



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MICHELE LEÃO DE LIMA ÁVILA

**A GENTE DANÇA, PORQUE A GENTE PODE:
UM ESTUDO SOBRE CORPOS NA DANÇA**

FLORIANÓPOLIS

2020

MICHELE LEÃO DE LIMA ÁVILA

**A GENTE DANÇA, PORQUE A GENTE PODE:
UM ESTUDO SOBRE CORPOS NA DANÇA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Vedana

FLORIANÓPOLIS

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ávila , Michele Leão de Lima

A gente dança, porque a gente pode: : Um estudo sobre
corpos na dança / Michele Leão de Lima Ávila ;
orientadora, Viviane Vedana, 2020.

71 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Etnografia . 3. Corpos. 4.
Habilidades . 5. Dança. I. Vedana, Viviane. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Michele Leão de Lima Ávila

A gente dança, porque a gente pode: um estudo sobre corpos na dança.

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Olívia Von der Weid
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Gabriel Coutinho Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em obtido pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Prof. Dr. Jérémy Deturche
Coordenador do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social

Profa. Dra. Viviane Vedana
Orientadora

Florianópolis, 12 de fevereiro de 2020.

In Memoriam Carmelina Leão

AGRADECIMENTOS

É preciso sem sombra de dúvidas iniciar esse momento de agradecimentos com uma declaração de admiração à minha orientadora. Ela esteve sempre presente em todos os momentos, me conduziu à caminhos antropológicos que se quer imaginava que existiam, me inspirou, me escutou, soube acolher todos meus anseios de pesquisa, se manteve aberta e disponível à todas as reflexões que procurei produzir nesta pesquisa.

Depois o próximo agradecimento é a minha mãe, Marisa Leão. Mulher de fibra, independente. Com seu exemplo me ensinou a ser uma mulher de luta por um mundo melhor, um mundo onde todas pessoas tenham as mesmas oportunidades e a mesma comida na mesa.

Meu irmão, Leonardo Lima, um jovem músico que me ensina tanto a olhar o mundo com seu olhar doce e compreensível. Mais um parceiro de lutas.

À todos meus familiares tias e tios, primas e primos que mesmo longe, direta e indiretamente fazem parte dessa minha caminhada.

Meu eterno companheiro de vida e agora de profissão Leonardo Garcia Carneiro, por estar ao meu lado em todos os momentos.

As Cias de Dança Bengalantes e Dança sem Fronteiras que prontamente me receberam e imediatamente me colocaram para dançar. À todas/os bailarinas/os que me ensinaram muito sobre dança, sobre perceber e valorizar a gama de potencialidades de nossos corpos. Em especial Mara Cordeiro e Fernanda Amaral, diretoras que me inspiram a acreditar e lutar por um mundo mais acessível e diverso.

Em seguida agradeço à meus colegas queridas/os de mestrado da turma 2018. Uma turma muito especial, gente de todos os cantos, com as mais belas e diversas trajetórias.

Agradeço a meus colegas de trabalho do Instituto Federal Catarinense *Campus Camboriú* que me incentivaram a continuar firme nessa batalha que é ser concomitantemente docente e estudante de mestrado.

Todas as minhas amigas dos mais diversos cantos desse país, mulheres fortes, destemidas e prontas para derrubar o patriarcado. Em especial Denise Gasparotto e Cândice Bolzan.

À Maria Alice da Silva, por todo seu apoio e orientação nos momentos mais difíceis deste processo e, um agradecimento em especial à Thayná Iha e a toda a galera incrível e buena onda do Floripa Va'a.

À todas as pessoas maravilhosas que pude encontrar nesse processo. Pessoas que me

fazem brilhar os olhos e seguir acreditando que outro mundo é possível. Em especial os bailarinos Fábio Carioca, Gabriel Domingues e Rafael Barbosa.

À Céu e Duda Beat que com suas batidas sonoras embalaram e inspiraram meu corpo nesse processo de pesquisa.

À Mel minha companheira. Uma gata de feitio discreto, silencioso, observador e com impressionante apreço pela comida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, todas as professoras e professores que empreendem suas vidas na produção de conhecimento humano, visando sobretudo a construção de uma sociedade justa para todas e quaisquer possibilidades de existência humana.

Por fim à Universidade Pública que aos trancos e barrancos tem resistindo, ofertando um ensino gratuito e de qualidade.

Gente, sinônimo de nós. Identificação de um mesmo grupo, de gente da gente. Trajetórias, lugares e existências que são conectadas por semelhanças. Semelhanças que se fundem em desejos de pertencer ao mundo.

Acreditamos que nosso equilíbrio se deve à rigidez, ao reto e ao quadrado; mesmo medrosos, sentimo-nos mais à vontade deitados, estáticos ou escarrapachados do que de pé e em movimento, mas logo descobrimos nosso engano no momento em que o simples ato de caminhar nos guinda sobre arcos de círculo e quando, depois da dor inicial, outros transportes nos provocam êxtase. Nas crianças titubeantes e nos adultos inexperientes, os turbilhões provocam uma certa vertigem, inicialmente ruim, mas que depois se torna deliciosa e duradoura, a mesma que às vezes sentimos ao reaprender a andar de bicicleta ou que alguém sente quando dança uma valsa ou viaja num barco sobre as cristas contínuas das ondas, andávamos lenta e pesadamente; entretanto, descobrimos que mesmo ao arrastar nossa inabilidade sobre a bicicleta, na música, no mar somos melhores agora do que éramos no passado (SERRES, 2004, p.128-129).

RESUMO

Esta pesquisa de dissertação parte de um conjunto de reflexões pessoais e conceituais sobre corpo na antropologia social. A pesquisa de campo foi realizada a partir de duas inserções em campo, uma na Cia de Dança Bengalantes, na cidade de Florianópolis; e outra na Cia de Dança Sem Fronteiras, na cidade de São Paulo. As Cias de Dança têm como proposta metodológica e artística a inclusão, na dança, de pessoas com e sem deficiência. Dessa forma, a produção etnográfica da pesquisa procurou estabelecer diálogos entre as práticas de dança e os conceitos de técnicas corporais, percepções e habilidades, respectivamente, de Marcel Mauss (2017), Merleau-Ponty (2018) e Tim Ingold (2018). Os resultados da pesquisa possibilitaram ampliações, no campo da dança, dos conceitos de corpos com e sem deficiência, a partir da compreensão de que corpo não é algo pronto, fixo e imutável, mas um processo que se constitui por vínculos e engajamentos no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Etnografia. Corpos. Habilidades. Dança.

ABSTRACT

This master's thesis emerges from a set of personal and conceptual reflections about body in social anthropology. The field research was developed from two field inserts, one in Bengalantes Dance Company, from Florianópolis city; and another in Borderless Dance Company, from São Paulo city. The Dance Companies have as artistic and methodological proposal the inclusion, in dance, of people with and without disability. That way, the research's ethnographic production sought to establish dialogues between dance practices and concepts of body technique, perceptions and skills, respectively, from Marcel Mauss (2017), Merleau-Ponty (2018) and Tim Ingold (2018). The study results enable enlargement, in dance field, of with and without disability bodies concept, from the comprehension that body is not steady, immutable, but a process constituted by connections and commitment in world.

KEYWORDS: Ethnography. Bodies. Skills. Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Caminho SP Escola de Teatro. São Paulo, SP. Data: 30 de Julho de 2019.....	26
Figura 2. Teatro Pedro Ivo, Florianópolis, SC. Data: 19 de novembro de 2019. Outdoor de Divulgação Espetáculo Olhos da Arte.	29
Figura 3. Primeiro Ensaio Bengalantes. Dia 10/08/2019.....	36
Figura 4. Composição de Finalização do Curso. Data: 02/08/2019.....	48
Figura 5. Improvisação vivência baixa visão. Data: 29/07/2019.....	52
Figura 6. Improvisação muletas e cadeiras de rodas. Data: 30/07/2019.....	52

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 CAMINHOS PREELIMINARES	22
3 A GENTE DANÇA.....	26
3.1 BENGALANTES CIA DE DANÇA	27
3.2 CIA DE DANÇA SEM FRONTEIRAS	29
3.3 O CORPO CEGO E BAIXA VISÃO NA DANÇA	31
3.4 COREOGRAFIA PARA ALÊ	36
3.5 CURSO IMPROVISO E COMPOSIÇÃO NO CONTEXTO DA DIVERSIDADE.....	42
4 PORQUE A GENTE PODE	46
4.1 PESQUISA DO CORPO NA DANÇA	48
4.2 MOVIMENTOS E CORPO NA DANÇA	53
4.3 DEFICIÊNCIAS COM ASPAS E DEFICIÊNCIAS SEM ASPAS.....	57
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REEFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

Pensar os corpos em suas variedades de perspectivas no âmbito da antropologia social marca o início do meu percurso acadêmico. Muito provocada por observações rotineiras de minha experiência num corpo deficiente, percebi que havia coisas a serem exploradas nos estudos sobre e com o corpo no pensamento antropológico. A ideia de coisa é referência à proposta de Tim Ingold (2012) quando este nos inspira a experimentar produções antropológicas nas relações dos engajamentos práticos com as materialidades. Nas palavras do autor:

A coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p. 29).

Partindo destas reflexões iniciais, a pesquisa se desenvolveu nas relações de engajamento prático do corpo na dança. O campo de pesquisa etnográfica constituiu-se a partir de minha inserção como pesquisadora e bailarina com deficiência em dois grupos distintos dança, a Cia de Dança Sem Fronteiras da cidade de São Paulo e a Bengalantes Cia de Dança da cidade de Florianópolis.

Esta inserção foi realizada no período de junho de 2019 a novembro de 2019. Durante este período pude observar e assessorar apresentações, acompanhar um curso de extensão, participar de ensaios e dançar em apresentações. A imersão neste campo sucedeu-se na forma de observação participante, tendo em vista que todas as observações são participantes; assim, em alguns momentos dancei em ensaios e apresentações, em outros observei bailarinas/os em cena, movimentos de análise que permitiram diferentes perspectivas à respeito do corpo na dança.

Para além das observações em ensaios e apresentações, realizei conversas com as diretoras das Cias de Dança, Fernanda Amaral, Mara Cordeiro e, com os dançarinos Fábio Carioca, Gabriel Domingues e Rafael Barbosa. Nestas conversas aproveitei para tirar dúvidas sobre suas histórias pessoais na dança, como também formação, propostas e métodos das Cias, cujas reflexões fazem parte dos dados de campo desta pesquisa.

A experiência em campo permitiu o acesso a um conhecimento prático, um conhecimento do corpo que se movimenta, sente e interage com o mundo. Este conhecimento

foi se constituindo por meio das movimentações corporais que foram sendo praticadas nos exercícios de percepção, improvisação e composição da dança.

[...] o conhecimento emerge a partir das encruzilhadas de vidas vividas junto com outros. Como bem se sabe, esse conhecimento consiste não em proposições sobre o mundo, mas em habilidades de percepção e capacidades de julgamento que se desenvolvem no decorrer de engajamentos diretos, práticos e sensíveis com aquilo que está à volta (INGOLD, 2016, p.407).

Dessa forma, para que seja possível trazer essas sensações vividas, os relatos de campo trarão descrições sensíveis, referência à Sarah Pink (2019) quando essa nos apresenta a etnografia dos multisentidos, uma etnografia que envolve pele, cheiros, imagens, sons. Essa proposta intenta fazer da produção etnográfica uma imersão sensitiva que considere estes fenômenos como parte significativa das experiências e das narrativas de campo, demandando assim, uma relação atenta a todos sentidos que envolvem a imersão em campo.

Essa atenção exigiu uma experiência intensa com as propostas práticas em campo, já que muitas das vezes acabamos por privilegiar o sentido da visão, como se a visão fosse a única forma de acesso ao conhecimento. Esta discussão é desenvolvida por Tim Ingold (2008), quando este argumenta que nosso acesso ao mundo é feito por meio da ação de todos os sentidos: audição, olfato, paladar e tato, algo que será aprofundado nas reflexões sobre corpo, cegueira e baixa visão.

Sobre os registros de campo, é importante mencionar que todos os processos de campo como os trajetos, ensaios, apresentações, exercícios de percepção e improvisação, as montagens e composições da dança foram registrados na forma de diários de campo. Os diários primeiramente foram organizados em ordem cronológica, por datas de experiência em campo. Após as imersões em campo, os diários foram sendo reelaborados por conexões temáticas e, possíveis aproximações teóricas.

Também foram produzidos registros fotográficos e audiovisuais experimentais, iniciantes e, talvez, pouco elucidativos acerca dos relatos das experiências. Assim, grande parte dos registros fotográficos que seguem foram produzidos por colegas de dança e pela diretora Fernanda Amaral, que registrou algumas composições de dança ao decorrer do curso de improviso e composição no contexto da diversidade (módulo I)¹.

É importante pontuar, que esta pesquisa de mestrado em antropologia social surgiu de um desdobramento de minha pesquisa de especialização em Gênero e Diversidade na Escola –

¹ O curso improviso e composição no contexto da diversidade (módulo I) será apresentado no segundo capítulo dessa pesquisa de dissertação.

GDE/IEG-UFSC. A partir de uma perspectiva interseccional acessei os estudos de gênero, deficiências e sexualidades de forma que foi possível produzir uma leitura dos corpos a partir de suas marcações sociais e culturais, isto é, todo um conjunto de limites simbólicos, materiais e espaciais produzidos historicamente, gerando, assim, uma separação e hierarquização entre corpos normais e anormais, belos e feios, eficientes e deficientes, limpos e sujos, etc.

Ainda nesta pesquisa, num momento seguinte, foi proposta uma atividade didático-pedagógica intitulada *Outros Corpos, Outras Histórias*², um conjunto de planos de aula voltados ao ensino de sociologia na educação básica, que visavam a produção de uma pesquisa biográfica no intuito redescobrir corpos negados e excluídos historicamente das mais diversas áreas de produção de conhecimento. Neste momento, então, as perspectivas de análises se fundamentavam na ideia de que os corpos não normatizados, isto é, corpos fora do padrão branco, masculino, eurocêntrico, eram invisibilizados das narrativas e dinâmicas sociais, o que acarretava um contínuo processo de apagamento destas existências e histórias outras, portanto, o intento desta empreitada intelectual era justamente resgatar estas memórias e expandir representatividades.

Dessa forma, essas experiências de pesquisa foram me levando cada vez mais a observar os corpos. Aos poucos, começava a observar dinâmicas outras, para além das marcações, havia agências que eram perceptíveis a partir de um olhar atento as suas movimentações, relações práticas com o mundo. A percepção destas questões, acima mencionadas, estão muito mais conectadas à relação que acabei por estabelecer entre a docência e as artes cênicas.

Sou professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) no Instituto Federal Catarinense, leciono sociologia no ensino médio integrado e outras disciplinas ligadas às ciências sociais nos cursos de graduação nesta mesma Instituição. Neste contexto, que envolve um esforço cotidiano de planejamento de aulas, identifiquei nas artes cênicas férteis possibilidades metodológicas de ensino.

Nas artes cênicas, mesmo não sendo minha área de formação oficial, identifiquei outras formas de diálogo, para além dos espaços e dos modelos mais formais, sala de aula, livros e quadros. Essas formas de diálogos eram produzidas através de práticas corpóreas, que

² ÁVILA, M. L. L. *Outros Corpos, Outras Histórias: uma proposta didático-pedagógica no ensino de sociologia na educação básica. uma proposta didático-pedagógica no ensino de sociologia na educação básica.* 2016. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/173750/TCC%20-%20Michele%20Leao%20de%20Lima%20Avila-pos-defesa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em novembro de 2019.

se materializavam nos engajamentos com os personagens por meio dos exercícios de aquecimento, improviso, ensaios e apresentações.

Este processo mencionado anteriormente, se materializou como um projeto de extensão no Instituto Federal Catarinense que coordenei durante dois anos. Neste projeto observei mais de perto as improvisações e interpretações, o que aos poucos, foi viabilizando uma proximidade com o corpo.

No perdurar destes dois anos, fui percebendo corpos que propõem, elaboram, inventam suas formas de estar no mundo. Tudo isso que está aqui descrito resumidamente, permitiu o estabelecimento de outros vínculos com o corpo; e envolvida nestes processos é que se iniciaram os primeiros passos na construção da pesquisa de mestrado.

Assim, estes primeiros passos dados, propiciaram uma transição de perspectiva, um movimento que invertia a lógica comum da produção de pensamento intelectual. Desta vez, mais do que observar de fora as relações de poder e dominação sobre os corpos, que são pertinentes e, evidentemente apresentam muitas análises válidas para compreendermos as situações de violência e segregação social, eu estava começando a pensar o corpo a partir dele mesmo, das suas práticas e formas de se engajar no mundo.

Fala-se de uma transição de perspectiva, pois grande parte das discussões sobre os corpos no conhecimento antropológico perpassam pelas compreensões dos corpos como construtos sociais e culturais, ou seja, os corpos seriam reprodutores da cultura e estariam numa relação de passividade em relação às estruturas e sistemas sociais. No entanto, tal como nos mostra Sônia Maluf (2001), embora tais discussões sejam as mais difundidas, estas não são as únicas, muitas perspectivas antropológicas contemporâneas têm apontado os corpos como potenciais agentes e produtores da cultura/sociedade.

Os corpos entram no cenário antropológico com vigor, e passam a tornar-se objeto de estudo antropológico a partir do estudo clássico das técnicas corporais de Marcel Mauss, estudo publicado originalmente no ano de 1935. Neste estudo, Marcel Mauss (2017) nos apresenta sua concepção de homem total, considerando assim, o corpo nas suas dimensões biológica, sócio-cultural e psicológica atuam conjuntamente e simetricamente. Nesse sentido, as técnicas corporais representariam a junção destas dimensões aliadas a contextos sociais e culturais de aprendizados, assim, o corpo não é pronto ou dado, mas um movimento de constante fazer-se através das técnicas corporais.

