



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Bruna Pontes Silveira


**Biografando a experiência do grupo de dança sobre rodas
Corpo em Movimento: entre a produção de normalidade e as astúcias
criadas pelos corpos**

São Gonçalo

2016

Bruna Pontes Silveira

**Biografemando a experiência do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento:
entre a produção de normalidade e as astúcias criadas pelos corpos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Formativos e Desigualdades Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Anelice Astrid Ribetto

São Gonçalo

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE

S587
TESE

Silveira, Bruna Pontes .

Biografando a experiência do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento: a produção de normalidade e as astúcias criadas pelos corpos / Bruna Pontes Silveira. – 2016.
135f. : il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Anelice Astrid Ribetto.
Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Dança para deficientes – Teses. 2. Terapia pela dança. 3. Corpo humano. 4. Cadeira de rodas. I. Ribetto, Anelice Astrid. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores

CDU 793.3

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

Assinatura

Data

Bruna Pontes Silveira

**Biografando a experiência do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento:
entre a produção de normalidade e as astúcias criadas pelos corpos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Formativos e Desigualdades Sociais.

Aprovada em 07 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Anelice Ribetto (Orientadora)

Faculdade de Formação de Professores - UERJ

Prof. ^a. Dra. Rosimeri de Oliveira Dias

Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo - UERJ

Prof.^a Dra. Carmen Lúcia Vidal Pérez

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof.^a Dra. Márcia Lise Lunardi-Lazzarin

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Prof. Dr.º José Valter Pereira

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ

São Gonçalo

2016

DEDICATÓRIA

A todos os corpos.

AGRADECIMENTOS

*E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
das lições diárias de outras tantas pessoas.
É tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente
Onde quer que a gente vá.
É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho
Por mais que pense estar ...
(Caminhos do coração – Gonzaguinha)*

Aos meus pais, Jorge e Neises, pela luta diária na busca por uma educação de qualidade. Reconheço o esforço em cada moeda tirada do prato para pagamento das despesas escolares. Isso me dá forças para lutar pela igualdade de oportunidades no processo de escolarização. “*A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada*” (Provérbio Africano). A vocês que, muitas vezes, renunciaram aos seus sonhos para que eu pudesse realizar o meu, partilho a alegria deste momento.

À minha irmã, Gisele, amor incondicional, obrigada pelo presente de 2016. Aos meus avós maternos, Waldyr e Nelza, pelas orações e abraços apertados. Meus tios, João e Nádía, meus primos, Simone, Junior e Igor, pelos conselhos e envio de energias positivas. A distância não foi capaz de apagar o amor verdadeiro.

As minhas afilhadas, Gabriella, Júlia e Esther, minhas flores, por cada gesto amoroso.

Aos meus sogros, Geová e Bete que, mesmos distantes, estão sempre por perto.

Aos irmãos que a vida me deu, Flávio e Márcia, pela acolhida na vida.

Ao único “cueca”, até o momento, que transborda meu coração de alegria, Miguel.

Ao meu marido e amigo, Fábio, por compreender minha loucura, por respeitar meu processo, por construir comigo um novo corpo. Seria preciso pensar novos sentidos para as palavras admiração e carinho, para que elas pudessem expressar meu sentimento por você.

Aos amigos, de longe e de perto, que torceram e vibraram com cada etapa desse processo e por compreenderem minha ausência. Não citarei nomes, para não me esquecer de ninguém. Mas preciso destacar minhas amigas “Luluzetes”, Márcia, Renata e Gisele, por suportarem meu mau humor em dias bons e por rir comigo em dias ruins. Agora sim podemos tomar aquela cerveja gelada!

À Professora Dr.^a Anelice Astrid Ribetto, minha orientadora, ou melhor, minha companheira da vida, por ter me incentivado em cada etapa desse processo. Agradeço pelo cruzamento de nossas vidas nesse plano, tenho plena certeza que nos encontraremos em outros. O respeito, confiança e admiração estão além dos muros da escola. Pelo presente de ter confiado a mim seu companheiro “Chico”, que coitado, cuidou de mim muito mais do que cuidei dele.

Às professoras, Dr.^a Rosimeri Dias (UERJ), Dr.^a Carmem Perez (UFF), Dr.^a Márcia Lunnardi (UFSM) e ao professor Dr. Valter Filé (UFRRJ), pela disponibilidade de leitura de meu texto. Essa costura só tem esse contorno porque vocês foram linha fundamental nessa tecitura. Agradeço pelas infundáveis orientações, tudo foi um grande aprendizado. Que possamos futuramente costurar novas colchas.

À professora Dr.^a Cristiana Callai (UFF), por me presentear com a pista que deu sentido ao meu estar sendo professora.

Às minhas companheiras de orientação coletiva, Luma Balbi, Leidiane Macambira, Gilcelia Baptista, Silvia Melina, Kamila Medeiros e em especial a minha “par” de processo Vannina Silveira, sem você tudo isso teria menos cor e menos risos, que nossa parceria perdue por toda a vida. Sem vocês essa pesquisa seria outra e eu não suportaria pensar esse processo sem nossos encontros. Obrigada pelas leituras de fim de semana, pelo olhar atento, pela amorosidade nos comentários.

Aos professores, funcionários e colegas do Curso de Pós-Graduação em Educação Processos Formativos e Desigualdades Sociais da Faculdade de Formação de Professores da UERJ/São Gonçalo. Pelas aulas, pelos debates, pela disponibilidade em compartilhar olhares fundamentais no processo de construção da pesquisa.

À Associação Niteroiense de Deficientes Físicos (ANDEF) o meu muito obrigado por escancarar as portas da instituição.

Ao grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento pelo acolhimento e parceria. Amanda Peres – pelos infundáveis pedidos e e-mail’s -, Camila Rodrigues, Bianka Costa, Vanessa Andressa, Felipe Bertly, Luiz Henrique Peregrino, Ewerton Quirino, Wellington do Espirito Santo e todos os bailarinos que por pouco tempo tive a honra de conhecer, Leonardo

Teles, Flávia Oliveira, Cristiane Cardoso, Thamires Andrade, Allena Leão e Gabriel Henrique. Cada corpo, cada gesto, cada palavra aqui costurada emana de encontros possíveis e impossíveis que fomos construindo. Minha admiração pelo trabalho de cada um de vocês é para toda a vida.

Que vocês continuem inspirando outros corpos a dançar.

Com vocês, queridos, divido a alegria dessa experiência.

Meu corpo e minhas palavras revelam segredos que eu mesmo desconheço.

E assim, cúmplices, constroem a trama indevida de meu pensamento.

Carlos Skliar

RESUMO

PONTES, Bruna. *Biografemando a experiência do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento: entre a produção de normalidade e as astúcias criadas pelos corpos*. 2016. 135f. Dissertação (Mestrado em Educação: Processos Formativos e Desigualdades Sociais). Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2016.

A presente pesquisa propõe um exercício de pensamento sobre as tensões entre a normalidade produzida nos corpos, especificamente nos corpos dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas “Corpo em Movimento” e as astúcias, “táticas” que são criadas na prática cotidiana em fazer dança como resistência. Historicamente, a condição desses bailarinos, foi pensada e produzida como falta, uma espécie de desvio da norma instituída como padrão. Nesse contexto a dança se apresenta como proposta de reabilitação e normalização dos sujeitos, mas de certa maneira esses sujeitos produzem brechas para se manter como possibilidade de existência em um espaço hegemonicamente instituído. A pesquisa apresenta a trajetória dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento. Uma tentativa que pretende trazer as questões que os afetam e os efeitos neles dessa naturalização do corpo entendido como anormal. Assim, tendo o corpo como fio central dessa pesquisa, tecemos os conceitos trazidos por Michel Foucault e Michel de Certeau na tentativa de problematizar o processo histórico de produção do espaço da normalidade, como parte de uma prática discursiva que foi instituída, naturalizada e perpetuada, e ainda, conceituar as astúcias, que surgem no enfrentamento de uma lógica normalizadora dos corpos, instaurando padrões que funcionam como representações do real. Dando a ver as astúcias criadas pelos corpos desses bailarinos como forma de resistência ao instituído. A pesquisa faz emergir biografemas e biofotografemas, baseado no conceito de Roland Barthes, como forma de contar os efeitos que surgem entre os corpos dos bailarinos e o corpo da pesquisadora. A temática insere-se no campo de discussão da pedagogia da diferença pois aborda um tema fundamental para o cenário da educação inclusiva, em especial no que se refere às formas de produção de um sujeito que habita um corpo com rodas.

