectiva do trabalho da Pulsar como caminho para desimpedimentos na dança. Pelo reelaborar corpo como pesquisadora a partir das leituras que possam fissurar e incidir no desnaturalizar da cultura predominante, que afirma a corponormatividade. Manutenção cultural que reproduz a opressão aos corpos de pessoas com deficiência.

Por esse caminhar cabe fazer e pensar a realidade desde inscrever o corpo como lugar de existência, que situe a questão política e de luta para “mudar o olhar sobre a deficiência, deixando de buscar identificar supostas limitações e apontar para a circuncisão das barreiras que obstaculizam a participação social das pessoas com deficiência.” (GESSER; BLOCK; MELLO, 2020, p. 27).

Importa considerar que a circuncisão das barreiras às pessoas com deficiência necessita ruir. Se é capacitista quando, por exemplo, se reproduz a atitude de omissão às especificidades de pessoas com deficiência quanto ao direito de se comunicar e de ser comunicado no contexto da comunidade surda, de pessoas com síndrome de Down, pessoas com transtorno do espectro autista, pessoas com sofrimento mental e ou psíquico, entre outras condições humanas, sem que haja, no planejamento, a concretização da acessibilidade comunicacional. Esta que é o processo de acessibilidade atitudinal, ademais, é uma atitude para qualquer pessoa que lute pela equidade ao defender a justiça social para todos, todas e todes.

Portanto, para seguir na discussão, necessito de apoio e assim como um desenho de pontos, linhas e curvas, recorro à criação de espaços articulares para dialogar com autoras/ es sobre o processo de despertar do sistema sensório-motor.

Prover a acessibilidade nessa pesquisa se faz no articular de estudos sobre o corpo e sobre a deficiência pela crítica feminista, como proposição que abra espaços e sensibilize novas pesquisas e pesquisadoras/ es e situe a relação entre pessoas com e sem deficiência, do aguçar das especificidades de cada singularidade. Para Camila Alves,

[...] a acessibilidade pode ser pensada de uma forma mais ampla, como um modo de criar conexões e vínculos perante as contingências de nossas multiplicidades corporais e comportamentais. Isso, inclusive, implica no tensionamento da lógica capacitista que sustenta nossos modos de organização no dia a dia. E, para isso, é preciso que todas as pessoas envolvidas se engajem no processo. É preciso descobrir formas de estar e fazer coisas juntas e juntos que considerem as múltiplas corporalidades e comportamentos. É preciso, ainda, estarmos abertos à transformações e ampliações de nossos próprios padrões – perceptivos, cognitivos, comunicacionais e corporais. (ALVES, 2020, p. 11).

Na caminhada da Pulsar se presentifica o processo da acessibilidade artística, o protagonismo de artistas, pessoas com deficiência no processo criador, ainda assim, é preciso analisar como as outras dimensões de acessibilidade são praticadas no contexto da companhia.

4.1 Contradança

A Subjetividade encastelada é aquela moldada pelas formações clássicas (autocentradas), a contradança é a descentralização, é a reverberação do trabalho da pesquisa e escrita do mestrado, das fissuras sensíveis e perceptíveis que, no entendimento desse estudo, geram espaço articular. O espaço articular – em dança – pode ser proporcionado pelo trabalho da consciência corporal, é o abrir. Portanto, espaço articular pode ser entendido como metáfora de ligação ao resgate sensorial (HARAWAY, 1995) para propor uma contradança.

Aqui, entendo contradança como um deslocamento do pensamento cristalizado e crítico à corponormatividade. A contradança é contra as opressões aos corpos deficientes, contradança é o movimento anticapacitista que compõe reivindicações junto com as pessoas com deficiência.

Recorro a Anahí Mello para contextualizar e apoiar a discussão e crítica à corponormatividade. Para ela, tal conceito seria caracterizado por

[...] uma postura preconceituosa que hierarquiza as pessoas em função da adequação dos seus corpos à corponormatividade. É uma categoria que define a forma como as pessoas com deficiência são tratadas de modo generalizado como incapazes (incapazes de produzir, de trabalhar, de aprender, de amar, de cuidar, de sentir desejo e ser desejada, de ter relações sexuais etc.), aproximando as demandas dos movimentos de pessoas com deficiência a outras discriminações sociais, como o sexismo, o racismo e a homofobia. Essa postura advém de um julgamento moral que associa a capacidade unicamente à funcionalidade de estruturas corporais e se mobiliza para avaliar o que as pessoas com deficiência são capazes de ser e fazer para serem consideradas plenamente humanas. (MELLO, 2016, p. 3272).

Mello menciona, ainda, “o capacitismo como uma categoria alusiva”. Sendo assim, entendo que os estudos de Mello fraturam o padrão corporal instituído como normal porque ela problematiza a cultura da norma e fissa o estabelecido da normatividade. Encontro diferentes artigos escritos por Mello para localizar a discussão do capacitismo, para incidir em pensamentos capazes de dissolver a subjetividade moldada pelas formações clássicas (autocentradas), descritas na dissertação como subjetividade encastelada.

Analisar neste momento tal contexto me abre possibilidades de mudanças no processo da escrita, por encarar os desassossegos encobertos pelos defeitos da formação eurocêntrica, seja pelo ballet, seja pela psicologia clássica, instaladas no pensamento do corpo capacitista.

A leitura de cada artigo e os artigos diferentes de cada autor/ a refez caminho na temporalidade da escrita e da análise de implicação que se corporifica pelo processo dos estudos no mestrado, um feitiço que se desenha ao criar nexos entre sentidos cotidianamente, pelo revelar a cada releitura da escrita.

Essa releitura é o aprendizado manifesto das dificuldades na construção do pensamento na escrita, também é a tensão do pensamento dançante, é a análise de implicação que se apresenta no processo do mestrado. Da distância do pensamento corporal, perceptível ao sentido do pensamento crítico, sensorial. “É preciso aprender a ler e pensar o lido; a repetição é uma das etapas para o pensamento criativo” (DINIZ e TERRA, 2014, p. 69).

Criar nexos entre os sentidos também é um estudo e é assim, portanto, que os espaços articulares como resgate sensorial se constituem como metáforas de ligações. Por resgate sensorial entendo a objetividade feminista propositada por

Haraway (1995), refiro-me à necessária aproximação das discussões dos movimentos sociais em relação à produção acadêmica. Ou como a produção acadêmica se entrelaça aos movimentos sociais, penso ser pelos espaços articulares que pode acontecer esse encontro, pela intenção de descrever os movimentos sem escapar dos pontos em análise, de realizar o corte necessário a cada retomada de leitura, como um exercício crítico ou um ensaio que aprimora a dança ou a contradança, que requer movimentos e conexões firmes com corpus teórico corporificado.

Para criar nexos entre os sentidos, retorno a Mello que, em 2019, publica o artigo “Politizar a deficiência, aleijar o queer: algumas notas sobre a produção da hashtag #ÉCapacitismoQuando# no Facebook”, impulsionando também ativismos na internet. Segundo ela,

No Brasil, enquanto categoria analítica, a palavra capacitismo foi empregada pela primeira vez por mim em um trabalho em coautoria com Felipe Fernandes e Miriam Pillar Grossi (MELLO; FERNANDES; GROSSI, 2013) sem, no entanto, ser conceituada de modo mais abrangente. O termo apareceu pela primeira vez como demanda política em dezembro de 2011, durante a 2ª Conferência Nacional de Políticas Públicas e Direitos Humanos para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (II CNPLGBT), conforme mostro nesse trabalho, quando reflito sobre o uso do meu duplo papel de acadêmica-ativista para propor e defender na plenária a incorporação da palavra capacitismo nos documentos finais da 3ª Conferência Nacional de Políticas para Mulheres (III CNPM). (MELLO, 2019, p. 127)

Como acadêmica-ativista repagino a presente história do Brasil, em todas as instâncias a democracia participativa se encontra sob ameaça, seja pelo obscurantismo que enfrentamos no país como pela pandemia mundial que se revela na terceira, quarta onda. No Brasil, temos o registro de mais de 600 mil mortes (2020-2021)⁵⁹ por covid quando finalizo a escrita da dissertação.

Em 2021, vivenciamos os movimentos de retorno à rua e da organização popular para a realização de Conferências de Políticas Públicas⁶⁰ em vários contextos, a despeito da indicação nacional. Em 2022, temos eleições presidenciais previstas, de governadoras/ es, deputadas/ os federais e senadoras/ es. As discussões se aquecem e ocupam os espaços virtuais e em pauta #ÉcapacitismoQuando#⁶¹

O ativismo na internet #ÉCapacitismoQuando# impulsiona a campanha e manifestações nas redes sociais, “o capacitismo tem sido pensado para nomear a discriminação de pessoas por motivo de deficiência” (GESSER; BLOCK; MELLO, 2020, p. 18). Em contágio por Mello como acadêmica-ativista, também partilho como

análise de implicações #SouCapacitistaQuando# propositando este ato como espaço articular no contexto da pesquisa e na criação de nexos de sentidos.

No campo de artes sem barreiras, percebi na dança clássica muita estranheza e os trabalhos apresentados naquela estética, embora fossem amadores na ocasião, foram considerados por mim como atividade sociocultural, um pensamento permeado por preconceito e discriminação, sendo este meu primeiro contato com a opressão capacitista à pessoa com deficiência.

#SouCapacitistaQuando#Naquele período, para mim, o ballet clássico tradicional se fez como um padrão capacitista. Identifiquei que seria fora da realidade pessoas com deficiência desenvolverem a técnica rígida do ballet, convencionada a corpos padronizados. Assisti alguns espetáculos onde as bailarinas não subiam adequadamente nas sapatilhas de pontas e essa estranheza limitou meu entendimento, considerando que a ausência de técnica fosse da professora e não das artistas.

Foi no processo seletivo do Festival Internacional Arte Sem Barreiras, em 2002, no qual atuei como membra da banca avaliadora que, na ocasião, conheci o trabalho da Companhia de Ballet Clássico Integrarte, de São Bernardo/ São Paulo, composto por bailarinas clássicas de alto rendimento, com impecável trabalho técnico, surdas. #SouCapacitistaQuando#aceito os limites técnicos desta estética excludente.

A Companhia de Ballet Clássico Integrarte foi o primeiro contato que presenciei com bailarinas clássicas deficientes, antes de conhecer o trabalho da Integrarte, estive intoxicada por uma formação capacitista. Pensava não ser possível que pessoas com deficiência seguissem carreira no Ballet Clássico tradicional.

#SouCapacitistaQuando#aceito a formação capacitista da redução do corpo à corponormatividade no ballet/ balé clássico, entre outras danças.

Há cerca de 20 anos, aprendi que todo corpo pode dançar o que quiser e me senti convocada pelo ativismo de artes sem barreiras, pelo protagonismo da pessoa com deficiência no campo cultural. O ativismo por artes sem barreiras foi um reposicionar crítico das pessoas com deficiência na produção cultural e artística. Considero que o campo da cultura, da arte e das danças deve ser um espaço plural e não para poucos privilegiados, mais especificamente, o lugar aristocrático da arte e da dança precisa ruir. É o que proponho persistir na problematização escrita desta dissertação.

Reconhecer-me sobreimplicada, ou seja, protegida pela ideia irreal das fábulas/fadas e do corpo encastelado instituído, que se isola da realidade do mundo é um processo de reelaboração de vida, já que perceber as zonas de conforto e de privilégio exige um torcer da subjetividade encastelada.

Estive soterrada na subjetividade da ilusão, do encastelamento, que pode me impedir de agir contra os espaços de poder onde transito. Como fraturar a naturalização estabelecida? Como dissolver modos convencionados de subjetividades que se cristalizam?

Encontrar o ativismo nas artes e compor COM as pessoas com deficiência para pensar dança outra é um atrever-se nas artes. O ganho relacional de conviver entre pessoas com e sem deficiência na pesquisa artística, articular modos de vida e na luta contra a opressão da produção da pessoa com deficiência nas artes se constitui como um campo de intervenção diante da cultura hegemônica. Refiro-me à construção de políticas públicas de cultura, como consta na Constituição de 1988 nos artigos 215 e 206-A, que institui o Sistema Nacional de Cultura, que nos tempos atuais se encontra sob ameaça.

Neste contexto, importa partilhar que é pelo engajamento político da organização dos movimentos sociais que podem ocorrer os desimpedimentos da participação na construção das políticas públicas. Como dito anteriormente, desde o Plano Nacional de Cultura, em 2008, artistas com deficiência apresentaram em pleito Nacional suas reivindicações e incluíram a discussão de acessibilidade nas Políticas Culturais e, em 2014, referendaram as proposições de Acessibilidade Cultural na IV Conferência Nacional de Cultura, em Natal. Àquela época a discussão de acessibilidade não ecoava como hoje, o ativismo e a resistência do movimento de artes sem barreiras fizeram o protagonismo, a palavra acessibilidade era desconhecida no campo da cultura e das artes.

A consultoria de dança se referia à coordenação da área de dança do programa Artes Sem Barreiras, de colaborar com a profissionalização do campo da dança, de criar condições para o desenvolvimento das atividades artísticas por e entre pessoas com e sem deficiência.

Neste contexto, passei a conhecer a produção cultural do campo das artes sem barreiras como os artistas de dança e de teatro (artes cênicas), profissionais e amadores, em distintas expressões estéticas, entre essas: dança de salão, dança em cadeiras de rodas, dança regional/ popular/ folclórica, dança expressiva, dança

experimental, dança e tecnologia, dança competitiva, dança inclusiva, dança sem limites, dança reabilitação, dança terapia, dança social, dança circense, dança de rua/urbana, dança teatro/ teatro físico, dança contemporânea, dança moderna, ballet, entre outras.

Ser contra a discriminação aos corpos de pessoas com deficiência é urgente. Tornar-se anticapacitista é urgente. O que não percebo? Em que lugar permaneço? Se a dimensão corporal/ material é política e social, o que mantenho? O que se estabelece como forma de poder?

Para abrir diálogo, compartilho contexto formativo que transversaliza a formação de outros corpos, outras subjetividades por novo caminhos – apoiados pelas autoras Gesser, Block e Mello, que afirmam,

Há fortes relações entre o capacitismo e outros sistemas de opressão como o sexismo, o racismo, a LGBTfobia e o classismo. Em decorrência disso, temos proposto uma perspectiva interseccional para a compreensão das camadas de opressão desses sistemas, no sentido de entender como eles atuam de modo a oprimir determinados grupos e valorizar outros. Dito isso, vale destacar que nossa abordagem aqui corresponde à vertente sistêmica/estrutural da interseccionalidade, uma vez que ao refletirmos sobre o capacitismo, a deficiência enquanto diferença é reduzida à desigualdade ou opressão, ainda que a incorporação da transversalidade implique a capacidade metodológica de operar relações que sejam de fato interseccionais e não como um ‘somatório de opressões sociais’. (GESSER; BLOCK; MELLO, 2020, p. 18).

O enfrentamento ao capacitismo como sistema de opressão fortalece o espaço de luta da pessoa com deficiência, posiciona o reconhecimento dos modos de existência na reivindicação da justiça social, como também situa que a deficiência enquanto diferença não pode ser reduzida à desigualdade ou opressão de forma isolada.

Em pesquisa, percebo intervenções que se apresentam como complementares, a saber: o corpo e a deficiência, a dança e a arte, o sentido sensível e o sentido perceptivo, as descrições de imagem escrita e a escrita do pensamento dançante, multiplicidade e conexões, as marcas visíveis e invisíveis de impedimento e também de desimpedimento, a construção textual de narrativa corporificada.

Como sujeita corporificada, escrevo tomada por transformações que aguçam sentidos sensíveis e perceptíveis. No compor das lutas, “propondo ‘politizar a deficiência’ ao incluir a discussão sobre o capacitismo e as lutas anticapacitistas nas teorias e lutas feministas, antirracistas, decoloniais e queer”. (GESSER; BLOCK; MELLO, 2020, p. 29).

É nesse sentido que retorno às questões da pesquisa precisamente pela experiência de desimpedimento na Pulsar, como uma dança outra possível. Aquela que se firme nas lutas feministas na perspectiva contra e anticapacitista, antirracista, antissexista, decolonial e *queer*.

#SouContraCapacitistaQuando#como intérprete-criadora, me posiciono contra a naturalidade encastelada, incrustada e que adormece corpos.

A relação do trabalho de dança com pessoas com deficiência pode construir outras perspectivas/ possibilidades para os corpos? Como a composição entre corpos de pessoas com e sem deficiência se faz no desimpedir de corpos? Que relação há entre os impedimentos e os desimpedimentos no trabalho que desenvolvo no campo da dança?

#SouCapacitistaQuando#tenho dificuldades para ler esta sobreimplicação. A sobreimplicação é um conceito que faz e traça o processo de se reconhecer na negação da intervenção analítica pela pesquisadora na pesquisa.

Portanto, coloco-me em questão: quais são as minhas afecções para escrever uma dissertação? A que quero dar corpo? De que corpo estou falando? Com que corpo escrevo, danço, trabalho? É um corpo qualquer? É do meu corpo?

Contradança é a afirmação de que o corpo constitui meios próprios, tendo o sentido de percepção uma capacidade ou potencialidade de aguçar a dimensão de sociabilidade, que pode agir contra os processos excludentes de diversidade humana. A contradança é luta e propõe deshierarquizar os corpos, todos os corpos e em todos os ambientes e espaços.

Para seguir com os atos dissertativos, apresento, nas próximas páginas, uma dança, aquela realizada para o exame de qualificação do mestrado nos solos do Programa de Pós-Graduação de Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2019. Naquele momento iniciei a problematização de que uma contradança pode ser capaz de refazer lugar. A contradança cria outra dança.

4.2 SOLUS PPFH UERJ e espaços articulares: articular um outro corpo, uma outra dança

Espaço articular é a sensibilização que proponho junto ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) da Universidade do

Estado do Rio de Janeiro (UERJ) como um gesto de resgate sensorial e do despertar sensório-motor pelo acesso aos conhecimentos de dança, de uma dança que produza presença e novos espaços políticos para se pensar o corpo em uma “rede social de mãos que busca[m] minimizar a impossibilidade de viver uma vida vivível”. (BUTLER, 2018a, p. 76).

A dança é campo de formação humana, é perspectiva do corpo como meio de ligações criativas. Neste contexto, a afecção-imagem (DELEUZE, 1970), como dito anteriormente, se faz em nova metáfora como camada muscular, uma metáfora de ligação, um situar perceptivo da mudança e do perceber a reelaboração de corpo (s), de subjetividade (s) pensamento e políticas.

O sentido é para despertar o sensório-motor e, para tal, recorro aos estudos de Calais (1991) sobre a propriocepção, que é o sentido de perceber. O contexto da propriocepção aqui é para fazer ligação entre os sentidos de perceber e realizar a movimentação como parte do resgate sensorial, ou seja, um estado sensorial de presença (subjetividade corporificada) é o que procuro afirmar nesta pesquisa, possibilidades de se aflorar sentido sensível crítico (subjetividade) como sentido perceptivo (corpo), um modo denso e firme de se viver contra as opressões.

Em outras palavras, trata-se do acesso ao corpo. E, assim, se torna necessária a articulação de conhecimentos. A partir dos estudos da propriocepção – conhecimento de dança e desta na perspectiva de consciência corporal e de conscientização pelo movimento, é possível perfurar/ criar fissuras em pequenos espaços, é o interstício. Pode criar também um corte ou, na linguagem da dança, uma queda com recuperação (o ir e voltar do chão), que possa significar aberturas que coloquem as ideias em movimentos.

Movimentar a subjetividade de produção de corpos pode ser uma ligação criativa e, para tal, componho com Calais na articulação de conhecimento que conecta com a metáfora de aproximação uma ligação criativa que possa dar sentido aos músculos agonista e antagonista – compreendidos como aqueles que realizam o movimento e o contra movimento. Propriamente aqui, refiro-me ao movimento de ideias contra o capacitismo e a um contra movimento pela urgência de práticas anticapacitistas.

Neste sentido, retomo o contexto da *Contracartilha*: reconfigurando o corpo e a sociedade (2020), apresentada no prólogo e em nota de rodapé nº15. Sublinho essa discussão a partir de Marco Gavério, Coordenador do Comitê de Deficiência e

Acessibilidade da ANPOCS (gestão 2019-2020), doutorando em sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) pessoa com deficiência produzindo na academia. #FicaADica⁶² a seguir uma partilha de conteúdos do ativismo acadêmico de pessoas com deficiência para fomentar e politizar as discussões atuais do campo da deficiência, como um enlace disparador de debates:

Uma abordagem que busca aleijar as práticas de acessibilidade que ainda/ dependem de normas e padrões corporais para tornar legível e administrável determinados “desvios.” “Aleijar” aqui é pensado no sentido de descolonizar, mutilar, deformar e confundir o pensamento hegemônico sobre a deficiência, acesso e inclusão, provocando-lhes fissuras. (Comitê Deficiência e Acessibilidade da ANPOCS, 2020, p. 3)

Pautar atenção no reivindicar a quebra hegemônica sobre a deficiência na sociedade brasileira é ler e ouvir autores selecionados neste estudo sobre corpos, é abrir entendimento para a expressão aleijar e, assim, multiplicar o sentido que provoca fissuras. Provocar fissuras para despadronizar corpos e gerar movimento agonista como um modo de expandir corpos, densidades, desenvolver flexibilidade, resistência e tônus muscular, texturas e camadas necessárias para criar corpo anticapacitista.

Relembro que essa pesquisa é um ato de entrar e apresentar o processo da formação corporal no campo dos estudos interdisciplinares. Neste contexto, a afecção-imagem (DELEUZE, 1970), quero dizer, a reelaboração do corpo pensamento, se faz como camada muscular. Essa metáfora da camada muscular é um convite para adentrar a discussão, é um situar perceptivo que possa despertar disponibilidades em pesquisas e pesquisadoras/ res contra as subjetivações dominantes. Uma camada muscular aqui, no sentido de trazer o corpo em sua materialidade de existência, de resistências e vida produtiva que potencialize a formação de subjetividades de produção contra-hegêmonica, anticapacitista, corpos críticos, sensorialidades, afectos e perceptos.

De acordo com Rolnik, “Perceptos e afectos [affecto] não têm imagem, nem palavras, nem gestos que lhes corresponda – enfim, nada que os expresse - e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós” (ROLNIK, 2018, p. 53). Para trazer o corpo em sua materialidade de existência, a propriocepção aqui tem como objetividade fazer ligação entre os sentidos de perceber como resgate sensorial e também com “a via de apreensão de um mundo que nos

permite captar os sinais das forças que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso próprio corpo, ambos em sua condição de viventes” (ROLNIK, 2018, p. 53).

Trata-se de um “contágio potencializador” de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo” ou ainda “eco-etológico” a partir da escrita de Rolnik no livro “Esfera da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada”. As expressões “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo” de Rolnik referem-se ao contato com o entorno, com a ambiência. Podendo ser uma propriocepção como um efeito de metáfora política para situar a formação humana nas políticas públicas como afectação.

É afectar, afetar do sentido do verbo, como situa Rolnik: “tocar, perturbar, abalar, atingir [...] percepto é distinto de percepção, pois consiste numa atmosfera que excede as situações vividas e suas representações ” (ROLNIK, 2018, p. 53) ou seja, os efeitos do próprio corpo. Os efeitos do corpo podem criar movimento agonista (resistência) como metáfora de aproximação a partir de Rolnik (1993, 2000, 2018) Guattari (1987, 1993, 2000, 2012) e Deleuze (1970, 1999) se lidos como texturas musculares ativas que possam gerar sinais de forças na produção contra-hegêmica de subjetividades como tónus muscular e equilíbrio de forças, ensejando uma perspectiva estendida pelo efeito de corpos com e sem deficiência nas tentativas de indicar a necessidade de políticas públicas.

Em 2021, para recuperar e resgatar o momento agonizante que vivemos na hierarquização dos corpos e das vidas, para que seja possível o encontro que pluralize a rede social de mãos, como propõe Butler (2018a), uma rede que minimize a impossibilidade de se viver uma vida vivível, assim, retorno e partilho suas palavras,

Quando somos afetados pelo sofrimento dos outros, não é apenas porque nos colocamos em seu lugar ou porque eles usurpam o nosso lugar; talvez se trate de um momento no qual uma determinada ligação nevrálgica é evidenciada e eu me torno de alguma maneira implicado em vidas que claramente não são como a minha. (BUTLER, 2018a, p. 132).

A ligação nevrálgica referida pela autora aguça a pesquisa em relação aos estudos do corpo na contemporaneidade. A leitura em Butler, sobretudo, no ato de experienciar o espaço acadêmico, semeia o processo de permanecer estudando após o mestrado.

Vivi movimentos e experimentações na turma de mestrado a partir do ano de 2018 e na potência dos corredores da UERJ. Essa turma se iniciou antes do estado

pandêmico, quando foi possível vivenciar as aberturas e as dificuldades das relações entre o corpo discente e docente do PPFH – no percorrer do curso acadêmico e os espaços de articulação que o Programa promove dentro da UERJ, tal como a ação muscular que realiza movimento e contra movimento. Refiro-me especificamente às atividades de extensão, na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/ UERJ) de que participei e fui fortalecida nos estudos e na pesquisa de estudos sobre o corpo, sobre a deficiência e dos estudos dos feminismos plurais pela perspectiva da crítica feminista.

Quanto ao que foi dito anteriormente, explico-me: a partir das atividades do Grupo de Pesquisa em Feminismos, Relações Raciais, Deficiência e outras dissidências GIRA/ PPFH/ UERJ, verifiquei os espaços de articulação entre militância, ativismo e academia engajada em várias junturas e, metaforicamente pensando, *composto* por ações musculares agonistas e antagonistas. (CALAIS, 1991).

Essa provocação se faz pela reivindicação da perspectiva do corpo nos estudos da formação humana e das políticas públicas. Em meu entender, para que isto ocorra, é necessário contato com o corpo. O que se sabe é que “... o chão vai se tornando um aliado no trabalho de percepção do próprio corpo”. (MILLER, 2007, p. 60). Sendo o chão um aliado no trabalho de percepção do próprio corpo e se isto é possível, como se faz esse contato?