Um dos desdobramentos possíveis dos estudos de Marcel Mauss (2017) pode ser

encontrado no sociólogo Pierre Bourdieu e no filósofo Michel Foucault. Nesse caminho o corpo é pensado na relação dialética entre objetividades e subjetividades.

Uma das discussões mais difundidas de Pierre Bourdieu, acerca desta temática encontra-se no artigo *O camponês e o seu corpo* (2006). O artigo descreve aspectos objetivos e subjetivos do corpo do camponês na dança. Num jogo de comparações entre o corpo da cidade, moderno, despojado com suas técnicas de dança, e o corpo do camponês, este último se constitui como um corpo desajustado, rude e tímido para a dança.

O interessante de notar neste artigo é como o conceito de *habitus* também pode ser visto nos corpos. Uma das grandes questões parece ser o movimento dialético entre objetividade e subjetividade, neste caso, os sentimentos e as percepções dos camponeses frente a seus corpos rudes e desajustados para a dança. Desse modo, Bourdieu (2006) expande uma chave teórica-conceitual importante para pensarmos o corpo neste limiar entre os padrões sociais de comportamento e as construções de sentido atreladas à uma subjetividade existente.

Michel Foucault (1988;1999), em semelhante caminho teórico, dispõe de uma narrativa ou uma arqueologia para pensar o corpo construído como resultante de discursos que são produzidos no âmbito de conflitantes interesses sociais. A discussão sobre tecnologias de si (1988), que envolve a análise de discursos em determinados contextos retrata os sentidos, as verdades, as obrigações atribuídas as ideias contextuais sobre a vida e morte.

Outro estudo de fundamental importância para o desenvolvimento das análises sobre corpo no pensamento antropológico é o paradigma da corporeidade de Thomas Csordas (2008). O estudo foi realizado a partir da análise de cura nos rituais de católicos norte-americanos e indígenas navajos; e diante deste estudo, Csordas levantou críticas sobre as análises costumeiras que eram produzidas sobre os aspectos simbólicos e a eficácia dos tratamentos de cura que se limitariam às interpretações culturais e, portanto, não levariam em conta a experiência nestes rituais.

O conceito *embodiment* é constituído em torno desta crítica e, pressupõe que a elaboração das análises sejam produzidas através da relação entre o vivido e significado, assim, *embodiment*, passa a ser a experiência corporificada, uma proposta teórico-metodológica, que intenta abrir mão das divisões dicotômicas entre sujeito-objeto, estrutura-prática e natureza-cultura. Contudo, estas elaborações, mesmo que pertinentes para a análise das experiências do corpo, ainda tratam o corpo em termos dicotômicos, ou seja, a ideia de estrutura, por exemplo, continua a ter validade nestas análises quando este descreve as relações de um sistema de significados sobre a experiência dos corpos. O corpo continua não

sendo o vetor de entendimento das relações.

Em torno disso, mesmo que o conceito de *embodiment* represente um avanço nos estudos sobre os corpos especialmente quando este nos apresenta os modos somáticos de atenção como chave de entendimento das relações entre experiência e corpo, este não será utilizado como base para as análises feitas nesta pesquisa³.

Dessa forma, optou-se por articular teoricamente as experiências de pesquisa de campo à filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty (2018), tendo em vista a importância desta perspectiva para a compreensão do corpo com o mundo.

Cito abaixo um dos trechos do livro *Fenomenologia da Percepção*, publicado originalmente no ano de 1945, que acredito que elucide a presença da proposta fenomenológica nesta pesquisa.

É verdade, como diz Marx, que a história não anda com a cabeça, mas também é verdade que ela não pensa com os pés. Ou, antes, nós não devemos ocupar-nos nem de sua “cabeça”, nem de seus “pés”, mas de seu corpo. Todas as explicações econômicas, psicológicas de uma doutrina são verdadeiras, já que o pensador pensa sempre a partir daquilo que ele é (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 17).

Dessa forma, as técnicas corporais de Marcel Mauss (2017), de educação para atenção e habilidades de Tim Ingold (2010; 2018), o corpo afetado de Bruno Latour (2008) serão as bases para as análises que estarão descritas. No entanto, como trata-se de uma experiência na dança, outras proposições que caminham neste mesmo sentido serão articuladas, dentre estas Maxine Sheets-Johnstone (1999) e Brenda Farnel (2000).

A grande questão que move os anseios da pesquisa é o que podem os corpos, quais os limites existentes entre o que pensamos e o que eles podem ser para além destes limites. Por exemplo, pessoas cegas podem ver? A resposta de imediato aqui seria negativa, e sim, as pessoas cegas não enxergam, contudo elas podem ver a partir da relação de engajamento que vão estabelecendo com mundo. Outro exemplo, que escutei muito em minhas práticas de dança na Cia de Dança Sem Fronteiras: pessoas em cadeiras de rodas podem saltar? Fernanda Amaral afirmava que não era necessário ter pernas para saltar.

Tudo isso não vem a diminuir a experiência e a lesão dos corpos deficientes, contudo, trata-se de uma tentativa inicial de desordenar, subverter, reinventar a forma costumeira que são conceitualizados os corpos. O que nomeio de forma costumeira está relacionado à ideia de

³ Após debate com a banca avaliadora da pesquisa de dissertação, composta por Olívia Von der Weid e Gabriel Coutinho Barbosa, considerei reavaliar as análises de Thomas Csordas (2008) para futuras pesquisas, pois a proposta de pensar a corporeidade a partir dos modos somáticos de atenção intenta justamente investigar a experiência atenta do corpo com o mundo.

corpo como uma experiência única e fixa e, em função desta ideia é que são constituídos todos os limites sociais, simbólicos e até mesmo conceituais sobre os corpos.

A minha experiência pessoal num corpo deficiente, me coloca cotidianamente diante destes limites. Estes limites sociais, simbólicos, conceituais não concebem que corpos deficientes são corpos autônomos, agentes e desejantes.

Os Estudos sobre Deficiências, embora não sejam o principal enfoque teórico da pesquisa, serão utilizados como base para pensar a experiência corporal e social das pessoas com deficiência na dança. Nestes estudos, entende-se a deficiência como um movimento dialético entre lesão e deficiência, isto é, a complexidade entre os aspectos biomédicos e sociais na conceitualização da experiência destes corpos (DINIZ, 2012). Para elucidar as questões acima levantadas, cito um dos trechos do livro da antropóloga Débora Diniz (2012):

Quem é deficiente para o modelo social da deficiência? Para responder essa pergunta, foi preciso enfrentar a tensão entre corpo e sociedade. Seria um corpo com lesão o que limitaria a participação social ou seriam os contextos pouco sensíveis a diversidade o que segregaria o deficiente? O desafio era avaliar e a experiência da opressão e exclusão denunciada pelas Upias [Union of the Physically Impaired Against Segregation] decorreria das limitações corporais, como grande parte da biomedicina defendia, ou seria o resultado de organizações sociais e políticas pouco sensíveis à diversidade corporal (DINIZ, 2012, p.17).

Outro aspecto a se considerar é que, muito embora a antropologia da dança tenha sugerido possibilidades interessantes de analisar a dança nas suas relações com os rituais, símbolos, mitos e, mais contemporaneamente a performance e os corpos como resistências no engajamento político, tal como nos mostram Gonçalves e Osório (2012), a proposta da pesquisa não será desenvolvida por este viés, sobretudo, porque o foco de observações e experiências em campo são os corpos na dança, ou seja, as observações aconteceram em termos dos movimentos, das práticas, do que os corpos fazem na dança, em termos das habilidades.

Também destaco que a escolha da imersão no campo da dança, e não em qualquer outra área de conhecimento, adveio primeiramente, conforme já mencionado, de minhas experiências nas artes cênicas, que embora diferente da dança, possuem similaridades em seus métodos de práticas corporais. Depois a dança, mesmo a dança contemporânea, sustentou e em muitos casos continua a sustentar ideários corporais que correspondam aos padrões estéticos vigentes, isso significa a exclusão de muitos corpos o que complexifica e torna as relações entre corpos e dança ainda mais interessantes.

Um das reflexões apresentadas por Ann Cooper Albright (1997) pontua exatamente esse ideário de corpo na dança, que segundo a autora é inexistente. Bailarinas e bailarinos

passam toda sua trajetória profissional buscando alcançar um corpo irreal. Dessa forma, Albrigh (1997) elabora uma crítica sobre como as mentalidades da dança profissional ainda projetam ideias de corpos na dança sendo brancos, do sexo feminino, esbeltos, de membros alongados, flexíveis e capazes (não deficientes).

Geralmente dançarinos são tratados com uma certa admiração paradoxal, uma estranha mistura de respeito pela disciplina física de aulas diárias de técnica, fascinação pelo que com frequência é uma graça supostamente “natural” (mas que é, obviamente, um resultado de treinamento físico intenso) e a velha e pura objetivação. Embora a “aparência” dos bailarinos tenha realmente mudado com as revoluções política, econômica, intelectual e estética da cultura ocidental nos últimos 150 anos, a imagem idealizada da bailarina clássica bem como o voyeurismo implícito no olhar fixo do apreciador de ballet ainda formam sutilmente a visão da maioria das pessoas sobre a dança profissional (ALBRIGHT, 1997, p.2).

A dissertação que segue, muito mais que resolver questões conceituais sobre o corpo no pensamento antropológico, pretende apontar possibilidades para pensar, aprofundar o conceito de corpo a partir da sua experiência no/com o mundo, mais uma vez, em referência às proposições de Merleau-Ponty (2018).

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não podem dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essas experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 3).

Assim, os capítulos desenvolvidos nesta pesquisa terão como ponto de partida as experiências de campo, portanto, as reflexões teóricas partirão das análises dos relatos descritos. O primeiro capítulo apresentará os caminhos preliminares que culminaram em minhas inserções na Bengalantes Cia de Dança e na Cia de Dança Sem Fronteiras. O capítulo intitulado *A gente dança* apresentará as Cias de Dança, seus históricos e propostas metodológicas, logo as discussões estarão desdobradas nas análises sobre os corpos das pessoas com deficiência na dança, e nesse âmbito serão explorados os relatos do corpo das pessoas cegas, baixa visão e cadeirantes na dança e, por fim, serão adicionadas à estas discussões ideias iniciais da dança no contexto da diversidade. O último capítulo intitulado *Porque a gente pode* primeiramente fará análises sobre a pesquisa e o movimento na dança tendo em vista as potencialidades destes tópicos para a compreensão dos corpos como percepção e habilidades. O desfecho abordará as complexidades das experiências das pessoas com deficiência, envolto das discussões antropológicas sobre cultura, com as aspas e sem

aspas, e espaços fronteirços.

Nas considerações finais desta pesquisa serão apresentados os principais argumentos que propiciaram ampliações, no campo da dança, dos conceitos de corpos com e sem deficiência, a partir da compreensão de que corpo não é algo pronto, fixo e imutável, mas um processo que se constitui por vínculos e engajamentos com o mundo.

2 CAMINHOS PRELIMINARES

Sábado à noite, ao abrir um jornal que já seria descartado, me deparo com uma foto. A foto divulgava o evento Dança em Cena, na cidade de Florianópolis. A foto do Jornal Diário Catarinense, versão impressa do dia 07 de junho de 2018, trazia a imagem de uma mulher branca e um homem negro, dois dançarinos, num palco. Ela na cadeira de rodas e ele no chão ao seu lado, ela com os braços abertos, um braço em cada direção, ele sentado em cima das pernas, ela descendo seu tronco em direção ao chão, ele mirando a frente. Tudo isso num palco escuro, apenas com uma luz central.

No jornal, a foto estava articulada com a palavra em destaque *inclusão*⁴ que divulgava o Dança em Cena como um espaço de democratização da dança através da acessibilidade⁵. A divulgação do Dança em Cena, talvez, não tivesse sido tão impactante se, antes não tivesse tido um encontro “textual” com Alice Sheppard.

I dance, because I can; texto escrito por Alice Sheppard⁶, foi publicado originalmente na coluna Opinião no Jornal The New York Times dia 27 de fevereiro de 2019. Atrelado ao texto havia uma imagem de Alice Sheppard e Laurel Lawson. A imagem registrava um dos ensaios para a apresentação Kinetic Light no Whitney Museum. Neste texto, Alice Sheppard

⁴ O uso do termo inclusão e as possíveis controvérsias do uso serão melhor exploradas no subcapítulo intitulado *Deficiências com aspas e Deficiências sem aspas*.

⁵ Acessibilidade é um termo recorrente para falar da inclusão de pessoas com deficiência. No trabalho de campo, ao que pude observar, o termo acessibilidade foi amplamente usado para indicar se determinados espaços ofereciam recursos de acessibilidade como rampas e corrimão, sinalização para pessoas cegas e baixa visão, tradução em libras, braile, enfim um montante de outros dispositivos que visam garantir o acesso pleno ao convívio social às pessoas com deficiência dentro das mais diversificadas demandas. Em diálogo com pesquisadoras/es do campo de pesquisa de Estudos sobre Deficiência estes indicam como referências importantes para a compreensão dos dilemas de acessibilidade Débora Diniz e Ligia Assumpção Amaral, ambas referências que foram lidas para a produção desta pesquisa de mestrado. Para questões mais técnicas sobre acessibilidade sugere-se a leitura da Norma Brasileira de Acessibilidade - NBR-9050. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/incluir/wp-content/uploads/2017/07/Acessibilidade-a-edifca%C3%A7%C3%B5es-mobili%C3%A1rio-esp%C3%A7os.-PDF1.pdf>. Acesso em Novembro 2019.

⁶ SHEPPARD, A. I dance because I can. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/02/27/opinion/disability-dance-alice-sheppard.html>. Acesso em Maio de 2019.

uma dançarina, negra, queer e deficiente defende a ideia de que o poder das artes reside em *ampliar nossas noções sobre corpos* fora das noções limitadoras assumidas sobre estes.

Como a antropologia me ajudaria a pensar corpos que ultrapassam suas próprias noções? Quais caminhos poderia eu, percorrer para pensar corpos que ultrapassam as noções que temos sobre os corpos?

Minha última empreitada de pesquisa já havia indicado todo um conjunto de mecanismos médicos, materiais e espaciais que tentam excluir as pessoas com deficiência do mundo. E se as pessoas com deficiência dançam, qual empreendimento antropológico poderia ser produzido? Quais movimentos teóricos, conceituais poderiam contribuir nessa análise? Poderíamos então pensar corpo como um processo de reinvenção da noção que temos dele? Quais abordagens e conceitos antropológicos poderiam me ajudar nestas análises?

Todas essas questões definitivamente incidiram em meus caminhos. Por falar em caminho, apresento alguns caminhos que proporcionaram minha inserção em dois campos de pesquisa.

Foi no Dança em Cena de Florianópolis no dia 16 de junho de 2019 que iniciei minha pesquisa etnográfica com a Bengalantes Cia de Dança. O Dança em Cena é um evento promovido com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento e democratização da dança no Estado de Santa Catarina. Para participar do evento é necessário se inscrever, contudo, as inscrições não têm caráter competitivo, a proposta está baseada em promover troca de experiências entre estudantes e profissionais da dança⁷.

Nesta edição intitulada “*Celebre, experimente, dance*”, alguns grupos e cias de dança do Estado de Santa Catarina foram convidados para realizar a abertura das apresentações. A Cia de Dança Bengalantes, com a apresentação *Coreografia para Alê*, havia sido uma das convidadas. Verificando na programação os demais grupos e Cias convidadas para a abertura das mostras, foi possível observar que as propostas de apresentação estavam associadas à ideia de danças experimentais, isto é, danças que misturam estilos e se utilizam de elementos cênicos para além dos seus usos convencionais na dança.

Durante o caminho até o Teatro Pedro Ivo, teatro onde aconteceria o Dança em Cena, no norte da ilha de Florianópolis percebia meu corpo aflito, sentia o calor de uma inexplicável noite de inverno. Ficava a tentar prever quais seriam os novos desafios etnográficos que o campo me traria. Um inverno sem frio, de vento leve, céu estrelado e lua cheia.

⁷ Informações extraídas do site: <https://dancaemcena.com.br/>. Acesso em: Junho de 2019.

O Dança em Cena iniciaria por volta das 20 horas. Cheguei cedo, antes das 19h. Ainda no estacionamento me foi recomendada a entrada pela parte dos fundos, que era a entrada mais curta e mais próxima do estacionamento onde havia deixado o carro.

E me entusiasmei muito em entrar pelos fundos, pois torci para que o destino me propiciasse um encontro exclusivo com dançarinas e dançarinos⁸ da Bengalantes. Estava curiosa, não saberia de fato se seria a apresentação tal qual mostrava a foto de divulgação do Jornal, se seriam mais pessoas, mais cadeirantes, pessoas cegas e baixa visão.

Na entrada do Teatro Pedro Ivo, àquela dos fundos, na qual almejava encontrar os/as dançarinas/os: escada, nenhuma rampa, nem se quer corrimão. Logo presumi que não seria neste local que nos encontraríamos.

Me senti entrando de fato pela porta dos fundos, sem convite, sem tapete vermelho, luzes, grandes luminárias, sem rampa e sem corrimão. Em seguida, fiquei pensando se minha subida completamente desajeitada por 4 ou 6 degraus, não seria o princípio de uma reflexão potente. Afinal, haveria um jeito único, aceitável, legítimo de subir escadas? A escada seria uma metáfora para pensar os corpos na dança?

Num outro momento, um outro caminho. No dia 29 de julho de 2019, me direciono até SP Escola de Teatro, agora seria meu primeiro encontro com a Cia de Dança Sem Fronteiras.