Palavras-Chave: Normalidade. Astúcias. Corpo. Dança em cadeiras de rodas.

ABSTRACT

PONTES, Bruna. 2016. *biografemando the experience of the dance on the wheel steam "Corpo em Movimento"*: between the production of normality and the wiles created by the bodies. 2016. 135f. Dissertação (Mestrado em Educação: Processos Formativos e Desigualdades Sociais). Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2016.

This research proposes an exercise of thought about the tensions between normality produced in the bodies, specifically in the bodies of dancers of the dance on the wheels team "Corpo em Movimento", and the wiles, tactics created in the daily practice that make the dance like a resistance. Historically, the condition of this dancers was thought and produced like a lack, a kind of standard deviation, instituted as a rule. In this context, the dance presents as a proposal of rehabilitation and normatization of the subject, but somehow this subjects produce breaches to keep like a possibility of existence in a space hegemonically instituted. The research presents the trajectory of dancers of the dance on the wheels team "Corpo em Movimento". An attempt that intend bring the questions that affect them and the effects that they suffer due this naturalization of the body understood like not normal. So, taking the body as reference in this research, we weave the concepts from Michel Foucault and Michel de Certeau in attempt of problematize the historical process of production of normality space, like a part of discursive practice instituted, naturalized and perpetuated and, still, conceptualize the wiles the arise in confrontation of a body logic normalizing, establishing standard that works like representation of the real. Suggesting the wiles created by the bodies like a way to resistance of instituted. The research makes emerge "biografemas" and "biofotografemas", based in Roland Barthes's concept, like a way to describe the effects that arise between the dancers's bodies and the researcher's body. The themed insert in the field of pedagogic discussion of the difference because approach a fundamental theme for the scenery of inclusive education, specially about the ways of production of a subject that resides in a body on the wheels.

Keywords: Normality. Wiles. Bodies. Dancing on wheelchair.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Pesquisadora acompanhando e produzindo biofotografemas	29
Figura 2 –	Biofotografema carne	111
Figura 3 –	Biofotografema carniça	111
Figura 4 –	Biofotografema ferro	112
Figura 5 –	Biofotografema falta	112
Figura 6 –	Biofotografema velocidade	113
Figura 7 e 8	Imagem do diário de pesquisa	117
Figura 9 –	Produção de biofotografemas	118
Figura 10 a 19	Acompanhando apresentações	119
Figura 20 a 22	Ensaios	124
Figura 23 e 24	Produzindo corpo	126

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANDEF	Associação Niteroiense de Deficientes Físicos
ONU	Organização das Nações Unidas
TELERJ	Telecomunicações do Estado do Rio de Janeiro
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Social
PRI	Programa de Reabilitação Integrada
INES	Instituto Nacional de Educação de Surdos
AACD	Associação de Assistência à Criança Deficiente
CBDCR	Confederação Brasileira em Cadeira de Rodas

SUMÁRIO

	MOSTRANDO	13
1	CONTORNOS QUE ATRAVESSAM A PESQUISA: ENSAIANDO, CARTOGRAFANDO E FOTOGRAFANDO EXPERIÊNCIAS BIOGRAFEMÁTICAS	24
2	CONTORNANDO OS CORPOS – EXPERIÊNCIAS CADEIRANTES E ANDANTES	36
2.1	A Associação Niteroiense dos Deficientes Físicos – ANDEF	36
2.2	Grupo de Dança sobre rodas Corpo em Movimento	40
2.3	Mantendo o mistério - o entre que compõe a complexidade do encontro	43
2.4	O corpo roda	59
2.5	A dança em cadeira de rodas – um bailado possível	64
3	CONTORNANDO ESTUDOS SOBRE A PRODUÇÃO DA NORMALIDADE NOS CORPOS	76
3.1	Corpo – Contornos trilhados no movimento da vida	76
3.2	O corpo no espelho – a produção de um corpo outro	79
3.3	Poder e Normalização dos corpos - Chamando Foucault para dançar	86
3.4	Saber e Poder - Da disciplina ao controle: como produzimos corpos	89
3.5	Dispositivo de normalidade – efeitos	96
4	CONTORNANDO CORPOS VIVOS - CERTEAU E AS ASTÚCIAS	99
4.1	Inventando corpos e imagens – produzindo táticas	103
5	O QUE PODE UM MUNDO INCONGRUENTE OU A INCONGRUÊNCIA DO MUNDO?	108
	REFERÊNCIAS	132

MOSTRANDO¹...

Eu me dobro e me curvo porque de certa
 Forma quero mostrar quem sou pelo outro lado.
 Aquilo que ninguém vê porque sempre
 encontra de frente.
 Se me contorço dou a ver outros
 ângulos que às vezes quero esconder,
 mas foge de mim...
 Conhecer-me de frente é habitualmente ver
 apenas aquilo que quero mostrar.
 Dar a volta a mim é me constranger apenas
 pela possibilidade de ver o que pretendo esconder,
 mas uma vez foge de mim...
 Se foge de mim me desloca e me aterroriza.
 O que vão pensar de mim?
 Se olham para aquilo que não quero
 mostrar, constituem um eu que talvez
 nem eu mesma conheça.
 E será que quero me ver de costas,
 de lado, curvada, de baixo?
 E infinitamente foge de mim...
 Eu sou aquilo que você vê a partir dos
 seus olhares, dos sentidos que se
 constituem e que permanentemente se
 modificam. Eu não sou eu,
 ou o que pretendo parecer.
 Sou um desenho próprio que você
 constrói de mim.
 (Diário, 02 de Abril de 2014)

Quem sou?

Eu não sou meu nome; meu nome pertence àqueles que me chamam. (LISPECTOR, 1978)

Minha identidade me dão os outros, mas eu não sou essa identidade,
 pois se eles têm de dá-la a mim é porque eu,
 em mim mesma, por mim mesma, em minha intimidade,
 não a tenho. (FERRE, 2011, p. 196)

¹ Essa dissertação foi escrita em 1ª e 3ª pessoa. Essa escolha revela que entendo a construção de um texto como composição de vários corpos. Mesmo quando escrevo em 1ª pessoa não deixo de admitir essa construção múltipla, que se compõe no entre, nas relações, nos encontros. Somos muitos!

“Porque a escrita é singular, mas é uma parte da construção coletiva. As vozes ecoam e me atravessam. Tento traduzi-las em palavras. Acho que isso tem haver com uma outra ideia de subjetividade – uma escrita de si – que não é idiossincrasia, não corresponde a um “alter ego”. É uma subjetividade que fala de um devir. (Diário, 01 de Outubro de 2014)

Quer dançar?

É um convite! Quer dançar?

Na minha adolescência já dancei muito.

Engraçado que me lembro com saudades do tempo que rebojava até o chão ao som do funk nos bailes da comunidade.
(Diário, 09 de Outubro de 2014)

Mas hoje já não tenho meus “12 aninhos”² e não me permito tal proeza.

O grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento invadiu minha vida para perguntar: E aí Bruna, vamos dançar? Essa pesquisa deixou de ser somente *sobre* eles para ser *com* eles. Uma tentativa de pensar entre os corpos que dançam com as pernas, os corpos que dançam com cadeira de rodas e os corpos que simplesmente não dançam.

Pergunto-me: o que pode um corpo que dança sobre rodas? Que corpo é esse que nos confronta? O que sentem quando a música toca? Como acontece esse exercício de reinvenção diária?

Essas e outras questões que atravessam a proposta da pesquisa surgem de um incomodo com a minha relação com o corpo. Uma busca quase obsessiva pela normalização. Uma tentativa de parecer-me mais normal e conseqüentemente, ser mais aceita. Quando digo isso me refiro a uma sensação de confusão, de incompletude, de idealização e de intensidade que me acompanha, e que acredito não ser somente minha, haja vista que a pressão para nos mantermos controlados, úteis e dóceis está constantemente presente.

É inicialmente desse desconforto que surge a proposta da pesquisa. Pensar a produção da normalidade nos corpos, mais explicitamente nos corpos dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento da Associação Niteroiense de Deficiente Físico. Tentando mostrar as táticas e as astúcias que esses corpos produzem em seu cotidiano, no plano de resistência as formas hegemônicas de habitar os espaços, em especial o espaço da dança.