O chão como aliado do próprio corpo foi um espaço articular no solo/ chão do PPFH. Uma transversalidade propriocepção foi possível quando, no momento do exame de qualificação, pretendi que a pesquisa dissertativa encontrasse o estudo do trabalho de criação da sexta peça da Pulsar “Nas Vizinhanças de Renata” (2016). Para a arguição da pesquisa como corpa dissertativa, apresentei uma dança outra no solo do PPFH. Aquela dança, analisando hoje, foi real. Parti da experiência do corpo afectado para produzir conhecimento e “*saber-do-vivo*” sem saber como trabalhar as expressões que por lá surgiram.

Foi em 13 de dezembro de 2019 às 15h. Estavam presentes as professoras da banca Marcia Moraes, Laila Domith, Giovanna Marafon – o grupo de orientação, amigas/ os da turma do mestrado, do grupo de pesquisa GIRA. No corredor para acompanhar a apresentação, a equipe da Secretaria⁶³ do PPFH. Uma pequena

produção aconteceu na semana de véspera, quando da preparação do roteiro para apresentar os caminhos da pesquisa até aquele momento.

Organizei o tempo para apresentar o trabalho teórico-prático no exame de qualificação. Cheguei cedo, preparei a sala e os equipamentos com auxílio da equipe da Secretaria. Combinei com Veronica Diaz da turma ME 2018 necessários apoios de suporte técnico para partilhar corporalmente uma dança outra corporificada para a ambiência do PPFH. Convidei Ana Bruno da GIRA, para filmar e registrar dança “percepto e afecto” (2019).

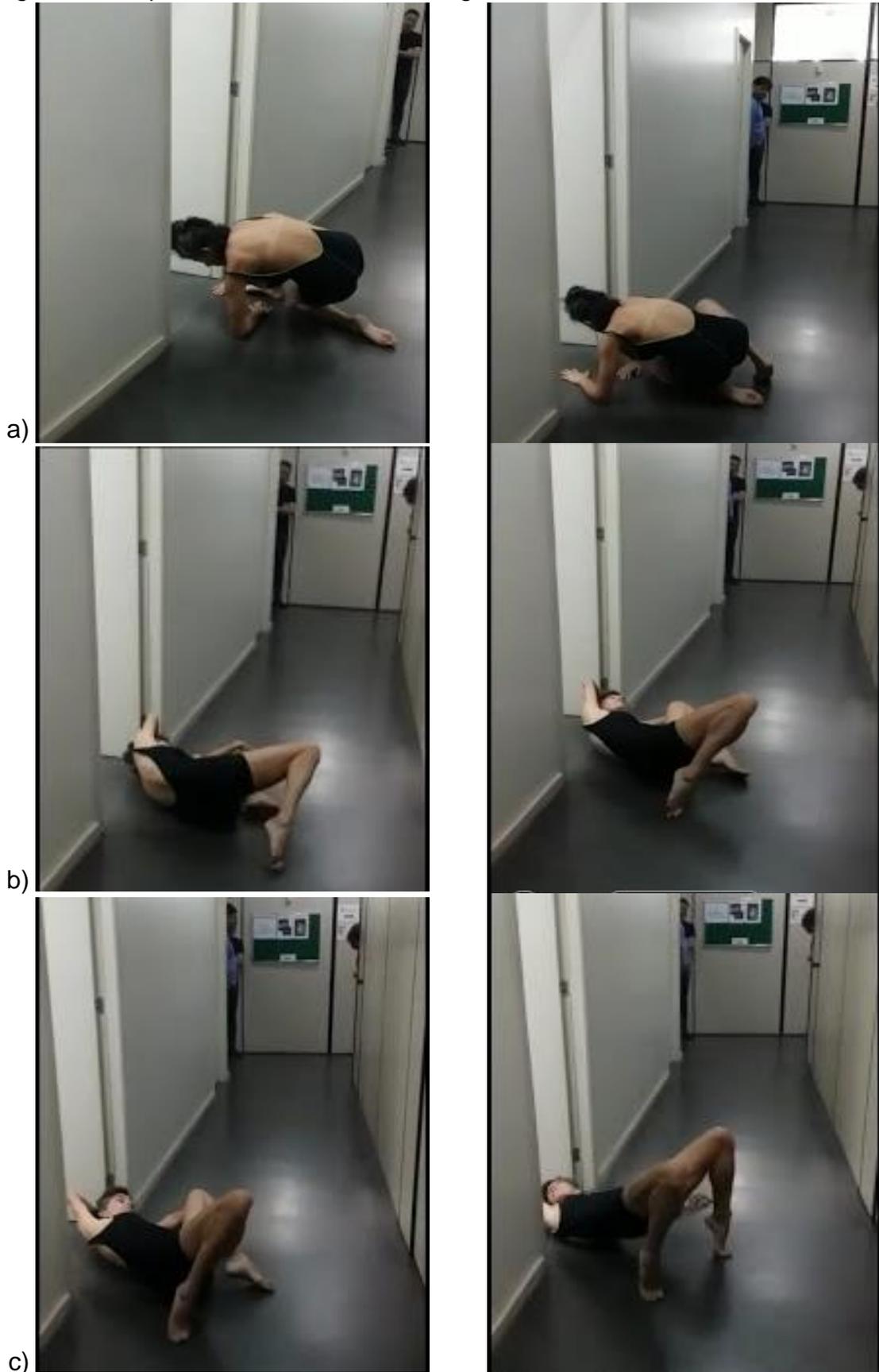
A dança apresentada, “percepto e afecto” (2019), foi um solo que integrou a pesquisa no mestrado, feito a partir do corpo atingido pelo golpe de 2016 em um trabalho de composição coreográfica junto com todo o elenco da Pulsar Cia. de Dança. Cada um dos intérpretes-criadores teve sua frase de movimento, e tais frases foram gravadas em áudio para compartilharmos com a dançarina cega que atuava entre nós.

A seguir, em imagens, a objetividade do corpo em contato com os estudos da formação humana no PPFH. É a resistência como partilha visual (a decomposição de um movimento filmado) é uma sequência de fotos do vídeo. “Percepto e afecto” (2019), é o lado esquerdo do corpo em contato com o chão: a mão, o antebraço e o cotovelo. Essas partes do corpo se constroem pela entrega de peso, é o resistir e fazer a resistência. A entrega da parte do corpo no chão do PPFH, é um momento de se criar uma movimentação, um reposicionamento pelo contato com uma base fixa e por meio da movimentação articular.

Esta base, foi uma realização corporal para a materialização de como se faz possível construir um caminho de resistência. Em termos corpóreos, é a preparação para uma entrada em um desafio, é o corpo no espaço e o espaço do corpo que se dobra pela escápula esquerda para inserir a base das costas no chão (duro e frio), é um desafio. É um novo posicionar que pode possibilitar a mobilidade, que foi feita pela suspensão do quadril.

Esta é a sequência de movimento (frase de movimentos) em que o corpo vai ao chão, dobra e se reconstrói na suspensão por um movimento que virá, sem sabermos qual é a relação na ambiência que cria a possibilidade da realização do estudo corporal pelo Contato Improvisação. O solo é a base fixa de contato e das aproximações por vir.

Imagem 6 - Sequência de movimentos fotografados



Fonte: GIRA/ PPFH/ UERJ por Ana Bruno (dez. 2019)

Abaixo, compartilho o conteúdo em minha voz do que dancei, transcrito por mim para a leitura como outra forma de fruição estética para a dissertação:

Início da descrição: ... e aí eu vou me entregando no chão, chegando e ficando pequenininha, bem aqui, pequenininha. num cantinho do chão, e vou me dobrando toda. Minhas pernas, ambas estão no chão dobradas. Meu joelho, um aponta pro teto, o outro, pro chão. Meus cotovelos, um deles tá em oposição ao meu tronco... Minhas mãos, apoiadas; faço diferentes ângulos, dos meus cotovelos, e vou trabalhando o apoio da distribuição, da transferência do meu peso, do meu corpo. Uma das minhas pernas passa entre os meus braços... O meu quadril tá apoiado e aqui eu vou encontrando uma entrada e saída das minhas pernas entre meus braços, trocando uma posição, totalmente apoiada no chão; entregue no chão como se eu fosse... uma pesquisa, de encontrar às vizinhanças de mim mesma, percebendo pra onde que vai a direção das partes do meu corpo. E eu já me misturo toda e não sei onde que tá a minha perna esquerda, nem a minha perna direita, nem minha mão direita e nem a esquerda – fico toda pequenininha passando entre minhas pernas e meus braços... bem num ângulo... bem pequenininho, como se eu fosse um, uma mocinha que ficava bem pequenininha, bem miudinha e que não sai do chão, que fica cada vez mais perto do chão e aí eu vou me transformando... vou virando de lateral até que eu vou ficar de costas totalmente e vou saindo rodopiando... rodopiando... rodopiando, rodopiando... rodopiando... rodopiando... até chegar de novo num outro cantinho bem pequenininha e sigo de novo fazendo esse meu ombro ficar dobrado e ele vai em direção ao chão... todo dobrado, meu corpo tá todo no chão dobrado entre meus braços e ele na verdade não sai nunca do chão; virando de um lado pro outro; parece que eu vou entrar dentro do chão; parece que vou entrar dentro de mim mesma; vou ficando menorzinha, menorzinha e bem pequenininha virando pra um lado e pro outro, fico totalmente pra dentro e pra fora vou ficando menorzinha... menorzinha e bem pequenininha ... Fim da descrição.

A escrita acima foi uma das contribuições para a pesquisa pós-qualificação, em 2020. A dança “percepto e afecto” (2019) é uma dança voz. A fala do movimento audiodescrita é parte da composição da peça “Nas Vizinhanças de Renata” (2016), inserida na trilha sonora. O feito da escrita “percepto e afecto” (2019) é a transversalidade de uma dança em uma sala de aulas teóricas de políticas públicas e formação humana, para ressignificar sentidos e abrir espaço na academia para o corpo, como matéria humana.

A dança “percepto e afecto” (2019) se constituiu solo/ terreno para desenhar a pesquisa de corpo inserida no processo de corporificação e dos estudos do corpo como meio e criação de espaços de contato para uma educação anticapacitista. Torna-se necessário tomar a dança que articula pensamento crítico à gravidade na qual estamos todos inseridos.

É neste sentido que, para fazer surgir uma dança outra, que se tornou a *contradança*, é necessário desnaturalizar o padrão e a dança estabelecida. Considerar que o território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em

linhas de fuga até sair de seu curso e entrar em desconstrução de clássicos/antigos padrões de vida. Observemos o que dizem Guattari e Rolnik:

[...] a espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente as estratificações materiais e mentais. A reterritorialização constituirá uma tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. (GUATTARI; ROLNIK, 2000, p. 323).

Assim, tendo como entendimento ser possível desfazer os territórios “originais” e, conseqüentemente, as estratificações materiais e mentais, miramos nossa construção para outros caminhos que encontrem um modo e outro sentido de fomentar e criar o desimpedir de um corpo clássico-antigo, conforme poderemos observar no caminho percorrido pelo meu corpo em direção a outro modo de dançar.

Neste processo, cabe pensar uma dança outra no sentido de não encastelar e nem manter as linguagens do corpo que se convencionaram como danças profissionais reconhecidas pelas artes cênicas, como as danças da cena clássica, moderna ou contemporânea. Estas constituem-se como marcas para que questionemos os efeitos das danças instituídas e reprodutoras de valores sociais que mantêm sistemas opressores e, portanto, excludentes aos corpos.

É nesse sentido que, pelas artes, rompi com o padrão do ballet clássico. Mas foi pela aproximação com a dança contemporânea que identifiquei a replicação de valores dominantes e hierarquizados pela cultura de normalidade corporal hegemônica que precisa ser desterritorializada.

Corporificar a cultura de acesso seria fomentar um processo de reterritorialização entre as pessoas com e sem deficiência em seus modos singulares de existência nas dimensões sócio-culturais e políticas.

4.3 Articular uma *contradança*

Assim, constituir um corpo é articular as relações humanas nos arranjos da convivência para que os relacionamentos possam encontrar espaços conectivos. O corpo é constituição de rede, é coletividade pelo conjunto de relações que podem ou não compor corporeidades. Fazer o corpo é um trabalho cotidiano, trabalho diário e pode ser feito por todas/ os nós.

Para pensar estas posições, abandonei algumas leituras para, de outra maneira, sustentar o que penso ser possível: a defesa de uma dança outra, questionando a dança que se fez nova pela perspectiva da dança moderna ou contemporânea. Assim, refiz os caminhos da pesquisa para aproximar esse estudo ao pensar do professor africanista Muniz Sodré, trabalhado no livro “Pensar nagô”. Pelo autor, encontro estudo e referência para as discussões de corpo e corporeidade como processo formador de subjetividades na tentativa de romper com modos eurocentrados.

No capítulo “Filosofia a toque de atabaques”, encontramos um convite para repensar os estudos referentes ao corpo, que, segundo o autor, “... abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades.” (SODRE, 2017, p. 101).

Para Sodré, o corpo não é um suporte passivo de forças, seja da linguagem ou da consciência-alma, e sim “é modernamente atravessado por uma crise de significações, isto é, como um conceito passível de desestabilização” (Idem, p. 104). A desestabilização de signos e significados é necessária e o estudo de Sodré nos prepara para questionar a estabilização dos corpos. Seguindo na concepção do autor, observemos:

O si-mesmo corporal – em que o instinto é figurado como um “centro de interpretação” dá margem à noção de corporeidade. Esta não se refere à substância da carne humana como uma entidade pessoal e interiorizada, mas como uma “máquina” de conexão das intensidades num plano imanente ao grupo. Num sujeito coletivo, como é o caso do grupo, corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos. Claro, o grupo pertence ao indivíduo tanto quanto este pertence ao grupo, mas em ação e pensamento, o grupo – pleno de movimentos contidos ou reprimidos – tem mais potência, o que significa pensar coletiva e anonimamente, algo que se poderia designar como pensamento-corpo. (SODRÉ, 2017, p. 106).

Nessa corporificação, a partir de Sodré, e como partilhado anteriormente, falamos da dança entre pessoas com e sem deficiência e dos corpos constituídos nessa relação. Propomos, nas próximas páginas, descrever como fui desimpedindo um corpo em sofrimento psíquico e moldado pela subjetividade clássica do ballet.

Este movimento se deu pela minha atuação numa nova coletividade junto às atividades culturais com as pessoas com paralisia cerebral no DefNet. Naquele espaço, tornei-me responsável pelas oficinas de aulas corporais/ dança e criação no Museu da República (bairro do Catete, Rio de Janeiro), em rede com as ações dos

artistas com deficiência, pelo ativismo do movimento artes sem barreiras, onde a Companhia de Dança Pulsar também está inserida.

Pensar a respeito da hierarquização dos corpos e de como (des)hierarquizá-los constituíam-se como questões para mim (ainda que não soubesse formulá-las), na medida em que entendia ser possível haver escolas onde pessoas com deficiência fossem professoras(es) e alunas(os).

O estranhamento referido acima configurou um contato com outros modos de existir, sendo que a convivência formativa no DefNet com as pessoas com paralisia cerebral, diariamente, ensinou-me que deficiência não é doença. A mudança de padrões estéticos, com corpos estranhos, esquisitos, de pessoas com e sem deficiência, no Artes sem Barreiras, juntamente com a dança contemporânea que havia iniciado com aprendizado pela expressão corporal, fez sentido na construção de uma nova dança.

No mestrado, também percorro uma nova caminhada a partir da crítica feminista da segunda geração do modelo social da deficiência. Aí encontro novos sentidos que me fizeram pensar uma dança outra pelos estudos da deficiência.

Proponho partilhar vértebra por vértebra como se deu a construção da Pulsar Cia. de Dança, pelo desenrolar de uma coluna, como fazemos nas aulas de consciência corporal e dança. A pesquisa em dança se faz pela relação de contato entre as pessoas. E foi, a partir de 2013, com a presença da atriz, bailarina e dramaturga cega Moira Braga, que passou a dançar conosco, que passei a estudar a descrição da dança realizada pela Pulsar.

Fez-se necessário um encontro de estudo para a dissertação a fim de descrever a dança para as/ os leitoras/ es. Isso incluía os procedimentos de compor COM dança a composições entre corpos com e sem deficiência nesses 21 anos da Cia. e um pensar das sete criações artísticas de que participei: “*Pulsar: Haploos e Diploos*” (2001); “*Pulsar/ Fragmentos - Diploos*” (2004); “*ocorpodoutro*” (2006); “*Indefinidamente Indivisível*” (2010); “*Por Trás da Cor dos Olhos*” (2012); “*Vizinhanças de Renata*” (2016); “*Olhares Ímpares*” (2021) e, também das três edições do *Corpos Ímpares – Festivais 2009/ 2012/ 2015*⁶⁴. Contudo, apenas as peças de dança de 2001; 2004; 2006 são analisadas nessa pesquisa por constituírem a existencialização do corpo Pulsar e por haver a necessidade de circunscrever o trabalho nos limites temporais do mestrado.

Para o exame de qualificação o estudo do corpo se fez matéria. O corpo em movimento foi o modo que encontrei para aflorar os sentidos sensíveis e perceptíveis corporificados nesta pesquisa. Encontrava-me na fase da pesquisa estudando como corporificar um fazer prático-teórico. E, dessa maneira, o espaço acadêmico realizou o contato entre os corpos das professoras da banca e da pesquisadora, o retorno da qualificação como corporificação pode ser compreendido neste (d)escrever do apresentado como um despertar outro para a pesquisa, um despertar outro referente ao efeito do estado de presença, atenção e percepção apontados através da dança.

Na ocasião, foi apresentada como a Cia propôs a fruição estética para a peça “Vizinhanças de Renata” (2016), como um caminho para a pesquisa e, assim, a dança voz “percepto e afecto” (2019) foi um estudo para partilhar o feitiço de uma frase de movimentos corporais como conteúdo de dança para uma solução de áudio descrição cênica. Embora, aqui neste trabalho a peça de 2016 não será analisada, no momento da qualificação não tinha essa clareza do processo de escrita da dissertação. Mas, foi parte do processo para compreender a volta às bases da Pulsar.

4.4 composições entre corpos com e sem deficiência na Pulsar

Considero que, através das três primeiras peças, o constituir de linguagem da Cia. se fez e constituiu sua base. Também se refaz a gramática de movimentos (partitura corporal) e o vocabulário de repertório (descrição das danças da Pulsar Cia.), assim como as nossas referências e modos de dançar, compondo o repertório que multiplicamos em cada novo processo de criação. Na Pulsar, aprofundamos o conhecimento de cada corpo: do próprio-e-do-outro, do outro-e-do-próprio, ou seja, na relação por meio do tato e pelo ato criador.

Para iniciar o encontro e trabalhar a dança, existem inúmeras maneiras: há a abordagem individual de entrega total do corpo no solo ou no chão⁶⁵ e, na sequência, formam-se composições de duplas ou trios, conectados pelo apoio um do outro, estruturas flexíveis, moventes e criadoras.

Pela pesquisa do mestrado, novas referências – como os estudos da deficiência e a ênfase na crítica feminista – foram incorporadas por mim para analisar as implicações no campo da Pulsar como espaço de reinvenção de vidas das pessoas com e sem deficiência, uma reinvenção de corpos.

Foram também processos de desimpedimentos corporais: a) descrição do ato criador: momento da preparação corporal e da investigação corpórea (intimidade relacional), tal como o processo da criação; b) descrição estética da dança, do dançar e do dançado (de onde se dança) e como a ambiência cria um corpo outro pela experiência com cada espaço e público.

Para o mestrado, depois do exame qualificação, passei a tecer a pesquisa e o estudo sobre como produzir a descrição dos movimentos da dança. Como dito na introdução do trabalho, são duas miradas que me convocam: I) pela descrição artística na pesquisa estética e II) pela preparação corporal no revelar da montagem das peças de dança e, quando possível, sobre a concepção da dança.

Os dois contextos acima são complementares e importa considerar que a dança na Pulsar é feita por camadas e de maneira transversalizada, ou seja, os processos são deshierarquizados, acontecem num mesmo plano em simultaneidade. O revelar das camadas surge coletivamente pelas questões apresentadas na elaboração de cada peça a ser dançada e com nexos para as escritas em dança, a serem explicitadas aqui nesta pesquisa. São elas:

- a) descrição de dança, conteúdo do movimento corporal e específico da Pulsar. Da peça em observação e do campo de intervenção e da análise de implicações do feito e das peças de repertório: “Pulsar - Haploos e Diploos” (2001), “Pulsar/ Fragmentos – Diploos” (2004), “ocorpodoooutro” (2006) e do vocábulo específico de cada cena. E, ainda, da corporeidade pulsar: das frases de movimentos e da partitura corporal.
- b) descrição sensorial, conteúdo cinestésico e proprioceptivo. Da preparação corporal a partir da relação de corpos no chão. De cada intérprete-criador/ a em contato com seus riscos e cuidados na criação, na consciência do ato criador, da confiança e de vínculo corpóreo.
- c) descrição artística de dança, do conteúdo estético. Da fruição das diferentes estéticas em dança como linguagem artística.
- d) descrição artística, do conteúdo poético reverberado pelas questões em cenas. Das provocações, reações como a sensação do sensível aberto e que convoca a sensibilidade crítica.
- e) descrição de imagem escrita, da narrativa expressiva pelo passo a passo de fazer a dissertação.

Essas características dizem respeito a possibilidades de desfrute e fruição estética múltiplas, como deve ser o contato com a arte, em camadas que despertem sensações e sentidos, que provoquem arrepios e reações inimagináveis.

Nas próximas linhas, faço uma apresentação, especificamente para esta pesquisa, do trabalho que desenvolvemos há 21 anos na Cia. articulado a três eixos: a) formação b) difusão c) fomento. Esses eixos correspondem ao Plano Nacional da Dança/ PND (2005)⁶⁶ na dimensão da dança como campo social. Portanto, descrevo as *Ações Pulsar* em consonância com Plano da Dança de modo a trazer para a pesquisa, como entendo, a produção da dança na Cia.

4.4.1 Formação

1) criação - Criar um trabalho de dança necessita de aulas de diferentes técnicas para a preparação corporal; estudo teórico; pesquisa de movimento e para a criação; montagem de cenas coreográficas; aprendizado do repertório; investigação em objetos/recursos para a cena, como: tecidos aéreos, faixas de tecido, pranchas e caixas rolantes; estudo de luz; COM posição musical; pesquisa de conteúdos acessíveis em dança.

2) manutenção - A partir do repertório da Cia., realizamos programas de aulas em escolas, festivais, cursos de férias, oficinas, palestras, eventos, entre outros, com apresentações específicas de trabalhos em dança.

3) disseminação - Sensibilização, formação e treinamento de equipes em diferentes campos, como: saúde, educação, cultural, artístico, empresarial de esfera pública e privada.

4.4.2 Difusão

1) circulação - Apresentação do trabalho da dança da Cia. em diferentes estados, cidades e representação nacional fora do país.

2) divulgação - Equipe de comunicação, seleção, tratamento e edição de materiais.

3) produção - Logística para e desde a realização da entrada no Teatro e da participação em Festivais.

4.4.3 Fomento

1) executiva - Equipe de projetos, editais, conteúdos acessíveis e captação de recursos.

2) direção artística - Núcleo de concepção, direção e coreografias.

Para realizarmos as *Ações Pulsar*, compomos para cada Ação uma equipe, desde a construção de recursos até a realização, ou seja, equipe de produção com diferentes assistências, como de coreografia e de ensaio, de infraestrutura, de logística, de comunicação, ações técnicas de som e sonoplastia, filmagem, fotografia, iluminação, acessibilidade, cenotécnica e cenografia, figurino.

Neste momento da pesquisa de mestrado, importa lembrar a definição dos termos: peça/ criação para referenciar um fazer de dança contemporânea que se diferencie daqueles referidos ao ballet clássico: obra consagrada/ espetáculo. Uma reterritorialidade como um sublinhar de uma *dança outra*, para se distanciar da reprodução da cultura dominante. Na intenção analítica de marcar um modo que fissure a subjetividade encastelada do percurso da sujeita autora e localizar a intervenção na pesquisa, a passagem entre o corpo clássico bailarina (1971-1998) e o constituir do corpo contemporâneo (1998-2021) de criação das peças de dança da Pulsar.

Na Pulsar, quando dos processos criativos que serão abordados a seguir (2001, 2004, 2006), passamos a compor o campo com o que venho denominando como partitura corporal: o vocabulário de movimento que se faz desde o feito coletivo e a ressignificação de uma frase de movimento, de qualquer um de nós. Portanto, partitura corporal é como passo também a entender a composição entre corpos com e sem deficiências no campo das artes da dança.

É nesse momento que, através da observação pelo olhar, pelo toque, pela fala, que os corpos se colocam a dançar e experimentar composição para encontrar os contornos que configuram a partitura corporal (as frases de movimentos). O gesto é coletivo e constituído para definir cada cena. A cena é a combinação de como se dará a execução da dança.

As peças da Pulsar se fizeram na desconstrução do ballet e da percepção em relação à dança da Pulsar, hoje observada pela perspectiva parcial (HARAWAY, 1995). As análises aqui propostas partem desse ponto, e de onde observo o relacionamento entre os corpos de artistas em convívio pelo processo de constituir vidas e trabalho de arte entre pessoas com e sem deficiência: um fazer pelos

encontros diários, que é o processo de ensaios contínuos para o a aprimoramento do ofício de artes.

No campo da Pulsar, pelo conviver cotidianamente com as especificidades das pessoas com e sem deficiência em sua vida ordinária, como também na transformação do fazer artístico, compõem-se arranjos entre as pessoas com e sem deficiência.

Os arranjos são iniciados pela aula de preparação corporal, permeados pela pesquisa de movimento e criação. Esses procedimentos são constituidores da linguagem e do contato com a corporeidade Pulsar, ou seja, de dançar COM é a composição feita entre presentes na pesquisa que juntos reconhecem e criam termos/nomeiam os elementos articulares. É nesse fazer que as qualidades de movimentos se evidenciam nas potências dos corpos e fazem surgir as cenas.