Cidade de São Paulo, Praça Roosevelt. No caminho me perco, atravesso pelo lado errado, lombadas, escadas, caminho difícil; pensava. Ao perguntar, ninguém na rua conhecia a SP Escola de Teatro, exceto alguns policiais, que prontamente me indicaram o local.

O caminho era muito mais simples do que imaginado, todas as más expectativas que lançara sobre a jornada que teria até a SP Escola de Teatro foram desfeitas. Não era um caminho fácil, mas era simples. Simples, pois era próximo e praticamente na mesma rua em que estava hospedada; difícil, pois a rua tinha muitas subidas com curtas e esburacadas calçadas, sinaleiras dessincronizadas e com pequenos intervalos para a travessia, depois da sinaleira mais subidas e pouco espaço para transitar um corpo e uma bengala. Imagine então um corpo, uma bengala e um contingente de pessoas no ritmo da capital paulista, caminho simples, mas muito difícil.

⁸ Por uma escolha intelectual e política, irei inverter a ordem que costumeiramente são escritos os substantivos, em que primeiramente aparecem os masculinos e posteriormente femininos. Mesmo que já tenhamos avançado muito nos debates sobre gênero, entendendo que este não passa de construção social forjada numa relação de poder que tenta definir os limites e os destinos dos corpos, ainda as mulheres estão vinculadas a ideia do feminino e, o gênero feminino na sociedade ocidental é marcado pelas mais diversas situações de violências físicas, morais e simbólicas que se expressam em desigualdades na vida econômica, política, intelectual e artística. Esta escolha é feita procurando transformar essa lógica através da linguagem que é simbólica e, portanto, potente ferramenta de poder.

Algo me pareceu metafórico, pensando a dança e os dias que teria de encará-la. Aspirante a antropóloga, dançarina e pessoa com deficiência. A escada, as calçadas, sinaleiras, ruas, buracos antecediam às reflexões que fui desenvolvendo ao longo de minhas experiências em campo.

A antropóloga Claudia Fonseca (1999), ao trazer um trecho do diário de campo de sua pesquisa realizada em uma comunidade na cidade de Porto Alegre/RS, descreve uma cena que acendeu a luz de sua sensibilidade etnográfica. Esta cena se passava na casa de uma de suas antigas interlocutoras, enquanto Fonseca descansava e esperava a volta de uma vizinha, que seria sua nova interlocutora, acompanhava a conversa de duas mulheres que ali estavam. Nesta conversa, surge um pergunta em específico que sob o olhar de Claudia Fonseca, pareceria constrangedora. Uma das mulheres perguntou a outra que ali estava, se ela estava criando todos os seus filhos, isto é, se não havia deixado para a sogra criar ou quaisquer outros familiares. Isso, diferente do que pensava a antropóloga, não gerou constrangimento nenhum e a conversa continuou.

Esta cena, Claudia Fonseca usa como um gancho para pensarmos o processo de estranhamento intrínseco ao fazer etnográfico, “estranhamento diante de uma prática que, para eles, parecia banal criou espaço suficiente para construir meu objeto de análise” (FONSECA, 1999, p. 67). Toda a construção teórica antropológica pressupõe um estranhamento. Meu campo de pesquisa, embora não totalmente desconhecido por mim, fomentou um montante de estranhamentos.

Diferentemente dos choques culturais clássicos da produção antropológica, em que antropólogas e antropólogos se deslocavam geograficamente ao encontro de povos e culturas até então pouco conhecidas no ocidente, minha experiência de pesquisa revela muito mais proximidades do que distanciamentos, que estão relacionadas à trajetória que tenho nas artes e ao fato de ser uma pessoa com deficiência.

Contudo, mesmo estando nesta relação de proximidade, não fiquei ileso aos estranhamentos etnográficos. Ambos relatos descritos acima me conduziram a pensar e (r)experimentar meu corpo na dança, neste (r)experimento pude estranhar noções minhas e culturais que estavam ancoradas na ideia de corpos deficientes como corpos de ausências, faltas, inabilidades.

Muito mais que ausências, faltas e inabilidades, ao longo de meu trajeto de pesquisa, fui identificando o corpo como um processo contínuo que é produzido nos engajamentos práticos da vida. Inspirada pela ideia de corpos como habilidades que estão alicerçados na

prática, proposta por Tim Ingold (2018), percebi que a habilidade do corpo consiste na relação entre ação e percepção que são estabelecidas com o ambiente, objetos, artefatos, matéria, tudo isso faz parte do constante circuito de relações que é estar vivo.

Figura 1. Caminho SP Escola de Teatro. São Paulo, SP. Data: 30 de Julho de 2019.



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

3 A GENTE DANÇA

O capítulo que segue, intitulado “*A gente dança*”, almeja apresentar quem são esses corpos na dança e, portanto, apresentará primeiramente na forma de subcapítulos a Bengalantes Cia de Dança e a Cia de Dança Sem Fronteiras, para em seguida apresentar relatos etnográficos.

Os relatos etnográficos estão divididos em quatro subcapítulos, onde serão desenvolvidas as discussões sobre os corpos das pessoas com deficiência na dança, mais

especialmente a experiência das pessoas cegas, baixa visão e cadeirantes, neste âmbito, serão explorados os relatos destes corpos na dança.

O subcapítulo *O corpo cego e baixa visão na dança* busca explorar as discussões sobre corpo em relação, tendo como ferramentas analíticas as proposições teóricas de Tim Ingold (2010; 2018), Bruno Latour (2008) e Olívia Von der Weid (2014; 2015; 2016).

O subcapítulo intitulado *Coreografia para Alê* está constituído a partir dos relatos desta coreografia produzida e apresentada da Bengalantes Cia de Dança na Dança em Cena na cidade de Florianópolis – SC. Os relatos serão articulados às discussões sobre as expectativas, estigmas, diagnósticos a partir dos quais comumente são classificados os corpos das pessoas com deficiência.

No desfecho deste capítulo serão adicionadas reflexões iniciais sobre a dança no contexto da diversidade, em função das práticas de dança realizadas nos exercícios do curso de improviso e composição no contexto da diversidade foi possível produzir articulações com os conceitos de corpo e percepção de Merleau-Ponty (2018).

3.1 BENGALANTES CIA DE DANÇA

Bengalantes Cia de Dança inicia seu trabalho no ano 2010 na cidade de Florianópolis, o grupo surge de desdobramentos de atividades que já aconteciam na Associação Catarinense para Integração do Cego (ACIC). A ACIC, localizada no bairro Saco Grande, na mesma cidade, é uma instituição não governamental, sem fins lucrativos, que desenvolve projetos de habilitação, reabilitação, profissionalização, cultura, esporte e lazer para a inclusão das pessoas com deficiência visual na sociedade.

A Bengalantes é formada por 23 pessoas dançarinas e dançarinos com e sem deficiências, em sua maioria pessoas com baixa visão e pessoas cegas. O número de bailarinas e bailarinos costuma variar de acordo com a proposta de cada apresentação.

A faixa etária é bem diversificada, variando dos 20 aos 50 anos de idade. As/os bailarinas/os têm trajetórias de vida muito distintas, alguns já tinham algum apreço e relação com a dança e atividades que envolvem a movimentação do corpo, outros são iniciantes na dança.

A constituição da Bengalantes Cia de Dança reflete as vontades de Mara Cordeiro. Educadora física e professora de Dança, Mara é especialista em Dança Cênica, e atua desde 2010 como diretora artística e coreógrafa da Bengalantes Cia de Dança.

Conforme já mencionado, foi através da Associação Catarinense para Integração do Cego (ACIC) que se iniciaram as atividades da Bengalantes. A ACIC disponibiliza seu espaço, além disso apoia o grupo através de projetos para aperfeiçoamento dos bailarinos, contribuição com figurinos, cenários.

Em diálogo com Mara Cordeiro, ela diz que a constituição do grupo que está em processo de se afirmar como Cia de Dança, é resultado da prática de dança das pessoas cegas e baixa visão que passam pela habilitação e reabilitação na ACIC. O objetivo do grupo vai além de representar, divulgar a entidade, que é um espaço de extrema importância na socialização das pessoas cegas e baixa visão, visa também mostrar ao público o potencial e as possibilidades das pessoas com deficiência visual na dança, incentivando-as a ocupar os espaços artísticos.

A proposta do grupo baseia-se em produzir composições de dança através do contato e improvisação⁹ que é uma técnica de dança. Busca-se aplicar estas técnicas às pessoas com deficiência visual, para que a partir destas práticas seja possível experimentar e descobrir outras possibilidades do corpo.

Acompanhei o grupo de julho a novembro de 2019, e nesse período pude observar uma apresentação, frequentar cerca de quatro ensaios, participar como dançarina em quatro apresentações e assessorar um espetáculo. Tive nessa jornada muitas conversas, nestas ficava evidente o apreço e entusiasmo das/os bailarinas/os pela dança e pela Cia.

Uma de minhas últimas atividades de pesquisa para a dissertação na Cia foi observar, acompanhar e assessorar o espetáculo Olhos da Arte. Olhos da Arte é um dos maiores espetáculos produzidos pela Cia, e no ano de 2019, esteve em sua 4ª edição.

O espetáculo é apresentado anualmente, no mês de novembro, no Teatro Pedro Ivo na cidade de Florianópolis. O espetáculo é uma soma de esforços de todo um conjunto de educadoras e educadores da ACIC e conta com a parceria de músicos, figurinistas e outros grupos de dança da cidade de Florianópolis.

Na 4ª edição do espetáculo Olhos da Arte que aconteceu no dia 19 de novembro do ano de 2019, pude acompanhar alguns ensaios e toda a preparação pré-espetáculo. Neste dia participei de todo o processo de montagem, desde a passagem de som, iluminação, montagem de cenário, maquiagem e figurinos.

⁹ O contato e improvisação é uma técnica de dança criada por Steve Paxton nos anos 70 nos Estados Unidos. A intenção original do contato e improvisação é fomentar as habilidades do corpo em responder fisicamente ao seu ambiente. Se almeja através respostas rápidas e espontâneas que os corpos alcancem outras formas de composição estéticas para além do repertório comum da/o dançarina/o (SCHMID; GARROTE, 2017).

O espetáculo contou com mais de dez apresentações, dentre estas, cinco de dança e outras cinco de música. A construção coreográfica e todo o processo de montagem da dança estava sob coordenação da Cia de Dança Bengalantes, as apresentações musicais estavam sob coordenação do Professor de música João de Paula. Minha participação se mantivera em auxiliar a Cia em quaisquer atividades que pudessem vir a ser necessárias, de uma forma geral, acabei contribuindo na recepção e acomodação da plateia.

Dito isso, os relatos das experiências de campo com a Cia de Dança Bengalantes constam em diversos momentos da pesquisa, estas experiências na Cia Bengalantes foram fundamentais para todas as elaborações reflexivas produzidas nesta pesquisa. Um dos relatos que considero importante nesta imersão está alocado ainda neste capítulo, quando esboço algumas reflexões sobre o corpo e a cegueira.

Figura 2. Teatro Pedro Ivo, Florianópolis, SC. Data: 19 de novembro de 2019. Outdoor de Divulgação Espetáculo Olhos da Arte.



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

3.2 CIA DE DANÇA SEM FRONTEIRAS

No momento em que acessei o Grupo Bengalantes, lembrei que na SP Escola de Teatro, no período de férias, nos meses julho e janeiro, são oferecidos cursos de extensão com variadas propostas artísticas no intuito de abrir as portas da Instituição para profissionais, estudantes e grupos que queriam acessar e aprimorar seus aprendizados no mundo das artes.

Sempre procuro acompanhar a divulgação desta modalidade de curso na Escola, geralmente são cursos curtos e com profissionais de fora da escola cheios de novidades artísticas. Minha experiência com a SP Escola de Teatro havia iniciado no ano de 2017

quando fui selecionada pelo Coletivo de Teatro A Digna¹⁰ para participar do curso Emaranhados da Criação, um curso que marcou profundamente minha formação profissional no mundo das artes cênicas.

Inspirada por esta memória tratei de pesquisar no site da SP Escola de Teatro¹¹ algum curso que propusesse experiências de dança para pessoas com e sem deficiência. O destino foi generoso comigo, justamente, lá estava inscrições abertas: Cia Dança sem Fronteiras – Improviso e Composição no contexto da diversidade (Módulo I).

Mesmo sabendo que as datas não coincidiam perfeitamente com minha agenda, decidi arriscar e me inscrever no curso. A inscrição não garantiria a vaga no curso. Como são poucas vagas, para conseguir uma delas seria necessário passar por um processo de seleção que exigia carta de interesse e breve currículo.

Escrevi a carta contando minha curta trajetória na dança ou da minha vontade de dança que esbarrava em barreiras sociais e mesmo, considerava eu, corporais. De fato, muitas vezes considerei meu corpo inapto para a dança, sem todos os movimentos necessários para produzir dança e, por fim, todos estes relatos me conduziram a dança; meu nome estava na lista de selecionadas/os.

A Cia de Dança Sem Fronteiras é um grupo de dança fundado no ano de 2010 na cidade de São Paulo pela coreógrafa Fernanda Amaral. A Cia de Dança é constituída por 7 bailarinas/os, contando também com compositores, iluminadores e produtores de acordo com a demanda dos espetáculos. Atualmente, a Cia possui um repertório de 10 espetáculos reconhecidos e apresentados internacionalmente.

Fernanda Amaral é bailarina, atriz, coreógrafa e educadora. Na Grã-Bretanha, fundou e dirigiu por 18 anos a Cia de Dança-teatro Patuá Dance. No Brasil, criou e atualmente dirige a Cia de Dança sem Fronteiras.

A Cia de Dança Sem Fronteiras desenvolve metodologias de construção da dança questionando a ideia de que existiriam corpos aptos e corpos não aptos para a dança. Todos os corpos são potentes corpos dançantes e, dessa forma a proposta da Cia reside justamente em expressar a diversidade dos corpos na dança.

[...] A metodologia está baseada na investigação da presença corporal através da percepção e aceitação do corpo que a pessoa habita. Que estrutura é essa? [...] Toda a sua ação via no sentido de nos ensinar, nos fazer perceber, nos sensibilizar para a

¹⁰ Mais informações sobre a história, espetáculos, publicações e cursos do Coletivo A Digna no site <https://adigna.com/a-digna/>. Acesso em novembro de 2019.

¹¹ Site SP Escola de Teatro – Seção Cursos de Extensão. <https://www.spescoladeteatro.org.br/extensao-cultural/cursos-de-extensao/>. Acesso em junho de 2019.

pouca distância que existe entre nós (eu) e as tais “diferenças” (outro) (AMARAL, 2017, p. 31).

Ao conversar com Fernanda Amaral sobre a proposta da Cia, Fernanda diz que o diferencial da Cia é que ela trabalha com a diversidade no sentido mais amplo, não é uma questão propriamente de pessoas com deficiência e pessoas sem deficiência. Mas, corpos reais e possibilidades de criação reais, todos os corpos possuem habilidades completamente distintas e, portanto, a dança ao invés de esconder isso, deve usufruir destas diversidades de possibilidades.

O curso da Cia de Dança sem Fronteiras – Improviso e Composição no contexto da diversidade (Módulo I) aconteceu dos dias 22 de julho à 9 de agosto de 2019, e devido às atividades de trabalho, só pude acompanhar do período de 29 de julho ao dia 2 de agosto. Durante estes cinco dias de curso me entreguei à todas as propostas dos exercícios de composição e improvisação, o que viabilizou muitos dos relatos etnográficos e correlações antropológicas que seguirão nas próximas páginas.

3.3 O CORPO CEGO E BAIXA VISÃO NA DANÇA

Depois de assistir a *Coreografia para Alê* na Dança em Cena de Florianópolis, vieram as férias e o recesso da Cia. Nesse período aproveitei para conhecer o trabalho da Cia de Dança sem Fronteiras, conforme descrito nos relatos dos caminhos preliminares.

Depois deste curto período na cidade São Paulo, regressei à Florianópolis. Prontamente Mara Cordeiro me convidou para um café da tarde no seu apartamento, e nessa ocasião ela me apresentou o trabalho da Cia, os espetáculos, algumas fotografias e esboçou alguns planos futuros para a Cia, reforçando mais uma vez o convite para que eu fosse dançar.

A Cia de Dança Bengalantes funciona em dois formatos, um deles são os encontros que acontecem de três à quatro vezes na semana dentro da grade de programação de aulas da ACIC, e o segundo formato são os encontros que acontecem aos sábados.

Os encontros de sábados são pensados para ampliar ainda mais as atividades do grupo que vem trabalhando para angariar o espaço de Cia de Dança. A proposta consiste em ampliar o repertório de composições de dança, atrair mais dançarinas/os e produzir projetos para a participação em editais almejando fomento e divulgação do trabalho da Cia.

A primeira experiência de ensaio com a Cia de Dança Bengalantes aconteceu no dia 10 de agosto de 2019. O ensaio aconteceu na parte externa da academia de ginástica da Associação Catarinense de Integração ao Cego (ACIC).

Cheguei até o local do ensaio alguns minutos antes das 9 horas da manhã de um sábado. De longe conseguia avistar cerca de oito bailarinas/os da Cia sentados em tatames já fazendo alguns alongamentos.

Em seguida, me juntei ao grupo e de imediato iniciamos uma roda de apresentações. Ao me apresentar foquei as questões em relação ao meu corpo, suas especificidades e mobilidades. As/os dançarinas/os apresentaram suas situações com a visão bem resumidamente, apenas apontando os graus de visão e seus desejos e expectativas sobre a dança.