Michel de Certeau disse que “*sempre escrevemos sobre algo escrito*” (2013, p.103), como se a página em branco fosse um mito, uma ficção inventada por nós a fim de dar conta da paralisia inesperada diante da necessidade da escrita. E acho realmente que ele tinha razão. Tudo que escrevemos já está de certa forma escrito em nós, inundados por tudo o que somos, que acreditamos ser e viremos a ser ou o que estamos provisoriamente sendo. São nossos

² Menção a música de Claudinho e Buchecha ‘Nosso Sonho’.

atravessamentos, incômodos que emergem na forma de palavras rascunhadas em um papel. Deleuze nos disse que *“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto”* (DELEUZE, 2011, contra capa).

A pretensão desta pesquisa, portanto, é biografemar³ a experiência dos bailarinos do Grupo de Dança sobre rodas Corpo em Movimento, pensando as pistas que se dão entre a produção da normalidade com Michel Foucault e a criação das astúcias como forma de resistência ao instituído, a partir da perspectiva de Michel de Certeau.

Um dos fios que utilizei para costurar a história dessa viagem são biografemas na perspectiva de Roland Barthes. O biografema conta uma história ao mesmo passo que a cria. Ele surge da relação com aqueles com os quais escrevemos. Não está preso a uma regra, a uma norma. Talvez seja possível afirmar que a única regra do biografema seja não ter regras, jogar com o desejo, inventar formas de contar o encontro. Uma maneira que encontramos de contar uma vida a partir dos atravessamentos. É uma forma astuta de fugir do já dito, já pensado. O biografema inaugura uma vida contada.

Os ensaios e as imagens são apresentados, portanto, de forma biografemática – ensaios biografemáticos, biofotografemas -. Ensaíamos escritas biografemáticas apostando na potência da provisoriedade e produzimos biofotografemas como criação de vida.

A cartografia se materializa nos diários de campo, como forma possível de acompanhar os processos que emergem no plano da pesquisa. Uma trama feita por modos de subjetivação, *“referem-se à própria força das transformações, ao devir, ao intempestivo”* (MACHADO, 1999, p.2). A subjetividade aqui adquire o sentido de dobras. Quando você dobra alguma coisa há sempre um dentro que é fora e que em algum momento, pelos diferentes movimentos se modifica, se transforma e se reconstitui. Quando acontecem esses movimentos já não é possível identificar o que está fora e o que está dentro, e a necessidade de rapidamente nomear e classificar perde sentido.

Biografemas, ensaio - cartografia – imagens, se tramam em uma grande tecitura de fios. Uma colcha que viemos costurando ao longo de todo o texto. Não há a possibilidade de separá-las ou dicotomizá-las. São apenas costuras provisórias de um pesquisar “com”, que se propõe a partir de um encontro. Riscam o contorno de um corpo em movimento.

³ Sobre esse conceito de Roland Barthes, fundamental para esse ensaio, falarei mais abaixo.

É a partir desses fios que a dissertação vai sendo tecida. Uma forma de restituir, na linguagem escrita, inclusive na impossibilidade de constituir palavra, os caminhos percorridos, os encontros, os confrontos...

Os biografemas que apresento são, portanto, uma expressão de si (em mim), uma escrita de dobras tão temporal quanto provisória. Feita de diferentes texturas e presenças. Um exercício de gaguejar a experiência vivida. Um certo esforço em trazer à tona os afetos. Acontecimentos por vezes menosprezados por nós que naturalizamos serem esses inferiores ao ditos fatos “oficiais”. Apenas

“...aqueles saberes maiores, conhecimentos ditos, lembrados, escritos e legíveis, racionais e assépticos, lineares, nos contam? E, num movimento de ida e de volta, o que contamos nós quando (nos) dizemos amparados neles?” (RIBETTO, 2009, p. 89).

O que sobre nós deixam mostrar?

Biografemar nos dá a possibilidade de escrever o experimentar. Uma forma outra de contar o que se passa e o que nos passa durante o processo da pesquisa. Costurando possibilidades diferentes na feitura do texto. Uma escrita de nuances, de contornos. A escrita que se defronta as imprevisibilidades, a paixão do entre a confusão e profusão dos pensamentos.

As linhas que surgem nesse grande emaranhado revelam as aflições e as surpresas de uma pesquisadora que embora eufórica pelo novo se mantém aberta para a experiência. A experiência que segundo Larrosa (2001) é uma ex-posição. Uma passividade, enquanto pesquisadores, que nos provoque algo, nos afete e nos ameace. Um exercício de estar disponível.

Hoje resolvi colocar linhas em todo o diário! Isso me faz lembrar que essa escrita é
construída por fios. Por diferentes fios.
Uma grande teia. Não tem meio, início ou fim. Tem linhas, fios, caminhos ...
(Diário, 15 de Março de 2014).

Se “*todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço*” (CERTEAU, 2013, p. 183) o que pretendo é não me tornar apenas passageiro nessa viagem. Meu desejo é transitar pelos espaços menos cômodos já que “*somente os WC abrem uma porta para a fuga no sistema fechado*” (Ibidem, p. 178). Sentir o vento no rosto, os odores, as angústias. Desacelerar os movimentos e descer do vagão a cada ímpeto de aproximação dos moradores locais. Ser surpreendida pela presença deles, pelos corpos. Ver menos e sentir mais. Colocar-me mais e achar-me menos para quem sabe não sair intacta dessa viagem.

Como uma escritora costureira escolhi os fios que comporão essa grande tecitura me bastando falar dos contornos pensados como possíveis.

Digo contorno, pois, são os caminhos escolhidos para acompanhar os processos. São as linhas que riscam um corpo, que o desenham. O corpo do texto emerge desses contornos, dessas curvas.

O primeiro contorno é composto pelas histórias dos sujeitos que compõem o grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento a partir do encontro, aquilo “*que permite ler a vida dele como um Texto, e não o apanhado histórico seco do que fora o registro das suas experiências vividas*” (COSTA, 2011, p. 33). Biografemar com o grupo Corpo em Movimento é falar do corpo dos bailarinos em sua singularidade, é criar sentidos, é sustentar o mínimo da vida como potência e isso me ajuda a pensar os contornos coletivos que transitam entre uma tentativa de pensar os efeitos neles e em mim dessa naturalização do corpo entendido como normal.

O contorno que segue busca pensar o corpo enquanto produção. O corpo roda como composição de um corpo praticado. A dança nesse sentido, mais especificamente a dança com cadeira de rodas, nos ajuda a pensar a história do corpo como um processo de deslocamento produzido pela dança na atualidade. Assim, acredito que deixo mais claro que nesse texto quando menciono a palavra “corpo” não estou falando apenas do corpo físico e biológico, mas também do corpo vivido e experimentado.

Ainda contornando, traremos para a discussão a produção do corpo enquanto movimento. A produção de um corpo outro através das relações de poder a partir das ideias desenvolvidas por Michel Foucault, buscando compreender historicamente o corpo como espaço da produção de normalidade compondo parte de uma prática discursiva que foi instituída, naturalizada e perpetuada.

Como um campo vivo a pesquisa me impulsiona a continuar contornando o corpo em movimento. O que se tornou indispensável a partir do encontro com Michel de Certeau. Esse diálogo compõe a costura que conceitua as astúcias “*as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário*” (CERTEAU, 2013, p. 95) como caminho possível nas práticas cotidianas dos sujeitos nomeados como anormais. Um desafio proposto na orientação coletiva⁴ de pensar as táticas que surgem no enfrentamento de

⁴A orientação coletiva é um dispositivo metodológico que permitiu a composição deste trabalho. Um exercício coletivo de pensar a pesquisa e os atravessamentos que a compõem. Iniciamos as orientações coletivas em março de 2014, elas aconteceram todas as segundas-feiras com a participação de outras alunas, mestrandas, graduandas e ouvintes (Luma Balbi, Vannina Silveira, Leidiane Macambira, Gilcelia Coelho, Kamilla Medeiros, Silvia Melina, Luciana Andréia e Rafaela Corrêa) além de nossa orientadora Anelice Ribetto. Em nossos encontros

uma lógica normalizadora dos corpos e que instaura padrões que funcionam como representações do real, problematizando a tensão nos corpos vivos de pessoas com deficiência, mais especificamente os corpos das pessoas que compõem o grupo de dança sobre rodas “Corpo em Movimento” da Associação Niteroiense dos Deficientes Físicos, que hoje é integrada por “cadeirantes” e “andantes”. Corpos que dançam não sobre, mas com rodas.