Também é a partir dessas cenas que as partituras corporais se realizam, cada artista cria uma partitura particular (ato criador) e na troca dos conteúdos de dança apresentamos as frases de movimento correspondentes ao trabalho de cada processo (de cada camada da criação) e, portanto, nessa troca se inicia a composição coletiva.

A composição coletiva é um combinado entre as frases de movimento características de cada pessoa, da partitura corporal de cada um/ uma sobretudo da qualidade singular do movimento próprio da pessoa. E de como cada pessoa ressignifica o movimento do outro em seu corpo e com sua possibilidade de mover.

Do ressignificar juntas e pela pesquisa coletiva, daquela que se inicia no entrelaçar de cada cena e do corte e recorte próprio da montagem possível para, naquele momento, findar a pesquisa que irá materializar a peça criada. As frases de movimentos (a dança) são trabalhadas na sequência, se apresentam no desafio de criar a transição ou a movimentação que estimula o proceder COM os corpos, na composição coreográfica entre pessoas com e sem deficiência.

Assim, pelo situar da pesquisa de movimentos e da criação, no lugar de intérprete-criadora, esmiúço, como pesquisadora teórica, o estudo da escrita do que foi dançado. Por isso, a escrita se dá desde o início da trajetória da Pulsar, percorrendo os caminhos que nos levaram à montagem das peças de dança e que constituíram a linguagem estética e a corporeidade da Cia.

Na Pulsar, somos artistas de dança, teatro, circo e música compondo, com a direção artística e a equipe técnica, um espaço de estudo, pesquisa de movimento e criação em dança contemporânea, constituímos-nos por pessoas com e sem deficiência, como uma coletividade de realizações culturais, artísticas e sociais.

5 QUINTO ATO: TRÊS PEÇAS DE DANÇA DA PULSAR

Na Cia., iniciamos nossas pesquisas de movimento entre pessoas com e sem deficiência em 1998, para interessadas/ os que estavam iniciando o processo de frequentar aulas de dança no SESC Copacabana. Pela frequência, mais e mais encontros aconteceram durante o primeiro semestre de 2000. Depois das férias de julho, as/ os presentes daquela época retornaram em agosto em novo espaço - no Lyceu de Dança em Botafogo. Foi quando, em agosto de 2000, constituímos Andreolli, Rocha, Taquechel e eu a Pulsar Cia. de Dança – e se refez a novidade.

Primeiramente, porque as pessoas não se conheciam, com exceção da Taquechel, que era a referência de todos nós, fossem as pessoas com deficiência e sem deficiência, e o que nos ligava era a curiosidade de como juntas/ os iríamos dançar.

Por certo, era preciso criar relação entre nós e contato entre nossos corpos – nossas aulas aconteciam três vezes por semana com três a cinco horas de duração cada, a depender do que nos empolgássemos para pesquisar. Isto acontecia porque, na prática da dança, o trabalho se dá em diferentes dimensões. Naquele momento inicial, se deu pela seguinte estrutura: a) aula técnica de consciência corporal; b) pesquisa de movimentos c) técnica de contato improvisação: trabalho em duplas/ trios/ quartetos; d) pesquisa de dança.

E foi assim a fase inicial da Cia. onde nos constituímos em um quarteto com certas variações entre novas/ os interessadas/ os – momento em que cotizávamos as despesas de locação da sala de dança para trabalharmos. Nós queríamos mesmo era dançar.

O trabalho de dança se dá pelo processo criativo e pela exposição. É comum participar da estrutura da aula para, ao final, partilhar o estudo feito e conversar a respeito das sensações e das percepções geradas no período do *encontro que cria espaço de contato*, na relação de troca e de relacionamento entres as bailarinas/ os.

A pesquisa estética se dá no decorrer do trabalho, no aprofundar da pesquisa de movimentos corporais, assim como no processo de trabalhar as intenções e qualidades do movimento selecionado pela/o intérprete-criador/a, quando algo que interessa a esta/e aparecer. Esse é o trabalho do retorno e da repetição aos movimentos, quando se retoma a pesquisa quantas vezes forem necessárias até assimilar o feito do movimento para o registro de imagens-corpo. As sensações e os

percursos refeitos, que o intérprete dança, são os procedimentos da investigação artística.

No elenco, pessoas com deficiência física e algumas com outras experiências em dança, a pesquisa de compor COM dança, a composição entre corpos de pessoas com e sem deficiência é de feitiço diário e de desfazer padrões, de desmontar as linguagens contidas em nossos corpos que se apresentavam à Taquechel, parceira com quem tecemos as transições de nossos corpos.

Esta transição é da relação-corpo e dos padrões corporais automatizados, do corpo que chega com uma linguagem ou estética diferente da perspectiva de dança contemporânea com ênfase na pesquisa de movimentos através da conscientização corporal, do corpo que inicia uma dança outra pela perspectiva da Pulsar e que trabalha para deshierarquizar o privilégio do corpo em pé/ na vertical, que reconhece a opressão da visuocentralidade e de como criar cotidianamente as condições de trabalho anticapacitista, a contradança é o reposicionar de lugares-corpo, é aleijar a forma hegemônica referenciada da dança institucionalizada.

Neste ponto da pesquisa, analiso as três primeiras peças de dança da Pulsar, referidas no capítulo anterior, dos anos de 2001, 2004 e 2006, respectivamente, por constituírem a existencialização do corpo da Companhia. Entendo que foi através desses três trabalhos que se constituiu uma linguagem artística própria. Proponho compartilhar os distintos processos a partir do entendimento que a dança é, também, conhecimento corporal e formação humana. Sendo assim, o olhar aqui vai se dirigir a essas dimensões da dança.

Essas primeiras peças de dança e seus processos de produção são bases de repertório vivenciadas por todas/ os integrantes e por cada novo integrante quando entra(va) na Cia. Esses processos apresentam a pesquisa de movimento desde as/ os intérpretes-criadoras/ es que, geralmente, pelo olhar da direção artística, são selecionados e, conjuntamente, nomeados por alguma referência que acontece na criação da dança, sendo esse um termo para reconhecermos o movimento a ser feito. Assim, o termo referido é uma expressão dialógica: um fragmento de cena que possibilita a dança em conjunto.

Hoje, como uma nova lente de contato dos estudos do mestrado e para produzir uma escrita como corpo dissertativo, defino esse contexto como partitura corporal (são as frases de movimentos), como um meio para descrever a dança da Pulsar – essa é a descrição que remete ao compor COM dança e entre pessoas com e sem

deficiência. Com a direção artística de Taquechel, aprendemos que o corpo é matéria e que cada intérprete é fonte de criação. Ou seja, a criação é o feito do movimento pesquisado pela/ o intérprete.

Retomo aqui o feito, no sentido de idas e vindas pelo reinventar de movimentos que podem gerar a despadronização corpórea, na composição coletiva. Trata-se dos movimentos por meio da pesquisa entre os corpos com e sem deficiência, do que é criado. Por isso, a corporeidade Pulsar é a criação da dança de cada peça e, portanto, do repertório da Companhia.

Cada intérprete-criador/ a, do seu modo, demonstra como realiza a frase de movimento criada por meio de seu corpo, é o levantamento do conteúdo corporal em questão, é a pesquisa de movimento que gerou ou gera a dança construída coletivamente. E como isso é feito?

Pela experiência com a Pulsar, miramos o reencontro com o movimento constituído pelo corpo criador. Uma retomada, um estudo que possa reconhecer como fazer a estrutura corpórea, o percurso e as camadas do movimento até o encontro corporal com a movimentação que executa a frase de movimento (partitura corporal de cada corpo). Para tal, é necessário fazer um estudo que revela o que o corpo fez anteriormente, dizendo de outro jeito, é o estudo do corpo em movimento na pesquisa de decomposição do movimento e de modo não linear, pelo processo investigativo.

É o exercício de recuperar a frase de movimento, do que é proposto por cada corpo e de como os corpos assimilam o fazer do outro corpo. É a relação de compor COM dança proposições e provocações contemporâneas. O compor COM dança nesta mirada é o efeito da pesquisa do mestrado, para a qual me inspirei na produção de Franco (2016) “por uma política de narratividade, pensando a escrita no trabalho de pesquisa”.

Uma política de narratividade é agência entre os estudos que levanta (m) o fazer desta pesquisa pelo enlace de sentido sensível e campo do perceptível num constituir de corporeidade, esta como uma narrativa política que enseja narrar de modo corporal e crítico os corpos como são, não hegemônicos. Não são narrativas típicas do campo da dança que se eximem da composição com a diversidade corporal e que se mantém no privilégio e na valorização do padrão normativo, que é opressor, excludente e capacitista. Apresento o fazer COM dança na Pulsar como uma prática anticapacitista, e de reinvenção de possibilidades,

A singularidade que cada intérprete apresenta é a fonte de criação. Corpos com resoluções ímpares de movimento, associados à pesquisa de materiais, à plasticidade, textura e cor, buscam a comunicação através da cumplicidade de um jogo de movimento, desenhos, e ritmos, cada um sendo responsável por si, pelo todo e pela possível multiplicação. (PULSAR, 2003).

Com resoluções ímpares de movimento se inscrevem sutilezas, é a dançaturgia entre os corpos com e sem deficiência pelo efeito do encontro delicado entre as diferenças e a relação dialógica entre os corpos. A delicadeza é protagonizada como dramaturgia. Quero dizer como uma dançaturgia que se propõe a se expressar desde a concepção artística, no fazer cultural que se implique a partir da fruição estética, de fazer arte por, com e para pessoas com deficiência.

Trata-se de reiniciar a pesquisa de movimento das inscrições no corpo da/ o intérprete – seja pela qualidade de movimento, pela sensação, pelo apoio ósseo, pela relação muscular, pelo efeito que a frase de movimento inicialmente reverberou. O recurso de gravar em vídeo e depois refazer também é utilizado, sendo este um recurso estabelecido no processo criativo de cada cena e conforme cada etapa da criação da peça de dança.

O ato de retornar é a repetição da frase de movimento que gera (ou) a dança pela/ o intérprete-criador/ a. Do início de cada intenção de movimento, pelo estudo corporal, se reencontra a qualidade peculiar da/ o criador/ a – é quando se dá a materialização do movimento no corpo.

A materialidade de cada peça na Pulsar também acontece pela criação de soluções corporais e estéticas que são definidas durante todo o processo criativo para a execução da dança em elaboração. Entre as frases de movimentos corporais no processo que elabora a dança, também estudamos materiais que aprofundem a pesquisa do corpo, tais como tecidos, bolas, bambu, pranchas rolantes, cadeiras, entre outros. Esses materiais produzem movimentos característicos, potencializando o que venho a denominar por **partitura corporal**, elementos que se configuram como metodologia da Pulsar.

Para analisar as peças da Cia., esse que é o trabalho do pesquisar no mestrado, de modo situado e parcial, sendo eu mesma uma partícipe ativa desse processo, localizo as relações do fazer Pulsar com as dimensões de acessibilidade artística e cultural. Essas dimensões se constituem na escrita da pesquisa, constituindo o corpodissertativo.

O corpodissertativo é o efeito das tensões e problematizações do fazer Pulsar. De trazer para as discussões acadêmicas um teorizar que levante e apresente os elementos, propriamente ditos, da arte do corpo. Como uma política de narratividade, é importante narrar o modo de fazer uma descrição artística pela perspectiva de romper barreiras nas artes e ter, no aprender coletivo, múltiplas maneiras de compor COM uma dança outra.

O fazer de descrição artística aqui se refere aos procedimentos da Cia. em trabalho, nesse pesquisar *corpodissertativo*, ou seja, em como encontrar escrita para revelar o fazer da criação das peças. Esse fazer remete a diferentes temporalidades que podem corresponder ao período de 10 a 24 meses, cada, em diferentes camadas. Refiro camadas porque são fazeres contínuos e em processualidade inacabada, embora elaboradas e preparadas para uma apresentação que chega a uma forma final, efeito de ter percorrido as seguintes camadas:

- a) a preparação corporal e a criação da pesquisa em dança pela coletividade artística formada;
- b) os efeitos no ambiente e na ambiência da convivência, desde a implicação com a chegada e a partida do elenco nos espaços de trabalho;
- c) pela leitura da convivência entre artistas envolvidas/ os no elenco de cada peça que constitui a ação da dança;
- d) a descrição da dança pelo processo criativo e estético.

Este processo constitui um corpo Pulsar, o investigar singular de cada corpo na relação com as diferenças corpóreas de cada artista que integra o elenco da Cia., é a troca entre saberes corpóreos e a partir do movimento que cada intérprete-criador/ a apresenta, um fazer por meio da convivência artística proposta por cada corpo com e sem deficiência no percurso da criação coletiva. Do investigar de conteúdos corporais abordados à cada peça, esse corpo Pulsar se constitui como uma composição coletiva. É um percurso em sua própria corporeidade e é um caminho transitório, que é capaz de reverberar ressonâncias nas artes do corpo, de cada corpo presente na pesquisa de movimentos da Cia., o que pode provocar movimentos no processo de pesquisa daqueles que seguem a partir da experiência na Pulsar.

A descrição sensorial por meio da qual penso a formação corpórea e os elos de conhecimento entre os corpos de pessoas com e sem deficiência e que podem constituir o ato criador são elos de confiança que podem criar vínculo entre as pessoas

e desafios ao risco criativo. O risco criativo é a imprevisibilidade de se fazer dançar, de se lançar aos desafios gravitatórios dos corpos que pesquisam movimentos sem saber onde se chegará... fazer dança é também um se lançar a uma proposta, é uma combinação de ideias e da pesquisa de movimentos de corpos. Se e quando acontece é pelo encontro entre os corpos. Algo surge como proposta e é na perspectiva de pesquisar junto que se faz possível um esboço, um desenho para uma partitura corporal. Nesse aspecto, pensar a escrita da dança se encontra com “... preservar certa imprevisibilidade dos encontros, deixando-se guiar pelas sutilezas dos afetos e extraindo deles o que há de mais fértil” (FRANCO, 2016, p. 30).

A movimentação em questão para fazer a dança não se dá a priori e nem é a reprodução de passos ou de técnicas de dança pré-concebidas. Trata-se do corpo presente e do investigar de fazer arte contemporânea, de provocar a atenção e a presença com o outro corpo nos desafios de desequilíbrio e equilíbrio, por exemplo. O mesmo pode acontecer, também, para quem compõe, para quem produz e para quem frui, desfruta e assiste o enunciar dos corpos à cada peça da Cia.

Nesta direção, o corpo dissertativo se constitui em dançaturgia. Dançaturgia como um caminho a partir do mestrado e de relacionar a corporeidade Pulsar com os desafios da acessibilidade cultural e artística, visando a desimpedir os corpos. Para isso, entra em cena a descrição de dança como processo de fazer a pesquisa de movimento – que é a gramática corporal (as frases de movimento) – é o trabalho de cada intérprete criador/ a para desenvolver as cenas e a composição da peça em estudo.

A descrição artística da dança é o conteúdo das peças da Pulsar – é a composição que define o vocabulário cênico; são os termos que definem os arranjos coletivos e cada peça se constitui como repertório e possibilita a circulação a qualquer tempo, até a remontagem posterior com qualquer elenco.

5.1 “*Pulsar - Haploos e Diploos*” (2001)

Nesses anos na Pulsar, quando tínhamos uma estreia em vista, meses antes realizávamos nossas aulas de dança e consciência corporal, tendo a pesquisa de movimento como conteúdo para a criação. Para a estreia da primeira peça, em 2001, definimos que o trabalho teria o nome da companhia Pulsar, sendo apresentado em

dois atos “Haploos e “Diploos”⁶⁷ no Centro Cultural Sérgio Porto, no bairro Humaitá, no Rio de Janeiro:

Haploos

A singularidade que cada intérprete apresenta é a fonte de criação. Corpos com resoluções ímpares de movimentos, associados à pesquisa de materiais, à plasticidade, textura e cor, buscam a comunicação através da cumplicidade de um jogo de movimento, desenhos e ritmos, cada um sendo responsável por si, pelo todo e pela possível multiplicação.

Diploos

Histórias, corpos distintos e suas relações são a inspiração para a construção de duos. Possibilidades infinitas, onde o peso, o impulso e o equilíbrio/desequilíbrio são elementos que interessam na criação dos diálogos corporais.

Quando do processo de criação das cenas de Haploos (I Ato), a Pulsar foi convidada para uma participação na edição dos Novíssimos (coreógrafos) Panorama RioArte de Dança, na 10ª edição, de 31 de outubro a 11 de novembro de 2001. Sobre o evento:

Com sua primeira edição organizada em 1992, o Festival Panorama é realizado pela Associação Cultural Panorama desde 2007 e traz a proposta de ocupar a cidade do Rio de Janeiro com dança e projetos dos mais variados formatos, apresentando as relações que o corpo constrói com o espaço, tempo e público através do movimento. Ao longo dos seus 22 [29] anos, apresentou companhias e artistas nacionais e internacionais, com papel fundamental na construção da memória da dança no Rio de Janeiro... O Panorama apoia e incentiva a produção coreográfica de artistas brasileiros e latino-americanos, abrindo espaço em sua programação tanto para nomes já consagrados como jovens iniciantes, servindo de plataforma para o desenvolvimento artístico e projeção internacional de artistas do Rio de Janeiro. (PANORAMA on-line)⁶⁸.

Haploos abriu uma discussão calorosa e, como um todo, apresentou corpos com deficiência que habitualmente não estavam pautados nos espaços de cultura, teatros e festivais. A presença de artistas como deficiência seguem raras no contexto artístico-cultural do país.

No final do ano de 2001, concorremos ao edital PROCENA, da Secretaria de Cultura do Governo do estado do Rio de Janeiro, e fomos contempladas para um projeto de criação e, assim, foi possível constituir o processo para criar a primeira peça com duas partes e nomeada “*Pulsar – Haploos e Diploos*” (2001).

5.1.1 Haploos

Naquele momento, entre os novos movimentos pesquisados pela Cia., investigamos a relação com tecidos aéreos. Primeiramente, foi observada a

verticalização dos corpos e a sensação de pessoas cadeirantes flutuarem, pensando que "o peso do corpo pelo espaço possibilita a leveza do movimento" (MILLER, 2007, p. 56), tanto pela percepção dos diferentes níveis do olhar, como quando se faz o movimento e quando se observa o movimento feito por um dos integrantes da Cia.

Essa percepção sensorial de fazer e de observar como fazer se fez relação-corpo, ou, como diz Sodré (2018), pensamento-corpo, estando aqui em contágio com a/ o autor/ a e a corporeidade. A relação-corpo permeou por semanas nossas conversas, feitas com todas/ os no chão e em roda; a cada levantamento de conteúdo corporal pesquisado, trocávamos impressões sobre o enunciado da pesquisa vivenciada. Falamos e escutamos as experiências e as percepções articulares tanto dos ossos como de cada sensação e, assim, o material foi nutrindo o vocabulário que se materializaria no repertório em comum do trabalho de criação de artistas do elenco.

As pesquisas com os tecidos aéreos foram iniciadas na Oficina de Férias de Técnicas Circenses, na Escola Nacional de Circo⁶⁹, pelos professores Delizie Rethy e Rob Rethy. Nesse processo investigativo, fomos descobrindo como artistas pessoas com deficiência física podiam sair da cadeira de rodas e passar para o tecido. Os professores da Escola Nacional apresentaram as técnicas circenses, demonstrando as condições estruturais de suspender os corpos. Foi quando nos mostraram uma amarra de tecido parecida com um casulo (modo convencional). Convoco quem lê a imaginar: um tecido longo, dobrado ao meio e fixo no teto pelas extremidades, ou seja, por um nó bem amarrado em cada uma das pontas, formando uma curva: um casulo, um truque circense convencional e comum.

A imagem do tecido se forma como um casulo na relação de peso do corpo com o tecido fino (liganete), que revela as curvas do corpo e as assimetrias entre os corpos que se encontram ali dentro, sem se revelar completamente.

Dentro do casulo, corpos suspensos sem alcance do chão formam uma cena visual em que um corpo flutua pela entrega do peso. Assim, dentro desse outro espaço cênico, seguimos pesquisando as possibilidades de movimento dentro e fora dos casulos, constituindo duplas e formando pares de pesquisa. Nesse processo, alinhamos as combinações, experimentando e repetindo o processo continuamente.

A ambiência do circo e a relação com a pesquisa do aéreo eram, para nós, uma novidade incrível. Nós nos encontrávamos animadas/ os com a articulação entre as linguagens, mas também tensas/ os com o mal-estar provocado, pois os enjoos eram frequentes devido ao constante girar que se dava nos movimentos aéreos. Os

desafios de interromper o fluxo de rotatividade trouxeram a necessidade de marcar a presença de duplas de bailarinas/ os compostas por pessoas com e sem deficiência para todo o trabalho, já que para bailarinas/ os com deficiência era difícil interromper o giro sem ajuda, pois estavam suspensos e sem as cadeiras de rodas.

Embora para nós outros também fosse difícil, a diferença ali podia se dar pelo manipular e soltar de nossas pernas (que se encontravam dentro do casulo), possibilitando-nos o girar de um contrafluxo vetorizado pelos pés para baixo do alcance do chão – uma ação para parar o movimento contínuo de girar o tecido.

Assim, esmiuçamos a delicadeza pela percepção do flutuar de um corpo e do plainar, conforme depoimento de Taquechel dado à professora Lucia Matos⁷⁰, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2005:

... busco uma coisa muito sensorial, assim, trabalhar através da sensorialidade. Não são movimentos por si só e não são movimentos que buscam uma coisa acrobática [...] acho que é muito mais uma coisa sensorial, de como o movimento percorre o corpo, qual a sensação que o bailarino tem ao dançar e como é que a gente passa isso para o público. Meu olhar passa muito através disso, dessa sensorialidade misturada com a plasticidade, que é muito estético. Realmente, acaba que surge uma estética muito específica [...] eu queria que aquele primeiro ato fosse um espetáculo só. A gente estava começando uma pesquisa de aéreos com eles. A questão da deficiência trabalhada em cima dos aéreos. (MATOS, 2012, p. 125-129).

Essa sensorialidade referida por Taquechel era observada pela delicadeza, alegria e leveza projetadas durante o ato do giro que o tecido dava e que provocava diferentes sensações ao público.

Quando um corpo entrava no casulo, ficávamos extremamente atentas/ os, até que fomos desenhando os procedimentos. Outro fator relevante dessa pesquisa se deu nos diferentes níveis do olhar, no escalar do olhar pela relação da altura em que cada corpo se encontrava - perspectiva que encantou as pessoas com deficiência, cadeirantes.

A pessoa usuária de cadeira de rodas, em relação aos andantes bípedes (pessoa em pé), encontra-se em uma posição mais baixa e com o olhar frontal em uma linha de nível médio (em relação ao chão e ao teto do espaço onde se está). Ao experimentar a elevação dos corpos pelos tecidos aéreos, houve mudança de nível do corpo antes cadeirante, sendo situado em novas posições, diferentes do olhar dentro dos padrões a que estavam acostumados.

O primeiro Ato Haploos (2001) foi composto por três artistas nas cenas áreas que, de modo vertical, dialogavam com os dez artistas no chão. Assim, o elenco era composto por 13 artistas, sendo cinco destas pessoas com deficiência. Esse trabalho,

então, ressurgiu posteriormente como interesse em ressonância para a criação da quinta peça da Cia: “Por trás da Cor dos Olhos” (2012), trabalho que contou com a consultoria técnica e de pesquisa de movimentos aéreos da Intrépida Trupe, Cia. de Circo Contemporâneo do Rio de Janeiro.

Os recursos cênicos utilizados em Haploos foram: 1) faixas⁷¹ de tecidos (*lycra*) em forma de casulos horizontais, nos quais, por dentro do tecido, dois corpos se encontravam acoplados, não revelados e apoiados no chão; 2) prancha rolante; 3) tecido aéreo com amarras circenses, conforme a fotografia abaixo (Haploos- I Ato). Na cena havia múltiplas imagens simultâneas com seis corpos em evidência: três soltos entre si e suspensos por tecidos aéreos e três no chão, sendo dois em dupla e um solto, onde também há desenhos espiralados refletidos pela iluminação.

Imagem 7 - Haploos



Fonte: acervo da Pulsar – fotógrafo Mauro Kury⁷².

Ao final do I Ato, as bailarinas Renata Cockane e Claudia Pacheco ficavam em uma prancha rolante, construída para a pesquisa de Cockane, com os corpos delas acoplados e com base nos ísquios (ossos da base do quadril). Dessa forma, criava-se a sustentação entre as colunas torácicas/ troncos para que Cokrane apresentasse sua pesquisa, que contagiava pelos seus movimentos na reação da dupla em relação de interdependência permeada na horizontalidade como suporte corporal que finalizava a cena.

É no sentido da dança Pulsar que o ato criador pode, diante de cada intérprete-criador/a, presentificar a relação de interdependência como criação de dança. Em relação à dança, aqui, refiro-me à horizontalidade em relação ao corpo no espaço.

Isso significa que quando o corpo estava no espaço do chão – estava no nível baixo e horizontal; quando o corpo estava no espaço aéreo – estava no nível alto e vertical. Essa explicação é necessária pois, nessa pesquisa, os corpos transitam também no nível médio em pé.

Para pensar com a interdependência, segundo a escritora e educadora coreana Mia Mingus⁷³, a interdependência “... nos aproxima de relações onde todas [os] nós temos valor e temos coisas a oferecer”⁷⁴ (MINGUS, 2017, s. p.). Trago esse aspecto tão importante porque desenvolver a pesquisa de movimento corporal requer atenção e dedicação ao outro. Essa prática coloca em cena a interdependência e pode ser feita após uma aula de consciência corporal, onde os corpos são trabalhados para a escuta receptiva, ou seja, através da aproximação entre dois ou mais corpos, pelo contato através da pele, pela descoberta tátil e o reconhecimento da sensação para constituir confiança – um processo lento, que envolve risco, pesquisa corporal e cuidado. Por tudo isso, compreendo que a relação do fazer COM interdependência e dança na Pulsar abre modos criativos, é o fazer junto a invenção de ato/ s criador/ es a partir do reconhecer de cada corpo como um campo de pesquisa múltiplo de singularidades que afirmem vidas e modos de existir.