Era a primeira vez que estabelecia vínculos com pessoas cegas e baixa visão, é importante pontuar, pois tal experiência me permitiu observar e acessar o mundo de outras formas. Fui percebendo, aos poucos, nos primeiros exercícios de percepção e interação com o espaço que, ser uma pessoa cega ou baixa visão não se limita a noções dialéticas entre ver e não ver, mas de acordo com Olívia Von der Wied (2014), outra forma de pertencer, perceber e se engajar no mundo.

Assim, a primeira e ingênua surpresa que tive neste dia foi o domínio do espaço e do equilíbrio destes dançarinos, isso evidentemente comparado às minhas habilidades. Recordo das habilidades de trânsito no espaço que eram desenvolvidas por um conjunto de relações com as/os dançarinos com o ambiente. Todos os engajamentos com as materialidades constituídas naquele ambiente por tatames, piso, vigas, sons, cheiros empreendiam formas de conhecer que se atrelam ao conceito de educação para atenção de Tim Ingold (2010).

Pensando a relação ambiente e corpo, é possível relacionar com a discussão sobre a execução de uma receita culinária descrita por Tim Ingold (2010). No processo de preparo da receita, as informações sobre ingredientes e forma de preparo não são suficientes para o sucesso do preparo. Conectando essa discussão com o relato de campo anteriormente exposto, é possível arriscar que o conhecimento, por exemplo, do projeto arquitetônico do espaço onde ensaiávamos não garante o sucesso do deslocamento naquele espaço, mas o corpo engajado nas materialidades é que permite conhecer, “não é meramente uma fonte de problemas e de desafios adaptativos a serem resolvidos; ele se torna parte dos meios de lidar com isso” (INGOLD, 2000, p. 19).

No ensaio iniciamos alguns exercícios de percepção corporal individual, relaxamentos que iam permitindo o estabelecimento de relações de cuidado e atenção para o corpo. Deitadas/os nos tatames erámos estimuladas/os a relaxar o corpo, perceber as partes tensas e

presas, encontrar posições de conforto, e ir de tempo em tempo mudando de posição de acordo com as necessidades do corpo.

Nos momentos seguintes fomos conduzidas/os à exercícios em duplas que se formavam de modo aleatório e espontâneo. Saímos dos tatames e produzíamos encontros uns com outras/os, os encontros eram produzidos por contatos táteis entre mãos, pés, braços, quadris, costas, cabeças, ombros, os contatos poderiam culminar no esboço inicial de uma coreografia ou apenas ser um encontro que conduzia à mais outros encontros.

Os ritmos de cada encontro e contato eram pautados pela a ideia de presença e conexão com o momento, o que Mara Cordeiro traduzia como um momento que não haveria necessidade de pressa ou euforia, tratavam-se de momentos de experimentos que deveriam ser sentidos, vividos, de forma leve e na contramão da pressa.

Estes primeiros momentos de experimento no contexto da cegueira e baixa visão, me permitiram observar as dinâmicas de ocupação do espaço, consciência e equilíbrio corporal. Embora o sentido da visão, tenha predominância e ocupe um lugar na hierarquia social frente aos demais sentidos (VON DER WEID, 2015), o corpo não está limitado à dimensão da visão.

Sobre os sentidos, Tim Ingold (2008) afirma que a ideia da visão como um sentido hierarquicamente predominante na nossa percepção do mundo está pautada em uma perspectiva equivocada de que os sentidos “atuariam” de maneira separada um do outro, ou seja, que visão, audição e tato por exemplo seriam independentes uns dos outros. O que Ingold (2008) aponta, inspirado principalmente em James Gibson (1986), é que os sentidos formam um sistema, ou seja, são interdependentes e solidários uns com os outros, de forma que nossa percepção se constitui a partir da ação que envolve mais de um sentido.

Ao decorrer das observações e participações, que conforme já destacado, não são práticas desvinculadas, ficava a observar o domínio do espaço de meus colegas de dança, pessoas cegas e baixa visão. Nos exercícios que demandam caminhar pelo espaço, encontrar outros corpos para dar sequência aos improvisos, identificava que havia um corpo fluído, articulado, sensível ao ambiente, corpo este que eu ainda não havia desenvolvido.

Diante disso, considero que estas análises foram permitindo uma compreensão do corpo como processo, algo não pronto, um devir que vai tomando forma e se reorganizando por meio de relações de aprendizagens adquiridas que são estabelecidas pelos afetos. Afeto é referência a Bruno Latour (2008), quando este nos provoca a pensar o corpo como um processo de ser afetado, um processo de aprendizado que se constitui em meio a práticas e

estímulos. Nas palavras do antropólogo “ter um corpo é aprender a ser afetado, ou seja, <efectuado>, movido, posto em movimento por entidades, humanas ou não-humanas” (LATOURE, 2008, p.39).

O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo de superior - uma alma imortal, o universal, o pensamento - mas aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo (LATOURE, 2008, p. 39).

Estas haviam sido minhas percepções iniciais em campo com pessoas cegas e baixa visão, tudo em volta era novidade. E, portanto, exigia uma posição atenta à várias questões, que até então, passavam despercebidas.

Uma das novas questões estava relacionada à linguagem, identifiquei que minha forma de engajamento com o mundo estava muito alicerçada na visão. Quando era questionada, em algum momento, em conversas, ensaios e apresentações sobre coisas banais, do cotidiano mesmo, grande parte de minhas respostas estavam limitadas a explicações visuais.

Termos como olhe, veja bem, ali, aqui, lá, viu, já não poderiam ser utilizados sem que fossem qualificados. A cegueira e baixa visão me exigiam algo que se relacionava ao processo de narrativa etnográfica, a descrição qualificada e atenta; e este agora me parecia um dos desafios que a pesquisa de campo colocava, pesquisar outras formas de explicação, conexão, interação com o mundo que não estivessem tão somente relacionadas à enxergar.

Diante destes apontamentos, Von der Weid (2016) nos diz que:

Olhos que não enxergam transformam o corpo de quem não enxerga, as propriedades e os usos que se confere aos objetos na vida de quem não enxerga, os sentidos que atribuem ao mundo. Pessoas cegas são socializadas na mesma língua que pessoas que enxergam, compartilham valores, mas fazem muitas coisas de outro jeito. Desenvolvem um sistema de signos, uma semiótica humana, que é ao mesmo tempo e irrevogavelmente cultural e biológica. Suas formas de representação existem dentro de uma mesma fronteira biológica e simbólica que outras formas humanas majoritárias de representação, mas constituem uma semiose outra, mais suscetível às qualidades, aos eventos e às formas que estão no mundo (VON DER WEID, 2016 p. 2).

Os relatos etnográficos que seguirão na pesquisa estão voltados justamente para a compreensão de outras formas de engajamentos, práticas e produção do mundo. Desenvolver uma pesquisa a partir da prática da dança junto às pessoas com e sem deficiências fornece novos repertórios sensíveis para a percepção do mundo.

Repertórios sensíveis, nesta concepção, seriam acessados por meio do desenvolvimento das habilidades. Tal qual nos mostra Tim Ingold (2010), o processo do corpo no mundo é mediado pela educação da atenção, que não está relacionada com

capacidades e competências, mas sim ao conceito de habilidades, a base de todo o conhecimento.

O conceito de habilidades de Tim Ingold (2010) é ponto fundamental para as análises desta pesquisa, tendo em vista que as habilidades se referem ao corpo que se engaja no ambiente, e, este corpo é produzido nesta relação, o que viabiliza pensarmos para além da ideia de corpos eficientes e corpos não eficientes, pois o corpo estabelece seus vínculos diante de suas qualidades ou particularidades.

Todavia, é importante salientar que todas essas concepções não intentam fomentar ainda mais todas as fantasias geradas em torno da ideia de superação. Tal como nos atenta Adriana Dias (2013), ao refletir sobre os desafios de inclusão das pessoas com deficiência no mercado de trabalho frente aos imaginários de superação.

A ideia de superação, tenta criar um especialismo, para motivar as pessoas com deficiência a se imaginarem como super-heróis para os outros seguirem. Some-se a isso a dívida imediatamente construída: obriga-se a todas as PcDs a serem profundamente gratas com as imensas oportunidades dadas a elas por seus patrões, empregos e cotas, alienando-as da noção de que elas têm direito ao trabalho a autonomia (DIAS, 2013, p.11).

Dito isso, volto a reforçar que em todos estes convívios, resumidamente descritos aqui, foram expandidas as potencialidades de pensar o corpo e seus processos de aprendizado e conhecimento com o mundo. O que pode vir a expandir as concepções acerca do que pode e o que não pode o corpo das pessoas com deficiência. Assim, no próximo subcapítulo, retorno ao momento do primeiro encontro com a Cia de Dança Bengalantes, no Teatro Pedro Ivo, para refletir sobre a coreografia apresentada naquele dia e as possibilidades de pensar o corpo na dança.

Figura 3. Primeiro Ensaio Bengalantes. Dia 10/08/2019.



Fonte: Vanessa Regina Perez.

3.4 COREOGRAFIA PARA ALÉM

Já que havia chegado cedo ao Teatro Pedro Ivo, depois de enfrentar o desafio das escadas sem corrimão aproveitei para observar o público que ia aos poucos ocupando os assentos vazios na plateia. Parecia um público bem diversificado, ou seja, diferente do que imaginava.

Pareciam conviver na plateia interesses múltiplos em relação ao Dança em Cena, alguns interessados estritamente nas apresentações, outras/os provavelmente acompanhantes, familiares e/ou amigos de dançarinas/os, outros curiosos pelo evento em si, outras/os pareciam estar participando da organização do evento de alguma forma mais indireta.

Iria iniciar a apresentação institucional do evento, momento em que são mencionados organizadores, parcerias e qual será o grupo que entrará no palco. A apresentação foi feita por uma voz feminina, o corpo - dono da voz - não aparece para as/os espectadoras/es em momento algum. No palco, ao lado direito da plateia, estava a intérprete de libras; ela apresenta o Dança em Cena, a organização e parcerias do evento usando o movimento das mãos, alguns gestos faciais que parecem representar o sentido das palavras.

Libras é um recurso de acessibilidade voltado às pessoas surdas, pessoas que não escutam. Mas, movida por esta questão, fiquei a pensar: o que significa mesmo escutar? Neste momento, recordei de um conto de Eduardo Galeano no *Livro dos Abraços* (2019). No conto é narrada a história de dois amigos prisioneiros da ditadura Uruguaia. Os prisioneiros, naquela

situação, eram vizinhos de cela, e nesse contexto a fala era proibida por policiais e demais agentes do Estado. Assim, para que pudessem continuar se comunicando, criaram a linguagem das batidinhas nas paredes. Galeano conclui o desfecho da história da seguinte forma: “Quando a voz é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha” (GALEANO, 2019, p.23).

Foi a primeira vez que presenciei em um espetáculo a intérprete de libras ter tamanho destaque. Para além do meu olhar, já demasiadamente focado nas questões de inclusão e acessibilidade, ela parecia ser parte da apresentação, o público a observava como se já estivesse acontecendo a primeira apresentação artística da noite.

A *Coreografia para Alê*, era a dança sobre a qual iria observar e escrever. Mara Cordeiro, em momento posterior aos ensaios e apresentações, me explicaria que a coreografia foi produzida há cerca de dois anos, e seu nome é uma homenagem para Alessandra, mãe de um menino autista e surdo, que trabalha com dança e no momento da composição da coreografia Mara e Alessandra haviam se conhecido. A coreografia também é uma homenagem a um de seus dos estudantes cego, chamado Alexander, que é diabético e, naquele momento, teve que amputar parte da perna; ele também dançava.

Na descrição oficial da dança, destinada à divulgação e apresentação a coreografia é descrita da seguinte forma: “Dançar é celebrar o encontro de duas pessoas que vibram a vida: sua fragilidade, sua brutalidade e sua beleza. Este é um trabalho criado em homenagem à Alessandra e Alexandre. A primeira, mãe de um menino autista e surdo; o segundo, um jovem bailarino cego que teve que amputar parte de sua perna por causa da diabetes. É, sobretudo, um poema com o corpo, que nos lembra que a dança sempre foi para todos. Para Alê”.

No palco do Teatro Pedro Ivo, abrem-se as cortinas e sob a luz central do palco aparecem os dançarinos, ela na cadeira de rodas virada de costas para o público e ele ao seu lado no chão sentando sobre os joelhos, com as mãos sobre o chão e com a cabeça baixa de frente para o público.

A coreografia inicia com Fábio Carioca e Mara Cordeiro no centro do palco, ele veste camiseta e calça preta, ela um vestido rosa salmão. A iluminação de coloração clara e formato circular foca neles.

Após o início da música *A Little Respect* de Erasure, uma versão mais lenta que a versão oficial, Fábio que se encontra sentado nas pernas, com o tronco e mãos no chão, vai levantando os braços em movimentos leves que acompanham o ritmo da música. A música

inicia num ritmo lento e aos poucos vai subindo, acelerando, tem uma batida que lembra a musicalidade pop e ao mesmo tempo uma sonoridade muito leve, suave.

Essa relação entre a dança e o ritmo é feita por Franz Boas em seu livro *Arte Primitiva* publicado originalmente no ano de 1927. Neste livro Boas, ao descrever e analisar a produção artística, argumenta que todos os povos independentes de suas condições materiais são produtores de arte. Assim, a partir de análises categóricas e comparativas que vão desde as artes gráficas e plásticas até música, literatura e dança, Boas desenvolve reflexões que desconstróem o mito da “mente primitiva”.

Para Boas (1927) os ritmos que constituiriam o caráter estético da dança, e analisando a coreografia, percebia que todos os movimentos estavam articulados ao tempo e batida da música. Pude observar, que no momento em que a música ficava mais acelerada, os movimentos também aceleravam, a mudança rítmica produzia uma mudança no movimento que alterava a estética e a intenção do movimento.

A intenção do movimento, nesse caso, se refere à ponte de diálogo que se estabelece com a plateia. Enfatizando a importância do ritmo, este parece um marcador dos caminhos estéticos, políticos e sensíveis que a dança vai estabelecendo junto aos espectadores.

Depois deste momento inicial, Fábio lança um olhar atento à plateia, ao lado dele virada de costas para a plateia, sentada em uma cadeira de rodas está Mara. Os dois iniciam um movimento de contato com as mãos. Com uma das mãos na cadeira, Fábio gira a cadeira de rodas e Mara na cadeira movimentada sutilmente os braços para cima. Mais um giro na cadeira de rodas e logo Mara amplia os movimentos dos braços e de imediato vai levantando as pernas. Fábio prossegue movimentando a cadeira de rodas, puxa, empurra a cadeira de rodas e logo Mara sai caminhando da cadeira de rodas, senta nos joelhos de frente para Fábio para a construção de um movimento de braços e mãos.

A mudança ocorrida neste momento da dança, em que Mara Cordeiro sai caminhando da cadeira parecendo não ter nenhuma dificuldade de mobilidade para caminhar fez com que a plateia, mesmo que por alguns poucos instantes, não entendesse e não conseguisse mais identificar a quem afinal pertencia à cadeira de rodas. Num instante seguinte, Fábio toma essa posição, assume a cadeira de rodas e partir dela começa a girar e tomar a posição central do palco.

Para esta coreografia participam apenas Mara Cordeiro e Fábio Carioca. Fábio Carioca é um dos dançarinos da *Bengalantes* e iniciou sua trajetória na dança no ano de 2011. Fábio

me explicou que costumava dançar, em festas e discotecas, na cadeira de rodas, e já fazia algumas manobras com a cadeira de rodas, contudo isso ainda muito informalmente.

No ano 2010, depois de conhecer Mara na ACIC se lançou definitivamente ao mundo da dança. Mara me explicou que o Fábio era um dos estudantes da Associação e participava dos cursos de reabilitação para pessoas baixa visão. Em um determinado momento, depois de descobrir o gosto de Fábio para a dança, começou a propor experimentos com Fábio na e sem a cadeira de rodas, essas descobertas culminaram na construção de uma coreografia que fora em seguida apresentação em evento beneficente para ACIC.

A inversão de posições performada na coreografia potencializa uma das principais questões que movem essa pesquisa: qual corpo é deficiente? O que podem e o que não podem os corpos?

Na tentativa de responder as estas questões recorro primeiramente à ideia de estigmatização de Erving Goffmann (2019). Invertendo a questão: o que entendemos por corpos com deficiência? Por que não poderiam os corpos das pessoas com deficiência dançar?

O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto, ele não é, em si mesmo, nem horroroso nem desonroso (GOFFMANN, 2019, p.13).

Nesta perspectiva, um dos tipos de estigmas analisados por Goffmann trata-se das abominações ao corpo levando em conta o que ele chama de deformidades físicas. Este estigma é construído diante de uma noção de aspectos que diferenciam o normal e o anormal e, ao anormal, aquele que fugiria ao padrão seria percebido apenas a partir deste suposto traço de anormalidade.

O debate sobre estigma pode ser relacionado às discussões levantadas por Franz Fanon (2008), sobre a negação da existência negra. Fanon (2008) relata as inúmeras tentativas de apagamento da existência negra, sendo estes mecanismos atuantes nos mais diversos campos de conhecimento. Fanon evidencia as ideologias presentes na produção científica, que ao pressupor o branco, ocidental como padrão, ignoram, invisibilizam e sucumbem a experiência negra.

O outro, mais uma vez, no lugar no outro, assim, o negro se conheceria por um olhar não seu. Estes apontamentos feitos por Fanon (2008), podem ser articulados aos olhares de estranheza que são comumente lançados sobre a experiência do corpo das pessoas com deficiência. Isto que nomeio de estranheza está relacionado à surpresa da plateia quando estes

percebem que Fábio, a pessoa com deficiência naquele contexto da coreografia, dança. Isso acaba por romper com as expectativas médicas, sociais e simbólicas nas quais a ideia dos corpos e habilidades das pessoas com deficiência são construídas.