Assim, os fios que se entrelaçam nesse trabalho são ensaios e produções de pensamento acerca do corpo, da educação, da dança e da norma. O movimento que se cria a partir do que se sente e que se deseja expressar. Falo do corpo tido como deficiente que confronta os padrões estabelecidos como normais da estética e da constituição de um corpo, o corpo roda, mas falo também do movimento que se origina a partir desse corpo, com ele, junto dele. Trata-se do corpo em movimento que se mostra a partir da dança, a partir da música que surge através do corpo dançante. Uma ação mais ligada à poética e ao desejo que à técnica e ao desenvolvimento motor.

Há que se encontrar espaço para o registro do cotidiano, das subjetividades de uma pesquisadora. Uma tentativa de colocar no papel as dobras e as formas que me constituem diariamente. Os cacos, as fraquezas... um certo exercício de dançar nua, de dar a ver o que talvez até o momento não conheça sobre mim mesma.

Nesse movimento o exercício de ver alguma coisa que ainda não vimos proposto por Larrosa (2004) bate forte e irrompe os pensamentos como marretas na construção. Como um prédio velho precisando de reformas, de novos contornos, disposto a tomar marretadas, não para desentortar, mas talvez para entortar um pouco mais e quem sabe forjar uma expressão menos homogênea, limpa e higiênica. Uma forma possivelmente perturbadora, intrigante que venha provisoriamente compor outra paisagem.

Um desafio para mim que estou permanentemente buscando formas mais faxinadas e organizadas de habitar os espaços. Uma provocação a que me proponho nesse processo. Uma necessidade do sujeito contemporâneo que se coloca como produto impenetrável do meio e não como apenas peça que o compõe. “*A questão é que ansiamos pela ordem e repudiamos o caos*” (MACHADO, 1999, p.4). O corpo limpo, organizado, sem pelos, sem marcas, sem fluídos, visualmente harmonioso e funcional. Talvez seja a maior armadilha que impomos a nós mesmos. De não pensarmos os espaços, as histórias e também o corpo como provisórios, que se modificam conforme o tempo e o movimento.

Gosto de ensaiar essa escrita porque a cada linha que escrevo e apago me permito a reescrita, como um exercício contínuo, mas não linear do pensamento. Lembro-me que no início do processo de análise de implicação, quando me perguntaram o que me move para pesquisar no mestrado em educação pensei que a questão seria rapidamente superada, com um esforço igual aos que pratiquei nos espaços de produção que habitei ao longo da vida. Um esforço mais mecanizado que deslocado de si mesmo, um processo apressado que tenta dar conta dos incômodos que nos fabricam.

Foi difícil. Ainda é.

Deslocar-me, estranhar-me, permitir-me. Isso em muito tem a ver com a abertura que nos propomos ao aceitar o desafio da pesquisa, da escrita de si. Essa escrita ensaística. Porque de certa forma esse processo não se acaba, é para a vida, é a vida, como desejo ético, estético e político. Essa viagem que cronologicamente possui tempo certo para começar e terminar não precisa necessariamente respeitar o tempo majoritário dos homens, o tempo marcado e sincronizado do relógio progressivo. Pode ser a oportunidade de construir novas formas de contar o tempo, novos caminhos. Divagar por outros trilhos, tomar outro rumo, andar na contramão. Uma forma outra de chegar ao que idealizamos como final da jornada relatando a viagem, os sabores e as sensações. Habitar a pesquisa de forma tensa e intensa. Pesquisar na diferença.

Contar em voz alta um pedaço de minha história é me mover fora do tempo linear sem sair da cadeira. Um exercício que se divide entre o prazer e o incômodo. É constituir palavra para a experiência vivida. E me pergunto: como organizar palavras para contar a experiência? Como contar o que ainda hoje intensamente me habita?

Portanto, como falar do corpo? De qualquer corpo, meu corpo, de tudo que o compõe, cabelo, gestos, formas, necessidades, fluídos, desejos... falar das dobras, das marcas, das histórias, dos limites que o compõem e dos limites que imponho a ele. Verdadeiramente não sei se é possível falar de tudo, talvez eu fale do que me lembro, e das possíveis provocações que o dia a dia da pesquisa me colocará. Propositalmente descartarei algumas porque acredito ser esse o jogo da vida que se mostra e que se esconde. Como um grande bailado. Balés sem repertório, sem passos marcados, às vezes passos roubados.

Adentrarei então ao grande salão de baile falando de mim e do corpo que habito. De como cheguei até aqui. Como venho costurando aquilo que venho me tornando.

Que comece a dança!

Cheguei à universidade depois de passar obrigatoriamente e prazerosamente pela escola. Meus pais muito pobres depositavam na escolarização a possibilidade de um futuro melhor, um futuro entendido como diferente do deles.

Marcada pelo discurso incutido em mim e por mim da ausência de beleza entendida como padrão constitui-me na escola as margens dos grandes grupos populares, bem característicos dos espaços seletivos e cruéis da escola. Entendi bem cedo que precisava me destacar pelos estudos para quem sabe ocupar outros lugares tão desejados. De certa forma não compreendia que as amarras também eram construídas por mim e que a cada dia as apertava mais e mais. Nesse período a questão da norma e do corpo padrão já me atravessavam. As questões sobre manter uma estética limpa e bonita aos olhos de todos permeavam as conversas entre as amigas e as relações que se estabeleciam a partir delas. Era preciso ser bonita para ser aceita.

A paixão pela leitura me fez diferente dos demais no momento breve das avaliações. Um pequeno momento de ascensão que sucedia uma vertiginosa invisibilidade. Tão logo entendi meu lugar tratei de seguir em frente e aproveitar as oportunidades que a vida me oferecia.

Fui muito dura comigo, com o meu corpo...

Conquistada pelas questões da educação tratei de entrar na Universidade.

Durante minha longa graduação em pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007 a 2013) passei por muitas adversidades e interrompi os estudos por longos períodos.

No retorno a academia fui enredada por uma paixão - a produção da anormalidade me assaltou no pós-encontro, já que não foi amor à primeira vista. A questão da diferença não me pareceu inicialmente um campo interessante, uma música com a qual eu quisesse dançar. Porém, algumas provocações foram impulsionadas pela leitura de textos das professoras Maria Aparecida Moysés e Cecília Azevedo Lima Collares trabalhados na disciplina de Avaliação Educacional ministrado na época pela professora Cristiana Callai⁵, dentre eles: “*Preconceitos no cotidiano escolar – Ensino e medicalização*”. O fragmento do livro narrava histórias de crianças que após algumas avaliações médicas passaram a ser consideradas doentes. Crianças que necessitavam, segundo os médicos, de medicação para melhorarem nos estudos e nas relações com os colegas, com a professora e até mesmo com os pais. Crianças

⁵Professora Cristiana Callai, Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense – UFF – Niterói – RJ e atualmente Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense, departamento de Ciências Humanas (PCH) – INFES/Santo Antônio de Pádua.

“desajustadas” que precisavam ser “consertadas” para viver em sociedade. Foi a primeira vez que ouvi falar em medicalização na educação.

Dentre tantas histórias a de Reginaldo me marcou porque ao não conseguir fazer o dever disse: "*Eu sei, eu sei que sou doído, vou passar no médico e preciso ficar internado uns dez anos.*" (COLLARES; MOYSÉS, 2015, p.25-26)). Acho que algumas vezes me senti como Reginaldo. Sabe-se lá quantas crianças se sentem assim diariamente. Meio fora do padrão. Uma sensação de desarranjo, de falta de lugar.

Essas questões me inquietaram e seguiram comigo até minha entrada no Projeto de Pesquisa “Diferenças e Alteridade na Educação: saberes, práticas e experiências (inclusivas) na rede pública de ensino em São Gonçalo” do qual fiz parte do ano de 2011 até minha saída da universidade em 2013. O projeto tinha como objetivo compreender de que forma se materializavam as políticas públicas ditas inclusivas no cotidiano das escolas de São Gonçalo. Também foi esse o meu primeiro encontro com a pedagogia da diferença. Foi através desse grupo que iniciei minha jornada de problematizações, questionamentos e inquietações. Essa oportunidade se desdobrou em muitas tecituras com fios distintos. Novas dobras que me compuseram. Novos fios que se juntaram aos meus e construíram um novo contorno.