Neste contexto, posso explicitar que vivencio relações de interdependência e dança a partir da mobilidade com o apoio de corpos e entre os corpos com e sem deficiência. Apoio e mobilidade podem ser feitos através e com o movimento do outro, a invenção/ ato criador. Por exemplo, na dança contemporânea, o desconhecido é a fonte da investigação, ou seja, cada artista levanta a partir de seu repertório suas possibilidades corporais para colaborar com a peça em criação.

O processo individual é parte do momento de trocas que passa a acontecer do pesquisado de cada um/ a para que entre duos/ trios/ quartetos gerem os conteúdos de dança. Elementos feitos pelos corpos em contato trazem sentidos ao que será realizado por e com cada corpo nos arranjos corpóreos da pesquisa que é contínua. Muitas vezes, depois do ato criador, novas estruturas corporais acontecem e os conteúdos de dança são transformados em outras corporificações e soluções cênicas. O processo que é de experimentação artística é semelhante entre todas/ os artistas e cada qual expressa na diferença potências, qualidades dos corpos e com os corpos com deficiência outras qualidades, que potencializam o fazer COM dança juntos.

A pessoa com deficiência pode encontrar um movimento que ela desconhecia, porque pelo contato entre o encontro dos corpos e, especificamente, entre a parte do corpo na pesquisa pode se fazer uma alavanca, um apoio corporal no sentido de

suspensão. Nesse caso, é o alavancar-se como ato criador, é uma relação de interdependência e dança no fazer COM e entre as pessoas com e sem deficiência. Encontram novas sensações, qualidades de movimentos que não tinham antes (como densidade ou suavidade).

Já as pessoas sem deficiência também podem experimentar outros movimentos no acoplamento de seus corpos aos corpos de pessoas com deficiência. Podem descobrir que as pessoas com deficiência fazem movimentos que elas/ es não acessam. Podem aprender qualidades de movimentos diferentes dos habituais e sair de uma perspectiva individualista.

Juntas, pessoas com e sem deficiência, podem potencializar maneiras de estimular outras percepções corporais, outros sentidos sensíveis constituidores de novos estados de presença, novos olhares, novas receptividades, novas percepções do público, que também reaprende os sentidos de os corpos dançarem juntos!

As composições entre corpos, com e sem deficiência, se fazem a partir da preparação corporal para a dança em investigação. Na criação de Haploos (I Ato) fomos 13 artistas no elenco, composto por cinco pessoas com deficiência usuárias de cadeira de rodas, e oito artistas sem deficiência, três artistas nos aéreos. Haploos não traz à cena as cadeiras de rodas, apresenta os corpos em diferentes perspectivas no aéreo fora do chão “pés para que os quero se tenho asas para voar” (KALHO, 1995, p. 274) dos corpos sentados no chão e dos corpos deitados no chão.

O trabalho feito para Haploos está fundamentado na transferência de apoios. A esse respeito, a dança se encontra com um pensamento do corpo, que assim se escreve:

quando nos movemos, estamos sempre mudando a configuração dos apoios do nosso corpo. Nessa técnica, há a busca de permitir ao corpo conduzir as transferências de apoio, sem planejamento antecipado das mesmas, a partir de apoios ativos e de acordo com a organização da musculatura de um corpo, num determinado momento. Isso gera uma qualidade específica de movimento e permite a descoberta de novos caminhos internos, novos desenhos do movimento no espaço. (NEVES, 2008, p. 41).

O desenho de Haploos no espaço cênico relaciona três perspectivas, como se fossem camadas sobrepostas, intérpretes-criadoras/ es dançam (vam) assim, em três superfícies: nível baixo, com o corpo no chão e na relação horizontal; nível médio, na relação vertical com os corpos sentados ou em pé; nível alto, com os corpos nos tecidos aéreos na relação de verticalidade.

As cenas acontecem (iam) ao mesmo tempo que a melodia musical. A pesquisa de movimento das pessoas com deficiência no aéreo, plano altíssimo, já foi

mencionada, mas nas cenas da peça *Pulsar* no palco, não estiveram nos casulos. Ocorreu que fomos surpreendidos ao montar uma peça em pouco tempo e, assim, não tínhamos tempo hábil para uma investigação profunda com os tecidos aéreos. Também por isso, o contato com os corpos nos tecidos reverberou em outra peça “*Por Trás da Cor dos Olhos*” (2012), 10 anos depois.

Abaixo, imagens fotografadas da apresentação no Espaço Cultural Sérgio Porto (2002) um espaço multiuso para a experimentação de arte contemporânea e da vanguarda da produção artística no Rio de Janeiro quando da estreia da peça “*Pulsar – Diploos e Haploos*” (2001).

Na cena, três intérpretes-criadores se posicionam no espaço.

No plano horizontal e vertical: dois em pé e no nível médio e um no chão nível baixo. É uma cena iluminada, são refletores no chão e na lateral do palco direcionados para dentro. Uma luz branca projetada na cena e na “cara dos intérpretes”. Diferentes cores foram reveladas nos figurinos e nos recursos (objetos) cênicos,

É um efeito da iluminação e, quando o intérprete está nesta posição, fica sem ver o que está à sua frente.

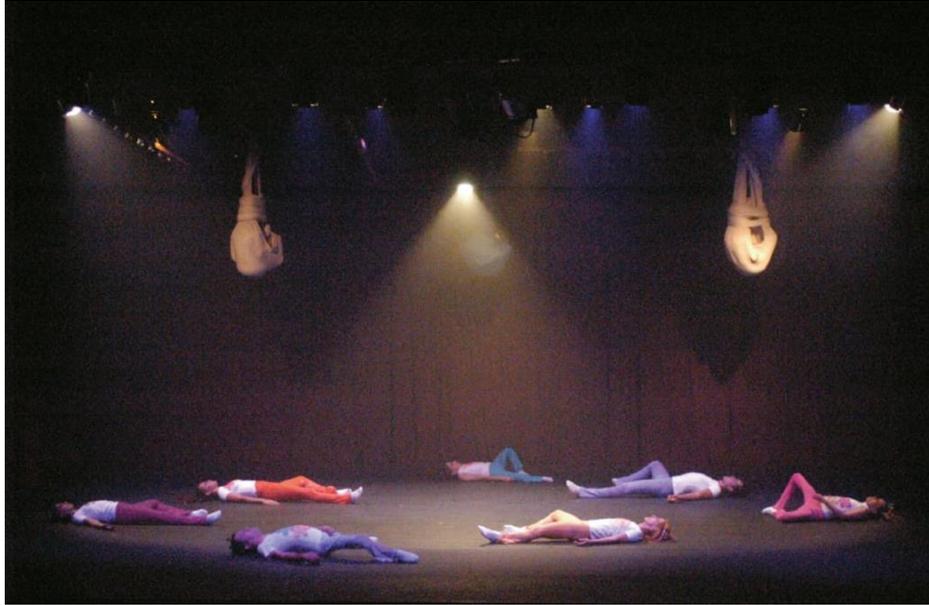
Imagem 8 - Haploos



Fonte: acervo da *Pulsar* – fotógrafo Mauro Kury⁷⁵.

Em movimento: dois intérpretes em pé com tiras de tecidos apoiados nos ombros (como se tivessem uma mochila vestida) levam os braços para trás e deslocam os corpos que estão no chão arrastando-os, realizando um percurso na cena.

Imagem 9 - Haploos



Fonte: acervo da Pulsar – fotógrafo Mauro Kury⁷⁶

Na cena em nível baixo e no plano horizontal, estão sete corpos iluminados, deitados ao chão, formando um círculo. No nível alto e no plano vertical, três casulos aéreos, sendo dois nas laterais, visivelmente amarrados por um nó em tecido branco, e um ao centro, em tecido azul, pouco visível.

A movência dessa cena se faz na entrega de uma das partes de um corpo em contato com o outro corpo, em um partilhar do ato de resistir que é a oposição, seja a entrega do corpo – noção ou entrega da estrutura corporal a outro corpo – que gera o pressionar pelo ponto em contato entre os corpos, isto é: na relação entre dois ombros, um pressiona e o outro resiste para estabelecer o ponto específico de contato e de direcionamento ósseo,

A posição de cada osso determina o trabalho da musculatura e vice-versa, e afeta todo o corpo, já que este é um sistema dinâmico. Quando esta posição não é adequada ao bom funcionamento dos músculos, acontecem desarmonia no tônus muscular [é o estado de tensão permanente dos músculos, que depende da elasticidade e das condições tróficas locais, bem como das conexões nervosas envolvidas] com tensão excessiva de alguns músculos e pouco trabalho de outros. Redirecionando os ossos à posição adequada, colocamos outros ou mais músculo em ação para economizar esforço na sustentação do alinhamento corporal e no movimento. Cada direcionamento ósseo aciona músculos diferentes e pode provocar diferentes movimentos. (NEVES, 2008, p. 42)⁷⁷.

Durante a pesquisa para a criação da peça, foi percebido que entre os movimentos feitos pelo corpo acoplado poderia se iniciar a movência através da coluna de ambos intérpretes-criadores que, juntamente e pelo processo criativo, encontravam maneiras de locomoção pelos quadris em contato com o chão.

Assim, criamos uma frase de movimento e um percurso de deslocamento que, com muitos ensaios, com o aprofundar da pesquisa de movimentos e do encontro com a pausa e o processo de investigação, revelaram-se qualidades corporais de movimentos pela ação de sacudir, pressionar, torcer e deslizar. Nessa cena, as ações fizeram parte das abordagens contemporâneas da dança e, na Cia., o entendimento dessa pesquisa se fez pelo processo de investigação corpóreo e pelo estudo da intenção do movimento.

As qualidades de movimentos, geralmente, quando não apresentados pela/ o intérprete-criador/ a, são trabalhados pela direção artística e, assim, a dança começa a acontecer na relação entre vários fatores que serão apresentados no decorrer do texto.

Na apresentação de Haploos, que tem duração de 24 minutos, cada intérprete busca "... a comunicação através da cumplicidade de um jogo de movimentos, desenhos e ritmos, cada um sendo responsável por si, pelo todo e pela possível multiplicação." (PULSAR, 2001).

A pesquisa de linguagem corporal, como referido anteriormente, acontece no processo estético de entrelaçar possibilidades: mover como água, onde todos os nossos corpos se encontram deitados e entregues totalmente ao chão. Pensar hoje na estética é provocar o mover das ideias, estimular a compreensão sobre como fazer entender o que o corpo produz, e ergue-se a pergunta: o que produzem os corpos?

A referência de corpos no chão deitados, de corpos no chão sentados e de corpos no aéreo materializa três níveis: baixo-médio-alto, em relação ao corpo e ao espaço. A relação corpo-fora-da-cadeira-de-rodas reinventa o jogo corporal e a comunicação rítmica do pensamento-corpo, desse processo de "mover como água". "Mover como água" foi um dos processos de gênese da linguagem e metodologia Pulsar, é o corpo que se sacode e que intensifica a entrega à gravidade.

Para pesquisar a relação de entrega do corpo, procedemos numa experiência de soltar o peso do corpo como uma ação de pôr a descansar ossos e musculatura (IMAGEM 14, p. 154). Naquele momento, de modo sincrônico e pelo movimento básico de sacudir as partes do corpo no chão, foi pesquisado e identificada que parte estava em contato com o chão e como se dava o contato.

No primeiro momento, a percepção se fez pela sensibilização, para reconhecer que "temos" o quadril, o osso da pelve, e como a pesquisa 'corpo em água' significa corpo Pulsar, sacudir, sensação de remexer, remexer por dentro do corpo (LABAN,

1978). Sacudimos todo o corpo no chão, soltando, remexendo todas as partes “mover como água”, sendo este um signo para localizar o elenco no nível baixo e que pode nos situar num desenho circular, sendo este um modo de se posicionar no espaço, de (re)iniciar a pesquisa corporal ou de iniciar um processo de aquecimento de corpos, portanto, é um reconhecimento na corporeidade Pulsar.

Dando maior clareza à metodologia da Cia., a composição dos estudos e das pesquisas de movimentos na corporeidade Pulsar se fez pela inserção da pesquisa na referência horizontal: corpos no chão. A referência causou certa estranheza para os novos integrantes da Cia., porém, era o nosso habitual. O ambiente constituído como nosso espaço é, então, o solo, o chão, e todos na relação com o chão desde o momento inicial - fosse pela preparação corporal, nas aulas técnicas e/ ou no processo de pesquisa de movimentos, que se constituiria no ato criador.

O ato criador acontece no processo do espaço de criação. Aqui, ato criador se expressa pelo pesquisar do corpo, é a singularidade da/ o intérprete-criador/a, é o fazer da dança contemporânea pelos ensinamentos dos Vianna, é a pesquisa de movimento por meio da consciência corporal. É o corpo como matéria e fonte de criação. Ato criador, então, é algo genuíno, inédito de cada processo em cada peça. É autoral, é o fazer artístico para trabalhar COM a coletividade corpórea entre corpos com e sem deficiência, é fazer arte e a dança que se expressa em corporeidade Pulsar. Uma linguagem? Uma estética?

A investigação estética surge (ia) no processo da criação ou, ao contrário, a criação surge no processo de investigação estética?

A primeira peça “*Pulsar – Haploos e Diploos*” (2001) foi desdobrada em dois momentos: em ambos, partimos do estudo com os corpos das pessoas cadeirantes na relação do corpo no chão e sua interação entre si e com pessoas sem deficiência. A Cia., que é composta pela presença de pessoas com e sem deficiência, trabalha com o que há em comum entre nós, que é a possibilidade de movência pela estrutura óssea.

Entre os estudos dos corpos, há a pesquisa do corpo com o chão. Ela incide na compreensão sobre a qualidade de movimentos pelo processo de agir de elementos: seja lento, seja rápido, imprimem fluxo à movimentação, sendo o tempo o fator da movência. (LABAN, 1978).

Inventar a movência como água foi o encontro comum de possibilidades entre os corpos com e sem deficiência. Uma deshierarquização de corpos e a

despadronização de movimentos, construída coletivamente no reconhecimento singular do corpo de Rogério Andreolli “mover como água”. Esse termo se situa na gramática de movimentos, é o vocabulário de repertório (descrição das danças da Pulsar Cia.). Uma partitura corporal por nós reconhecida, procedimento de dança contemporânea da corporeidade e da metodologia Pulsar.

A relação-corpo com o chão pode ser um procedimento de dança em perspectiva corpórea desconstruída, que desconstrói os padrões hegemônicos da dança bem como dos corpos que dançam. A relação-corpo com o chão é uma abertura por meio do corpo que se arrisca e produz conhecimentos a partir de um provocar que (e) leva a curiosidade e passa a investigar aonde e onde alcança possibilidades físicas, sensoriais, cognitivas, mentais.

“Mover como água” é geralmente o primeiro movimento na Cia. na formação de um novo elenco, é o feitiço descrito do movimento, como uma partitura corporal para ressignificar os corpos que dançam no lugar. É o “mover como água” enquanto ato criador que nos faz transitar em uma mobilidade peculiar, lenta e contínua, que desliza pelas costas, do contato das escápulas no chão em movimento, ponto a ponto, e continuamente para a segunda parte de Haploos, em que se revelou a prancha móvel.

Essa prancha é um recurso estético de mobilidade. Na prancha, envoltos em uma faixa de lycra azul e iluminada, estão dois corpos abraçados. Esses corpos, na prancha rolante, são conduzidos no espaço do palco por uma terceira bailarina. A bailarina conduz, através de uma corda e por um caminhar, o percurso percorrido pela prancha. Esse quadro se inicia com pouca luz e gradativamente revela os níveis dos corpos no espaço, que se tornam camadas, formam texturas e compõem a cena com artistas no aéreo, nos casulos.

É a segunda parte de Haploos, com a mudança do quadro cênico, uma troca de intérpretes-criadoras/ es na cena. É quando acontece a composição dos três níveis baixo-médio-alto em relação ao corpo e ao espaço. Nesse processo de investigação para criação da peça, aconteciam cenas dançadas entre os corpos e verificava-se a reação de movimentos entre eles. É no compor COM dança que se constitui a permanência dos corpos na cena. Artistas no aéreo, no chão e na prancha rolante, corpos difusos pela “singularidade que cada intérprete apresenta[va] [e] é[era] a fonte de criação. Corpos com resoluções ímpares de movimento, associados à pesquisa de materiais, à plasticidade, textura e cor” (PULSAR, 2001).

Esse é o duo de Renata Cockrane e Cláudia Pacheco, que dançam em cima da prancha com seus corpos acoplados e envoltos em uma faixa de lycra larga e azul e iluminada, ou seja, com plasticidade – ao centro da prancha há uma luz branca que revela a pesquisa de movimento entre os dois corpos. (IMAGEM 12, p. 150).

5.2 “Pulsar/ *Fragmentos*” – Diploos (2004)

Com Diploos (II Ato), fizemos grande circulação: viajamos para diferentes cidades do Brasil e, inesperadamente, fomos convidadas/ os para a temporada/ residência artística do Programa SESC Rio de Janeiro – dança, teatro, acrobacia, com coordenação de Ana Kfoury, do Centro de Estudo Artístico Experimental, o que aconteceu de 6 a 28 de novembro de 2004.

Esse período constituiu-se como um momento de ressonância e montagem para os estudos da segunda peça, “histórias, corpos ímpares e suas relações são a inspiração para a construção de duos, trios, solos, possibilidades infinitas aonde a identidade de cada intérprete fonte de criação.” (SESC Rio de Janeiro, 2004).

A peça “Pulsar/ *Fragmentos*” – Diploos (2004) foi a releitura da peça “Pulsar – Haploos e Diploos” (2001). Esta peça se constituiu no aprofundar dos quadros cênicos a partir de Diploos⁷⁸, foi um estudo minucioso dos corpos para esmiuçar o conhecimento corporal, decorrente do convite para a residência artística do Centro de Estudo Artístico Experimental/ Programa SESC Rio de Janeiro, quando realizamos uma temporada na cidade do Rio de Janeiro.

Este trabalho artístico tem a característica cênica de alternar as/ os intérpretes mantendo-as/ os permanentes nas cenas. Teve a composição de quatro cenas com um elenco de sete artistas. Entre estas, três pessoas com deficiência e quatro pessoas sem deficiências. É um efeito do trabalho minucioso que desdobra de conhecimentos prévios e recria a peça a partir de duas coreografias e dois importantes momentos para a Pulsar Cia., conforme será descrito a seguir.

5.2.1 1º momento: “Traduzir”⁷⁹ (coreografia⁸⁰)

A bailarina Fernanda Rocha dança comigo (Andréa), momento em que atuamos como intérpretes-criadoras – esse foi um estudo para a I Jornada de Dança e Inclusão UGF (Universidade Gama Filho), realizada nos dias 24 e 25 de agosto de

2000. Na ocasião, minha professora de dança contemporânea/ Laban da Escola Angel Vianna, Simone Gomes, fazia Mestrado em Educação Física⁸¹ e a Pulsar foi convidada para a Programação da Mostra de Dança, conforme material de divulgação folder do evento:

Dia 24/08/2000 – Ludicidade, nossa coreografia em processo de pesquisa, o trabalho desenvolveu-se desde as “... aulas de dança e consciência corporal para pessoas portadoras e não de deficiência. As artes e as possibilidades de movimento se fundem, descobrindo-se que é possível integrar na dança a diferença”. (LIRES, 2000)

Estes termos “pessoas portadoras e não de deficiência” nunca entendi ao certo, era o termo referido pela minha professora de dança contemporânea. Hoje, percebo que devia tratar do objeto de investigação em estudo na época e, portanto, alguma dança que fosse para experimentação. Esses termos “pessoas portadoras e não de deficiência” acirram a opressão às pessoas com deficiência, bem como inferiorizam a condição de deficiência em relação aos padrões de normalidade. Por isso, não escrevo assim e atualmente não concordaria com aquela expressão.

Pensar essa escrita agora é fraturar danças que ofertam a superioridade de pessoa sem deficiência em relação à pessoa com deficiência. É contestar a maneira de propor a “dançar para” ao invés de pensar a “dança com”. Assim, não quero seguir no reforço que há pessoas que são ‘portadoras de deficiências’ e que ‘outras são normais’ e ‘não portadoras de deficiência’.

Em dezembro de 2000, Fernanda Rocha, que dançaria comigo “Traduzir” na apresentação da formatura de Dança Contemporânea da Escola Vianna, na véspera e no ensaio geral, teve uma queda e foi substituída por Teresa Taquechel - momento que levantou muita discussão: pessoa com deficiência substituída por pessoa sem deficiência. O que fazer?

5.2.2 2º Momento - “Bambu” (coreografia)

Rogério Andreolli com Teresa Taquechel, como intérpretes⁸². Na ocasião, Rogério Andreolli, um dos fundadores da VSA Brasil – Programa Artes Sem Barreiras.

A apresentação aconteceu em atividade do dia 07/11/2000, o evento teve caráter inovador e dirigido à formação de professores, Arte-Educação em diálogo com a diversidade foi o encontro nacional de artistas, pessoas com e sem deficiência. E, a “Mostra Arte Processo” foi o espaço que Rogério conseguiu para a apresentação da

Pulsar, foram duas as coreografias apresentadas Bambu com Rogério e Teresa e Traduzir com Fernanda e Teresa. Configurando assim, a primeira participação da Pulsar em um Festival Nacional de Artes Sem Barreiras, momento em que Rogério indicou a Pulsar Cia. de Dança, onde estava realizando seu novo trabalho de dança contemporânea e de uma dança outra.

Rogério é um dos artistas precursores do Artes Sem Barreiras (1990), que é um movimento cultural e, portanto, sócio-histórico e invisibilizado. Com Rogério passei a compor corpopolítico na militância para provocar espaços no campo artístico. Anteriormente, Rogério participava do Grupo Giro⁸³, coreografado pela fisioterapeuta e precursora da dança em cadeiras de rodas Rosangela Bernabé, em Niterói, no estado do Rio de Janeiro.

5.2.3 Diploos

Estes dois pequenos duos, que já eram cenas, foram se tornando quartetos, criamos outras duas cenas, desdobrando mais pesquisas de movimento para compor o Ato que se configurou em uma estética lida como desestabilizadora, como consta no programa da peça que a seguir partilho,

Histórias, corpos distintos e suas relações são a inspiração para a construção dos duos. Possibilidades infinitas, onde o peso, impulso e o equilíbrio/desequilíbrio são elementos que interessam na criação dos diálogos corporais. (PULSAR, 2001).

E assim, pela reelaboração dos duos, constituíram-se quatro cenas que passam a compor a segunda peça da Cia. “Pulsar/ *Fragmentos*”– Diploos (2004), a saber:

- a) A primeira cena - “Traduzir” - foi um quarteto composto por mulheres, sendo duas em cadeiras de rodas e duas no chão.
- b) A segunda cena - “Duo Andréa e Erinaldo” - era um duo com uma mulher e um homem, ambos sem deficiência.
- c) A terceira cena - “Duo dos homens” – era composta por quatro intérpretes em um duo de homens, sendo um acoplado ao corpo do outro, com duas mulheres que se retiram do placo.
- d) A quarta cena - “Bambu” - era um duo com um homem com deficiência que se movia dançando com um bambu e uma mulher sem deficiência.

Neste trabalho, a relação entre as pessoas estava em pauta. As cenas entre si eram díspares e distintas. Ora cenas firmes e delicadas, quatro mulheres em cena com movimentos sincrônicos; ora um casal delicado e abrupto, com movimentação de um tipo de tango, no chão e acima dos ombros como um balé; e, ainda, ora cenas de retirar lugares de conforto pela crítica ao padrão normativo estampado nos palcos do Rio de Janeiro. Os corpos padrões podem se caracterizar como uma ideia de perfeição hegemônica, um tipo de estética mas com corpos padronizados e sem deficiência. São corpos padronizados e que podem reproduzir moldes, é a serialização de modelos que beiram um tipo de perfeição ou um tipo de normatividade simétrica tão característica de corpos sem deficiência.

A estética, lida como desestabilizadora àquela época, se fez pela presença de pessoas com deficiência em apresentação investigativa, por corpos que revelavam o desconhecido de cenas habituais. Para alguns, a linguagem da Pulsar foi lida como ousada e inovadora e, para outros, lida como terapêutica.

Abaixo, as duas fotografias, lado a lado, são duas cenas com cinco intérpretes criadoras/ es em que estes vestem figurino preto, calças, blusas e macacão em versão de bermuda, que evidencia pernas de um dos intérpretes. É o corpo do Rogério sentado no chão e apoiado nas pernas de outro bailarino (João) em pé e com joelhos flexionados. As pernas de Rogério são finas e estão dobradas em linhas diagonalizadas como seus pés, tombados lateralmente a ele, com apoio, resistência e suspensão deve elevar e liberar o peso do quadril. A cena é fluxo de movimento e a preparação da suspensão corporal do bailarino sentado.

A imagem revela atenção, são segundos antes da virada corporal que será conduzida pelo outro intérprete em pé. O intérprete está concentrado no risco por vir e atento à movimentação cênica despadronizada, é uma cambalhota e está ensaiada! O corpo no chão será elevado pelo bailarino em pé, que o lançará ao seu ombro o outro corpo, quando ambos se encontraram acoplados e na verticalidade. Também na imagem, uma terceira intérprete-criadora (Teresa) sentada na cadeira de rodas em sincronia com o intérprete movente no chão (este é um quarteto e a outra intérprete não aparece nesta imagem).

Ao lado desta imagem, a mesma intérprete (Teresa) que esteve sentada na cadeira se encontra em pé e é conduzida por meio de um bambu a uma outra dança pelo intérprete (Rogério) que esteve no chão. A bailarina é a mesma nas duas imagens, mas seu corpo não é o mesmo na dança, é outro. Nessa dança, a cena é a

pesquisa de movimento feita pelos corpos de Rogério e Teresa. Rogério através do bambu cria qualidade de movimento, o bambu é o contato de conexão entre os corpos movidos pelo percurso da cadeira de rodas. Os moventes nessa cena se desafiam pelo *Contato Improvisação*, é através do bambu que os corpos se encontram em movência. Deslizam no solo e imprimem leveza, suavidade, peso e direção espacial, a cadeira de rodas é fluxo. Através do bambu, Rogério põe Teresa para dançar e um corpo move o outro, é a uma inversão de padrões agora, sentado na cadeira de rodas, Rogério, pelos braços orchestra uma dança outra! O Bambu está entre os trabalhos mais apresentados do repertório Pulsar e é bastante popular.