Aos olhos do branco, o negro não tem existência ontológica. De um dia para o outro, os negros tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta.

[...] No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa [...] Já faz algum tempo que certos laboratórios projetam descobrir um soro para desempreter; os laboratórios mais sérios do mundo enxaguaram suas provetas, ajustaram suas balanças e iniciaram pesquisas que permitirão aos coitados dos pretos branquear e, assim, não suportar mais o peso dessa maldição corporal (FANON, 2008, p.104-105).

Desenvolvo toda essa reflexão para retomar e, tentar responder as questões acima produzidas. A estranheza ao identificar um dançarino cadeirante advém de identificações sobre normalidades e anormalidades forjadas por estigmas, que descredita qualquer outra possibilidade de identidade que não aquela marcada pelo estigma.

Diante destas questões, um tópico importante de acrescentar nesta discussão são as contribuições trazidas por Débora Diniz (2012) para pensar o corpo das pessoas com deficiência.

O corpo com deficiência somente se delinea quando contrastado com uma representação do que seria o corpo sem deficiência. Ao contrário do que se imagina, não há como descrever um corpo com deficiência como anormal. A anormalidade é um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida. Há quem considere que um corpo cego é algo trágico, mas há também quem considere que essa é uma entre várias possibilidades para a existência humana. (DINIZ, 2012, p.8)

Outra perspectiva que pode ser adicionada a questão está relacionada a ideia do que podem os corpos das pessoas com deficiências. Muitas das vezes, os olhares lançados para estes corpos estão relacionados a um montante de paradigmas científicos e culturais que limitam estes corpos ao seu diagnóstico médico e que, portanto, restringem a capacidade de perceber esses corpos como agentes múltiplos da realidade.

A primeira análise a ser feita nesse sentido é como nos apresenta Annemarie Mol (2005), o diagnóstico, aqui no caso desta dissertação, o diagnóstico amplo de “deficiência”, não começa e nem se esgota em um corpo. Ele é permeado por um conjunto de fatores múltiplos, humanos e não humanos, que passam pelos pacientes, médicos, laboratórios,

aparelhos utilizados para exames, técnicos, uma gama de objetos e que inclusive podem se contradizer, conforme apresenta a autora em sua etnografia.

Estas discussões mostram que é necessário ampliar, incluir num sistema de fatores e valores e relativizar as formas como os corpos das pessoas com deficiência são pensados. Isto abre espaços para pensar que as possíveis problemáticas dos corpos das pessoas com deficiência não residem neles em si mesmos, mas na forma como são engendradas estas classificações que são discriminatórias e produtoras de hierarquias.

Justamente, a partir deste ponto é que é possível voltarmos aos limites do corpo que pode dançar e do corpo que não pode dançar. Este ponto em questão pode ser deslocado para a reflexão das técnicas corporais de Marcel Mauss (2017).

Neste estudo clássico, Marcel Mauss conceitualiza o corpo como um instrumento técnico fundado na relação bio-psico-social. As análises evidenciam o corpo como zona de elaboração da cultura. Nestas premissas, Mauss parece solucionar a questão do potencial dos corpos, ao observar o corpo como um processo permanente de produção, reprodução e reinvenção das técnicas que são viáveis diante das especificidades corporais, nos termos do antropólogo:

O corpo é o primeiro e o mais natural objeto técnico do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem, é seu corpo (MAUSS, 2017, p. 428).

Retornando o relato da coreografia, após Mara Cordeiro sair da cadeira e iniciar alguns movimentos no chão, Fábio ocupa a cadeira e Mara segue produzindo movimentos em pé, deste momento em diante o foco da coreografia parece configurar as potencialidades de usos da cadeira de rodas na dança.

Mara inaugura estas experimentações conduzindo um movimento de rotação, o movimento é produzido pelo laço entre as mãos dela e Fábio. Fábio desloca a cadeira para um lado e para outro evidenciando as possibilidades de dança com a cadeira. Nestas elaborações a cadeira converte-se num objeto cênico de criação das performances. Mara sobe na parte traseira da cadeira, abre os braços e projeta o corpo para os lados, enquanto Fábio também projeta o corpo para os lados no sentido contrário ao de Mara, em seguida Fábio abre os braços para que Mara possa se projetar e deitar em seu colo.

Mara volta a dançar no chão, deita-se; Fábio impulsiona rapidamente a cadeira para trás e para frente, em seguida produz um encontro de mãos com Mara que gira contra e logo à favor de Fábio. Fábio abre os braços de forma que possa deitar em seu colo, e Mara deita

parte de seu corpo; uma das pernas de Mara permanece no chão a outra no ar, ambos juntos olhando para a plateia com os braços esticados e abertos encerram a coreografia. A plateia euforicamente aplaude, as luzes se modificam e em breve inicia a apresentação das mostras que participariam do evento.

Estes momentos descritos começavam a potencializar importantes conexões antropológicas entre corpo, habilidades, percepção e movimento. Conexões que a cada experiência de campo eram ampliadas, amadurecidas, ofertando assim, não um quadro definitivo de análise e interpretação destes dados, mas quem sabe, uma alternativa viável de pensar/viver o corpo.

3.5 CURSO IMPROVISO E COMPOSIÇÃO NO CONTEXTO DA DIVERSIDADE

Era julho de 2019, dia 29, o primeiro dia do curso de improviso e composição no contexto da diversidade¹². Depois dos caminhos preliminares permeados de reflexões sobre meu corpo com/no mundo, chego até a sala onde aconteceria o curso.

A sala é antecedida por uma porta de ferro cinza. Na porta há uma espécie de adesivo que levava o nome Hilda Hilst, uma poetiza paulista. A sala tinha um formato quadrado, do lado oposto à porta de entrada tinha grandes vidros que consentiam a visão para Praça Roosevelt, além da vista para torre da Igreja Nossa Senhora da Consolação e a entrada do sol. O chão da sala era todo preto, emborrachado e um pouco empoeirado. De um lado, uma parede branca com barras de ferros e do outro lado, espelhos tapados por panos pretos.

O curso tinha como proposta ofertar aos participantes a oportunidade de vivenciar o trabalho da Cia Dança Sem Fronteiras. O trabalho da Cia Dança Sem Fronteiras é desenvolvido numa perspectiva de acolher as diversidades de habilidades existentes, e nesse sentido, todos os processos de composição são pensados para incluir todo tipo de corpos e habilidades na dança.

Além de Fernanda Amaral, todas/os as/os demais bailarinas/os que dançam na Cia participaram do curso. Durante a minha participação no curso conheci e produzi práticas de dança com alguns bailarinas/os da Cia de Dança Sem Fronteiras, dentre estas/es estavam, Gabriel Domingues, Lucinéia dos Santos e Rafael Barbosa. Todas estas produções foram fundamentais para que eu conseguisse acessar e conhecer na prática a dança no contexto da

¹² É importante registrar, que era o meu primeiro dia no curso, o curso iniciou no dia 22 de julho e finalizou no dia 10 de agosto com uma apresentação de encerramento, por outros compromissos já previamente agendados e demais atividades profissionais, minha participação ocorreu do dia 29 de julho ao dia 02 de agosto.

diversidade.

Antes do início do curso, ao entrar na sala, as/os participantes se direcionavam ao canto esquerdo da mesma onde estavam algumas cadeiras. O espaço era usado para retirar sapatos, relógios, brincos e pulseiras, trocar de roupa, guardar pertences e demais utensílios que não seriam necessários ao longo do dia.

Após este momento, todas/os se direcionavam ao centro da sala formando uma grande roda no chão. Neste primeiro dia de curso, que será relatado aqui, recordo de contar 18 participantes, todas/os muito diversos entre si, pessoas com e sem deficiência, baixa visão, cadeirantes, baixas, altas, médias, magras, gordas, negras, brancas, pessoas jovens e mais velhas.

Já na roda no chão, todas/os sentávamos da forma com que nos sentíamos mais confortáveis. Este momento inicial, assim como se sucederam nos demais dias de curso, era reservado para alguns debates metodológicos. Neste momento, recordo que Fernanda Amaral citou o livro *Body, Space, Imagine* de Miranda Tufnell, uma de suas referências para pensar situações de improviso.

Fernanda foi aluna de Miranda Tufnell em Londres e no País de Gales. Recordo-me dos momentos em que ela, inspirada pelos escritos de Tufnell, defendia a ideia de que improvisação é uma forma de estar o mundo. Mesmo que ainda não inserida nas práticas de dança, considerava esta afirmação pertinente, se engajar no mundo é trabalhar com as possibilidades que este oferece e, portanto, um exercício cotidiano de improvisação.

Observando este momento inicial do curso, era possível aferir que as/os cursistas pertenciam a diferentes nichos da produção artística. Aos poucos, em conversas e demais momentos de atividades no curso, fui descobrindo que havia figurinista, poeta, atrizes e atores, cantora e compositora, estudante de ciências sociais, dançarinos iniciantes, modelo, professora de artes e youtuber.

Na roda as/os participantes apenas disseram seus nomes. Nenhuma delas/es falou sobre seus corpos e/ou suas questões com estes. Algo interessante, pois fui descobrindo essas questões nos processos de improvisação e criação.

Depois da roda de conversa inicial, Fernanda Amaral pediu que escolhêssemos um lugar e uma posição para deitar. Era um dia de pouco frio e de pouco sol, escolhi como em todos os demais dias que sucederam, estar próxima ao sol. Deitei no chão de frente à vidraça que conseguia avistar a Praça Roosevelt e a torre da Igreja Nossa Senhora da Consolação.

Fiquei ali durante um tempo com as costas no chão, os braços e pernas abertas, barriga

para cima esperando o sol me tocar. Logo depois, Fernanda Amaral nos orientava a mudar de posição. Escutar o corpo, manifestar suas vontades e necessidades, em suma, era uma pesquisa que visava sobretudo a experiência do corpo, ou seja, demandava presença, atenção, propostas que vão ao encontro das reflexões produzidas por Merleau-Ponty (2018), quando este concebe o corpo, não como um estado, mas, como forma de existência.

O exemplo dos instrumentistas mostra melhor ainda como o hábito não reside nem no pensamento nem no corpo objetivo, mas no corpo como mediador de um mundo. [...] Nele aprendemos a conhecer esse nó entre essência e existência que em geral reencontraremos na percepção [...] (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 201-204).

Em seguida, Fernanda solicitou que começássemos a ocupar os espaços do baixo, meio e alto. A proposta de experimentação nos níveis baixo, médio e alto, conforme explicação de Fernanda, são recursos técnicos de dança utilizados em diversas etapas de composição da dança. Dentro da dança no contexto da diversidade, estes recursos, permitem que diferentes corpos, com diferentes formatos, alturas possam experimentar suas habilidades.

O espaço de baixo experimentava produzindo um movimento de rotação para os lados, abrindo os braços, sentindo o chão, deixando as pernas no ar, tentava sentar sobre os joelhos, deixava a cabeça encostar o chão, arriscava alguns movimentos com braços, deslocando-os para os lados.

No espaço do meio minhas pernas começam a investigar posições de alongamento e relaxamento. Meus braços não queriam se desvencilhar do chão, isso fazia com que parte do meu corpo estivesse em contato com o chão, enquanto as pernas procuravam lugares para se expandir.

Quando em cima, meu o corpo procurava ocupar todos os vazios que estavam por perto. Os pés procuravam zonas de estabilidade e equilíbrio. Os braços e mãos se movimentavam por todos os lados, querendo perceber o espaço. O movimento da cabeça fazia mirar o teto e logo o chão.

Um movimento dinâmico que se atrelava a um ritmo surgia no corpo. As pernas percebiam e agiam juntas ao ambiente, elas demandavam gingado, estabeleciam vínculos com o chão, ao passo que permitia um movimento de abertura e fechamento. Senti minhas costas expandidas, pareciam asas que permitiam um deslocamento suave pelo espaço. Meus quadris seguiam o mesmo embalo, procuravam brechas, espaços no ambiente; o movimento no balanço das pernas permitia negociações e contrastes que pareciam transitar entre minha percepção e ação.

Esse ponto em especial, dialoga com as proposições de Tim Ingold (2018) quando este

observa as práticas envolvidas no processo de serrar pranchas, em que se observa justamente os acoplamentos de percepção e ação.

Uma operação como serrar uma prancha, por exemplo, compreende não o movimento, mas um conjunto de movimentos recorrentes, dentro e fora do corpo. O carpinteiro que tem uma ideia do que está fazendo é aquele que pode mais ou menos harmonizar esses vários movimentos uns com os outros, de modo a que ressoem ou estejam em “sintonia”. [...] O ritmo, então não é um movimento, mas um acoplamento dinâmico de movimentos. Cada um desses acoplamentos é uma ressonância específica, e a sinergia entre profissional, ferramenta e matéria-prima estabelece um campo inteiro de tais ressonâncias (INGOLD, 2018, p.107).

Logo depois destes exercícios o grupo de participantes vai iniciando alguns contatos, sem qualquer comando para esse momento, os encontros eram constituídos pelo acaso, geralmente duplas se formavam. Em alguns casos o encontro entre os corpos possibilitava e abria espaço para novos encontros com outros corpos, em outros o encontro perdurava até quase a formação de uma dança. Muito semelhante ao exercício de contato-improvisação observado posteriormente no primeiro ensaio da Cia de Dança Bengalantes.

Os contatos eram feitos com alguma parte do corpo, esse contato se estabelecia em função do movimento conjunto dos corpos. Não havia nenhuma possibilidade de combinação, os corpos iam se encontrando e se desencontrando.

Esse encontro inicial foi permitindo uma maior compreensão do que viria a significar uma dança no contexto da diversidade. O acesso aos estudos de gênero, sexualidades e deficiências já permitia de antemão pressupor, em linhas gerais, que diversidades são multiplicidades de existências que se materializam em diferentes corpos com distintas e, muitas vezes, desiguais formas de participação no mundo. Contudo, antes de iniciar os primeiros exercícios de improvisação, ficava a refletir como e quais ferramentas poderiam ser acionadas para que a dança diante de um contexto diverso emergisse.

Todo o processo de aquecimento iniciou-se no chão, na busca de um encontro com o corpo, com foco e atenção para todas as suas partes, todos os seus sentidos. Em seguida aplicávamos essas percepções na construção de improviso em duplas, trios e grupos.

A noção de percepção experienciada nestes momentos remete às conclusões de Merleau-Ponty (2018) ao examinar a espacialidade e motricidade, o corpo é definido como o nó entre essência e existência que são reencontradas na percepção. A essência pode ser pensada como a materialidade do corpo na relação com a materialidade do mundo, que estão juntas e são produzidas dessa mesma forma, e a percepção viria ser o elo constituidor das experiências com o mundo, ou seja, a relação entre o corpo e o mundo é constituída a partir das percepções.

O corpo próprio só está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema. Quando caminho em meu apartamento, os diferentes aspectos sob os quais ele se apresenta a mim não poderiam aparecer-me como os perfis de uma mesma coisa se eu não soubesse que cada um deles representa o apartamento visto daqui ou visto dali, se eu não tivesse a consciência do meu próprio movimento e de meu corpo idêntico através da fase desse movimento. Evidentemente, posso sobrevoar o apartamento em pensamento, imaginá-lo ou desenhar sua planta no papel, mas mesmo então eu não poderia apreender a unidade do objeto sem a mediação da experiência corporal [...] (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 273).

Ainda que preliminarmente, começava a considerar que a dança no contexto das diversidades advinha do restabelecimento de vínculo com o corpo. Restabelecimento de vínculo produzido num cenário de profundo estímulo à percepção do corpo, talvez, justamente àquilo que Fernanda Amaral dizia ser a pesquisa do corpo.

4 PORQUE A GENTE PODE

Mara Cordeiro, diretora e coreógrafa da Bengalantes Cia de Dança, a todo momento nos lembrava: “todos os corpos dançam”. Fernanda Amaral, diretora e coreógrafa da Cia de Dança Sem Fronteiras, defendia que “a dança ainda é um lugar muito pouco representativo de corpos reais”.

Ambas proposições evidenciam as discussões que serão apresentadas neste capítulo. Os corpos dançam, porque eles podem dançar, não há um formato mais legítimo ou válido de dançar. Um dos aspectos problemáticos que ainda segue nestas abordagens, concebe o corpo sob viés fixo e binário, ou seja, o corpo é capaz ou não, e conforme os relatos das experiências de campo, o corpo é muito mais processual do que algo pronto. Algo muito semelhante as proposições de Michel Serres, no livro *Variações sobre o Corpo* (2004).

[...] o corpo não se reduz nem à fixidez nem à realidade: menos real do que virtual, ele visa ao potencial, ou melhor, ele vive no modal. Longe de um estar lá, ele se movimentava; não se desloca apenas sobre o trajeto daqui para acolá, mas forma-se, deforma-se, transforma-se, entende-se, alonga-se, figura-se, desfigura-se, transfigura-se; polimorfo e proteiforme, vocês não interromperão essas variações, a não ser que definam o corpo como capaz. O corpo pode (SERRES, p.138, 1999).

O capítulo que segue está conectado e inspirado pelas discussões acima levantadas. Pensar o corpo como um processo contínuo de aprendizagem que faz e se refaz a partir de práticas nos permite compreender que a dança é um lugar para todos os corpos, que os corpos nos seus formatos, tamanhos e habilidades podem se engajar à seu modo em quaisquer atividades da vida.

Tudo isso, não vem a significar que as lesões das pessoas com deficiência sejam ignoradas. As lesões existem e dificultam a execução de muitas das atividades diárias, minha experiência neste corpo é esta. Não é possível ignorar as dores e tantos outros aspectos que as lesões trazem consigo, mas sim é possível acionar a ideia de que o corpo é agência e processo, ou seja, um organismo vivo que produz conhecimentos e vínculos a partir de suas características particulares.