A proposta sugerida por minha orientadora Anelice Ribetto de pensar as questões que atravessam a lógica da norma, na escrita monográfica de conclusão de curso, não me pareceu inicialmente algo interessante e principalmente prazeroso de fazer. A curiosidade, entretanto, me fez entrelaçar questionamentos que me desestruturaram e me mobilizaram no aprofundamento das tensões que me invadiam.

Existe aluno normal e aluno anormal?

Minha monografia intitulada “Quando o olhar mancha: a marca da anormalidade (na escola) através dos laudos” propôs um exercício de pensamento sobre a produção da anormalidade no espaço escolar, tensionando as marcas-manchas que produzimos em alguns sujeitos.

Partindo do conceito de norma e da construção do padrão de normalidade instituído pela modernidade iniciei a pesquisa problematizando quem são os sujeitos tidos como “anormais” e quais características ao longo da história foram sendo constituídas criando e os agrupando no grupo da anormalidade.

O tensionamento do paradigma médico clínico ganhou força no questionamento do olhar que lançamos sobre o outro. Uma sociedade organizada pelo controle tratou rapidamente de classificar e nomear os sujeitos apontados como fora da norma. E os saberes médicos se incumbiram de adentrar os espaços para normalizar os corpos, docilizá-los. No

intento de pensar os dispositivos normalizadores no processo de inclusão dos alunos com deficiência no atendimento educacional especializado, apresentei as avaliações pedagógicas como um deles e busquei palavras que os nomeavam e que me atravessaram no momento da leitura: atravessamento que se manifestou como incômodo. O encontro com as palavras foi avassalador porque revelou a marca/mancha naturalizada pela escola nos alunos com deficiência. Assim, inspirada por Carlos Skliar (2011A) e seu livro “*Lo dicho, Lo escrito, Lo ignorado: ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*” propus a construção de outros sentidos para as palavras que hegemonicamente são atribuídas aos alunos e que encontrei nas avaliações pedagógicas. Tais palavras correspondiam apenas a um significado engessado e já naturalizado. (Morte, Diferente, Erro, Confusão e Não).

Palavras que surgiram. Palavras que foram encontradas. Palavras que diziam mais sobre nós do que sobre os alunos, porque deixavam amostra todo o nosso temor em relação ao desconhecido. Palavras que lançamos na busca por nomeá-los e enquadrá-los.

Em mim, a busca por outros sentidos a essas palavras se fez tensa e produziu um exercício de pensamento no mínimo questionador. Apesar do esforço, a escrita se desenhou como um desafio, e o diário de pesquisa, dispositivo que também me acompanhou nessa caminhada, acabou por ficar quase que de fora, aparecendo timidamente em apenas algumas linhas. Apresentei o texto de forma limpa e organizada, mas de alguma maneira isso me compõe. Diz sobre mim e sobre o que venho tentando dizer. A escrita como reflexo no espelho do que me habita.

Nesse percurso, fiz valorosos amigos, companheiros no silêncio da leitura que conversaram comigo por todo esse período. Dentre eles cabe ressaltar Carlos Skliar e Jorge Larrosa, companheiros da madrugada, das escritas coletivas. Eu e eles já éramos muitos. Não dormiram nem por um minuto, falaram dentro de mim por dias a fio. Felizmente continuam falando, produzindo novas conversas.

Apaixonei-me pela discussão porque me transformei em *território de passagem* (LARROSA, 2002). Padei e suportei essa paixão inicialmente como algo apartado de mim, somente depois me percebi alucinada e possuída por ela. E isso tem a ver com o movimento de passar pela *experiência*. Marquei-me na carne, no corpo.

Se a experiência é “isso que me *passa*”, o sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que “isso que me *passa*”, ao passar por mim ou em mim, deixa um vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida. Daí que o sujeito da experiência não seja, em princípio, um sujeito ativo, um agente de sua própria experiência, mas um sujeito paciente, passional. Ou, dito de outra maneira, a experiência não se faz, mas se

padece. A este segundo sentido do passar de “isso que me passa” poderíamos chamar de “princípio de paixão”. (LARROSA, 2011, p.5)

Agora início outra jornada no mestrado. Tentando ainda me desvencilhar das armadilhas que teimo construir. Espaços supostamente seguros que rotineiramente construo ao meu redor.

Lançar-me novamente nessa aventura é apostar em outra estética de vida. E se aventurar como diz Larrosa não se faz sem riscos. Riscos que assumo, mesmo que ainda de lápis, ao iniciar minha escrita, de contar minha história e me perder nas histórias dos outros. Desnudar-me frente ao espelho e me perceber imperfeita nas belezas que saltam aos olhos.

As questões da produção da normalidade ressurgem nesse trabalho como possibilidade de pensar outros caminhos para os questionamentos que emergem. Nesse processo o encontro com Michel de Certeau me forçou a pensar outras possibilidades de enfrentamento das práticas normalizantes. Surge nessa perspectiva o desejo de pensar o *entre* existente nas relações constituídas pela lógica da normalidade. “*Mergulhar-me nos resíduos. Tratar assim as táticas cotidianas seria praticar uma arte “ordinária”, achar-se na situação comum e fazer da escritura uma maneira de fazer sucata*” (CERTEAU, 2013, p. 85). Uma proposta de caminhar *com*, de fazer *com*. Pesquisar me embrenhando pelos cantos, guardando os restos, bricolando outras formas de fazer no terreno da pesquisa científica, costurando outras linhas possíveis e dançando quaisquer tipos de música.

Atravessando toda a dissertação emergem textos do meu diário, imagens, fragmentos de conversas, entrevistas, biografemas e outras expressões compondo um corpo vivo e outro que se afirma na sua singularidade. Um corpo-ensaio-pesquisa que roda e se entrega.

Um rodacorpo.

1. CONTORNOS QUE ATRAVESSAM A PESQUISA: ENSAIANDO, CARTOGRAFANDO E FOTOGRAFANDO EXPERIÊNCIAS BIOGRAFEMÁTICAS

*Ando muito completo de vazios.
 Meu órgão de morrer me predomina.
 Estou sem eternidades.
 Não posso mais saber quando amanheço ontem.
 Está rengo de mim o amanhecer.
 Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
 Atrás do ocaso fervem os insetos.
 Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
 Essas coisas me mudam para cisco.
 A minha independência tem algemas.
 (Manoel de Barros - Os deslimites da palavra)*

Essa dissertação já começou e recomeçou muitas vezes - tenho esperança que sejam infundáveis as reinvenções provocadas por cada leitura. Já teve muitos contornos, muitos fios, muitos entrecruzamentos. Já amputei muitas letras, muitos pensamentos. Tentei. No início busquei uma pseudoneutralidade e nela me agarrei escrevendo um texto formalmente acadêmico, mesmo que essa não tenha sido a intenção. Não deu certo. Minha orientadora martelou na minha cabeça: “*Falta carne!*”. Além de precisar, sentia ser fundamental fazer o corpo pulsar. Ainda acho que não tenho como fugir dessa provocação, mesmo que, até o momento, não tenha descoberto uma maneira de fazê-lo a meu gosto. Ainda preciso, a todo momento, trazer sangue ao texto. É duro escrever com as próprias palavras porque fomos e somos acostumados a escrever com as palavras de ninguém. Aquela que teoricamente teria maior valor e maior credibilidade.

Foi duro. Ainda é. Ainda o faço.

Pós qualificação, e já se foi um ano de pesquisa, de escritas, de estudos. Foi preciso desapegar. Acho, na verdade, que foi preciso aprender a desapegar. Não sei se o fiz. Tentei novamente. Precisava reinventar essa pesquisa. Sigo tentando.

Sofri.

Sofrimento não significa paralisia. Aprendi que a gente escreve aquilo que pode. Voltei a escrever. Rescrevi. Reli. Repensei as táticas. Os parceiros. Os fios. As cores. As músicas. Os passos. Abandonei alguns. Alguns me abandonaram.

Já entendo que essa escrita se constrói entre desejos e possibilidades. O desejo de contar uma experiência e as possibilidades que surgem e que faço surgir nessa trajetória. “*Apresento você a mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem no meio da tua inauguração: você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje*” (LISPECTOR, 1978, p. 25).