Imagem 10 - Diploos



Fonte: acervo Pulsar – fotógrafo Mauro Kury⁸⁴

Sigo no contexto com Matos a partir de algumas análises “explorando (re)configurações territoriais e estéticas na dança” da Pulsar,

Andreolli começa a explorar, por meio de manipulação, movimentos em suas próprias pernas... balança as pernas a partir de movimentos gerados pelos quadris, beija seus pés. Contrariando a expectativa [...] normal... (MATOS, 2012, p.136).

Matos se refere ao “Duo dos Homens”, composição para o II Ato da primeira peça “*Pulsar - Haploos e Diploos*” (2001) e terceira cena da segunda peça “*Pulsar/ Fragmentos*” – Diploos (2004). A pesquisa estética “contrariando a expectativa da norma”, lida por Matos, que presenciou este trabalho em circulação na apresentação do Festival Internacional de Artes Sem Barreiras, em Belo Horizonte, no ano de 2002, época em que conhecemos a professora Lúcia Matos, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e momento em que Matos realizava a investigação do campo de sua pesquisa de doutorado publicada no livro, “*Dança e a Diferença: cartografia de múltiplos corpos*”.

“*Pulsar/ Fragmentos*” – Diploos (2004) lançou a Cia. na Cena Experimental em 2004 e o trabalho teve apresentação no “Humaitá para Todos” no Centro Cultural Sérgio Porto, colocando em pauta uma dança outra.

O “Duo dos Homens” desestabilizou e abriu uma discussão calorosa, conforme a autora: “a estranheza percebida na coreografia inverte o lugar passivo no corpo (o baixo ventre de uma pessoa com paraplegia), e o torna ativo”. (MATOS, 2012, p. 137).

“Estranhezas, experimentos – inverte, reverte” foi como foi nomeado o processo da movimentação criada para o “Duo dos Homens”. Os duos nos desafiavam e queríamos investigar mais e mais, corpo-com-corpo, corpo-com-parte-de-corpo. A cada estudo, novas inventividades e a partitura de movimento se desenhou na matéria de romper padrões. Hoje entendo que se tratou de, na dança: “mutilar, deformar e confundir o pensamento hegemônico sobre a deficiência, acesso e inclusão, provocando-lhes fissuras”. (GAVÉRIO, 2020, p. 4).

Entre os infinitos jeitos, inventamos, reinventamos, criamos sem parar, tendo todo o corpo e todos os corpos à disposição. Para dançar, construímos ampla disponibilidade de troca e partilha. Consideramos que cada momento é diferente, e estes são compostos por dimensões teóricas e reflexivas e por corpos entrelaçados que criam e elaboram texturas e sobreposições. As relações acontecem por camadas de convivência com presença cotidiana.

A formação corporal diária é a relação-corpo, “da expressão de cada corpo” (NEVES, 2008) ou seja, na Pulsar temos como fundamentação o trabalho de consciência corporal e, com Neves, partilho alguns tópicos. Segundo ela, os apoios do corpo na sua relação com a gravidade

[...] acontecem no chão, nos objetos sobre os quais o corpo se apoia e, ainda, no próprio corpo. Podem ser passivos – com o corpo ou parte dele pesando,

cedendo sobre algo ou sobre parte do próprio corpo – ou ativos, direcionados, usando intencionalmente o peso do corpo direcionando para uma superfície qualquer de apoio. A configuração ou mapa dos apoios de um corpo, num dado momento, reflete a distribuição do peso e do esforço na sustentação deste corpo. (NEVES, 2008, p. 40).

Na experiência corporal a partir da Pulsar, é possível afirmar uma dança outra. O trabalho da Cia. não é individualizado, formam-se pares entre pessoa com e sem deficiência, no mesmo dia trocam-se as duplas e se segue no processo de conhecer cada corpo, em cada experiência de deficiência, e aprender como pesquisar as potências de cada um. Trata-se, também, da pesquisa com a cadeira de rodas – que é considerada pelas pessoas com deficiência uma extensão de seus corpos. É também sentado na cadeira que se trabalha a propriocepção por meio da consciência corporal, do reconhecimento de como o corpo está sentado na cadeira. É pelo perceber isso e como reconhecer os apoios do corpo e, por meio do quadril, na base da cadeira se faz possível criar mobilidade ou o deslocamento do corpo.

E quando cada intérprete aguça o conhecimento corporal e com a percepção propõe movimentos que podem gerar dança com outros corpos, é um fazer do trabalho de resistência e oposição, que é a relação do corpo com uma superfície – ora numa cadeira, ora num recurso cênico, ora pela perspectiva de todos no chão, por exemplo, o fazer-corpo a favor da gravidade. É quando na Cia. vivenciamos corporalmente o empurrar o solo, é o agir por meio da oposição do corpo ao chão – esse fazer-corpo, que opõe o contato do corpo com a superfície, pode liberar espaços articulares e possibilitar movimentos, ou seja, caminhos de mobilidade.

Empurrar o solo como sentido para cima é o que consideramos sentar apoiados nos ísquios (ossos da base do quadril) no encontro que cada corpo faz de sua posição com a verticalidade. Lugares singulares.

Andreolli, certa vez, em processo de pesquisa corporal, exclamou: “nossa, encontrei meus ísquios⁸⁵!” Eles eram tombados, mas agora entendi, estava é me apoiando no “trocanter maior”⁸⁶.

A dança é constituída pelo contato social e pela investigação e prática de dança do dia-a-dia. Cada professor/ a prepara a aula, cada artista constrói suas possibilidades pela investigação de seu próprio corpo e pelas intenções de movimentos – a aula de dança é uma constante troca. Constitui-se pelos corpos em contato, pelo estudo do trabalho conjunto.

Cada processo é único e cada peça uma preparação que suscita diferente investigação corporal. Desse modo se cria o repertório que é próprio e único de cada peça. Assim é que se forma a corporeidade Pulsar, pelo processo de aprofundar o trabalho de dança. Cada novo processo é o reencontro com a experiência anterior.

Entre nós, algumas pessoas criam condições para seguir e, quando isto acontece, identificamos como intérprete do elenco da Cia., diferente de intérpretes-criadoras/ es para uma das peças – que identificamos como integrante do elenco de determinada peça. As/ os artistas que criam a permanência se renovam e, ao meu entender, multiplicam potências criativas.

A permanência de artistas no elenco e as releituras dos trabalhos constituem conexões para a circulação das peças e manutenção da Cia., material corporal que se faz em repertório para novos arranjos e múltiplas apresentações. Neste contexto, é importante situar que a primeira peça (2001) e a segunda peça (2004) da Cia. percorreram diferentes espaços e cidades no Brasil e no exterior.

Nesta direção, retomo as análises da professora Matos para localizar a Pulsar entre outros trabalhos de dança que a autora investigou à época de sua pesquisa de doutorado para intervir o fazer da pessoa com deficiência/ do bailarino no campo da dança contemporânea. Na ocasião, o trabalho apresentado foi “*Pulsar: Haploos e Diploos*” (2001) era a única peça, ainda não pensávamos na versão “*Pulsar/ Fragmentos*” – Diploos (2004). Convoco a autora nesse momento como partilha de escritas para com ela entrelaçar o feito de escrever a pesquisa do mestrado como um corpodissertativo. Naquele momento, Matos analisou a produção de dança contemporânea por, com, entre e para pessoas com e sem deficiência. A seguir, localizo o situar de Matos,

[...] dentro desse levantamento, foram selecionadas quatro unidades de análise para este estudo – Grupo X de Improvisação em Dança (BA), Pulsar Cia. de Dança (RJ), Limites Cia. de Dança (PR) e Cia. Ekilíbrio (MG), todos eles com produções autodefinidas como de dança contemporânea. [...] No terceiro capítulo Cartografando espaços fronteiriços: a produção da dança inclusiva (disabled dance) no Brasil, é apresentado dados referentes ao mapeamento de grupos de dança no Brasil que possuem em seu elenco dançarinos com deficiência, e analisa-se as representações que estiveram presentes em obras coreográficas integrantes do I Festival Internacional Artes sem Barreiras. (PUC-MG, 2002). (MATOS, 2012, p.17-20).

O Programa Artes Sem Barreiras era o espaço que existia tanto para provocar as estruturas como para reunir as pessoas com e sem deficiência. Uma ação cultural da Funarte especificamente para criar visibilidade ao fazer artístico e cultural de

peças com deficiência. Para disseminar a perspectiva de artes sem barreiras nos estados e municípios brasileiros através de Festivais, Encontros e Congressos no campo da Cultura e da Educação.

Em 2000, através de Rogério Andreolli, a Pulsar inicia sua participação junto a artistas que desde o final da década de 1980 se organizavam no país. Vivíamos àquela época a perspectiva por artes sem barreiras, a discriminação e o preconceito segregavam artistas com e sem deficiência no fazer de artes, um momento de tensão. Artistas, dançarinas/ os e pesquisadoras/ es começavam a se posicionar em relação ao fazer cultural de pessoas com deficiência.

Na ocasião, ainda sem saber o que fazer, segui no desafio de coordenar e planejar as especificidades da dança nos Festivais de Artes Sem Barreiras com artistas com deficiência da área da dança, do teatro e do circo.

Nesse momento histórico, no Brasil, reinava a exclusão e a segregação de pessoas com deficiência nos ambientes culturais – embora não seja tão diferente nos dias de hoje. Conforme Carmo,

[...] ainda somos relegados aos espaços exclusivamente inclusivos, como se nosso trabalho falasse apenas sobre deficiência, acessibilidade, inclusão/exclusão. O que a artista e pesquisadora Estela Lapponi chama de “cercadinho da inclusão”. (CARMO, 2020, p. 50).

Em 2006, Matos problematizou a produção da dança inclusiva (*disabled dance*) no Brasil. A autora se posicionou e afirmou haver no Brasil grupos e companhias de dança que possuem em seu elenco dançarinos com deficiência. Vivíamos (como vivemos ainda hoje, mas de uma forma diferente) em uma época que a produção de pessoas com deficiência não era reconhecida como produção de arte.

Rer Matos (2012) e ler Carmo (2020) para a pesquisa de uma dança outra é dar sentido sensível do que trata o “cercadinho da inclusão”, como é dito por Lapponi. Segundo Carmo (2020), são discussões em movimento e em pauta na dança contemporânea por outros modos de re-existências nas artes⁸⁷.

Ainda de modo a entrelaçar os conteúdos de estudo e de escrita referentes a corpo, deficiência e a dança da Pulsar, partilho o texto de Matos (2012) como uma fruição estética a partir de sua percepção e seu pensar em relação à pesquisa estética sobre o trabalho da peça “*Pulsar - Haploos e Diploos*” (2001). Para ela:

Entram em cenas duas duplas, sendo que uma dançarina está sentada sobre as costas da outra, numa posição invertida de uso da cadeira de rodas. Há um rastro demarcado no chão, cortando a diagonal direita até o fundo do

palco, dando prosseguimento a outra linha que acompanha a rotunda. Elas deslizam pelo palco e em determinado momento cada dupla para em uma das metades do palco. O corpo de Andréa Chiesorin está acoplado ao de Fernanda Rocha e o de Teresa Taquechel ao de Beatriz Monteiro. A dançarina que está em cima do corpo da outra escorrega lentamente em direção ao chão e mergulha seu tronco por debaixo do encosto da cadeira. A cadeira é inclinada e cada dançarina apoia as costas de sua parceira sobre a própria. Fernanda Rocha e Beatriz Monteiro, cada qual em sua cadeira de rodas, fazem movimentos de braços, com diferentes mudanças de posições do corpo na cadeira; a cada investida desses movimentos, enquanto a cadeira é impulsionada pelo espaço pelas outras dançarinas. (MATOS, 2012, p.135).

Sigo com Matos nesse momento para propor uma abertura ao campo de acessibilidade cultural, de modo a sublinhar a interseção artística e de público pessoa com deficiência. Considerando que a escrita da autora passa pelo desfrute estético e situa uma discussão importante na academia. A partir da perspectiva de Matos, para caracterizar as cenas do trabalho da Pulsar, aprendi que este é um recurso de experiência para a/ o leitor/ a:

Os dançarinos em cadeiras de rodas circulam pelo fundo do palco, enquanto a dançarina Andréa Chiesorin inicia uma sequência de movimentos na qual usa alavancas e mescla movimentos ativos e passivos, o que gera outros impulsos e qualidades de movimentos. Em seguida, Teresa Taquechel também realiza a mesma célula de movimentos com Chiesorin só que de forma acelerada. As quatro dançarinas, conjuntamente, repetem várias vezes movimentos que evidenciam o tornar ativo e passivo de braços, tronco e pernas. As duas dançarinas cadeirantes voltam a circular e só Andréa Chiesorin e Teresa Taquechel continuam executando a sequência, cada qual em seu tempo. As dançarinas cadeirantes aproximam-se de suas parceiras, acoplam novamente seus corpos em torno da cadeira e se locomovem, como um só corpo, até a coxia. (MATOS, 2012, p.135-136).

Através da pesquisa da autora, o sentido crítico e sensível da escrita passou a provocar fissuras para mim. O contato com seu modo de pesquisar dança e como foi feita a descrição para o desfrute estético de leitoras/ es ensinam novas perspectivas de se perceber a dança, os corpos, a deficiência e a arte na cena.

5.3 “ocorpo do outro” (2006)

Para a terceira peça da Cia., um novo desafio, os dois trabalhos anteriores permaneceram em cena por cerca cinco anos e problematizaram os padrões de normatividade corporal. A Pulsar descortina os hábitos cariocas e traz para as cenas culturais a criação de pessoas com deficiência e arte, apresentando estranhezas em dança no Rio de Janeiro.

Àquela época, o corpo do outro se fez como matéria para que fosse possível pesquisar a desconstrução dos padrões corporais na dança contemporânea e nos movimentos culturais e artísticos. Esta peça “ocorpodoutró” (2006) ocorreu no Centro Cultural Sérgio Porto e também teve temporada no Teatro Angel Vianna/ Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Conforme *flyer* do evento,

A construção desta peça começou com o desejo único de mover, de como mover e de como o outro move. Promovi a ideia de ambiente para a produção coreográfica. Os ambientes propostos foram constituídos ora por um modelo, um corpo/ intérprete ou o corpo/ coreógrafo. Ou ainda por um conjunto de jogos que promovessem a construção de um discurso físico. Estas relações entre intérpretes, ambiente e coreógrafo, proporcionaram, além do levantamento o de vocabulário de movimentos através de novas conexões corporais, a descoberta de um eixo, de um nexo: aproximações e distanciamentos. (PULSAR, 2006).

Aproximações e distanciamentos como processos criativos, acionados a partir de questões ou investigações específicas constituídas no trabalho coletivo, “ocorpodoutró” (2006) teve a formação de duplas entre pessoa com e sem deficiência. Encontravam-se em diferentes ambiências, ora na cadeira, ora no chão – momentos em que as pessoas com deficiência não participavam daqueles movimentos que seriam inexecutáveis para elas, em situações em que o corpo padrão e característico de habilidades técnicas, ou seja, o corponormativo da dança que não se despadroniza, como por exemplo a desconstrução de como cada corpo chega na Cia. e se envolve com a investigação da pesquisa de movimentos entre os corpos com e sem deficiência, é a abertura para o desconhecido e a invenção despadronizante.

No ambiente para a produção coreográfica, entre outras, foi a prática de Contato Improvisação, um fazer entre as pessoas que requer formação específica, entre os princípios: a base (chão/ tecido/ outro corpo) como suporte corporal para a movência se realizar (consciência corporal); o tocar/ o toque em ponto específico pela pressão e resistência da parte do corpo selecionada em fluência contínua entre a troca dos corpos em contato; a relação de peso e contrapeso, ou seja, a transferência entre as partes do corpo que estão convocadas na ação pelo movimento que se realiza (numa espécie de tração/ movência pendular, eixo-equilíbrio/ fora-eixo-desequilíbrio).

Movimentos através de conexões corporais se encontraram em Laban, pelas oito principais ações básicas do movimento: “socar, talhar [cortar], pontuar, sacudir, pressão [pressionar], torcer, deslizar, flutuar” (LABAN, 1978, p. 115). Trabalhamos na

transversalidade de ações do corpo como o eixo direcional: vertical em cima e em baixo, horizontal esquerda e direita, sagital frente e trás; entre outros elementos, como os fatores do movimento: corpo, espaço, tempo, peso, fluência. E são essas algumas das abordagens contemporâneas de dança na Pulsar Cia., as três primeiras peças aprofundaram estes conhecimentos: Consciência Corporal, Contato Improvisação, Sistema Laban nos Processos Criativos e se constituem na Metodologia Pulsar que seguimos multiplicando este jeito de pesquisar é feito pelo investigar corpóreo e pelo estudo da intenção do movimento.

A subjetividade na experiência do corpo lesado compõe a pesquisa coletiva que fazemos a cada novo trabalho. O desafio de criar algo completamente novo nos lança para novas pesquisas e estudos: inventividades a partir de nossos corpos, é o que pensamos para a concepção do trabalho como meio de aprofundar o conhecimento de cada corpo: do próprio-e-do-outro e do outro-e-do-próprio.

O levantar das cenas que constituem as peças da Cia. Pulsar requer uma minuciosa seleção e algum critério de análise, ao passo que a ênfase da terceira peça também se fez pela relação entre os corpos com e sem deficiência pelo presenciar cotidiano, no conviver: a) chegada e saída dos ensaios; b) momentos da aula e de ensaio nas especificidades de cada corpo; c) logística a cada conjunto de apresentações e viagens pela experiência vivida na Cia. Isto se dá porque a pesquisa situa o corpo como lócus de intervenção e, por meio da análise de implicações, aparece um meio propositivo que move (ou não) posições e lugares no ambiente.

Pelas referências que caracterizam a linguagem Pulsar nestes 21 anos temos como procedimentos estéticos um aguçar de curiosidades e formação que se fundem a partir da preparação corporal, com aulas técnicas: Contato Improvisação, Consciência Corporal/ Escola Vianna, Dança Contemporânea - Contato Improvisação Steve Paxton, noções de Rudolf Laban, Balé, Dinâmica Muscular/ Cemi Jambay, noções de Joseph Pilates, Técnicas Circenses para trabalho aéreo, Girokinesis, Conscientização do Movimento e Jogos Corporais/ Angel Vianna, noções de Moshe Feldenkrais, noções de Eutonia/ Gerda Alexander, noções de Irmgard Bartenieff noções de Performance e noções de criação musical/ Bernardo Gebara.

Consciência Corporal, Contato Improvisação, Sistema Laban nos Processos Criativos – estão entre os conhecimentos despertados nas três primeiras peças. Contexto reverberado na dissertação por estruturarem a movimentação, *drançaturgia*

gramatical e a dança contemporânea, dito isto partilho algumas características, destes aprendizados em *corpodissertativo*.

A Consciência Corporal tem entre seus princípios: conhecimento corporal anatômico e das funções: ossos (direção), articulações (dobra e dobradura), músculos (inserção, elasticidade, função); cinesiologia/ estudo dos movimentos; sensibilidade proprioceptiva; vetores; metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápula, cotovelos, metacarpo, sétima vértebra cervical.

Analiso as implicações lendo o que vivemos com a marca da temporalidade da época, ou melhor, com a intervenção de artistas com quem nos últimos anos passei a localizar uma posição política, crítica e teórica dentro da Cia. e da dança feita por nós.

Esta pesquisa estuda corpo e, na escrita, pela subjetividade corpo quero dizer a subjetividade encastelada, que tomo como lugar de conflito. Para escrever e mapear as tensões em relação à ambiência Pulsar, situei-me como em um desconhecer para reelaborar perspectivas.

Trata-se de um processo de desnaturalizar – de desencastelar as subjetividades do mundo artístico, na ruptura com a incoerência do fazer artístico – que mantém exclusões e um tipo de visão – a de um olhar conquistador que supõe não vir de lugar nenhum. Durante a escrita da dissertação, contextualizei as leituras que vinha fazendo do modelo social da deficiência (primeira e segunda geração) na crítica do modelo biomédico.

Segundo Debora Diniz, “... foi o feminismo quem levantou a bandeira da subjetividade na experiência do corpo lesado, o significado da transcendência do corpo para a experiência da dor”. (DINIZ, 2003, p. 4).

Pautar a discussão sobre o que significa viver em um corpo com lesão (e não só sobre a deficiência) significa fazer uma reivindicação e politizar a vida das pessoas com deficiência contra o modelo biomédico da deficiência. Este modelo classifica a deficiência como impedimento corporal. Cabe disseminar o modelo social da deficiência e reconhecer a presença da dor e da fragilidade de pessoas com deficiência como potência e singularidade, em uma perspectiva libertária, uma perspectiva crítica.

Isso aconteceu a partir da escrita da pesquisa, mais especificamente na dificuldade de analisar as relações que aconteceram na Cia. para a criação da terceira

peça “ocorpodoutro” (2006), que teve em sua concepção o corpo da/ o outra/ o como metáfora de aproximação.

Como já mencionado anteriormente, a pesquisa corporal na Cia. é feita em duas dimensões: há o trabalho individual, onde cada intérprete trabalha suas condições técnicas; e o trabalho com o outro, sendo em dupla/trio/quarteto, entre pessoas com e sem deficiência, pautado por uma relação de interdependência.

A proposta da pesquisa de movimento e de criação é apresentada e a composição, o compor COM dança e afeto se faz em diálogo corporal através da troca a respeito da dança em criação, ou seja, das partituras de movimento apresentadas por cada intérprete-criador/ a. É pelo movimento que a autonomia corporal se configura parte da pesquisa de cada corpo, de perceber o eixo e o fora-eixo pelo corpo da outra pessoa, na intenção e contra-intenção,

A intenção dá clareza ao movimento. Pode conferir-lhe uma leitura de significado ou apenas uma direção definida no espaço. O conceito de contra-intenção está baseado no de oposição e no funcionamento dos músculos, envolvendo forças e sentidos opostos. Todo movimento tem nele uma intenção e uma contra-intenção, em graus diferentes. Se nos valermos desse fato e usarmos resistência ao nos movermos, damos sustentação e projeção ao movimento, além de ressaltarmos a intenção que emerge nele. (NEVES, 2008, p. 42).

Com Neves, encontro espaço articular para hoje partilhar o que aprendo na pesquisa com os corpos na Pulsar. Da peça o “ocorpodoutro” (2006) é o “Quadro das Mulheres” que levanto para análise a partir da frase de movimento de braços de Renata Cockrane. Sua movimentação com característica visual de força se faz pela firme suavidade articular na intenção do movimento. Uma dança outra por meio do corpo de Cockrane.

É uma dança de braços, de linhas e contornos em torno do tronco e da cabeça com muita precisão. Sua movência exige muito ensaio, muito trabalho de despadronização corporal – uma delicadeza ímpar, uma pesquisa através de espasmos musculares. Um espasmo muscular é uma contração involuntária de um músculo ou de um grupo muscular. Na cena, um fazer em espasticidades – pelo contágio ao corpo do outro como metáfora de aproximação – estados de espasmo num pesquisar de tônus muscular, de movimentos inflexíveis e maleáveis como diálogos e texturas entre corpos singulares e diferentes.

Imagem 11 - Quadro das mulheres



Fonte: acervo Pulsar. Fotógrafo: Robson Drumond

Na imagem fotografada, quatro mulheres sentadas em quatro cadeiras. Em posição de recolhimento, cada uma delas está com cabeça e tronco abaixados. A cena é plástica, o palco é branco, tem linóleo (tapete de dança) e rotunda (tecido ao fundo do palco) brancos. Há efeitos projetadas no chão, são desenhos geométricos, linhas assimétricas, como rajadas/ texturas em uma iluminação âmbar e roseada. É uma dança em que se vive o corpo da outra.

Quando vamos montar as sequências de movimentos que não devemos esquecer, acontece a composição, compor COM dança é quando cada intérprete-criador/ a, ao definir sua frase de movimento que irá para a cena, após muito estudo individual, passa a trocar com outras/ os para que cada um/ a aprenda a parte da frase da/ o outra/ o e, portanto, de todas/ os. É nesse processo que emprestamos nossos corpos aos movimentos dos outros corpos, de compor COM dança, criando, assim, a coletividade e a corporeidade Pulsar.

Nesse sentido, empresto o meu corpo ao corpo Pulsar, pelo dançar dos corpos com deficiência, com qualidades e potências, assim como empresto as minhas características específicas no processo de criar COM pessoas com deficiência, uma dança outra acontece – é a dança da Pulsar.

É pela composição que um corpo pode ter um repertório vasto da troca com os corpos com deficiência. O corpo é permeável, os corpos são permeáveis com os

corpos dos outros, da beleza da especificidade de cada corpo. Cada especificidade recria corpo, e a permeabilidade de dançar com outros corpos agrega o raro.

Agora, me encontro em conversas de outrora com Beth Caetano e Pedro Pinheiro, aos quais dedico as formulações por vir. Ambos politizavam a deficiência na Cia., marcavam o corpo na potência da fragilidade e em momentos distintos das relações de interdependência e, a partir de compor COM suas posições, foi possível uma dança de cada um, percebi o ato criador como relação de interdependência, do fazer COM, do Pesquisar COM dança e dessas inscrições por meio do meu corpo. Do participar COM afeto e aprofundar o reconhecer COM e entre os corpos com deficiência.

São e foram muitas horas de contato próximo e íntimo com cada parte outra do corpo na pesquisa do fazer COM dança e afeto, constituindo frases de movimentos e trocando pesquisa da frase de cada um/ a de nós.