Dessa forma, os subcapítulos estão divididos em três momentos. O primeiro capítulo *Pesquisa do Corpo na Dança* descreve as experiências de campo que envolveram práticas de descoberta das percepções do corpo, o que acabou por culminar em reflexões sobre o corpo a partir da perspectiva fenomenológica.

Em seguida, o subcapítulo *Movimentos e Corpo na Dança* se desenvolve em função de duas experiências em campo, uma relacionada às minhas experiências como pessoa com deficiência na dança e a outra parte, da observação de uma composição de dança. Ambas as experiências propiciaram articulações conceituais com perspectivas que percebem o movimento como pensamento, dessa forma, o movimento é uma forma de relação com o mundo que antecede elaborações reflexivas.

O último subcapítulo *Deficiências com aspas e Deficiência sem Aspas* almeja esboçar algumas reflexões sobre a complexidade dos processos de afirmar-se pessoa com deficiência. Tendo em vista todas as especificidades de cada experiência, e que os processos são heterogêneos e nada lineares. Na mesma medida, a garantia de direitos depende desta afirmação, é necessário manifestar demandas, necessidades específicas e reclamar estas formas de existências.

Figura 4. Composição de Finalização do Curso. Data: 02/08/2019.



Fonte: Fernanda Amaral, 2019.

4.1 PESQUISA DO CORPO NA DANÇA

Dançar é pesquisar. Fernanda Amaral argumentava que pesquisar, conhecer o corpo entendendo seus alcances e limites, equilíbrios e desequilíbrios, seus tempos, sua força, seu calor e seus desejos é a base para todo o processo de composição da dança no contexto das diversidades.

Partindo desse pressuposto que é preciso pesquisar o corpo, Fernanda Amaral propôs uma série de encontros, nos mais variados exercícios, que permitiam o aprendizado desta prática. Esses exercícios pertenciam a um contínuo processo de percepção, que iniciava desde o primeiro momento de aquecimento do corpo até em processo mais complexos de improvisação com objetos pessoais, cadeiras de rodas, bengalas e muletas.

Fernanda Amaral havia me dito que em muitas das suas observações, ela percebia que as pessoas em geral tinham receio, medo de objetos como cadeira roda, bengalas, e muletas; já as crianças não tinham estes receios, quando viam esses objetos já prontamente elaboravam brincadeiras com estes. Assim, o uso da tecnologia assistiva no processo das improvisações

vem do desejo de ressignificar a relação ainda temerosa e muitas vezes preconceituosas que existe com relação a estes objetos.

Diante do exposto, podemos pensar o conceito de *affordances*, conforme nos aponta James Gibson (1986), nesta conceitualização onde ambiente e agente são sistemas integrados. Assim, a relação entre estes permite uma organização e um ajuste em função das interações produzidas nesta relação. Como descrito na *Coreografia para Alê*, a cadeira de rodas, mais do que um dispositivo de locomoção de Fábio, torna-se um objeto cênico que propõe movimentos e relações entre as/os dançarinas/os e o palco, o que propicia um ritmo particular. Sem ela, certamente os movimentos e a coreografia seriam outras. Assim, podemos não só analisar o sentido simbólico de uma cadeira de rodas a ser ressignificado a partir da dança, mas os sentidos e possibilidades da cadeira como objeto de dança, como parte da coreografia, da mesma forma como Alice Shepard (27/02/2019) as concebe em suas coreografias. A ideia de ajuste e organização proposta por Gibson, dessa forma, estaria atrelada aos movimentos – como o corpo se acomoda à cadeira? Ou mesmo, como um corpo de uma pessoa com deficiência sobe uma escada sem corrimão, ou percorre uma calçada esburacada, como mencionei no início deste texto? São justamente os ajustes nos movimentos corporais, na relação com estes objetos e contextos que nos mostram os *affordances* do ambiente, e que para Gibson, são também relacionados ao processo de percepção.

Em outra proposta de improviso, Fernanda Amaral distribuía óculos de natação. Nas lentes dos óculos havia fitas coladas nas mais diferentes formas e direções, alguns óculos tinham as fitas coladas nas direções verticais e/ou horizontais, o que acabava a propiciar aos participantes a experiência da baixa visão, que é sempre diversa.

A ideia dos óculos como objeto para a realização dos improvisos vinha da trajetória profissional de Fernanda Amaral com pessoas baixa visão na dança. Neste cenário, Fernanda considerava que a dança no contexto da diversidade tinha como papel fundamental fomentar este trânsito de experiências. Dessa forma, propiciar aos participantes videntes os óculos de natação era também uma forma de intensificar e estimular a investigação na experiência de outras formas de visão e percepção.

Von der Weid (2014) descreve suas experiências iniciais em campo através da participação em Oficina de Arte Inclusiva, oficina de teatro voltada para atores cegos e não cegos. A proposta da oficina era trabalhar com construções cênicas para além da visão, portanto, parte dos exercícios produzidos buscavam provocar sentimentos e percepções que tangenciavam a visão. Em diálogo como estas experiências, a antropóloga argumenta que não

contar com o apoio da visão culmina no reestabelecimento de modos de aprender e se orientar.

O corpo inteiro precisa se situar novamente enquanto atende ao comando de percorrer e explorar o espaço. Barulhos de deslocamentos, da respiração individual e dos que estão à volta, suspiros e grunhidos, estalos de parte do corpo, os sons parecem salientar, como se estivessem mais altos do que de costume, porque irrompem inesperados, fora do controle de sua origem (VON DER WEID, 2014, p.13).

Os exercícios realizados com óculos de natação nos impeliam a investigar formas de locomoção e ocupação do espaço que não demandassem a visão. Era necessário pesquisar outros sentidos do corpo para estabelecer conexões com o ambiente, a atenção as mais variadas formas de percepção faziam parte do processo de aprendizagem da dança no contexto da diversidade.

Já feitas algumas observações sobre a cegueira e baixa visão na dança, considero pertinente esboçar reflexões e possibilidades de pensar a percepção. As referências desta pesquisa de mestrado estão alicerçadas na filosofia fenomenológica da percepção de Maurice Merleau-Ponty (2018). O filósofo menciona que nossa experiência real com o mundo é pré-reflexiva, assim a percepção é nossa primeira forma de estabelecer relações com o mundo, é por meio dela que conhecemos, refletimos e fazemos nossas elaborações.

Esse ponto em especial, é fértil para avançarmos na ideia do corpo como um sistema perceptivo que se organiza e interage com o mundo em função de suas habilidades. Um dos exercícios que proporcionou o caminho até esta reflexão foi o exercício do não desligamento. Em duplas, deveríamos eleger uma parte do corpo da/o colega e, propor movimentos sem se desligar da parte escolhida.

O fato de não podermos nos desligarmos corporalmente demandava propor rapidamente estratégias de improviso que mantivesse nossos corpos unidos. Evidentemente que as estratégias não eram faladas, nem previamente insinuadas, elas estavam sendo vividas e praticadas rapidamente, sem tempo para grandes elaborações.

O exercício desenvolvia em mim uma relação forte com o corpo e de meu companheiro de improviso, eu não poderia falar e insinuar, poderia apenas propor e torcer para que ele entendesse a minha proposição, e vice-versa. Dessa forma, parecia insurgir uma linguagem fundamentalmente corpórea, que parecia comunicar e, portanto, respeitar os limites e os tempos de nossos corpos.

Estas experiências podem ser relacionadas aos argumentos de Sheets-Johnstone (1999) quando esta defende que o movimento é uma forma de pensar e conhecer. Nesta perspectiva o

movimento do corpo no improviso seria o pensamento em si, o que explicaria a atuação do corpo de forma rápida e espontânea relatada acima.

How is such a dance possible? How can dancers create a dance on the spot? To unravel the nature of an ongoing present and discover its generative core requires a description of the creative process from the perspective of a dancer engaged in the process. In the course of giving this description, we will find that what is essential is a nonseparation of thinking and doing, and that the very ground of this nonseparation is the capacity, indeed, the very experience of the dancer, to be thinking in movement. To say that the dancer is thinking in movement does not mean that the dancer is thinking by means of movement or that her/his thoughts are being transcribed into movement (SHEETS-JOHNSTONE, p. 421, 199).

A dança no contexto da diversidade¹³, e todo o processo de pesquisa e aprendizagem adivinham de um conhecimento que é profundamente corpóreo, ou cinestésico nas palavras da filósofa. Assim, o movimento não é resultado de um processo mental que existe antes, mas sim o processo de pensamento em si. É importante ressaltar que a autora não pressupõe uma necessária anterioridade entre cognição e movimentos como formas de pensamento, mas justamente nos propõe pensar possibilidades distintas de conhecer, uma delas sendo o movimento.

Brenda Farnell (2000) desenvolve reflexões sobre movimentos que caminham neste mesmo sentido. A ideia de cinestesia abre indícios para compreendermos o movimento como um processo em que habilita as percepções, assim, o movimento é o pensamento produzido a partir das percepções, sensações com ambiente e com objetos.

Desse modo, as práticas de pesquisa experienciadas no perdurar destes processos de improviso e composição foram expandindo os entendimentos de corpo, habilitando uma percepção do movimento como também promotor de conhecimento. Nas mais variadas habilidades práticas, é possível observar o que se sabe corporalmente.

Talvez o exemplo que possa parecer mais óbvio seja o próprio caminhar, como um processo de constante conquista do equilíbrio que é “perdido” a cada momento em que nos projetamos para frente e levantamos um dos pés, para logo em seguida novamente apoiá-lo no chão. Justamente, aqui, podemos refletir sobre o andar como um conhecimento corporal que se ajusta às constantes mudanças do ambiente, como o chão esburacado da rua, mas que se ajusta também ao próprio uso da bengala ou de outros dispositivos. Assim, não se trata nem

¹³ Suponho que outras abordagens, estilos, métodos de dança, tenham processos corporais muito semelhantes. Contudo, friso a experiência da dança que pratiquei, a dança no contexto da diversidade. Não tenho conhecimento sobre as práticas de dança em outros contextos, mas, os exercícios produzidos no perdurar de minha experiência em campo, me potencializavam a perceber mais intensamente o corpo da/o outro/a e, por conseguinte, entender seus tempos e suas dinâmicas de movimento.

de um saber “automático” do corpo, no sentido de algo que está pronto, nem de uma surpresa “eterna” na qual o movimento sempre precisaria ser desvendado a cada momento.

As propostas de Sheets-Johnstone (1999) e Brenda Farnell (2000) nos possibilitam pensar em termos de um conhecimento corporal, um “movimento pensante” que é constantemente elaborado nas diversas práticas cotidianas e sobretudo na dança. Se articulamos esta discussão com as técnicas corporais de Marcel Mauss (2017), temos corpo e movimento como processos que se constituem mutuamente e através dos quais desenvolvemos nossas habilidades.

Figura 5. Improvisação vivência baixa visão. Data: 29/07/2019.



Fonte: Fernanda Amaral, 2019.

Figura 6. Improvisação muletas e cadeiras de rodas. Data: 30/07/2019.



Fonte: Fernanda Amaral, 2019.

4.2 MOVIMENTOS E CORPO NA DANÇA

As práticas de dança no curso de extensão Improviso e Composição no contexto da Diversidade (módulo I) permitiram diversas formas de reencontro com o corpo. Conforme já relatado, todos os processos de pesquisa se desdobraram numa outra relação com o corpo.

Outro momento de improvisação que considero importante relatar, diz respeito à experiência da descoberta dos movimentos do corpo. Essa ideia de antemão pode parecer óbvia, seria quase que banal pensar que a dança é o movimento dos corpos, entretanto, o movimento do corpo, diante da perspectiva da diversidade torna-se mais complexo e interessante.

O relato deste momento que julgo ser de fundamental importância para a compreensão do corpo, do movimento na perspectiva da diversidade, está organizado por duas experiências: uma pessoal, devido ao fato que sou uma mulher com deficiência na dança, e outra, em que observo a composição de Rafael Barbosa, um dos dançarinos da Cia de Dança Sem Fronteiras.

Os exercícios de improviso que irei relatar já haviam sido realizados em outra ocasião, que eu não pude estar presente no curso. Como tratava-se de algo novo para minha experiência na dança, neste momento, Fernanda Amaral sugeriu que Gabriel Domingues, também um dos Dançarinos da Cia me acompanhasse na execução do exercício.

Gabriel Domingues é dançarino, pesquisador e professor de Dança. Gabriel é especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, é integrante do Núcleo Tripé, Cia Dança Sem Fronteiras, Cia de Ballet de Cegos, e da Bombelêla Cia de Dança.

Estes exercícios e as práticas realizadas com Gabriel permitiram o restabelecimento de vínculos com os movimentos de meu corpo que até então desconsiderava como movimentos. Tratava-se de uma mescla de três exercícios o primeiro deles era recuar ou ir de encontro ao toque da/o parceira/o, o segundo era a construção de imagens a partir deste primeiro improviso e o último era a expressão das sensações no corpo.

O primeiro era constituído por trocas de toques que poderiam ser produzidos por qualquer parte corpo. Minha nuca tocava o braço de Gabriel, que poderia recuar ao toque ou ir de encontro à minha nuca.

Gabriel iniciou tocando com as mãos em minhas costas que recuavam e logo encostavam seus braços. Seus braços tocavam meus quadris que logo iam de encontro aos seus joelhos. Seus joelhos tocavam minhas costas que se afastavam e iam até o chão.

O segundo exercício era produzido diante destas movimentações, os toques e os movimentos de recuo e avanço possibilitavam a construção das mais diversas imagens. Ao que foi possível apreender, as imagens nas improvisações se materializam nas sequências entre movimentos e pausas, algo semelhante à montagem e desmontagem de uma cena teatral. Além disso, as imagens poderiam ser usadas como suportes para composição e estruturação de futuras coreografias.

Produzíamos imagens com as mãos entrelaçadas, com o corpo lateralizado formando uma espécie de ponte. Também havia momentos em que nos encaixávamos, os espaços eram preenchidos por pernas, braço, cabeça ou tronco e, de alguma forma, parecia que formávamos um corpo encaixado.

No exercício das sensações éramos orientadas/os a tocarmos em alguma parte do corpo da/o colega parceira/o e transmitirmos alguma sensação, que poderia ser livremente interpretada pela pessoa que responde corporalmente à sensação. Gabriel havia tocado, àquilo que nomeamos de terceiro olho, o espaço na testa entre os olhos, meu corpo respondia produzindo sensações leves de fluidez. Meus ombros e braços pareciam formas asas, que iam se movimentando levemente, de um lado para outro, produzindo um balanço que as pernas semi-flexionadas acompanhavam.

Gabriel ao longo destes processos me ensinou a ter paciência com o meu corpo, a entender que todo o movimento é válido. Muitas das vezes, pensava que minha pouca abertura de pernas, ou mesmo, meu movimento vagaroso de dobrar e esticar a perna esquerda pudesse de alguma forma atrapalhar os nossos processos de criação.

Toda a possibilidade, todo o encontro, descoberta de movimentação interessava, tudo poderia culminar numa nova experiência de dança. Começava-se a perceber que não existe um movimento certo ou errado, legítimo ou ilegítimo, belo ou feio.

Para a dança no contexto da diversidade, todo o movimento é importante, é válido. Portanto, não era necessário buscar incansavelmente movimentos que não dialogassem com nossa estrutura corporal, mas sim, encontrar em nossas habilidades corporais possibilidades de execução de movimentos, que poderiam ou não, ser alongados ou velozes.

Movimentos, portanto, não são propriamente a dança, mas são processos produzidos ao longo de diversos exercícios, que podem ser pensados como parte embrionária da composição das coreografias.

Ainda sobre movimento, existe outro episódio que considero pertinente relatar. Na quinta-feira, dia 01 de agosto de 2019, deveríamos levar objetos pessoais para o curso, estes

objetos deveriam ser previamente escolhidos.

A proposta seria produzir improvisos com estes objetos, no primeiro momento, antes da improvisação Fernanda Amaral, na roda inicial, antes de irmos para os aquecimentos, solicitou à todas/os cursistas presentes, que apresentassem os objetos a partir de três características e, também era necessário eleger um nome para o objeto em questão.

Eu levei um lenço, que nomeei de Margot, meus colegas haviam levado óculos, ursos, cabides, almofadas, espadas, estatuetas, apitos, bonecas, sapatos, camisetas de time, cachecol, guarda-chuvas, bambolês e ukulele.

O exercício de improvisação estava constituído por três etapas que deveriam resultar em três composições de dança para cada uma. A primeira consistia em dançar com os objetos dentro de nós, Fernanda Amaral pedia para que imaginássemos que tínhamos engolido o objeto. Quando engolíamos, teríamos que senti-lo por dentro, perceber como ele se manifestava através de nós; dançar para os objetos demandava a necessidade de estabelecimento de vínculos, diálogos, precisávamos chamar sua atenção.

Em seguida, deveríamos produzir uma dança para os objetos, deveríamos nos direcionar até eles e dançar para eles. Este exercício demandava uma atenção especial para perceber quais seriam as movimentações que poderiam ser interessantes para um lenço, ficava a pensar sobre as partes do corpo, ritmos e tempos que prenderiam sua atenção.

No outro momento precisávamos dançar com ele, sem encostá-lo, sem tirá-lo de seu lugar. O desafio aqui era perceber quais seriam demandas, nuances, tempos, dimensões, sutilezas e assim, ir propondo movimentos que dialogassem com suas características. Como poderia dançar com um lenço? Seriam movimentos leves, pesados? Rápidos? Lentos? Optei pela leveza dos movimentos em velocidades que iam se mesclando com vontades do meu corpo. Meus braços de forma muito leve se movimentavam de um lado para o outro num ritmo que variava. Minhas pernas abertas, as costas e cabeça em direção ao chão. Meu corpo ficava entre o plano baixo e médio.