Assim, a primeira imagem dessa pesquisa – a imagem do corpo – são inquietantes porque me fazem perceber uma urgência. “*Eu escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma*” (Ibidem, p. 22). Escrevo porque sinto necessidade de construir novo sentido ao corpo. Produzir-me na pesquisa. Rasgar alguns pré-conceitos, admitir outras coisas. Consentir um corpo andarilho, provisório, e não mais voyeur como nos colocaria Certeau (2013). Tudo isso fica do campo do desejo. Não há garantias de que os atravessamentos aconteçam. Além de me colocar disponível, busco artimanhas que mantenham em constante questionamento.

Percebi que essa pesquisa tratasse definitivamente de contar histórias. Mas como contar uma história que não seja pelo começo, pelo tão conhecido “*era uma vez*”? Como contar uma história pelos efeitos e não mais pela continuidade dos fatos ou das lembranças?

Quando iniciamos essa jornada pensamos, eu e minha orientadora, em realizarmos apenas entrevistas. A entrevista como possibilidade de encontro, de conversa e de aproximação. Conhecer o outro pelo o que ele nos dá a ver como gesto generoso de partilha da vida. Aos poucos fomos percebendo, pelas intervenções da banca de qualificação e as sinalizações das companheiras de orientação coletiva, que toda a escrita estava demasiadamente cronológica e descritiva. Como se quiséssemos e fosse possível dar conta de uma realidade imóvel e estática. Assim pensando nesse corpo que está em constante movimento – o corpo do texto - a pesquisa vive. Vive e revive a cada orientação como um corpo pulsante e latente. Desta forma, inspirados pelo trabalho de Luciano Costa⁶ resolvemos escrever biografemas.

O método do biografema desenvolvido por Roland Barthes se propõe a pensar a vida como a construção de um texto. Um biografema não busca narrar a história como um roteiro duro e estático, mas apresenta a vida como potência a partir do que nos escapa. São as

⁶ Luciano Bedin é Doutor em Educação pela UFRS e trabalha como docente de psicologia, tendo suas pesquisas voltadas ao campo das escrituras de si e dos processos biográficos.

brechas, os buracos, as ficções que compomos para falar de uma vida vivida no presente. Pois antes de conta-la ela não era isso que narramos, mas outra coisa.

O biografema é parte de um componente biográfico, não se coloca como oposto da biografia, mas a ela dá sentido, uma vez que *“eclode na relação que estabelecemos com aquele sobre o qual escrevemos”* (COSTA, 2011, p. 12). Nesse sentido, o que nos atravessa está diretamente ligado ao que escrevemos. Mais do que estar preocupados com uma suposta verdade, uma cronologia dos fatos ou uma possível linearidade dos atos, o biografema se apresenta como possibilidade de falar do encontro. Falar do outro em mim e falar do que *me* passa no encontro com o outro e ainda contar sua biografia.

O biografema se tornou necessário, como deslocamento conceitual, à medida que sentimos o desejo por apresentar o texto como efeito do vivido. Assim sendo, esperamos montar uma tecitura de histórias. Um emaranhado de sentidos. Aquilo que nos for possível contar de uma viagem. Abandonando assim a ideia de um tempo fixo e cronometrado para apostar em um tempo múltiplo e diariamente reconstruído. *“É contra a naturalização dessa ordem cronológica – biocronológica – que uma biografia assenta sua artilharia”* (COSTA, 2011, p. 43).

... a questão da realidade histórica deste material não é o mais importante [...] O biografema faz daquele que lê e escreve uma vida o próprio dramaturgo desta vida. O que ele registra não é a verdade desta vida, mas a verdade de um encontro com esta vida. (Ibidem p.13)

Biografemar é me colocar também em movimento. Posto, que naturalizamos a pesquisa construída a partir do pesquisado que fala e do pesquisador que escreve. Nesta escrita biografemática compomos uma tecitura com o que foi vivido e o que se vive no presente – efeitos, vozes, palavras, sentidos.

< Consciência histórica > Um apego:

à cronologia,
à historiografia,
à narrativa,
à linearidade,
à memória,
à profundidade,
ao contexto,
à intenção,
à influência,
à profundidade,
ao conjunto,
ao explicável,
ao que fica.

< Consciência biográfica > Um apego:

às séries disjuntivas,
 ao fragmento,
 ao paradoxo,
 ao efeito,
 à superfície,
 ao inusitado,
 ao a-histórico,
 ao acontecimento,
 ao esquecimento,
 aoexpressável,
 ao que foge.

(COSTA, 2015, p. 45).

O que escapa da história oficial já contada sobre o Grupo de dança sobre Rodas Corpo em Movimento? Aquilo que irrompe os objetivos pré-estabelecidos no momento de criação do grupo, que permanece impensável como objetivo fim, mas que se apresenta como fissura a partir das vidas dos bailarinos que o compõem. Quais seriam as densidades, os acontecimentos, as estrias que tecem a vida desses bailarinos e que criam contornos singulares ao grupo de dança? “A *escritura biografemática surgiu-me como tentativa de sustentar alguma forma provisória ao condenado a desaparecer, ao prestes a ser fuzilado pelos acontecimentos ditos importantes*”. (Ibidem, p.15). É sobre esses contornos que debruçaremos nossos esforços.

Seguir apenas biografemando as experiências desses encontros. “*Biografemar é escrever de corpo todo para tudo o que o atravessa*” (Ibidem, p. 70)

Se o biografema não busca uma linearidade, não está preocupado com a apresentação do real “... *pois a verdade será sempre a verdade de um estado de forças*” (Ibidem, p. 71), penso ser, talvez, esse o fio que pode maquinar todos os outros fios. Tramar ensaios biografemáticos, a partir de cartografias biografemáticas, compondo imagens biografemáticas – biofotografemas – a fotografia como sistema de escrita vivo. Construindo imagens manipuladas que possam dar a ver os sentidos produzidos pelo encontro.

A imagem não como representação do mesmo, mas como texto produtor de sentidos outros. Uma imagem que deixa mostrar muito mais do que se vê no enquadramento da câmera. A imagem viva, inventada, que revela o encontro do fotógrafo com o fotografado.

Desde então, venho pensando sobre os atravessamentos que as imagens nos oferecem. Quem fotografa? O que mostra? O que esconde?

Percebo que ao falar do encontro com eles falo de mim. Ao fotografá-los imprimo uma imagem minha. O momento do click revela o meu corpo. Descortina o que

aparentemente fica de fora da imagem. E quais seriam as implicações de um corpo por detrás da câmera?

A primeira imagem que produzi na pesquisa e que verdadeiramente gostei foi tirada em uma apresentação no município de Niterói. Estava um dia ensolarado, muita gente na rua e o evento foi realizado em um parque muito bonito e arborizado. Fui acompanhada de familiares e assistimos a diferentes apresentações em atividades com pessoas com deficiência. No momento da apresentação do grupo Corpo em Movimento me posicionei para conseguir a melhor foto. Este foi o primeiro evento externo que estava acompanhando o grupo, pois antes todas as imagens tinham sido feitas dentro do estúdio de ensaios.

Pensei nos ângulos, busquei me manter em paralelo aos dançarinos para que a imagem não ficasse de cima para baixo, enfim, tentei tirar fotografias com bons enquadramentos.

Curiosamente a fotografia mais marcante não foi tirada por mim, mas por familiares que de longe registravam a minha atividade enquanto pesquisadora. Essa imagem atravessa o trabalho como um raio atravessa o céu. Rompe, talvez, com o único lugar que eu ainda resguardava como seguro – a câmera fotográfica.



Figura 1

Eu: Acho que estava fotografando até onde o meu corpo me permite.

Ane: Não! Você tem fotografado até onde você permite que o seu corpo vá. Até onde tenho deixado o meu corpo ir? Que limites tenho me imposto? – De pensamento, de escrita, de corpo, de vida, de sentidos....
(Diário, 13 de maio de 2015).

Penso já não ser possível esconder o corpo. Isso mesmo. Penso que pelo tecer dessa escrita já não é possível esconder o corpo que fala de outro corpo. A vida que fala de outra vida. Ele foi descoberto. Descortinado. Desnudo. Nem a câmera, os gravadores, o papel, são capazes de escondê-lo mais. É preciso coragem. Aventurar-se no processo.

Para biofotografemar foi preciso, e ainda é, amolecer as palavras, embaçar a visão, respirar, se desorganizar. Os corpos não são nítidos. O corpo é movimento. Então como seria possível pensar uma imagem que só se dá pela estática, pela inércia, pelo previsível? É preciso também amolecer o corpo. Deseducá-lo. Torná-lo outro.