Através das resistências e dos afetos de Caetano e Pinheiro e da orientação da professora Giovanna, encontrei-me com a pesquisa da mexicana Diana Vite Hernandez. Foi quando estudei “La fragilidad en lo mundano: resistencia y afectos”, no artigo “La fragilidad como resistencia contra capacitista: agencia y experiencia situada”,⁸⁸

Ahmed expone sobre la fragilidad desde sus distintas intensidades que pueden estar entrelazadas y encarnadas, aunque pueden no coincidir al mismo tiempo, dependiendo de cada persona: la fragilidad del cuerpo, la fragilidad que causan las estructuras y que se da de manera desigual y precaria, así como la fragilidad como esa sensación que corporeizamos en medio de nuestra lucha política. Ejemplificando: 1) yo asumo mi fragilidad en tanto cuerpo con discapacidad y desde incumplir con requisitos capacitistas donde el esfuerzo de mi existencia radica en vivir y encarnar también una enfermedad, debilidad, dolor físico, etcétera, y además de esta persistencia por existir todos los días y en distintas circunstancias; 2) la gestión de las estructuras, por ejemplo, las educativas, aumenta mi fragilidad porque no se están asegurando condiciones donde mi vida educativa sea digna; y, finalmente, 3) hay sensaciones de fragilidad en la resistencia política al tratar de transformar esas estructuras y conseguir un lugar para mi existencia. (HERNANDEZ, 2019, p.22).

Assim como fui tocada por Caetano e Pinheiro⁸⁹ nas dúzias de conversas que partilhamos sobre modos de viver, de resistir, existir e fazer política, aproximo o conhecimento de Hernandez a/ os leitoras/ es. Ela afirma a fragilidade como aquela sensação que a pessoa com deficiência incorpora no meio da luta política. Do situar e localizar a fraqueza e a franqueza, as dores físicas para além da transcendência tão necessária, do exigir e existir todos os dias, um após o outro e do seu jeito, delicado,

firme, frágil contra as estruturas capacitistas e para assegurar condições dignas, com o corpo criando mais e mais espaço e em todos os espaços.

Em 2013, com Beth Caetano, estudei no curso de especialização em Acessibilidade Cultural/ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Um feito e efeito da luta em relação às reivindicações do “Nada Sobre Nós Sem Nós” de artistas/ 2008, foi a Oficina Nacional de indicações de políticas públicas culturais para inclusão de Pessoas com Deficiência/ Plano Nacional de Cultura, realizado de 16 a 18 de outubro de 2008, no Rio de Janeiro.

Entre as Diretrizes e Ações Aprovadas, propõem no eixo 4. Acessibilidade⁹⁰ “1.2. promover a capacidade dos gestores, técnicos e avaliadores dos editais públicos levando em consideração os requisitos e parâmetros dispostos na Convenção sobre os direitos das Pessoas com Deficiência (ONU)” (NADA SOBRE NÓS SEM NÓS, 2009, p. 25).

Trago essa referência ao texto para expor a transformação de Caetano diante do conhecer teórico e do seu contentamento em disseminar a virada politizadora da questão da deficiência, isto é, do deslocar do problema pessoal para a questão política. Essa transformação situa a opressão aos corpos deficientes como violência social, ou seja, capacitismo – termo que se refere a todas as formas de opressão a pessoas com deficiência.

Na época, ou seja, oito anos atrás, ouvi e escutei com muita atenção, mas não entendia do que falava a teoria, estava sendo capacitista. E também, há pouco, nos estudos do mestrado, demorei a reconhecer como identificar o capacitismo na pesquisa e como constituir uma escrita contra capacitista ou, ainda, anticapacitista.

Ora... ora... talvez tenha sido nas experiências com as pessoas sem deficiência na chegada e na saída dos ensaios, no recuo a cada tentativa de aproximação, na ausência de disponibilidade para compor com a preparação para o trabalho, seja no retirar de sapatos, no trocar de roupas, no sair da cadeira de rodas, no convite ao lanche, no apressar-se para sua própria vida, na falta de tempo para aguardar o transporte no ponto de ônibus ou... ou... na gentileza às necessidades do banheiro, como do desejo da cerveja, no suporte corporal como na criação de alguma gambiarra, em uma leitura ou descrição de imagem, nas palavras sinalizadas, em cada viagem na pressa do jantar, na ida à boate sozinho, na chegada da madrugada quando tudo atrasa e pelo sair às pressas porque está cansado e nem perceber a composição com as/ os outras/ os, para a retirada das malas ou fortalecer dos braços

de assistentes pessoais. Enfim, seja assim, seja assado, muitos foram aqueles que foram ao palco e poucos são aqueles que estão para compor COM, momento a momento.

Embora entre a pesquisa, a criação e a montagem dessas peças não soubesse a respeito da “Intimidade Acessibilizadora como algo que pode transformar acesso ordinário em uma ferramenta para libertação” (MINGUS, 2017, s.p), hoje pude descrever ausências de gestos a partir da experiência vivida nas coletividades Pulsar como se refere a feminista Mia Mingus: pelo relacionar cotidiano no ambiente e na ambiência referente às necessidades específicas e pelo relacionamento entre artistas envolvidas/ os no elenco de cada peça.

A relação diária e o trabalho cotidiano com o corpo são delicados e minuciosos. Esmiuçar as diferentes qualidades de movimentos, mobilidades e disponibilidades de cada corpo se faz a cada novo dia, aprende-se num dia e no outro também, e uma das possibilidades se faz pelas trocas a cada dia.

Entendo por Intimidade Acessibilizadora a proximidade, o encontro entre as pessoas com e sem deficiência no conviver COM e juntos para além da ação, no caso da Cia. de dança.

Como acontece a relação entre as pessoas durante o processo de montagem? Como é a relação entre as pessoas fora da ação dança e em cada viagem por onde dançamos? Como é o relacionamento entre as pessoas fora da ação dança?

É cíclico na Cia. o desabrochar da Intimidade Acessibilizadora e, cada vez mais, conversamos a respeito. Geralmente, quando acontece, identificamos como parte do elenco que se distingue dos integrantes. O envolvimento no ato criador, na pesquisa com as pessoas com deficiência, se faz como uma questão política, ética, estética no existir para além do palco.

Desfrutar do fazer pesquisa de movimento e encontrar com corporeidade Pulsar se faz possível, embora não necessariamente significa que o pesquisar corporifique o sentido da corporeidade. Em Sodré encontramos que “... corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos” (SODRÉ, 2017, p. 116).

Refletir e considerar corporeidade pela noção de Sodré, potência e ação, se faz aqui em diálogo com a relação de Intimidade Acessibilizadora, como algo que pode transformar acesso ordinário em uma ferramenta para libertação (MINGUS, 2017) em

dança e no ato criador, que se desenvolve pelo conhecimento do próprio corpo, pelos elementos que compõem a estrutura corpórea de afecto e resistência. Ou seja, da relação entre os ossos em contato pelo corpo do outro, pelo contato entre peles e intimidades. Pelo sentido tátil e pela relação de entrega e resistência que pode despertar movimentos na relação entre pares, duos e trios de pessoas em contato de espaços articulados por quem se disponibiliza a entrar na ação perceptiva da qualidade de movimento, tal como preconiza Laban (1978).

Esta qualidade de movimento pode ser, por exemplo, denso/ lento e forte, leve/ suave e firme, leve/ rápido e lento/ rápido, livre e contínuo. Pelo conhecer dos modos de cada corpo em relação ao eixo de sustentação corporal na pesquisa de movimento, que se reconhecem as possibilidades de ações e inações em uma entrega investigativa para a movimentação. No desabrochar pela Intimidade Acessibilizadora, a dança outra pode acontecer, pela experimentação de criação artística e, depois, fora dela, na relação entre as pessoas da Cia. fora das cenas dançadas.

Esse é um trabalho concentrado e de risco, é pesquisa cuidadosa e perceptiva a cada mover. A sensação cria o contexto e os caminhos a serem percorridos como traços, desenhos, laços e lastros – sem formula, é pesquisa pelo corpo a partir do que se sente pelo investigar de cada intérprete, da noção e dos acúmulos, das trocas e dos aprendizados com o corpo do outro.

Na escrita da pesquisa, também coloco a trabalhar, em meu corpo, o que me possibilite desimpedir corpos. Isso se faz a partir das orientações para “olhar para o que escrevo”, como ensina Giovanna Marafon, a apreender com atenção e, portanto, fazer isso com o corpo-escuta... com corpo-que-lê... com corpo-que-ouve... com o corpo em contato com o leitor de tela.

Uma retomada da atenção ao perceptivo e encontro com sentido sensorial de corporificação na pesquisa, é o corpodissertativo pelo perceber do espaço articular, do espaço interno que há dentro do corpo, que é o movimento articular de cada pessoa, “esses espaços internos são consequências da oposição de forças que sustentam, equilibram e movem o corpo e que, aliadas a determinadas direções ósseas, geram uma maior amplitude de movimento articular”. (NEVES, 2008, p. 42).

O lugar-corpo criado com a relação-corpo é passagem que poderá se constituir em uma imagem, em uma dança outra. Uma dança outra cria paisagens e se inscreve em corpos. Estar em trânsito, no momento, é aleijar o dito normal, é perfurar e fraturar as acomodações, as zonas de conforto. Quais serão os outros modos de re-existências⁹¹ nas artes?

Na tentativa de “olhar para o que escrevo”, retorno ao estudo de Matos “... o corpo se inscreve no espaço ao mesmo tempo em que o espaço se inscreve no corpo” assim, nas palavras da autora, aprendo que,

[...] [o] processo de corporificação (embodiment), de re-singularização, na acepção de Guattari, do corpo que dança pode constituir novas formas de significado do ser social em seu agir, pensar e sentir, bem como abrir território na dança tanto no que se refere à produção estética, quanto ao treinamento e à formação. (MATOS, 2012, p. 17).

Re-singularização aqui na pesquisa de mestrado é o fazer uma dança outra, como também é o gesto disseminador, difusor e fomentador de criação de danças outras, de outras racionalidades.

Podemos pensar que a cena contribuiu para ressignificar o corpo deficiente na dança profissional pela vitrine do Panorama Festival Internacional de Dança Contemporânea, no SESC Rio de Janeiro – dança, teatro, acrobacia do Centro de Estudo Artístico Experimental e no Humaitá Para Todos.

A “reterritorialização consistirá em uma tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (GUATTARI; ROLNIK, 2000, p. 323), o corpo produz conhecimento, o corpo é território – a reterritorialização de corpos é o que necessitamos para reterritorializar trânsitos, poéticas e políticas do corpo.

Politizar todas/ es/ os envolvidos no processo de criar uma nova peça, desde a sua concepção, e entrar no processo criativo, disponível para investigar é levantar modos outros de trabalhar para compor conexões “de justiça da deficiência” (MINGUS, 2020, p. 3). No nosso entender, esse processo fomenta, dissemina mais e mais, “que técnicas e tecnologias físicas, comportamentais e cognitivas sejam pensadas e praticadas tendo como paradigma uma definição mais ampliada de acessibilidade, baseada na ideia de justiça da deficiência” (idem, p. 3).

A ideia mais ampliada de acessibilidade como provocada por Mingus se encontra na temporalidade da pesquisa para com corpodissertativo aquecer e abrir conhecimentos que despertem atenção e retorno aos estudos dessa pesquisa por vir. De reencontrar autoras/ es e estudos de um lugar-corpo na formação humana e os efeitos de relação-corpo em nova pesquisa.

E se possível, em uma formação humana que se baseie na ideia de justiça da deficiência. O trabalho de uma outra dança como a experiência na Pulsar pode disseminar metodologias por meio de arte, de uma arte que possa fissurar os padrões de normatividade, que pode ir adiante, adiante, adiante ao encontro de outros corpos, de corpos outros.

EPÍLOGO

Pela escrita da dissertação aprendi e encontrei sinais para reterritorializar corpos – corpos que possam romper com os padrões da normatividade ou que possam ser críticos à corponormatividade, um deslocamento do pensar cristalizado – uma *contradança* que pode agir contra os processos excludentes de diversidade humana.

A reterritorialização do que fazem os corpos é o sentido sensível crítico abordado nesta escrita, que se propôs a compor COM dança e afetos o fazer entre pessoas com e sem deficiência. Uma escrita para despertar o pensar sobre o desenvolvimento do trabalho corporal por meio da consciência que requer atenção e dedicação à/ ao outra/ o, em que a/ o outra/ o vem a ser uma alteridade singular. Um corpo outro!

É pelo contato através da pele que se dá a descoberta tátil e o reconhecimento da sensação para constituir confiança – um processo lento, que envolve risco, pesquisa corporal e cuidado. O cuidado, muito importante, é necessário para evitar movimentos que possam produzir alguma e/ ou nova lesão aos corpos. Um percorrer em arte e de se arriscar à experimentação na imprevisibilidade e, ao mesmo tempo, com reponsabilidade com a vida.

Os estudos do corpo e da deficiência aquecem caminhos que repensem a formação humana e as perspectivas de políticas públicas ensejadas pela crítica feminista. A *contradança* é a afirmação de que o corpo constitui meios próprios, tendo o sentido de percepção uma capacidade ou potencialidade de aguçar a dimensão de sociabilidade.

O trabalho desenvolvido na Pulsar é um fazer contemporâneo, é composição com corpos plurais, que são singulares e que podem reelaborar as maneiras de potencializar vidas. De modo situado e parcial, a dissertação expressa por meio da dança como compor COM pessoas com deficiência uma arte anticapacitista. O corpodissertativo é o feito diário de elaborar a escrita e por meio da análise de implicações, um arriscar em relação à experimentação no percurso da Pulsar Companhia de Dança Contemporânea, desde 2000, no Rio de Janeiro.

Arriscar-se à experimentação na escrita, a partir da experimentação em dança, foi um caminho para produzir uma narrativa política, ao modo do que definiu Franco (2016). Essa narrativa produzida em primeira pessoa, a partir de experiências que vivi e passaram por mim e por outros corpos localiza um processo

histórico-cultural de pessoas com deficiência no Brasil iniciado no final dos anos 1980, desde as ações culturais da VSA Brasil – Programa Artes Sem Barreiras/ FUNARTE/ MinC/ MEC. A perspectiva de artes sem barreiras foi uma proposição para romper com os padrões estéticos e possibilitar o encontro com corpos estranhos, esquisitos de pessoas com e sem deficiência e fraturar o sentido de normalidade.

Atualmente, já em outro momento histórico, aleijar o corponormativo é reterritorializar corpos e pôr a mover as ideias, é compor COM (MORAES, 2010) a justiça da deficiência (MINGUS, 2020), é compor COM a cultura surda, é compor COM a cultura cega, é compor COM a cultura def. (da deficiência física) e com toda a pluralidade da diversidade humana onde o reconhecimento dos modos de existir são singulares, #FicaADica <<https://infoativodefnet.blogspot.com/2018/12/as-deficiencias-esao-uma-questao-de.html>>⁹².

No mestrado, aprendi muito e necessito de tantos outros aprendizados. Por ora, posso localizar que nos estudos no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana/ PPFH UERJ tive acesso aos ensinamentos das interseções dos Estudos da Deficiência pela crítica feminista e da análise interseccional nos marcadores sociais de raça, gênero, geração, condições sociais e ambientais. Aprendi também a distinção entre os Estudos Culturais e estudos de Políticas Culturais. É neste contexto que os sinais conclusivos pelo epílogo se fazem como espaço articular que tenta criar um fecho da movimentação de ideias para encerrar um ciclo do tempo mestrado.

Reconheço serem necessários novos estudos pautados pelas discussões do feminismo negro. Leituras que desconhecia e que importa disseminar para novos interesses de pesquisas futuras a partir de Lélia Gonzalez, na categoria político-cultural de amefricanidade, bem como com os ensinamentos de beel hooks que aponta para as reivindicações por um corpus de literatura como ação política antirracista. Embora não tratados nesta dissertação, foram estudados no percurso das três disciplinas eletivas de feminismos plurais abordando a perspectiva de gênero, deficiência, dissidências e relações raciais que localiza a ferramenta analítica da interseccionalidade trabalhados por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) e por Carla Akotirene (2018) que esboça, em seus estudos, uma aproximação com a condição da deficiência.

Na intenção de seguir nos estudos, futuros desafios, pretendo aprofundar conhecimento diante de problematizações levantadas pela crítica ao capacitismo e

como essa crítica se relaciona com a perspectiva do feminismo negro na mirada analítica interseccional.

Nessa direção, os estudos críticos da branquitude trabalhados por Maria Aparecida Silvia Bento (2014) e Priscila Elisabete da Silva (2017) evocam um despertar a crítica à superioridade estética branco-centrada, problematizada por trabalhos como o de Lia Schucman (2012). Serão estudos relevantes para aprofundar e seguir com a pesquisa no campo das artes. Das artes que visem uma discussão sobre arte anticapacitista, no ensejo de um fazer teórico que possa aleijar as subjetividades encasteladas, discussão esta que no mestrado encontrei como estudos para desimpedir corpos/ corpes e desconstruir subjetividade aprisionante/ anulante.

Portanto, importa seguir nos estudos e relacionar as contribuições teóricas de Grada Kilomba (2019), Judith Butler (2018), Silvia Frederici (2019) entre outras possibilidades que corroborem com a perspectiva da justiça da deficiência como afirma Mia Mingus, referenciada na Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade (ANPOCS, 2020) para incidir nas políticas públicas e desintoxicar as reproduções que mantêm lugares acomodados daquelas/ les que assim escolhem permanecer.

A pesquisa aqui partilhada é contágio da produção intelectual da deficiência em agência com a produção de arte por meio do conviver COM (MORAES, 2010) dança e afetos na (re)composição dramaturgical das três primeiras peças (2001, 2004, 2006) da Pulsar Cia de Dança Contemporânea. Peças constituidoras de vocabulário corporal e de referências pautadas na potência da deficiência e da diferença.

Vocabulário corporal é sentido perceptivo e pode se definir em três compreensões: 1) **gramática de movimentos**: se refere às frases singulares coletivizadas que germinam uma partitura corporal. É a partilha do corpo ao corpo com o outro corpo (o sentido estrito da vivência do corpo do outro); 2) **partitura corporal**: (elementos) matéria corpórea que se configura como metodologia da Pulsar. É o específico, o particular coletivizado, é a corporeidade; 3) **repertório das peças**: se caracteriza diante de cada dramaturgia e nesta pesquisa constituiu a descrição das danças da Pulsar Cia. É a dançaturgia, que é a relação com a corporeidade por meio dos estudos apresentados em Muniz Sodré (2017).

Firmam-se os estudos do mestrado para novos desafios formadores. Importa evidenciar que as pessoas com deficiência se localizam nas menores taxas de alfabetização, menores taxas de escolaridade, um percentual muito pequeno possui o nível superior completo, baixas taxas de participação no mercado de trabalho,

menores oportunidades (MEFANO, 2018) e imensurável índice de discriminação racial. Portanto, para um próspero estudo sublinho que frente às condições mencionadas urge trabalho propositivo.

A formação cultural-artística pode vir a ser uma política pública básica para pessoas com deficiência. Reconhecer que através da dança há formação humana, que pela dança se faz possível acessar os corpos e que por meio do corpo pode ser feito um trabalho de se (re)conhecer e gerar conhecimentos, é fundamental.

Cada pessoa necessita conhecer seu corpo, o que sente seu corpo, o que faz ou não faz o seu corpo e, nesta dimensão, o corpo de pessoas com deficiência é via de conhecimento da condição humana. Conhecer o corpo é também criar processos emancipatórios, é gerar autonomia e potencialidades a outros modos de vida.

Acesso ao corpo é direito básico e toda a gente deve estar envolvida. Desimpedir corpos é trabalhar o campo interdisciplinar para que este se relacione com a formação anticapacitista e a criação de espaços transdisciplinares.

Quando iniciei os estudos do mestrado habitava um corpo pensante rígido e encastelado e encontrei algo que desconhecia, embora isso pareça uma superfície ou superficial, se revelou como uma musculatura endurecida ou uma forma, “fórmula”, de subjetividade instituída, quero dizer, subjetividade deformada, ensimesmada, autocentrada e que necessita fraturas.

Desimpedir é criar rupturas. Ruptura com os espaços de privilégio que se acomodam na naturalização que invisibiliza as opressões que produzem os corpos. Se desimpedir é criar rupturas, os desimpedimentos são necessários.

Se há impedimento corporal, urge a ressignificação do corpo e do pensamento para fora de um olhar conquistador que se supõe não vir de lugar nenhum (HARAWAY, 1995), de ditas verdades do mundo visto como universais e de centralidades que podem encastelar e doutrinar vidas, como reproduz subjetividades submissas e hierarquizadas para a manutenção de privilégios e exclusões do mundo branco-hetero-de capacidade compulsória-patriarcal. Tais subjetividades que formam crostas precisam ruir!

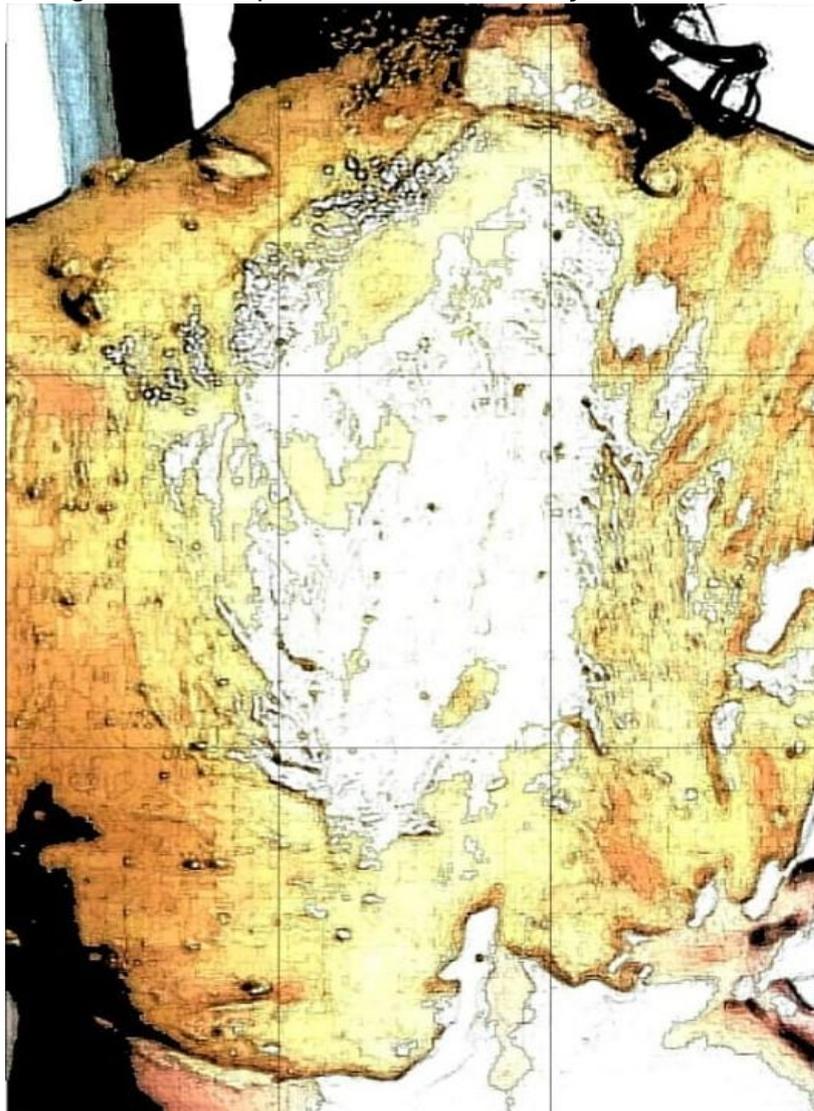
Durante o mestrado, o processo de desimpedimento se fez pesquisa concreta, congelei a articulação glenoumeral, espaço corporal com maior grau de mobilidade do corpo, que é o ombro. Vivi na temporalidade da pesquisa a corporificação de novos conhecimentos até congelar, fraturar, fissurar estados de corpo na quebradura da branquitude nos valores raciais hierarquizados e na reafirmação de mudança de

padrões estéticos. Foram necessários desapegos teóricos para se pôr a pensar atos científicos diante de cada indefinição.

E assim, o corpodissertativo atualiza-se em muitos aprendizados desde as rampas e os corredores da UERJ que, entre paredes de cimento cinzento, evoca calor nos ambientes onde circulam múltiplas novidades, recordações vivas de encontros, aulas pelo convívio com as pessoas e toda uma gente antes da pandemia de covid-19.

Hoje, um sentido casca de árvore, ser vivo que não se abalou com a covid, a florescer outro mapa, desenhado nas costas na imagem abaixo, marca a resistência de corpos que seguem isolados. Reconhecer a categoria da deficiência como marcador de desigualdades e injustiças é a árvore forte que cresce e frutifica corpus em luta, que a fazem ainda mais urgente e vigorosa para desanuviar incertezas dos tempos que o Brasil se encontra #forapresidenteinominável⁹³.

Imagem 12 - Corpus em reterritorializações⁹⁴



Fonte: Acervo pesquisa mestrado Fotografia: Chiesorin Edição: Cunca

REFERÊNCIAS

ALVEZ, Camila. Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade. **COMITÊ DEFICIÊNCIA E ACESSIBILIDADE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**. ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. p. 11 e 12.

AMARANTE, Paulo e LIMA, Ricardo (Coords.) **Loucos pela diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura**. Relatório final, 2008.

AMOEDO, Henrique. **Dança inclusiva em contexto artístico análise de duas companhias**. Dissertação de mestrado em Performance Artística-Dança. Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana 2002.

ANDRADE, Arheta. Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade. **COMITÊ DEFICIÊNCIA E ACESSIBILIDADE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**. ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. p. 8.

ANDRADE, Jorge Márcio Pereira. Patrimônio, Difusão, Fomento e Acessibilidade. In: **Nada Sobre Nós Sem Nós: relatório 16 a 18 de outubro de 2008 - Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência** – Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ, 2009. p. 73-82.

ANDRIES, André. **AVSA**. Mostra Arte, diversidade e inclusão sociocultural (programação da mostra). Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro: 3 a 29 de maio de 2005.