Esse exercício em especial foi muito sensível, primeiramente pelo fato de trazer coisas pessoais, apresentá-las aos demais, acabava por revelar um pouco das nossas histórias, trajetórias e intimidades. A dança já é um momento intenso de exposição do corpo, trazer objetos que estimamos e, portanto, temos uma relação de intimidade parecia exacerbar nossa exposição e, assim, nossa intimidade no coletivo.

Uma das coisas mais interessantes desta proposta de improvisação é que todas/os deveríamos produzir estas composições de dança, em seguida deveríamos apresentar

individualmente para o grande grupo.

Nesse momento, aproveitei para fazer observações das/os participantes, que muitas vezes em meio ao envolvimento nos processos, ficava complicado. A apresentação consistia em juntar todas as composições em uma única.

Havia uma variedade interessante de composições, alguns rodopiavam, pulavam, abriam os braços, impulsionavam o corpo para os lados, abriam as pernas, encostavam as mãos no chão, esticavam as pernas, abraçavam o corpo. As composições de Rafael Barbosa, um dos dançarinos da Cia de Dança Sem Fronteiras me proporcionaram algumas reflexões que considero potente.

Rafael é um dos bailarinos da Cia de Dança Sem Fronteiras, entrou na Cia Fronteiras no ano de 2013, o ano em que conheceu a Fernanda Amaral. Fernanda havia ministrado três cursos na SP Escola de Teatro e Rafael fez todos. Rafael utiliza para se locomover a cadeira de rodas, nas conversas que pudemos ter, ele me disse que tem osteogênese imperfeita, uma síndrome conhecida popularmente como ossos de vidro.

Sobre nossas conversas, e as questões mais relacionadas a ideia de diagnóstico e deficiências, serão elaboradas no próximo subcapítulo.

Rafael fez suas composições de dança em diálogo com seu objeto, que era uma estatueta de um jogador de futebol. Na cadeira de rodas levantou os dois braços para cima, os deixou abertos, suspensos no ar, logo depois movimentou as pernas, uma de cada vez, como se estivesse representando chutes, em seguida levou a cabeça para baixo e, logo levou-a para cima. Assim, com as mãos esticadas e abertas, os braços abertos e suspensos no alto e cabeça voltada para cima, Rafael concluiu sua composição de dança.

Existem expectativas sobre os movimentos dos corpos na dança que se centram na ideia de movimento como saltos, passos, giros, grandes aberturas e Rafael acabou driblando nossas expectativas, pois, para representar uma estatueta de um jogador de uma bola não é preciso necessariamente produzir o movimento que se espera de um corpo de jogador de futebol. Há outras formas de compor estes movimentos, tais quais estão descritas acima, os corpos são habilidades que se constituem em meio a seus engajamentos com o mundo que são próprios e autênticos.

Estas foram as conclusões das experiências de campo com o movimento. A prática do movimento é ampla e diversa, o que propicia a impressão das mais variadas habilidades corporais. Dito de outra forma, o movimento do corpo não se limita a padrões, regras e normas, ele é a próprio princípio das composições que são sempre abundantes.

4.3 DEFICIÊNCIAS COM ASPAS E DEFICIÊNCIAS SEM ASPAS

A palestra fomentada por Igomar Zucchi, professor de Orientação e Mobilidade na Associação de Integração ao Cego no Encontro Estadual de Entidades e Associações de Santa Catarina, realizada no dia 24 de agosto de 2019, na Associação Catarinense de Integração ao Cego, abriu caminhos interessantes para pensar os dilemas culturais e simbólicos que permeiam a construção da identidade das pessoas com deficiência.

Mesmo que não tenha sido propriamente o objetivo desta pesquisa, desenvolver análises sobre os impactos políticos nas formas como os corpos das pessoas com deficiência são classificados e como estas questões interferem nas construções identitárias das pessoas com deficiência, constituíram uma demanda que foi se edificando ao longo das observações feitas em campo.

Para potencializar este debate, considero importante mobilizar as contribuições de Manuela Carneiro da Cunha (2009), Roy Wagner (2010) e Homi Bhabha (1998) para pensar a cultura, seus limites e fronteiras.

Na palestra em questão, as/os presentes na plateia participavam ativamente do debate proposto por Igomar Zucchi. No debate apontavam os desafios sobre acessibilidade para pessoas cegas e baixa visão, tendo em vista que a falta de investimentos e, mesmo conhecimento acerca das linguagens táteis para pessoas cegas e baixa visão configurava em uma das principais dificuldades de transitar pelas cidades e até mesmo espaços privados.

Neste contexto, a discussão passou a figurar a segurança das pessoas cegas e baixa visão a partir do uso das bengalas. Esse ponto em especial foi alvo de grande polêmica, de início não consegui compreender por quais motivos o uso ou não uso da bengala poderiam ser polêmicos.

Em meio às conversas paralelas que aconteciam, uma fala vinda da plateia foi bastante elucidativa. O participante relatou seu o processo de aceitação do uso da bengala, que segundo ele, não se tratava de um processo fácil, mas como já havia passado por inúmeras situações quase acidentais por não usar a bengala e, portanto, mesmo sendo difícil assumir esta posição, ele defendeu o uso frente aos demais.

Diante desta fala, fui identificando que o uso da bengala trazia consigo a demarcação da identidade de pessoa com deficiência, inevitavelmente, recordei do meu processo em relação ao uso da bengala. Sempre soube que de uma forma ou outra essa necessidade

apareceria em algum momento, não sabia ao certo quando e nem como, e confesso, veio mais cedo do que imaginava.

Então, compartilho do sentimento manifestado, afirmar-se deficiente, não é processo fácil. Antes de tudo é um processo, contínuo, que não começa e muito menos se encerra no uso de bengalas, andadores, muletas ou cadeiras de rodas, mas perdura e se refaz a cada dia.

Tudo isso me remeteu ao processo dialético e complexo, que é ser uma pessoa com deficiência. Diante disso, pensar a complexidade das deficiências se articula de um lado com a necessidade de traduzir todas estas questões e demandas ao Estado e às políticas públicas que são necessárias e ao mesmo tempo falar de variadas e singulares experiências. Assim, o processo de afirmação passa por muitas questões pessoais, íntimas, mas também culturais e políticas.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009), vai desenvolver uma das teorias mais pertinentes para a compreensão dos dilemas vivenciados pelas populações indígenas na atualidade, algo que pode ser reaplicado para pensar as situações acima relatadas.

O conceito de cultura e “cultura” com aspas desenvolvido por Carneiro da Cunha (2009), permite problematizarmos primeiramente o conceito antropológico de cultura. A base do conhecimento antropológico é o fenômeno humano, muitas das pesquisas de campo e demais estudos produzidos na antropologia buscam encontrar mecanismos, sistemas, estruturas, relações, experiências, práticas, que estão alicerçadas no conceito de cultura.

Cultura, em linhas muito gerais, pode ser pensada como um sistema integrativo de símbolos, códigos, práticas de determinados grupos sociais. Contudo, cabe fazer um gancho, com o antropólogo Roy Wagner (2010), para este antropólogo o conceito de cultura é um modo de conhecer, uma invenção, produzida no ato de apreender a cultura e tentar representá-la.

Nesse sentido, a invenção não seria um problema, uma alegoria fantástica e falaciosa, mas seria um processo criativo que é desenvolvido em função do choque entre diferentes formas de estar no mundo. Assim, a cultura muito mais do que explicar o outro, é uma tentativa de explicação destes encontros realizados nas pesquisas antropológicas.

Em diálogo com esse ponto, é possível voltar às discussões sobre os conceitos de cultura e cultura com aspas. A cultura, então, sendo uma invenção concebida a partir das relações entre eu e um suposto outro, este outro, na história do pensamento antropológico foi por muito tempo quem não poderia falar de si.

Não irei aprofundar neste debate, mas pode ser relacionado às reflexões de Gaytri Spivak, em *Pode o Subalterno Falar?* (2014). Nesse sentido, a cultura do outro foi sendo elaborada sem a participação deste, essa então seria a ideia de cultura com aspas, a cultura para branco ver, entender.

O que de alguma forma, não é tão problemático, pois de alguma forma comunica algumas particularidades e características de organização de determinados grupos, isto é, na mesma medida que limita pode contribuir como uma chave de entendimento para contextos que desconhecem.

Para Manuela Carneiro da Cunha (2009) o cerne da questão está na cultura como faca de dois gumes, pode ser limitante e enquadrar grupos sociais a partir de características por vezes genéricas, mas também pode atuar como ferramenta de demarcação política. A sociedade ocidental impõe um conceito de cultura delimitador do outro e de seu território, ao mesmo tempo esse outro se apropria deste conceito como ferramenta de diálogo e luta política.

Percorro toda esta discussão conceitual, para voltar aos processos de afirmar-se deficiente. Falar de deficiências, é falar de uma gama diversa de existências, demandas e particularidades.

Sendo assim, o conceito de deficiência sem aspas pode ser pensado como um processo complexo e diverso que está relacionado às trajetórias, dinâmicas pessoais e mesmo às questões mais específicas das lesões. O conceito de deficiência com aspas é uma grande generalização da deficiência, que não consegue abarcar todas as especificidades de um grupo tão diverso, contudo, é importante porque indica um sistema de semelhanças e, por conseguinte, assegura a unificação de reivindicações políticas que são extremamente necessárias para a conquista e garantia de direitos.

Outro relato que considero pertinente para as discussões propostas aqui neste subcapítulo diz respeito às diversidades e relacionalidades das experiências das pessoas com deficiência.

Foi no primeiro dia do Curso de Improviso e Composição no contexto da diversidade, em que Rafael se aproximou. A conversa foi iniciada pela proximidade e possíveis semelhanças de nossos corpos, na mesma medida em que nossos corpos se assemelhavam, eles eram bem distintos entre si, Rafael usa cadeira de rodas para se locomover, e eu uso bengala.

Frente aos demais participantes, eu e Rafael, compartilhávamos muitas coisas em comum. Dores, fraturas, formas de movimentação e alguns olhares tortos das ruas, somos duas pessoas com deficiências que se assemelham e se diferem.

Justamente este ponto é pertinente de ser abordado, isso porque as deficiências são sempre diversas, e ao mesmo tempo que existem diagnósticos muitos semelhantes, as experiências são múltiplas. As discussões desenvolvidas por Annemarie Mol (2005) permitem aprofundar esta discussão, afinal os diagnósticos não podem se limitar tão somente ao fenômeno biológico, isso porque este fenômeno representa uma das facetas de todo um sistema complexo e múltiplo que constituem os diagnósticos.

Isto abre precedentes para pensarmos que os corpos das pessoas com deficiência e seus diagnósticos não estão tão somente atrelados à uma ausência de determinado componente fisiológico, por exemplo, mas sim há uma gama de relações que materiais, não materiais, humanas e não humanas produzem o diagnóstico.

Ao longo dos variados exercícios de improvisação que geralmente eram feitos em duplas, formadas de modo aleatório, por proximidade espacial ou mesmo por algum tipo de interesse específico artístico, as duplas eram montadas e desmontadas constantemente ou por comando de Fernanda Amaral ou mesmo pela proposta de improviso, que muitas vezes girava em torno de circular e de entrar em contato com outros participantes.

Fernanda estimulava muito esses processos de formação de duplas diferentes, estimulava que circulássemos e que nos conhecêssemos nestes movimentos. Depois de circular e propor com vários participantes, chegou minha vez de compor com Rafael.

Ele estava sentado no chão, essa é a posição mais comum de encontrá-lo nas improvisações, em alguns outros exercícios, Fernanda solicitava que ele fizesse na cadeira de rodas.

Continuando o relato, cheguei até ele e me abaixei, sentei-me no chão e comecei a interagir com suas costas e pescoço. Levei parte de meu tronco até as suas mãos, as mãos de Rafael começavam a comandar meus movimentos, para cima e para baixo. Em seguida, ainda sentada, ele pegou a minha mão e começamos a produzir um movimento circular que expandiu meu corpo pelo espaço. Então, vagorosamente, passei a me movimentar nos níveis médio e alto. Seus pés interagiram com minhas pernas, tocando-as e direcionando meus movimentos. Voltei meu corpo de frente para o seu, no nível médio, me pus a girar em volta seguindo seus comandos a partir dos pés. Em seguida, voltei-me para o chão e começamos a perceber a potência do chão. Abrimos as pernas, apoiamos mãos, cotovelos e braços no chão.

Permitimos mais uma vez um encontro de costas onde as cabeças se moveram e se encostaram. Nossos troncos se moveram em direção contrária, as mãos apoiadas no chão, o movimento de abertura das pernas no chão, começamos a ampliar o espaço entre nós, mais uma vez os pescoços foram encaixados. Nesse momento os braços foram abrindo-se e servindo de apoio no chão, fomos nos afastando e vagorosamente procurando outros corpos para continuarmos nossas composições.

Este relato se propôs a descrever encontros, improvisos e composições que eu e Rafael produzimos em conjunto. Contudo, essa experiência me remete, mais uma vez, a esboçar algumas possibilidades para pensar politicamente nossos corpos. A deficiência não é uma experiência fixa, regular e, portanto, se debruçar sobre este tema exige prestar atenção às formas mais habituais, cotidianas em que estes corpos são pensados.

Sobre formas habituais e cotidianas, entende-se as expectativas produzidas em torno destas experiências. Em muitas das experiências que tive, pessoais, políticas, profissionais, é possível perceber a necessidade constante de enquadramento. É como se as pessoas com deficiência precisassem provar repetidas vezes que são pessoas com deficiência, e que essa experiência é constante.

Essas reflexões podem abrir dois caminhos, o primeiro é que a experiência das pessoas com deficiência não se limita ao diagnóstico, existem várias projeções do diagnóstico que muitas vezes não condizem com a experiência real de cada pessoa. Em conversas com Rafael Barbosa, ele me disse que não sabia como não tinha mais sofrido com fraturas em seu corpo, pois, ele dança e faz todo o tipo de exercícios corporais que objetivamente culminariam em uma nova fratura.

Embora, isso seja algo extremamente positivo para a experiência dele, muitas das vezes essa ruptura em relação aos diagnósticos e demais expectativas, causa desconfortos. Como, afinal, estes corpos podem romper com seus destinos médicos?

Não se trata de ver a experiência dos corpos das pessoas com deficiência como experiências de superação das lesões. Mas, trata-se de lançar provocações para que consigamos olhar para além destas expectativas produzidas.

Nesse mesmo caminho, também se espera que as pessoas com deficiência sejam portadoras de identidade única e fixa. Em muitas de minhas conversas e práticas de dança, percebi que as pessoas com deficiência, assim como eu, não querem a todo tempo ter que se apresentar a partir desta identidade.

De um lado isso se conecta a receios de uma sociedade tomada por atitudes capacitistas, de outro, uma única identidade não revela todas as nossas formas de existência. Somos pessoas com deficiência, somos mulheres, somos artistas, somos estudantes, somos profissionais, etc.

Nesse debate, considero relevante trazer a ideia da fronteira de Homi Bhabha (1998), que coloca em xeque as identidades fixas e monolíticas, entendendo que estas são produzidas dentro de um contexto de relação de poder, e acabam por ser oportunas diante das lógicas de colonização e dominação. O pensamento de Bhabha, está fundado na crítica ao colonialismo, na oferta a fuga dos dualismos eu e outro, branco e negro como algo que resultam na solidificação de estereótipos que aprisionam as pessoas em identidades idealizadas.

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os "limites" epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, as portadores de sexualidades policiadas. (BHABHA, 1998, p. 24).

Portanto, a fronteira é a margem, o entre lugar, algo que não está limitado por um território geográfico, mas que é posto em constantemente negociações. A margem e seus movimentos têm potência que pode produzir novas e inesperadas formas de existência.

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou "pureza" inerentes as culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo (BHABHA, 1998, p.67).

Feitas estas discussões, considero que há muitos caminhos para pensar as implicações pessoais e políticas das classificações identitárias das pessoas com deficiência. De modo algum se ambiciona chegar a um dado conclusivo final sobre estes processos, mas, almeja-se ao menos apontar lacunas e problemáticas que devem analisadas com mais atenção.

Ainda há longos caminhos a percorrer nestas discussões, contudo, reforço a necessidade de construir análises que estejam efetivamente vinculadas com as experiências das pessoas com deficiência. Assim, defende-se a importância de espaços de produção de conhecimento mais plurais e democráticos, o que significa objetivamente, que as pessoas com deficiência possam também apropriar-se destes espaços.

Para finalizar estas reflexões, serão apontadas algumas possibilidades reflexivas para aprofundar ou mesmo ampliar discussões sobre o termo inclusão. Conforme já mencionado, as análises nesta pesquisa não irão percorrer as discussões levantadas pelos Estudos sobre

Deficiência, entretanto, considera-se pertinente fazer algumas observações sobre o termo, já que este foi recorrente em diversos momentos na pesquisa de campo.

As mostras e apresentações que participei e observei no decorrer da imersão com a Bengalantes Cia de Dança, em geral, tendiam a relacionar a dança que apresentávamos ao termo inclusão. Sabe-se que inclusão das pessoas com deficiência nos mais diversos espaços da sociedade como educação, mercado de trabalho, cultura e esportes são demandas legítimas, contudo, este termo parecia, nestas situações, estar relacionado há uma ideia de dependência das pessoas com deficiência.

É importante destacar, que isso não significa desprezar ou mesmo desvalorizar qualquer esforço de um montante de grupos e pessoas produzidos na tentativa de oportunizar mais espaços na sociedade para pessoas com deficiência. Todavia, considero que esta reflexão pode vir a ser potente para pensar alternativas e, quem sabe, mais eficazes formas de inclusão.