Estamos criando sentidos, inventando imagens, produzindo corpos.

Afirmamos, assim, a produção imagética dessa tecitura como um dispositivo – ensaístico, biografemático e cartográfico – que dá a ver os diferentes contornos que compõem

a vida dos bailarinos do grupo Corpo em Movimento. Para a produção dessas imagens me aventurei como fotógrafa. Penso que ao produzir imagens também me produziu enquanto pesquisadora e isso é intenso.

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradora.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dá.
 (Hilda Hilst. Do desejo.1992, p. 19.)

O exercício de produção ao qual nos propomos não se trata apenas do registro da pesquisa, dos encontros, dos ensaios, mas também da produção de sentidos outros, uma vez que admitimos a contaminação do click inicial para a construção de uma outra imagem. Estamos construindo mundos. Ensaio formas de contar a vida. “... *a vida biografada não é puro reflexo de uma vida vivida, mas o vivido <de um agora> em ato presente*” O reflexo no espelho, a imagem refletida na lente, estão sempre atreladas ao presente, posto que a imagem sempre estará contaminada pelo julgamento daquele que olha. “*O biógrafo suspeita da figura do espelho*”(COSTA, 2014, p. 46). Desconfia da imagem como estática, porque dela faz outro uso.

Biofotografar é também ensaiar a força das histórias não oficiais – os contornos. O ensaio como nos coloca Larrosa “*a forma não regulada da escrita e do pensamento, sua forma mais variada, mais protética, mais subjetiva*” (2004, p.32) de habitar esse espaçotempo de escrita da pesquisa. Uma escrita experimental, de uma vida experimental, a partir de um encontro experimental.

Nesse ímpeto ensaiar é experimentar. Experimentar receitas como formas de fazer. Criar receitas, outras formas de fazer. Sentir os odores e paladares de uma possível *escrita-pesquisa ensaística* (RIBETTO, 2009). Ensaio seria então suportar a imprevisibilidade e a impossibilidade.

Escrevo de lápis porque a caneta me impede o uso da borracha.
 O rabiscar ainda me incomoda.
 O risco, os borrões, o garrancho me deslocam, e ainda não sei lidar com isso.
 (Diário, 15 de Março de 2014).

Forjam-se brechas, fendas na dicotomia limpa e na asséptica dos discursos universais. Tensões em mim provocadas pela escrita do ensaio biografemático. Agente potente na mobilização de sonhos e medos. Um encontro dos diferentes e múltiplos fios que transitoriamente me desenham. Ensaia-se na intensidade. *“Uma das características do ensaio é, precisamente, uma incessante problematização e reproblemáticação de si mesmo”*. (LARROSA, 2004, p. 32). E pretensiosamente talvez eu venha ensaiando a tempos. Praticando a memória como uma releitura a partir do presente que se estabelece pela experiência.

Mas o presente é difícil. A experiência do presente que o ensaísta isola e pensa tem que abrir caminho entre os porta-vozes do presente, entre o ruído ensurdecido de tudo aquilo que nos é dado e nos é vendido como presente, entre as imagens por demais evidentes com as quais constantemente, se fabrica o presente. Por isso o ensaio é uma escrita no presente e para o presente, mas para o enfrentamento das certezas e das evidências do presente, para a des-realização do presente. Uma des-realização do presente, que tem consequências inevitáveis na des-realização do passado e, então, na des-realização do futuro. (LARROSA, 2004, p. 36).

O ensaio como dispositivo, metodológico se apresenta como uma maneira outra de fazer pesquisa. Uma *“máquina de fazer ver e de fazer falar”* como nos coloca Deleuze (1996, p.1), uma tentativa de pensar os efeitos em nós. O dispositivo seria na perspectiva de Michel Foucault um conjunto de linhas que se apresenta por uma urgência. Linhas de enunciação, de subjetivação, de visibilidade e de força. Todos esses fios compõem o meu dispositivo – o diário de pesquisa – ora um, ora outro, ora todos.

Ensaia-se com as palavras ou com a impossibilidade de constituir palavras para esse encontro. Um ensaia-se com o corpo e com a dança. Uma possível dança, um possível corpo. Ensaia-se o corpo que dança.

O ensaio se mostra como um extenso palco de contação de histórias. Um espaço de encontro. Pois quando conto uma história ela deixa de ser unicamente minha e passa a ser também de outros, mas quando ouço uma história de certa forma me aproprio dela. O ensaio, é nesse momento, apenas possibilidade! Desejo! De falar, de escrever, de ler, de pensar, de conversar, de cantar, de dançar, de experimentar, de chorar, de rir, de pesquisar, de dissertar ... de contar as tensões de uma pesquisa em andamento, de biografemar a vida. Imagina que pretensão a minha escrever sobre a vida, a vida dos outros em mim e principalmente sobre o que nos escapa nesse estar sendo – aluna, pesquisadora, dançarina.

O ensaio é uma escrita do presente, mas não como realidade. O ensaio é experiência, uma vez que ao ensaia-se, o mundo e a si mesmo, abrimos brechas para os deslocamentos e os atravessamentos.

Por isso, quando o ensaísta adota a máscara do historiador, o tema de suas histórias não é o passado, mas o presente. O que interessa ao ensaísta-historiador é a história do presente: não a verdade de nosso passado, mas o passado de nossas verdades; não a verdade do que fomos, mas a história do que somos, daquilo que, talvez, já estamos deixando de ser. (LARROSA, 2004, p. 34)

Nesse sentido é possível pensar a escrita biográfica e seus principais componentes – a vida e a escrita – como fios potentes na construção do ensaio. O ensaio como escrita viva no processo de “*des-realização do presente, do passado e do futuro*” (Ibidem. p.36) e porque não na des-tecitura das certezas.

Escrever um ensaio biografemático sobre o encontro é uma forma de falar sobre o que me atravessa. “*Escrevendo, pensando, ensaiando, biografemando*” (Ibidem, p. 37, inclusão do autor) invento possibilidades outras de estar sendo aluna e pesquisadora.

Pensamos, então, que para contar essas histórias, em ensaios biografemáticos, precisávamos acompanhar as atividades do grupo de dança Corpo em Movimento. Ensaios, apresentações, entrevistas, enfim, tudo que pudesse nos dar pistas para pensar as tensões na produção da normalidade – corpo e dança, táticas e astúcias – Para compor essa tecitura encontramos na cartografia uma alternativa de acompanhar tais processos. Os caminhos pelos quais vamos nos enredando.

Com a cartografia o modelo prescritivo, e muitas das vezes capturado pela representatividade, dá lugar a um contar da experiência. Nesse sentido o diário de pesquisa se apresenta como fio que tece junto a cartografia uma maneira de contar o que me passa ao escrever e presenciar os ensaios, as danças, os movimentos e as entrevistas. *Diário debaixo do braço é momento de ir.* (Diário, 15 de Maio de 2015). Ele é dispositivo que materializa a cartografia, e por isso não poderia ficar de fora do texto. “*A pista que nos ocupa é que a cartografia, enquanto método, sempre requer, para funcionar, procedimentos concretos encarnados em dispositivos*”. (KASTRUP; BARROS, 2012, p. 77). Meu diário é composto não apenas por letras, mas por fotos, por sensações e pela vida, que não se captura na linearidade porque não se rende a ela. Cabe citar Manoel Barros “*Sou apanhador de desperdícios: amo os restos como as boas moscas. [...] Só uso a palavra para compor meus silêncios*”. (2003).

O diário é o contorno que dá a ver os registros e interlocuções da pesquisa. A produção desse diário, como lugar de registro, atende a urgência de produzir um espaço onde os atravessamentos se materializam. Nele pulsam sensações, desejos, frustrações ... recortes que biografemam os mais variados movimentos.

No diário, os registros, em sua grande maioria, revelam uma certa linearidade no movimento de contar os encontros. Raras foram as vezes que pulei folhas para contar o que me atravessava naquele momento. Busquei escrever dentro dos espaços da atividade – na sala de ensaios, no ônibus, nas aulas -. Em dado momento não foi possível deixar de fora os cheiros, os sorrisos, os aborrecimentos, os gestos... Mas também houve momentos de silêncio total, de abandono da escrita para apenas sentir.