ANDRIES, André. **A trajetória da associação vsa brasil e o programa arte sem barreiras 1990 – 2004**. Trabalho de monografia do Curso de Pós-Graduação Lato sensu Especialização em Acessibilidade Cultural/UFRJ, 2014.

Associação Vida Sensibilidade e Arte. **Mostra Arte, diversidade e inclusão sociocultural/** (programação da mostra). Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

BORGES, Jorge Luiz. A seita dos trinta. In: **O livro de Areia**. São Paulo: MEDIAFashion (Coleção Folha literatura: ibero-americana), 2012.

BRASIL. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais** (assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005). Decreto Nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm>>. Acesso em 10 jan 2022.

BRASIL. **Caderno Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura** – Primeira Edição. Ministério da Cultura. Brasília, 2007.

BRASIL. **Caderno Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura** – Segunda Edição (revista atualizada). Ministério da Cultura. Brasília, 2008.

BRASIL. **Por que aprovar o Plano Nacional de Cultura.** Conceito, participação e expectativas. Ministério da Cultura. Brasília, 2009.

BRASIL. Câmara e Colegiado Setorial de Dança. **Relatório de atividades 2005-2010.** Conselho Nacional de Política Cultural. Ministério da Cultura. Brasília, 2010.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução Rocha Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 a.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Tradução Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. – 4ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 b.

CALAIS-Germain, Blandine. **Anatomia para o movimento**, volume 1: Introdução à Análise das Técnicas Corporais [tradução Sophie Guernet]. São Paulo: Manole, 1991.

CAMARGO, Flávia; CARVALHO, Cynthia. Relato de Pesquisa: O Direito à Educação de Alunos com Deficiência: a Gestão da Política de Educação Inclusiva em Escolas Municipais Segundo os Agentes Implementadores. **rev.bras.edu.esp.** Bauru, v.25, n.4. Oct./Dec. 2019. 617-634.

CAMPBELL, Fiona K. Recusando-se ao Able(ness): Uma Conversa Preliminar sobre o Ableism. **M/C Journal**, v.11, n.3, 2008.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira (Edu O.). Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. **EPHEMERA JOURNAL**, vol. 3, nº 5, Maio /Agosto 2020.

CHAVES, Elisângela e MORENO, Andrea. A dança e a educação da feminilidade. Belo Horizonte – MG (1930- 1960). **PRO. POSIÇÕES – REVISTA ELETRÔNICA.** v. 29, N. 2 (87) | maio/ ago. 2018. p. 259-284.

CHIESORIN, Andréa Nunes. **Corpodespadronizado.** Modo de produção de trabalhos em arte coreográfica - campocorpo: a dança como meio a consolidar setor artístico e corpocampo: a dança como modo de corpodespadronizado. Memorial descritivo do Curso de Pós-Graduação Lato sensu Especialização em Acessibilidade Cultural. UFRJ, 2014. p. 91-105.

Coletivo Feminista Helen Keller. **Guia Feminista** "Mulheres com Deficiência: Garantia de Direitos para Exercício da Cidadania". Projeto Sociedade Civil Construindo a Resistência Democrática; Abong; CAMP Escola de Cidadania; CESE; CEFEMEA. Apoio: União Europeia, 2020.

Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia. **Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade.** ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020.

CÓRDOBA, Américo. **NADA SOBRE NÓS SEM NÓS: relatório 16 a 18 de outubro de 2008 - Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência** – Rio de Janeiro: ENSP/ FIOCRUZ, 2009.

Espaço Aberto, Ágora Virtual, criados por Jorge Márcio Pereira de Andrade, como uma resultante do InfoAtivo, com textos, informações, comunicações, editoriais sobre Artes, Acessibilidade, análise Institucional, Bioética, Cinema, Direitos Humanos, Educação, Ecosofia. #FicaADica Disponível em: <<https://infoativodefnet.blogspot.com/2018/12/as-deficiencias-esao-uma-questade.html>>. Acesso em 01 de dez, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza e os Signos**. Tradução de: Abílio Ferreira. Direito reservado para a língua portuguesa. Portugal, Porto: RÊS, 1970.

DELEUZE, Gilles. **Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

DINIZ, Debora. Modelo social da deficiência: a crítica feminista. **Série Anis**, Brasília, v. 28, 2003. p. 1-10.

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

DINIZ, Debora; BARBOSA, Lívia; SANTOS, Wenderson. Deficiência, Direitos Humanos e Justiça. In: DINIZ, Debora (org.). **Deficiência e Discriminação**. Brasília: LetrasLivres: EdUnB, 2010.

DINIZ, Debora e Terra, Ana. **Plágio: palavras escondidas**. Brasília: Letras Livres; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.

DORNELES, Patrícia; CARVALHO, Claudia; CARDOSO, Eduardo; ALVEZ, Jefferson; PELOSI, Miryam. Cidadania cultural, tecnologia assistiva e pessoa com deficiência. **PragMATIZES - Revista Latino de Estudos em Cultura**. Niterói/RJ, Ano 10, n. 19, p. 91-117, set. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i19.42436>>. Acesso em 05 de jan 2022.

FILGUEIRAS, Ana. **Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente** (documento oficial da entidade). Banco de Dados – acervo da pesquisadora, 1999.

FRANCO, Luciana. **Por uma política de narratividade: pensando a escrita no trabalho de pesquisa**. Niterói: Eduff, 2016.

FUNARTE. **Programa Arte Sem Barreiras** (Relatório de atividades 2002-1990). 2002.

FUNARTE. **Relatório de atividades 2003-2004-2005-2006**. Ministério da Cultura. CEPIN, Rio de Janeiro, 2006.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GAVÉRIO, Marco Antônio. Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia. In: **Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade**. ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. p. 3-6.

GESSER, Marivete, BÖCK, Geisa Letícia Kempfer, LOPES, Paula Helena (Orgs.). **Estudos da deficiência: antipacitismo e emancipação social**. Curitiba: CRV, 2020.

GESSER, Marivete, BLOCK, Pamela e MELLO, Anahí Guedes. ESTUDOS DA DEFICIÊNCIA: interseccionalidade, antipacitismo e emancipação social. In: **Estudos da deficiência: antipacitismo e emancipação social**. Curitiba: CRV, 2020. p. 17-35.

GESSER, Marivete, MORAES, Marcia e BÖCK, Geisa Letícia Kempfer. ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO NO CAMPO DA DEFICIÊNCIA: propostas emancipatórias. In: **Estudos da deficiência: antipacitismo e emancipação social**. Curitiba: CRV, 2020. p. 73-91.

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

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt; revisão da tradução Suely Rolnik. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 1993.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografia do desejo**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. 2 ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **CADERNOS PAGU**. (5). Campinas, 1995, p.7-41.

HERNANDEZ, Diana. La fragilidad como resistência contracapacitista: agencia y experiência situada. In: **II COLOQUIO EM ESTUDIOS CRÍTICOS EM DISCAPACIDAD**, Bogotá/ Colombia, 2019, p.11-27.

Influenciadora com deficiência visual mostra como o emprego do 'x' para neutralização de gênero prejudica acessibilidade. **HYPENESS**. 20/07/2020. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2020/07/acessibilidade-influenciadora-com-deficiencia-visual-mostra-como-o-emprego-do-x-para-neutralizacao-de-genero-pode-atrapalhar/>>. Acesso em 25 de ago de 2021.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

KATZ, Helena e GREINER Christine. Por uma Teoria do Corpo Mídia. In: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p.125-133.

KATZ, Helena. Prefácio. In: NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

KATZ, Helena. Método e técnica faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana (org.) **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

KATZ, Helena. A Flecha do Tempo. **MEMÓRIA em Movimento: Angel, Klauss e Rainer Vianna** (programa da exposição). Centro Cultural Gama Filho. Rio de Janeiro, 1998.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento** / Rudolf Laban; Ed. Organizada por Lisa Ullmann; (tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica de Anna Maria Barros De Vecchi). São Paulo: Summu, 1978.

LIMA, Ricardo e AMARANTE, Paulo. NADA SOBRE NÓS SEM NÓS: relatório 16 a 18 de outubro de 2008 - **Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência** – Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ, 2009.

LIRES. I Jornada de Dança e Inclusão UGF (Universidade Gama Filho). **Laboratório do Imaginário e das Representações Sociais**. Programa de Pós-Graduação em Educação Física (UGF), 2000.

LOURAU, René. **Análise Institucional**. Petrópolis: Vozes, 1975.

LUIZ, Karla. Resgate histórico. In: Coletivo Feminista Helen Keller. **Mulheres com Deficiência: Garantia de Direitos para Exercício da Cidadania**. Projeto Sociedade Civil Construindo a Resistência Democrática; Abong; CAMP Escola de Cidadania; CESE; CEFEMEA. Apoio: União Europeia, 2020. p.18-27.

MAIOR, Isabel. Cultura e Deficiência: trajetórias e perspectivas. In: **Nada Sobre Nós Sem Nós: relatório 16 a 18 de outubro de 2008 /**. Oficina nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência – Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ, 2009. p. 48-57.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. Salvador: EDUFBA, (Coleção pesquisa em artes), 2012.

MATOS, Lúcia. Explorando (re)configurações territoriais e estéticas na dança – Pulsar Cia. de Dança. In: **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. Salvador: EDUFBA, (Coleção pesquisa em artes), 2012, p.125-129.

MEFANO, Vania. Inclusão: Caminhos de quem? **VI Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural (ENAC)**. Colégio Brasileiro de Altos Estudos (CBAE)/UFRJ, Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://enac6.wordpress.com/programacao/>>. Acesso em 12 nov. 2021.

MELLO, Anahí e NUERNBERG, Adriano. Gênero e deficiência: interseções Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(3) setembro-dezembro, 2012. p. 635-655.

MELLO, Anahí Guedes. Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. **CIÊNCIA & SAÚDE COLETIVA**, 21(10), 2016. p. 3265-3276.

MELLO, Anahí. Politizar a deficiência, aleijar o queer: algumas notas sobre a produção da hashtag #ÉCapacitismoQuando no Facebook Anahí Guedes de Mello. In: PRATA, Nair e PESSOA, Sonia C. (Orgs.) **Desigualdades, gêneros e comunicação**. São Paulo: Intercom, 2019. p.125-142.

MELLO, Anahí. Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia. In: **Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade**. ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. p. 13 e 14.

MELLO, Anahí. Mulheres com deficiência no Brasil. In: Coletivo Feminista Helen Keller. **Mulheres com Deficiência: Garantia de Direitos para Exercício da Cidadania**. Projeto Sociedade Civil Construindo a Resistência Democrática; Abong; CAMP Escola de Cidadania; CESE; CEFEMEA. Apoio: União Europeia, 2020, p. 28-35.

MELLO, Anahí. Corpos (in)capazes. In: **Jacobin Brasi #2 Derrube este muro!** Fevereiro, 2021.

MEIRA, Renata. Corpo e criação de conhecimento em Arte. In: MEIRA, Renata Bittencourt e BRONDANI, Joice Aglae (Orgs.). **Encantados e sujeitos: corpo e criação**. Uberlândia: EDUFU. 2018. p.11-28.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MINGUS, Mia. **Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice**. Documento eletrônico, 2017.

MINGUS, Mia. Intimidade acessibilizadora, interdependência e justiça da deficiência. Texto traduzido por Lucila Lima da Silva, para fins didáticos. Versão não publicada. No original: **Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice**. Documento eletrônico, 2017.

MINGUS, Mia. Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia. In: **Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a**

sociedade. ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. p. 3.

MONTAGU, Ashley. **Tocar:** o significado humano da pele. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

MORAES, Marcia. A contribuição da antropologia simétrica à pesquisa e intervenção em psicologia social: uma oficina de expressão corporal com jovens deficientes visuais. **Psicologia & Sociedade**; 20, Edição Especial: 32-40, 2008.

MORAES, Marcia. Pesquisar COM: política ontológica e deficiência visual. In: MORAES, M. e KASTRUP, V. **Exercícios de ver e não ver:** arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau, 2010, p. 26-51.

MORAES, Marcia, ARENDT, Ronald e TSALLIS, Alexandra. Por uma psicologia não moderna: o Pesquisar COM como prática meso-política. **Estudos e Pesquisa em Psicologia**, v.15, n.4. 2015. p. 1.143-1159.

MORAES, Marcia, GESSER, Marivete e BÖCK, Geisa. ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO NO CAMPO DA DEFICIÊNCIA: propostas emancipatórias. In: **Estudos da deficiência:** anticapacitismo e emancipação social. Curitiba: CRV, 2020. p. 73-91.

NADA SOBRE NÓS SEM NÓS: relatório 16 a 18 de outubro de 2008 - **Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência** – Rio de Janeiro: ENSP/ FIOCRUZ, 2009.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna:** estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

NULAND, Sherwin B. **A sabedoria do corpo.** Trad. André Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

O GLOBO. (autor desconhecido). **Wagner dos Santos:** sequelas agravadas com o frio europeu. As dores de um sobrevivente de chacina: vítima à espera de indenização. Caderno RIO. Rio de Janeiro. RIO, p. 22, 09 de junho de 2002.

PROJETO FUNARTE. Ministério da Cultura. **Programa Artes Sem Barreiras**, 2006.

PULSAR. **Pulsar:** Haploss e Diploos (programa da 1ª peça). Centro Cultural Sérgio Porto. Secretaria Estadual de Cultura PROCENA. Rio de Janeiro. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2001.

PULSAR. Pulsar/ **Fragmentos** – Diploos (programa da 2ª peça). Centro de Estudo Artístico Experimental. 4º ANO de ATIVIDADE. Coordenação Ana Kfoury. Realização SESC-Tijuca, 2004.

PULSAR. **ocorpodooutro:** metáforas de aproximações (programa da 3ª peça). Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna. Petrobras. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2006.

PULSAR. **Indefinidamente Indivisível** (programa da 4ª peça). Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna. Petrobras. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2010.

PULSAR. **Corpos Ímpares**: Dança Teatro Performance Vídeo Cinema Instalação (programa do festival 1ª edição). Caixa Econômica. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2009.

PULSAR. **Corpos Ímpares**: Corpo Arte Diferença (programa do festival 2ª edição). Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Fundo de Apoio a Dança/FADA. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2012.

PULSAR. **Por Trás da Cor do Olhos**: imanência do movente (programa da 5ª peça). Prefeitura do Rio/ Secretaria de Cultura/ Fundo de Apoio à Dança (FADA). Realização Pulsar Cia. de Dança, 2012.

PULSAR. **Corpos Ímpares**: Corpo Arte Diferença (programa do festival 3ª edição). Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Programa de Fomento à Cultura Carioca | Manutenção de Companhia e do Centro coreográfico do Rio de Janeiro | Companhia Residente. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2015.

PULSAR. **Vizinhanças de Renata** (programa da 6ª peça). Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2016.

PULSAR. **Olhares Ímpares – Pulsar 20 anos** (filme-espetáculo 7ª peça). Prêmio Festival Funarte Acessibilidança Virtual 2020. Realização Pulsar Cia. de Dança, 2021.

ROCHA, Damião. Bom dia a Tod@s, TodEs, TodXs: o uso de pronomes neutros (não-binários) e a desconstrução da linguagem sexista, machista, misógina, transfóbica. **ANPED**. 18/12/2020. Disponível em: <<https://anped.org.br/news/bom-dia-tods-todes-todxs-o-uso-de-pronomes-neutros-nao-binarios-e-desconstrucao-da-linguagem>>. Acesso em 25 ago. de 2021.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**. v.1 n. 2. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP, set/ fev 1993. p. 241-251.

ROLNIK, Suely. O inconsciente colonial-capitalístico. In: **Esfera da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018. p.29-97.

ROMAGNOLI, Roberta. O conceito de implicação e a pesquisa-intervenção institucionalista. **PSICOLOGIA & SOCIEDADE**, 2014. p. 44-52.

ROSSI, André & PASSOS, Eduardo. Análise Institucional: revisão conceitual e nuances da pesquisa-intervenção no Brasil. **Revista EPOS**: Rio de Janeiro, v.5, n. 1, jan-jun de 2014. p. 156-189.

SESC Rio de Janeiro. PULSAR. **Pulsar/ Fragmentos**. Centro de Estudo Artístico Experimental. 4º ANO de ATIVIDADE. Coordenação Ana Kfoury. Realização SESC-Tijuca, 2004.

SÉRIO, Andréa. **Corpo em questão**. Curitiba, PR: Nó Movimento em Rede, 2017.

SÉRIO, Andréa e FANTIN, Cláudia. Dança inclusiva e o efeito borboleta. **Revista FACED**, Salvador, n.16, jul./ dez. 2009. p.51-62.

SILVA, Priscila Elisabete. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MULLER, Tânia Mara; CARSONO, Lourenço (Orgs.) **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2017. p. 19-32.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

TEIXEIRA, ANA CAROLINA. **Deficiência em cena: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes**. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2010.

TOMAZ, Marina. Imagens para além da visão. In: MEIRA, Renata Bittencourt e BRONDANI, Joice Aglae (Orgs.). **Encantados e sujeitos: corpo e criação/ organização**. Uberlândia: EDUFU, 2018, p.11-28.

VSA do Brasil. **Mostra Arte, diversidade e inclusão sociocultural**. Patrocínio e Realização: Centro Cultural do Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2005.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Sumus, 2005.

VILELA, Nereida Fontes; Santos, João Celso. **Leitura Corporal – A linguagem da emoção inscrita no corpo**. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal, 2010.

NOTAS FINAIS

PROSCÊNIO

- 1 Início da nota. (Cortina circo. Disponível em: <<https://br.depositphotos.com/23977041/stock-photo-red-fabric-curtain-on-stage.htm> |>. Acesso em 30 mar 2021). Fim de nota.
- 2 Início da nota. (A palavra COM em caixa alta é grafia propositiva da área de estudos da deficiência e proposição de pesquisa para evidenciar a diferença de perspectiva entre pesquisar sobre e pesquisar COM pessoas com deficiência na condição de sujeitos e não objetos de pesquisa. Trata-se de um olhar diferenciado e de uma prática acadêmica correspondente a este olhar. A proposição de fazer COM e não fazer sobre, de criar COM e não criar sobre, de pesquisar COM e não de pesquisar sobre, faz pleno sentido para mim uma vez que experimentei em minha atuação como artista, psicóloga e terapeuta corporal grande diferença tanto no processo de criação quanto na apreensão e efeitos em mim e nos demais envolvidos com o fazer COM). Fim de nota.
- 3 Início da nota. (Intérprete-criadora é um termo que pode se referir ao fazer da criação autoral. Na dança, pode configurar o processo de criação deshierarquizado, onde o coreógrafo não define os movimentos do corpo. Na dança contemporânea, é referido pelo processo de pesquisa de movimentos e as qualidades expressivas, ou seja, é a matéria bruta experienciada pelo artista. Os artistas envolvidos nesse processo assinam a autoria com a direção artística, se houver. É também o lugar de ruptura da arte da reprodução). Fim de nota.
- 4 Início da nota. (Uma perspectiva de artes sem barreiras junto à formação de profissionais, de artistas e pesquisadores da área transdisciplinar. Disponível em: <<https://www.angelvianna.com.br/grupo-de-estudos-e-pesquisa>> e <<https://www.angelvianna.com.br/necc>>. Acesso em 27 ago 2021). Fim de nota.
- 5 Início da nota. (Em escala global, no ano de 2020, passamos a conviver com uma doença infecciosa causada por um coronavírus recém-descoberto. Com grande parte das atividades da vida ordinária suspensas, segue-se em 2021 em curso o processo de imunização pela vacinação no mundo, com o processo político da vacina no Brasil bastante atrasado). Fim de nota.
- 6 Início da Nota (#FicaADica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ts wAaesNP4>>. Acesso em 15 out 2021). Fim de nota.
- 7 Início da nota. (O termo “singularização” é usado por Guattari para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protestos do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outras percepções, etc.” (GUATTARI & ROLNIK, 2000, p. 45)). Fim de nota.

PRÓLOGO

- 8 Início da nota. (Por volta de 1956, Borges começou a perder a visão devido à doença herdada do pai. Isso não o impediu de continuar escrevendo.

Normalmente, ele ditava seus trabalhos para a mãe ou para amigos. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Jorge-Luis-Borges/626530>>. Acesso em 21 abr 2021). Fim de nota.

- 9 Início da nota. (Fotógrafo desconhecido. Caso alguém tenha conhecimento, agradecemos pela informação. Disponível em: <<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/TeoriaCorpo> m%C3%ADdia>. Acesso em 02 fev 2020). Fim de nota.
- 10 Início da nota. (Disponível em: <<http://www.artisanballet.com.br/blog/91-danca-contemporanea-conheca-suas-caracteristicas>>. Acesso em 26 ago 2021). Fim de nota.
- 11 Início da nota. (“Carta aos bípedes”... é o contexto que Edu O., diretor, dançarino, coreógrafo do Grupo X de Improvisação em Dança e professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) manifestou no curso Dança e Deficiência. Proferido de modo virtual no Instagram entre os dias 15 a 19 de junho de 2020 durante o estado pandêmico a convite do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Disponível em: <<http://www.frrrkguys.com.br/edu-o-publica-cartaaosbipedes/>> . Acesso em 12 jul 2020). Fim de nota.
- 12 Início da nota. (Está escrita em sua linguagem a conjugação na forma feminina ao invés da masculina, é uma escolha e não é banal, é para sensibilizar as pessoas que quem escreve é uma autora e quando, necessitar usar a conjugação masculina esta será feita de modo complementar após uma barra invertida). Fim de nota.
- 13 Início da nota. (Nossa tradução livre: De alguma forma eu gasto mais energia do que meus colegas de mestrado porque ao sair da aula tenho que preparar o acesso às leituras a serem utilizadas, tanto nas disciplinas como no desenvolvimento da minha pesquisa, pois há omissão e falta de responsabilidade da instituição universitária quanto às políticas de acessibilidade para estudantes com deficiência visual. (HERNANDEZ, 2019, p. 21). Fim de nota.
- 14 Início da nota. Tradução livre da autora. Fim de nota.
- 15 Início da nota. (*Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade*. Disponível em <<http://anpocs.com/images/stories/Acessibilidade/2020-11Contracartilhaaecessibilidade.pdf>>. Acesso em 10 de jul 2021). Fim de nota.
- 16 Início da Nota. (O evento Educação, Arte, Inclusão teve como público três mil pessoas entre educadoras/ es, dirigentes de educação, pesquisadoras/es, arte-educadoras/es, artistas e demais profissionais que desenvolvem projetos e ações voltadas para a inclusão de estudantes com necessidades especiais no ensino regular e na vida sociocultural do país (Informações do Relatório de Projetos e Atividades 2002 MinC/ Funarte/ VSA Brasil/ Artes Sem Barreiras). Programação do evento. Disponível em: <<http://pbh.gov.br/cultura/destaques/arte-sem-barreiras.htm>>. Acesso em 31 mar 2021). Fim de nota.

1 PRIMEIRO ATO: APRESENTAÇÃO DA PESQUISA: DE IMPEDIMENTOS A DESIMPEDIMENTOS

17 Início da nota. (Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2021/02/corpos-incapazes/>> . Acesso em 25 abr 2021). Fim de nota.

1.1 A Pulsar Cia de Dança

18 Início da Nota (Caetano, bailarina e jornalista, foi coordenadora do Setor de Suporte Entre Pares no Centro de Vida Independente (CVI-Rio). Trabalhou a consciência corporal e a dança, pesquisando as possibilidades de um corpo com lesão medular. Desde 2009, passou a integrar o elenco da Pulsar como intérprete-criadora até 2018 quando de seu falecimento). Fim de nota.

19 Início da nota. (Disponível em: <<https://www.angelvianna.com.br/pos-graduacao>> . Acesso em 30 de ago 2021). Fim de nota.

20 Início da nota. (A ação de ocupar os espaços artísticos da Funarte, Pesquisa de linguagem: Grupos de teatro e dança teve início em 2002, quando do Programa Artes Sem Barreiras. O Teatro Novo, dirigido por Rubens Gripp, e a Pulsar, dirigida por Teresa Taquechel foram agraciados. A partir de 2004, a Pulsar passou a desenvolver o Projeto Te Espero Lá no Cacilda, que é um espaço aberto e de iniciação às artes para pessoas com e sem deficiência. O Coordenador de Dança da Funarte, Fabiano Carneiro, mantém a parceria para a realização de oficina por e para pessoas com e sem deficiência, como prevê o Plano Nacional da Dança. No momento, as atividades presenciais estão suspensas devido ao fechamento dos Teatros por conta da pandemia mundial). Fim de nota.

1.2 “Desenho de pontos a nanquim” e como se constituiu o pesquisar

21 Início da nota. (Tradução livre da autora). Fim de nota.

22 Início da nota. (Por isso chamo de agência aquilo que entendo como um fazer ou uma prática transformadora que desafia o estabelecido. Para Virginia Villaplana (2017), o poder de agenciamento tem a ver com desenvolver outras formas não hegemônicas de enunciação da subjetividade a partir do coletivo e romper com as formas dominantes, por exemplo, de gênero, raça, identidade e autoridade (HERNÁNDEZ, 2019, p. 19). Ainda nesse artigo a autora localiza uma compreensão importante de Deleuze e Guatarri mencionada na obra de Sandurní, de 2017, página 27: “O agenciamento tem sua origem no agenciamento de Deleuze e Guattari, não se refere a uma produção de bens, mas a um estado preciso de mistura de corpos que inclui todas as alterações e repulsões que alteram todos os tipos de corpos relacionados entre si”. (tradução livre da autora)). Fim de nota.

2 SEGUNDO ATO: *CORPUS*

2.1 Corpus transitórios: de bailarina clássica à dançarina

23 Início da Nota (Moraes se refere a actante no sentido de Bruno Latour (2000) que, segundo a autora, refere-se a “tudo aquilo que tem agência, que produz efeito no mundo” (MORAES, 2008, p. 48). Fim de Nota.

2.2 Uma forte ruptura!

24 Início da nota. (Grada Kilomba estudou psicologia e psicanálise em Lisboa, onde nasceu. A autora tem em sua obra, “Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano”, importante contribuição na produção de conhecimentos sobre memória, raça, gênero e pós colonialismos. Trabalha com a perspectiva de corpo, do inconsciente, da arte. No campo artístico cria instalação e vídeo, encenações e performance. A obra desta autora me convoca para seguir nos estudos do Doutorado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2ez7e-JtgoA>>. Acesso 23 ago 2021). Fim de nota.