Envolto disso, me pareceu interessante relacionar este termo às provocações feitas pelos palestrantes no Colóquio *Arte inclusiva — Quem inclui quem?*¹⁴. O Colóquio foi organizado pela SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo nos dias 12, 13 e 16 de novembro de 2019.

Nesta ocasião, não foi possível participar pessoalmente das atividades, entretanto, consegui acessar as gravações dos áudios das palestras e debates que aconteciam na sequência. Esse acesso foi possível, graças à Fernanda Amaral, diretora da Cia de Dança Sem Fronteiras, que foi uma das debatedoras/fomentadoras/provocadoras do evento e, assim que soube da minha vontade de acompanhar o debate, tratou de verificar essa possibilidade.

No dia 13 de novembro de 2019, dentro da programação do colóquio, aconteceu o painel *Acessibilidade dos artistas à arte*. Neste painel participaram Rafael Barbosa, dançarino da Cia de Dança Sem Fronteiras, Maurício Paroni, diretor teatral com deficiência e Gabriel Sousa, também dançarino da Cia de Dança Sem Fronteiras.

Neste painel, as discussões dos artistas apresentaram suas trajetórias no âmbito da dança e do teatro, assim como também, expuseram os principais desafios existentes entre ser artista e ser uma pessoa com deficiência. Nas falas, os artistas reforçavam a ideia de que pensar deficiência é pensar em termos de diversidade e de processo, isto é, as deficiências são sempre diversas e estão em constante transformação.

¹⁴ Mais informações sobre o Colóquio *Arte inclusiva — Quem inclui quem?* Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/coloquio-discute-arte-inclusiva-brasil-portugal/> Acesso em: Dezembro de 2019.

Todas as falas, de alguma forma, defendiam a ideia de que é necessário ter mais pessoas com deficiência nestes espaços, ou seja, mais representatividade. A representatividade atua como uma forma de reconhecimento de si na/o outra/o, através de algumas similaridades articuladas entre corpos, trajetórias e experiências, o que pode resultar na intensificação dos processos de entender-se e perceber-se como parte integrante de diferentes contextos profissionais, artísticos e políticos.

Assim, isso significa compreender que na medida em as pessoas com deficiência participam do mundo, nos mais diferentes ramos e atividades da vida social, mais estas pessoas [nós] percebem-se como partes constituintes e, por conseguinte, mais participam destes espaços. Para concluir esta etapa reflexiva, defendo que a partir desta perspectiva poderiam ser pensadas alternativas mais eficazes nos processos de inclusão das pessoas com deficiência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vamos propondo maneiras sutis de despedidas. Nos tocamos com braços, permitimos girar e abri-los finalizando nosso encontro, deixamos que nossos corpos lentamente fossem interagindo com outros corpos presentes ali. Estes movimentos de despedidas foram produzidos a cada final de encontros e proposições nas duplas ou trios. As despedidas não indicavam necessariamente uma pausa ou a finalização de uma composição, mas indicavam um próximo encontro a ser produzido.

Este relato foi extraído do diário de campo em que constam minhas experiências no curso de improviso e composição no contexto da diversidade na SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo. E, expõe, sobretudo, as despedidas que produzem novos encontros que sempre nos permitem acessar algo novo, inusitado, e que estão profundamente conectados com nossa disposição de estar vivo, estar no mundo.

A ideia de despedidas e encontros sintetizou os movimentos produzidos, dentro e fora da dança, nos processos experienciados durante a pesquisa de campo. Todo o período de produção desta pesquisa foi permeado por intensas transformações pessoais, políticas e profissionais. Nas próximas linhas, e se encaminhando para o fechamento desta pesquisa, relatarei estes movimentos a partir da metáfora de despedidas e encontros.

A primeira despedida, e logo encontro, sucedeu com as formas de conceitualizar o corpo em função de suas marcações culturais e simbólicas. Obviamente que não se tratou de

um apagamento ou de um descrédito à essas conceitualizações, mas de um novo encontro teórico-conceitual de compreender o corpo.

A segunda é minha inserção na etnografia. Já havia me inserido em uma pesquisa de iniciação científica durante a graduação, em que tive de utilizar o método etnográfico para acompanhar durante um curto período as feiras de alimentos convencionais e orgânicos na cidade Porto Alegre. Esta pesquisa embora demandasse o método etnográfico para elaboração e organização dos dados, não se tratava de uma pesquisa antropológica. Nos situávamos muito mais na pesquisa sociológica, as análises produzidas a partir dos dados culminaram em um artigo que incluía discussões sobre riscos, qualidades e sociabilidades na comercialização de alimentos nas feiras¹⁵.

Mesmo tendo esta experiência de trabalho etnográfico, a maior parte das pesquisas que havia produzido até este momento, foram desenvolvidas na área da educação. Nestas pesquisas, eram feitos recortes temáticos que, posteriormente se articulavam às perspectivas teóricas que considerava pertinentes para análise.

Assim a inserção em campo, o envolvimento para com as pessoas, a observação atenta a todos os eventos, todos os fatores, objetos e ambientes que compõem o campo, era algo extremamente novo. Recordo que nos primeiros dias de campo estive repleta de dúvidas sobre o que deveria observar e considerar como campo. Conversas feitas informalmente? O formato da sala de ensaios? A iluminação dos espaços? A textura do chão? Aos poucos, no processo de produção fui entendendo que todos estes aspectos acima mencionados são dados que podem ter sua relevância nas análises, e esse entendimento foi sendo elaborado a cada processo de lapidação do diário de campo.

Os processos de escrita e organização do diário de campo também foram desafiantes, os desafios se sucediam em meio aos movimentos de saída e chegada em campo. Evidentemente, estes movimentos não são demarcados desta forma, contudo, à saída de campo considerava que seria o momento de anotar pontos dos aspectos que haviam me chamado especial atenção, para em seguida transcrevê-los no computador.

Entretanto, as memórias das experiências não chegavam de imediato, muitas vezes precisava retornar ao campo para que estas memórias fossem acionadas. Minha organização inicial dos relatos se organizava em torno dos dias que havia ido ao campo, mas depois destas

¹⁵Pesquisa de orientação do Prof. Dr. Guilherme Francisco Waterloo Radomsky. Artigo “Riscos, qualidades e sociabilidades em feiras: a perspectiva de feirantes em dois espaços de comercialização em Porto Alegre”. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/ccsaemperspectiva/article/view/16048>. Acesso em: Janeiro de 2020.

percepções foi havendo a necessidade de organizá-los por eixos temáticos, o que acabou por facilitar as conexões teóricas-conceituais na construção desta pesquisa.

Outras despedidas e encontros estão relacionados à descoberta de meu corpo dançante. Obviamente, já havia experimentado meu corpo na dança em diversas situações, festas, cursos, projetos com artes cênicas, contudo, jamais havia entendido este espaço como legítimo para o meu corpo. Realmente, eu não sabia que poderia dançar, isso me fez perceber que o corpo é algo que se faz; assim, a ideia de um corpo não feito para a dança caía por terra, já não fazia sentido pensar o corpo em relação as possíveis e questionáveis ausências, mas sim, como um sistema complexo de habilidades que se engaja no mundo à sua maneira.

Nestes processos de me introduzir na etnografia, na medida do possível, procurei conciliar minhas atividades docentes no Instituto Federal Catarinense. Assim, profissionalmente fui tecendo encontros potentes com o conhecimento antropológico, minhas dinâmicas de aula, debates e escolhas temáticas começaram a tender e travar relações tendo como aporte as teorias e métodos antropológicos.

Propus, em eventuais momentos aos estudantes, atividades avaliativas que demandassem imersão, conexão com diferentes grupos sociais dos quais estas/es estavam habituados, como processo avaliativo final solicitava a produção do diário de campo. Em geral, estas atividades eram bem recebidas, elas fomentavam a criatividade na escolha do campo de pesquisa, a criatividade narrativa, além de interessantes análises que ampliam e relativizam algumas concepções culturais.

Diante destes encontros com a pesquisa de campo, com as produções dos diários e organização de relatos, com corpo na dança, passei a considerar que os encontros sucedem para além de nossas expectativas, são inesperados, vem das aleatoriedades da posição e do espaço que ocupamos em determinados momentos. Mas, sobretudo, concluo esta reflexão que os encontros só são possíveis quando existe o desejo; o desejo do encontro, o desejo de fazer junto, o desejo de descobrir, o desejo de entrega.

As cidades que percorri, os espaços de dança em que circulei, os corpos com os quais dancei e experimentei, todos absolutamente, todos, eram movidos pelo desejo do encontro. A ideia de encontros e desejos, se aproxima ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) postulam no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*, conforme citação:

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu

objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão (DELEUZE; GUATARRI, p. 43, 2010).

Feitas estas digressões sobre despedidas e encontros produzidos com a pesquisa de campo, me volto para as considerações conceituais e analíticas desta pesquisa. Além disso, aponto possíveis caminhos e pontos a serem desenvolvidos na pesquisa de doutorado.

A pesquisa de dissertação muito mais que fechar, consolidar análises e possíveis interpretações sobre o corpo na dança, considerou a importância de processos, fluxos, dinâmicas que compõem o corpo. Algo muito semelhante às proposições de Tim Ingold (2012) sobre a importância dos processos:

A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte. Quero argumentar aqui que os debates contemporâneos em campos os mais diversos – da antropologia e arqueologia à história da arte e estudos da cultura material – continuam a reproduzir os pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico, ainda que tentem restaurar o equilíbrio entre seus termos. Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria (INGOLD, 2012, p. 26).

Dito isso, as experiências da prática de dança produzidas ao longo da pesquisa de campo, propiciaram entendimentos sobre corpos como processos que são constituídos em conjunto com os engajamentos estabelecidos com as materialidades. Em outras palavras, corpos podem ser pensados na sua relação com o mundo, o que não significa excluir os aspectos biológicos e fisiológicos que compõem o corpo, mas compreender estes como parte de um sistema complexo que se organiza em função de técnicas corporais que são constituídas por um movimento constante e relacional entre as composições psicológicas, biológicas e sociais.

Todos estes argumentos se conectam com a frase que confere o título desta pesquisa *A gente dança, porque a gente pode*, ou seja, todos os corpos, com e sem deficiência, dançam porque todos os corpos podem desenvolver estas habilidades e, portanto, podem dançar. Dessa forma, muitos dos estigmas direcionados às pessoas com deficiência, que versam sobre as possíveis ausências, faltas ou falhas não se firmam.

Assim, considera-se que todos os corpos são presenças, absolutamente diversas, mas presenças, que se materializam na forma de habilidades que são constituídas na relação com o mundo. Relações estas que podem ser estabelecidas nas mais distintas áreas de atuação e produção de conhecimento.

Envolto destas questões apresentadas sobre as experiências de campo na pesquisa de

dissertação, tantas outras questões foram ampliando e mobilizando novos interesses de pesquisa. Algumas das questões que iniciaram nesta experiência de pesquisa e seguem provocando reflexões, situam-se nos movimentos dos corpos.

Mesmo que este estudo já esteja em desenvolvimento no pensamento antropológico, considero que há muitos outros caminhos que podem ser trilhados. Sendo assim, as diversidades de habilidades no âmbito da dança me provocaram a pensar as seguintes questões: o que entendemos por movimento? Existiriam movimentos mais ou menos eficazes? O movimento pode ser pensado como uma técnica corporal? Como a antropologia social poderia contribuir nesta empreitada?

Assim, almeja-se que a pesquisa de doutorado que virá a ser iniciada, invista de maneira mais direta nas observações de movimentos dos corpos, inclusive, propondo interface com outras áreas do conhecimento. Além disso, pretende-se manter e aprofundar ainda mais as relações com os Estudos sobre Deficiência, tendo em vista, que também é um campo ainda pouco explorado na antropologia social.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, A. C. Movendo-se através da diferença: dança e deficiência. **Cena**, n. 12, p. 1-30, 2012. Tradução de BARBO, C. V.; DANTAS, M. F.
- ALMEIDA, M. V. O corpo na teoria antropológica. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 33, p. 49-66, 2004.
- AMARAL, F. **Dança Sem Fronteiras**. São Paulo: Lama, 2017.
- AMARAL, L. Corpo Desviante/Olhar Perplexo. **Revista Psicologia USP**, v. 5, n. 1/2, p. 245-268, 1994.
- ANDRADE, A **O outro lado do mundo: encontros entre surdocegueira e expressões artísticas**. Tese (Doutorado em Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, n. 26, p. 329-376, 2006.
- BOAS, F. **El Arte Primitiva**. Fondo de Cultura Económica. México: 1947.
- CUNHA, M. C. **Cultura com Aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CSORDAS, T. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: editora UFRGS, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti -Édipo**. São Paulo: Ed. 41976.

DIAS, A. Por uma genealogia do capacitismo: da eugenia estatal a narrativa capacitista social. **In: Anais do I Simpósio Internacional de Estudos sobre a Deficiência**. SEDPCD/Diversitas/USP Legal – São Paulo, 2013.

DINIZ, D. **O Que é Deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2012.

DINIZ, D. **O Modelo Social da Deficiência: A Crítica Feminista**. Série Anis, 28, Brasília: Letras Livres, p. 1-8, 2003.

DINIZ D.; SANTOS W. Deficiência e Direitos Humanos: desafios e respostas à discriminação. **In: Diniz D, Santos W, organizadores. Deficiência e Discriminação**. Brasília: Letras Livres, EdUnB; 2010. p. 9-10.

DAOLIO, J.; RIGONI, A. C. C.; ROBLE, O. J. Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty. **Pro-Posições**, v. 23, n. 3, p. 179-193, 2012.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARNELL, B. Getting Out of the Habitus: An Alternative Model of Dynamically Embodied Social Action. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 6, n. 3, p. 397-418, 2000.

FERREIRA, T. A. **“Tribal Brasil na Cidade”: Videodanças como processo de aprendizagem do Curso de Formação em Tribal Brasil**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FOUCAULT, M. **Em defesa da Sociedade**: curso no Collège de France (1975 – 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Technologies of the self**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

FREMLIN, P. T. **Corporalidades de Chumbados: Uma Etnografia de Pessoas com Deficiências Físicas no Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

GALEANO, E. **Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2005.

GESSER, M. **Gênero, Corpo e Sexualidade**: processos de significação e suas implicações na constituição de mulheres com deficiência física. Florianópolis: UFSC, 2010. 296 p. Tese

(Doutorado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

GIBSON, James. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York: Psychology Press, 1986.

GONÇALVES, R.; OSÓRIO, P. Apresentação: Dossiê Antropologia da Dança, **Antropolítica**, n. 33, p. 13-23, 2012.

INGOLD, T. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação, Porto Alegre**, v. 33, n. 1, p. 6-25, 2010.

INGOLD, T. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London: Routledge, 2000.

INGOLD, T. **Making**. London and New York: Routledge, 2013.

INGOLD, T. Pare, olhe, escute. **Revista PONTOURBE**, v. 3, n. 2, p.1-53, 2008.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, v. 18 n. 37, p. 25-44, 2012.

INGOLD, T. **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

INGOLD, T. Chega da Etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Revista Educação**, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.

LATOUR, B. “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos escusos sobre a ciência.” In: João A. Nunes e Ricardo Roque (orgs). **Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência**. Porto, Portugal: Ed. Afrontamentos, p. 39-61, 2008.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MALUF, S. W. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. In: **Esboços**. Dossiê corpo e história. Florianópolis, v. 9, p. 87-101, 2001.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MELLO, A. **Gênero, Deficiência, Cuidado e Capacitismo: Uma análise antropológica de experiências narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MELLO, A. G.; NUERNBERG, A. H. Gênero e Deficiência: interseções e perspectivas. **Revista Estudos Feministas**, v. 20, n. 3, p. 635-655, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

RABELO, M. C. M. **Movimento: rodar com o santo. Enredos, feituradas e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé.** Salvador: Edufba, 2014.

SCHMID, J. Contato improvisação como uma arte de viver. **Urdimento**, v. 1, n. 28, p. 302-322, 2017. Tradução de GARROTE, B.

SHEETS-JOHNSTONE, M. **The Primacy of movement.** John Benjamins Publishing Companys, 1999.

SPIVAK, G. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TONIOL, R.; MATSUE, R.; PEREIRA, P. P. G. Religião, corpo e saúde: uma entrevista com Thomas Csordas. **Interface: comunicação, saúde e educação**, v. 22, n. 66, p. 961-966, 2018.

TSING, A. The Mushroom Forest. PAN: **Philosophy, Activism, Nature**, n. 10, p. 6-14, 2013.

MOL, A. **The body multiple: ontology in medical practice.** Duham and London: Duke University Press, 2005.

RIBAS, J. B. C. **O que são pessoas deficientes.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAUTCHUK, C. **O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá),** Brasília: UNB, 2007.

SERRES, M. **Variações sobre o corpo.** Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

VEDANA, V. Escutar no som. **Ilha** v. 20, n. 1, p. 117-144, junho de 2018.

VON DER WEID, O. **Visual é só um dos suportes do sonho: práticas e conhecimentos de vidas com cegueira.** Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Cultural). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

VON DER WEID, O. Provincializar a visão: esboços para uma abordagem metodológica. In: **30ª Reunião Brasileira de Antropologia.** João Pessoa, Paraíba, Brasil.

VON DER WEID, O. O corpo estendido de cegos: cognição, ambiente, acoplamentos. **Sociologia e Antropologia**, v. 05, n. 03, p. 935-960, 2015.

WAGNER, R. **A Invenção da Cultura.** São Paulo: Cossac Naify, 2010.

WARNIER, J. P. **O retorno a Marcel Mauss.** Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp. 21-35. Tradução de KASPER, C. P.