2.3 Violência de Estado e a construção de um outro corpo

25 Início de nota. (Subjetividade moldada pelas formações clássicas (autocentradas)). Fim da nota.

26 Início da nota. (Segundo Luiz Carlos Morete de Cornelio Procópio, cabrocha é um substantivo de dois gêneros derivado do Latim Capra com o sentido de “dada aos escândalos, mulher pouco recatada”. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/cabrocha/>> Acesso em 2 jun 2021). Fim de nota.

27 Início da nota. (DefNet: distúrbio da eficiência física na internet/ Banco de Dados) um canal digital e científico com conteúdos sobre a deficiência. O termo def (distúrbio da eficiência física), foi cunhado pelo Dr. Jorge Márcio, pai de dois filhos com paralisia cerebral, na intenção de problematizar esta definição, carregada de estigma, que não condiz com as características da referida condição humana). Fim de Nota.

28 Início da nota. (Na ocasião, trabalhava no Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente S.O.S Criança e Adolescente (CBDDCA) onde operava no campo social, como psicóloga (1989-1996) com o grupo de crianças e adolescentes em situação de rua. Esse grupo foi atingido pela barbárie do Estado em 1993, reconhecida internacionalmente como Chacina da Candelária, no Rio de Janeiro. O Centro de Defesa foi constituído para operar na prevenção de DST's e AIDS a época o mundo estava sob a edige da pandemia da HIV/ AIDS. O ano de 2021 é o ano que marca os 40 anos do primeiro diagnóstico no mundo. A pandemia da covid-19 elevou ainda mais a

vulnerabilidade das pessoas que vivem em situação de rua. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/noticia/pandemia-de-covid-19-muda-perfil-de-populacao-em-situacaode-rua>>. Acesso em 20 ago 2021). Fim de nota.

- 29 Início da nota. (Gayrotas, gay + girl - definição usual no habitat de travestis juvenis, como elas se referenciavam anos 1990 nas ruas do Rio de Janeiro. Na época, se referiam como gays e garotas). Fim de nota.
- 30 Início da nota. (Próximo ao bairro do Santo Cristo e no entorno do Morro da Providência, onde também havia os ensaios da Escola de Samba Vizinha Faladeira (que surgiu em 1930 – uma das primeiras agremiações da cidade – hoje, realiza ensaios dentro da comunidade), na quadra do Bloco Fala Meu Louro – também entre as agremiações mais antigas do bairro e, portanto, de alto valor imaterial, intangível, da cultura carioca. Escolhi esta imagem e esta passagem pela marca de suas vidas e a relação com a cidade). Fim de nota.
- 31 Início da nota. (O GLOBO. Em 1993, na madrugada de 23 de julho, oito meninos que viviam na rua e dormiam em frente à Igreja da Candelária, no Rio, foram mortos a tiros. O crime chocou o país e o mundo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/chacina-na-candelaria/jornal-nacional-sobre-a-chacina/>>. Acesso em 12 mai 2020). Fim de nota.
- 32 Início da nota. (Em 1979, Albertina dos Santos Brasil integrou-se à equipe da Funarte e, em 1989, conheceu Jean Kennedy Smith, irmã do presidente J.F. Kennedy, que fundara em 1975, o Programa Very Special Arts voltado para a promoção e a inserção sociocultural de artistas com as chamadas, na época, necessidades especiais. Em 1990, obteve a filiação e trouxe o VSA para o Brasil – adotando também o nome de programa Arte Sem Barreiras, por ser uma entidade nacional, “ainda num contexto social e cultural de extrema rejeição e de incompreensão com as pessoas com deficiência” (ANDRIES, 2014, p. 60). Fim de nota.
- 33 Início da Nota. (O Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro (GTNM/RJ) foi fundado em abril de 1985. Tornou-se uma referência no cenário nacional e internacional por sua luta pela memória do período da ditadura civil-militar, contra a tortura, e em defesa dos direitos humanos. Disponível em: <<https://www.torturanuncamais-rj.org.br/quem-somos/projeto-clinica/>> Acesso em 05 dez 2020). Fim de nota.

2.4 Todo corpo pode dançar: contribuições da Escola Vianna

- 34 Início da nota. (O estudo de Neide Neves parte do conhecimento e seu fazer dança em torno de Klauss Vianna para pesquisar o neurocientista Geral Edelman, “usa a sua descrição do funcionamento do cérebro, a TNGS Teoria da Seleção do Grupo Neuronal para entender a Técnica Klauss Vianna como um método de educação somática”. (KATZ, 2008, p. 13). Fim de nota

- 35 Início da nota (A autora tem importante contribuição para os estudos da arte brasileira em livro intitulado *A escuta do corpo: sistematização da Técnica* Klaus Vianna). Fim da nota.
- 36 Início da nota (Na escrita dessa dissertação, farei uso da expressão neutra conjugada pela letra “e” - por exemplo, todes ao invés de tod@s – todas com @ - ou todxs todos com x - para constituir uma linguagem não sexista, não machista, não misógina, não transfóbica e, inclusive, para as mulheres, as pessoas não-binárias e as pessoas trans. Cf. ROCHA, D., 2020. A letra “e” como forma escolhida para a fluidez de leitura pelo leitor de tela. Cf. HYPENESS, 2020). Fim de nota.
- 37 Início da Nota (Segundo Andreolli, a criação do VSA - Programa Arte Sem Barreiras, não só revelou os artistas com deficiência em suas mais variadas formas de arte à sociedade brasileira, como também abriu um campo de profissionalização para muitos deles transformando o que até então era ‘arteprodução’ em ‘arteproduto’. Mas para além disso a importância do VSA Brasil, se deu na tentativa de construir ações e políticas públicas que mantivessem em foco os artistas com deficiência e suas produções. Neste sentido a Mostra ARTE, diversidade e inclusão sociocultural em 2005 no CCBB do Rio de Janeiro e também a participação no “Nada Sobre Nós Sem Nós – dos artistas” do governo federal em 2008 foi exemplo de engajamento e participação efetiva na tentativa de construção de uma política sólida e permanente para os artistas com deficiência. Depoimento não publicado e registro de história oral entre os integrantes da Pulsar Cia. de Dança em 2021). Fim de nota.
- 38 Início da nota. (Ao menos, foi assim quando participei da Oficina Nacional de indicação de políticas públicas culturais para inclusão de Pessoas com Deficiência (Nada Sobre Nós Sem Nós), realizada no Rio de Janeiro entre 16 e 18 de outubro de 2008. Teve como lema sugerido por Jorge Mário a referência da luta pelos direitos das pessoas com deficiência, protagonizada pelos sul-africanos na década de 1960, que hoje ecoa o lema “Nada Sobre Nós Sem Nós”). Fim de nota.
- 39 Início da nota. (Momento de luta, resistência e conquistas desde a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, ratificado pelo Congresso Nacional em 09 de julho de 2008, promulgado pelo Decreto nº 6.949/ 2009 e fortemente celebrado por todos na ocasião da Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós, de artistas pessoas com deficiência.) Fim de nota.
- 40 Início da nota. (Uma composição de 20 encontros que “reuniram produtores, artistas, intelectuais, gestores, investidores e outros interessados no debate sobre as políticas culturais de várias partes do País”. (BRASIL, 2007, p.19). Processo que representa o começo da troca de saberes e conhecimentos para instituir e ecoar as vozes que subsidiam a formulação e implementação do Plano Nacional de Cultura, interrompido em 2016 desde o golpe parlamentar-administrativo e jurídico contra a presidenta Dilma Rousseff. Fim de nota.
- 41 Início da nota. (Câmara e colegiado setorial de dança – relatório de atividades 2006-2010. A Participação Social no Debate das Políticas Públicas do Setor. Constituidor do Plano Setorial de Dança em cinco eixos. Eixo I Do Estado; Eixo II Da Diversidade; Eixo III Do Acesso; Eixo IV Do Desenvolvimento Sustentável;

Eixo V Da Participação Social. (BRASIL, 2010, p. 260-68). Disponível em: <http://danca.cnpc.cultura.gov.br/> e <http://danca.cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/4/2016/05/plano-setorial-de-danca-versao-impressa.pdf>. Acesso em 20 de jan 2022). Fim de nota.

- 42 Início de nota. (Data que localiza o golpe parlamentar-administrativo e jurídico que enfrentamos, movidos pela não aceitação do golpe misógino contra a primeira presidenta eleita no Brasil). Fim de nota.

3º ATO: Desimpedimento de *corpus* como força e ação política

- 43 Início da nota. (LUIZ, Karla compõe o Coletivo Feminista de Mulheres com Deficiência Helen Keller, do qual partilharemos algumas publicações ao longo do trabalho, disseminando vozes. Disponível em: <<https://coletivofeministahelenkeller.wordpress.com>> Acesso em 22 de nov 2020). Fim de nota.
- 44 Início da nota. (#FicaADica. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/blogs/vencer-limites/senado-aprova-lei-de-improbidade-que-derruba-direitos-das-pessoas-com-deficiencia>. Acesso em 06 de out 2021) Fim de nota.
- 45 Início da nota. (No Rio de Janeiro, em 2018, aconteceu a 3ª Conferência Municipal de Cultura – momento em que Rogério Andreolli co-fundador da Pulsar, se torna o primeiro artista pessoa com deficiência e conselheiro das expressões culturais de pessoa com deficiência, com assento reivindicado pelo ativismo carioca desde 2009. Uma reverberação do NSNSN/2009 e eu me torno Conselheira da Dança em 2018, momento em que ambos passamos a integrar o Conselho Municipal de Políticas Culturais do Rio de Janeiro até a próxima Conferência na cidade, prevista para o final de 2021. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=8028720>> Acesso em 05 abr 2021). Fim de nota.

3.1 Corpo político

- 46 Início da nota. (É o primeiro slam de surdos e ouvintes do Brasil. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/poetas-do-corpo-slam-mostra-a-voz-dos-surdos/>> . Acesso em 29 de ago de 2021). Fim de nota.
- 47 Início da nota. (#FicaADica Disponível em: <<http://corpo-sinalizante.blogspot.com/>> Acesso em 29 de ago de 2021). Fim de nota.
- 48 Início da nota. (#FicaADica Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yjp1TWEI0q0>> realizado em 2019. Acesso em 29 de ago. de 2021. Como também, um pequeno manual da cultura surda Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rPuUIAxrTV0>> realizado em 2016. Acesso em 29 de ago 2021). Fim de nota.

3.2 Estudos da deficiência e o fazer da Pulsar

- 49 Início da nota (Fotografo desconhecido. Caso alguém tenha conhecimento, agradecemos pela informação. Informações sobre o Festival. Disponíveis em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/01/programacao-do-janeiro-de-grandes-espetaculos-vai-ate-o-final-do-mes.html>><<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/01/programacao-do-janeiro-de-grandes-espetaculos-vai-ate-o-final-do-mes.html>> Acesso em 30 ago 2021). Fim de nota.
- 50 Início da nota. (Autora de *Contours of Ableism: The Production of Disability and Aabledness* (Palgrave MacMillan, 2009)). Fim de nota.
- 51 Início da nota. (Ativista da deficiência configura ser pessoa com deficiência na produção de conhecimento da deficiência e por sua trajetória, na qual teoriza a experiência da deficiência). Fim de nota.
- 52 Início da nota. (Grupo com rara oportunidade de voz, discriminado pelo setor cultural e artístico e também invisibilizado pelo movimento político de pessoas com deficiência.). Fim de nota.
- 53 Início da nota. (Material produzido por meio do projeto “Sociedade Civil Construindo a Resistência Democrática”, apoiado pela União Europeia em parceria com ABONG, CAMP, CESE e CFEMEA. Disponível em: <<https://coletivofeministahelenkeller.wordpress.com/>> <<https://bit.ly/36pLJEs>> Acesso em 22 de nov 2020). Fim de nota.
- 54 Início da nota. (“Somos uma associação de utilidade pública, sem fins lucrativos, que representa o Movimento de Vida Independente na América Latina e adota uma perspectiva transformadora: um modelo não assistencial que tem como principal paradigma a inclusão social”. Disponível em: <<https://www.cvirio.org.br/site/cvirio/>>. Acesso em 23 jul 2021). Fim de nota.
- 55 Início da nota. (#FicADica Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5IYpk1Zj-SU>>. Acesso em 06 out 2021). Fim de nota.
- 56 Início da nota. (Importa considerar que os estudo de Judith Butler poderá germinar questões para a pesquisa do doutorado visando aprofundar essa dissertação). Fim de nota.

3.3 Compôr COM corpos com e sem deficiência

- 57 Início da nota. (Discussão apresentada por Rui Moreira, no Encontro Fórum Nacional de Dança – Lei da Dança 10 de julho 2021 on line). Fim de nota.
- 58 Início da nota. (“Incrustar, revestir de crosta, depósito, etc. cobrir ... no figurativo, ficar fixo, marcado, gravar-se <a cena pavorosa se incrustou na memória dela> incrustado adjetivo. (HOUAISS, 2015, p. 535). Fim de nota.

4º ATO: D(escrever) uma dança outra na Pulsar

4.1 Contradança

- 59 Início da Nota. (#FicaADica Disponível em <<https://g1.globo.com/bemestar/corona-virus/noticia/2021/09/18/brasil-registra-mais-de-800-mortes-por-covid-em-24-horas-ajuste-em-sistema-que-conta-casos-causa-recorde-discrepante.ghtml>> Acesso em 18 set 2021). Fim de nota.
- 60 Início da nota. (Em 10 de julho de 2021, a Associação Fórum Nacional de Dança convidou artistas, trabalhadoras e trabalhadores da Dança, movimentos, coletivos, entidades para participar de reunião nacional sobre o PL n. 4.768/2016, que dispõe sobre o ofício do Profissional de Dança Disponível em: <<https://www.facebook.com/1475398639428730/videos/861494884493988/>> Acesso em 10 jul 2021). Fim de nota.
- 61 Início da nota (contexto da hashtag, “No final de novembro de 2016, um pequeno grupo brasileiro de pessoas com deficiência, incluído eu, reuniu-se na plataforma social Facebook para realizar discussões sobre possíveis ações para o Dia Internacional das Pessoas com Deficiência (IDPD), instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) desde 1992 para ser comemorado anualmente em 03 de dezembro”. (MELLO, 2019, p. 125)). Fim de nota.
- 62 Início da nota (contexto da hashtag, “No final de novembro de 2016, um pequeno grupo brasileiro de pessoas com deficiência, incluído eu, reuniu-se na plataforma social Facebook para realizar discussões sobre possíveis ações para o Dia Internacional das Pessoas com Deficiência (IDPD), instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) desde 1992 para ser comemorado anualmente em 03 de dezembro”. (MELLO, 2019, p. 125)). Fim de nota.

3.2 SOLUS PPFH UERJ e espaços articulares: articular um outro corpo, uma outra dança

- 63 Início da nota. (#FicaADica é um modo de se comunicar nas redes sociais para apontar discussões em evidencia, uma maneira de se destacar a partilha de algum conteúdo). Fim de nota.

3.3 Articular uma *contradança*

- 64 Início da nota. (As quatro peças “*Indefinidamente Indivisível*” (2010); “Por Trás da Cor dos Olhos” (2012); “Vizinhanças de Renata” (2016); “Olhares Impares” (2021), como o aprofundar das edições do Corpos Ímpares Festival 2009/ 2012/ 2015 não serão analisadas nesta dissertação, poderão ser analisados no projeto de doutorado). Fim de nota.

3.4 Composições entre corpos com e sem deficiência na Pulsar

- 65 Início da nota. (Quando possível, de piso granzepo (flutuante de tábuas corridas de madeira), reconhecido como chão macio onde os corpos se deitam). Fim de nota.
- 66 Início da nota. (Câmara e colegiado setorial da dança – relatório de atividades 2005-2010. A Participação Social no Debate das Políticas Públicas do Setor. Conselho Nacional de Política Cultural. O Ministro de Estado da Cultura, no uso de suas atribuições previstas no art. 87, parágrafo único, inciso I, da Constituição Federal, com fundamento no art. 6º, inciso III, e no art. 12. § 4º, do Decreto nº 5.520 de 24 de agosto de 2005. (CNPQ/FUNARTE/MINC, 2011, p. 242)). Fim de nota.

5º ATO: três peças de dança da Pulsar

5.1 “Pulsar - Haploos e Diploos” (2001)

- 67 Início da nota. (As duas expressões “Haploos e Diploos” são termos técnicos da Biologia e na morfologia as palavras significam: haploos – simples, único – e diploos – duplo. Para o ressignificar destes termos na dança que se encontrava à época em concepção, Taquechel, em pesquisa com base na consciência através do movimento e da dança contemporânea, estimulou a pesquisa de movimento com diferentes corpos em busca de singularidades na diferença. Lançou um novo olhar sobre a questão da deficiência na dança, de corpos como fonte de criação. Para a criação daquele trabalho, Taquechel encontrou sentidos e partilhou seus conhecimentos a partir de sua leitura do livro “**A Sabedoria do Corpo**” de Sherwin B. Nuland, 1998, Editora Rocco). Fim de nota.
- 68 Início da nota. (Disponível em: <<http://panoramafestival.com/o-festival/>>. Acesso 11 abr. 2021). Fim de nota.

5.1.1 Haploos

- 69 Início da nota. (Uma ação realizada pelo Programa Artes Sem Barreiras/ Funarte para institucionalizar a presença de companhias e grupos de teatro, dança e circo com pessoas com e sem deficiência na pesquisa de linguagem no Ministério da Cultura, hoje ministério extinto). Fim de nota.
- 70 Início da nota. (Imagens da referida pesquisa da Cia. podem ser desfrutadas na publicação do livro Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos nas páginas 128-129-132-137. Disponível em: Acesso 02/09/2020). Fim de nota.
- 71 Início da Nota. (Guilherme Toledo, estagiário de design, pesquisou em estudo conosco a composição das faixas de lycra). Fim de nota.
- 72 Início da nota. (Publicada no Livro Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos, da autoria de MATOS, em 2012, página128). Fim de nota.

- 73 Início da nota. (Tradução livre de Lucila Lima da Silva do original: MINGUS, M. Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice. **LEAVING EVIDENCE**. Publicado em 12 de abril de 2017. Disponível em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/> Acesso em 21 out. 2020). Fim de nota.
- 74 Início da nota. (Tradução livre por Lucila Lima da Silva, compartilhado no curso Psicologia e Estudos da Deficiência, ministrado pela professora Dra. Marcia Moraes/UFF (set-dez 2020)). Fim de nota.
- 75 Início da Nota. (Cf. MATOS, Lucia. **Livro Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 129). Fim de nota.
- 76 Início da nota. (Do Livro Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos, de Matos, no ano de 2012, p. 132). Fim de nota.
- 77 Início da nota. (A definição de tônus muscular é lida por Neves em Tavares que, por sua vez, leu Miller (2005, p. 75) e consta como nota de rodapé 6 em (NEVES, 2008, p. 42). Fim de nota.

5.2 “Pulsar/ Fragmentos” – Diploos (2004)

- 78 Início da nota. (A primeira peça “Pulsar – Haploos e Diploos” (2001) foi a estreia da Cia. e reverberou duas outras peças. A segunda, “Pulsar/ Fragmentos” Diploos (2004) que é um desdobramento do segundo ato/ Diploos de “Pulsar – Haploos e Diploos” (2001) com grande circulação pelo país. E a quinta, “Por Trás da Cor dos Olhos” (2012) desdobramento do primeiro ato/ Haploos de “Pulsar – Haploos e Diploos” (2001) doze anos depois. Ou seja, a primeira peça é matriz corpórea, é conteúdos de dança aprofundado. É repertório em corporeidade). Fim de nota.

5.2.1 1º momento: “Traduzir” (coreografia)

- 79 Início da nota. (Coreografia apresentada na Formatura de Bailarina Contemporânea da Escola Angel Vianna em 2000, no Teatro Cacilda Becker/ Largo do Machado Rio de Janeiro. Na ocasião, eu me encontrava em isolamento domiciliar porque enfrentava o tratamento de tuberculose e não pude vivenciar o processo de criação da dança coletiva com a turma 1998-2000 para a formatura). Fim de nota.
- 80 Início da nota. (Chamo de coreografias as pesquisas de curta duração, com menos de 10 minutos de duração e que, geralmente, eram processos anteriores ao constituir da peça maior, que requeria mais elementos). Fim de nota.
- 81 Início da nota. (Programa de Pós-Graduação em Educação Física (UGF), Laboratório do Imaginário e das Representações Sociais (LIREs) – Centro Cultural Gama Filho, Teatro Dina Sfat – Campus Piedade. Coordenação Prof.^a Dra. Nilda Teves Ferreira.). Fim de nota.

5.2.2 2º Momento - “Bambu” (coreografia)

- 82 Início de nota. (Este foi um estudo para o V Congresso Nacional de Arte-Educação na Escola Para Todos e VI Festival Nacional de Artes Sem Barreiras, realizado nos dias 06 a 09 de novembro de 2000, em Brasília”. Este segundo evento foi realizado pela VSA do Brasil Ministério da Cultura/ Funarte, Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Especial no Centro de Convenções Ulysses Guimarães e no Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília – Distrito Federal). Fim de nota.
- 83 Início da nota. (Grupo pioneiro de dança em cadeiras de Rodas no estado do Rio de Janeiro, Andreolli e Caetano dançaram juntos e fazem parte da história da dança brasileira). Fim de Nota.
- 84 Início da nota. (Publicada no Livro “Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos”, de Matos, de 2012, página137). Fim de nota.
- 85 Início da nota. (Ossos abaixo do quadril). Fim de nota.
- 86 Início da nota. (Osso da lateral do fêmur esquerdo ou direito). Fim de nota.
- 87 Início da nota. (#FicaADica: 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) Edição Virtual. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-1-OS-DESAFIOS-PAND%C3%8AMICOS-1.pdf>>. Acesso em 01 de set 2021). Fim de nota.

5.3 “ocorpo do outro” (2006)

- 88 Início da nota. (Tradução livre da autora: “Fragilidade no mundano: resistência e afeto”. No artigo “*Fragilidade como resistência contracapacitista: agência e experiência situada* – Ahmed expõe sobre a fragilidade de suas diferentes intensidades que podem se entrelaçar e corporificar, embora possam não coincidir ao mesmo tempo, dependendo de cada pessoa: a fragilidade do corpo, a fragilidade provocada pelas estruturas e que ocorre de forma desigual e precária, também como a fragilidade como aquela sensação que incorporamos no meio da nossa luta política. Exemplificando: 1) Assumo a minha fragilidade como corpo com deficiência e por não cumprir os requisitos capacitivos onde o esforço da minha existência reside em viver e também encarnar uma doença, fraqueza, dores físicas, etc., e além disso persistência por existir todos os dias e em diferentes circunstâncias; 2) a gestão de estruturas, por exemplo, educacionais, aumenta a minha fragilidade porque não estão asseguradas as condições em que a minha vida escolar é digna; e, por fim, 3) há sentimentos de fragilidade na resistência política na medida em que tento transformar essas estruturas e encontrar um lugar para minha existência. (HERNANDEZ, 2019, p. 22, nossa tradução). Fim de nota.
- 89 Início da nota. (Quando deste momento da escrita necessitei uma respiração profunda para aprofundar e sentir a percepção do coração. De relembrar as passagens de nossas vidas dedicadas a Cia. Para (re)ver aprendizados respirei profundo e teci partilha como homenagem aos interpretes criadores que conosco já não seguem cotidianamente, quantas saudades! Dedico surpresas amorosas

para vocês em outras danças por aí: Renata (2013), Pedro (2016), Bia (2017), Beth (2018)). Fim da nota.

- 90 Início da nota. (“Diretriz, 1. Garantir que todas as políticas, programas, projetos, eventos e espaços públicos no campo artístico e cultural sejam concebidos e executados de acordo com a legislação nacional já existente que garante acessibilidade e conforme disposto na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (Onu)” (NSNSN, 2009, p. 25)). Fim de nota.
- 91 Início da nota. (Temas e discussões em movimento pautam: Quais danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo no 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, edição virtual 2020, entre os dias 16 e 18 de setembro de 2020 #FicADica
https://www.youtube.com/watch?v=pOGIcq7_c3Y mesa de abertura “Trabalho Artístico” profanação de Estela Laponi em 16 de setembro de 2020 (minutagem para localização 1:17) a discussão, foi coordenada pelo professor Thiago Assis frente à pergunta “Quais corpos podem dançar?”). Fim de nota.

EPÍLOGO

- 92 Início da nota. (Espaço Aberto, Ágora Virtual, criados por Jorge Márcio Pereira de Andrade, como uma resultante do InfoAtivo, com textos, informações, comunicações, editoriais sobre Artes, Acessibilidade, análise Institucional, Bioética, Cinema, Direitos Humanos, Educação, Ecosofia. #FicaADica Disponível em: <<https://infoativodefnet.blogspot.com/2018/12/as-deficiencias-esao-uma-questao-de.html>>. Acesso em 01 de dez 2021). Fim de nota.
- 93 Início da nota. (Agradeço a Ana Bruno pela troca e incentivo constante da escolha das expressões na escrita da pesquisa acadêmica. Aqui no caso, pelo seu contágio a partir da sua defesa de doutorado no PPFH como um modo de afirmar e finalizar este texto com #forapresidenteinominável. E também registrar a corporificação das balbúrdias presenciais e nas salas de zoom durante nosso período de encontro no PPFH). Fim de nota.
- 94 Início da nota. (As reterritorializações de corpus aqui estão expressas visualmente, estas como camadas de resistências e corporificações de parcerias. É uma imagem para agradecer a orientação da Profa. Dra. Giovanna Marafon e sua incansável dedicação aos seus alunos, as membras da banca Profa. Dra. Marcia Moraes, Profa. Dra. Patrícia Dorneles e Profa. Dra. Ana Bruno muito obrigada pelos ensinamentos e dedicação). Fim de nota.