Foi e ainda é preciso sempre voltar a ele. Rer as palavras, refletir sobre elas, e me questionar sobre o escrito. Das entrevistas que fiz não transcrevi nenhuma. O que se encontra no diário são tão somente as palavras e as sensações. Penso que nunca foi preciso saber o que vestiam ou o que exatamente falaram, mas sim o que produzimos nesse encontro. Como sentimos a presença um do outro. Não que não seja importante escrevermos sobre as cores das paredes ou a música que tocava, mas foi preciso pensar para além disso, foi preciso refletir como as cores e a música interferiam nos corpos, no meu e no deles e entre o meu e os deles.

É uma estratégia de admitir os esforços necessários para pensar as questões que atravessam o pesquisador na escritura da pesquisa. Uma forma outra de tecer caminhos múltiplos nas diferentes formas de contar ao outro o que nos ocorre, o que nos provoca e nos mobiliza. Temos convicção que a escrita do diário, trazê-lo para dentro, não significa necessariamente romper com os padrões da representação. Mas pensamos que usá-lo pode ampliar os sentidos que emergem. A escritura do diário “*não é dada a priori por meio de um esclarecimento ‘objetivo’ saído da manga do mágico, surge na crise, na contradição, na luta e não na ginástica ‘dialética’ sobre papel branco*” (LOURAU, 1979, p.34). Ela se compõe e se sobrepõe aos planos e previsões.

Definitivamente implicado sempre se está. A negação da implicação já explicita uma maneira de estar implicado. Não se trata de uma questão de vontade ou de um ato consciente. Talvez o que se diferencie seja a coragem de assumir os efeitos como dispositivo potente no processo da pesquisa acadêmica.

Um exercício de desembaraçar os nós, não só para tecer novas colchas, mas também para destecer e tecer novamente. Construir outra colcha, apesar dos fios serem os mesmos. “*A essa escrita quase obscena, violadora da “neutralidade”, chamei de “Fora do texto” no sentido literal e etimológico do termo: aquilo que está fora da cena; fora da cena oficial da escritura*” (LOURAU, 1993, p. 71). Aqui os fios trazem o diário, as fotos, os sujeitos, os borrões. Trazem o que entendo ser importante para apresentar minha pesquisa e o processo que a compõe. São, portanto, dispositivos, expressões multilíneas que sujam o texto e para mim o tornam mais belo.

Meu diário também se compõe das entrevistas que venho fazendo. Gosto de chamá-las de encontros, porque apesar de realizá-las em data acordada, esses encontros não possuem script ou uma estrutura de perguntas prontas.

A entrevista na cartografia não visa exclusivamente à informação, isto é, ao conteúdo do dito, e sim ao acesso à experiência em suas duas dimensões, de forma e de forças, de modo que a fala seja acompanhada como emergência na/da experiência, e não como representação. (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2014, p. 97)

Na verdade, as vezes falamos por horas e em outros momentos o encontro dura poucos minutos. Nossas falas se entrecruzam. Eu conto um pouco de mim e eles contam um pouco deles. Falamos de vida, de morte, de aventuras, de casamento, de corpo, de dança... falamos do tempo, da música, da família ... de tudo que nos vem à cabeça. Em alguns momentos não falamos. Os gestos constroem nosso encontro.

Ensaio no meu diário escritas outras. Rabiscos, sensações, desejos... lágrimas e sorrisos.

Hoje o ensaio foi meio triste. Por problemas diversos alguns bailarinos foram dispensados. O grupo segue em frente! Preciso seguir com eles!
(Diário, 27 de Outubro de 2014)

Não há relação com o outro se seu rosto é ignorado.
(Diário, 20 de Outubro de 2014)

Eu queria descobrir o que aconteceu, não para dar conta de uma totalidade ou para descobrir uma causa prévia do que aconteceu comigo.
Querida pensar o que se passou para que eu pudesse pensar em mim enquanto oposição ruim a dita normalidade.
(Diário, 20 de Outubro de 2014)

E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música – Friedrich Nietzsche.
(Diário, 26 de Setembro de 2014)

Até que ponto eu me mostro?
Até que ponto forjo um outro radical de mim?
(Diário – Banca de qualificação - 04 de Março de 2014)

Hoje algo aconteceu. Algo mudou. A conversa com o Luís me fez pensar. Mexeu comigo. Chorei voltando para casa. Molhei o diário. Foi sem querer. Enxuguei as lágrimas antes que alguém no ônibus pudesse perceber que eu estava chorando.
Essa pesquisa não está sendo fácil. Esses corpos estão me afetando. Não são eles, são eles em mim.
(Diário, 15 de Maio de 2015)

Desconfio de que tudo isso se trata de fazer ecoar sentidos. “*Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida*” (LISPECTOR, 1978). Penso ainda ser tudo isso muito grande para mim, por isso “*Morrer de vez em quando é a única coisa que me acalma*” (LEMINSKI, 1991, p. 26).

2. CONTORNANDO OS CORPOS – EXPERIÊNCIAS CADEIRANTES E ANDANTES

2.1 A Associação Niteroiense dos Deficientes Físicos – ANDEF

Foi em um encontro de amigos que surgiu em 31 de agosto de 1981 a Associação Niteroiense dos Deficientes Físicos (ANDEF). No mesmo ano em que a Organização das Nações Unidas (ONU) instituiu 1981 como o ano Internacional da Pessoa com Deficiência. Com o objetivo de promover ações que garantam a assistência e a promoção dos direitos das pessoas com deficiência. A associação é uma organização não governamental e sem fins lucrativos. E possui autonomia na manutenção dos serviços e atividades oferecidos a sociedade.

Instalada inicialmente em uma pequena sala no bairro de São Domingos – Niterói, a associação reunia seus esforços em conscientizar as pessoas dos direitos de ir e vir, de todos, nos espaços urbanos. Essa luta buscava a derrubada de barreiras arquitetônicas, a implantação de transporte acessível, a inclusão educacional, pelo atendimento especializado na área de saúde entre outros.

Com a repercussão do trabalho e a participação em outras associações estaduais e nacionais, em 1984, a ANDEF se mudou para uma sala no Complexo Esportivo Caio Martins, em Icaraí, ainda em Niterói. Com a infraestrutura próxima a associação pode iniciar suas atividades de esportivas.

Pouco tempo depois a sede administrativa mudou pela terceira vez para uma casa alugada na Rua Herotides de Oliveira, no mesmo bairro. Nesse momento, tendo em vista, a melhoria na infraestrutura passou-se a realizar atendimentos na área da Saúde e Reabilitação de pessoas com deficiência.

Em 1989 surge a primeira grande oportunidade de empreendimento. A antiga Operadora de Telefonia no Estado do Rio de Janeiro (TELERJ) convida a ANDEF para administrar o posto telefônico de Niterói, o que significava vender fichas telefônicas. Em tempos onde o celular não existia e os telefones fixos residenciais eram artigo de luxo, grande parte da população fazia uso dos telefones públicos como meio de comunicação, os popularmente chamados orelhões. O lucro referente as vendas ficavam em torno de 10% do total vendido, e o empreendimento empregou inicialmente 16 funcionários com deficiência.

O modelo de gestão deu tão certo que rapidamente a ANDEF saiu do processo de lucro por consignação e passou a vender suas próprias fichas.

O que inicialmente, as vistas da TELERJ, significa apenas apoio a instituição tornou-se uma grande parceria. Com o negócio prosperando a TELERJ delegou a ANDEF um total de 23 postos telefônicos em todo o estado do Rio de Janeiro. No final de 1991 a associação já empregava mais de 200 pessoas com deficiência nesta linha de atuação em todo o Estado do Rio de Janeiro.

Com a repercussão do sucesso da parceria outras empresas procuraram a administração da associação para propor novos negócios.

Pessoas com deficiência também procuravam a sede da associação buscando emprego e capacitação. Essa demanda abriu a possibilidade de terceirização de mão de obra de pessoas com deficiência no mercado de trabalho.

Nesse processo de inclusão a companhia de eletricidade que ainda hoje presta serviço na cidade do Rio de Janeiro (LIGHT) foi de grande valia, pois pioneiramente manteve o serviço de atendimento ao cliente feito exclusivamente por pessoas com deficiência associadas a ANDEF. Esse modelo de negócio gerou grande interesse por parte de outras empresas e estrutura até hoje o modelo de gestão da associação.

Tendo em vista os pilares de fundação da associação – a inclusão da pessoa com deficiência – a ANDEF foi além da inclusão por meio da inserção no mercado de trabalho.

Logo cedo se percebeu que o papel de uma organização que nascera para lutar para inserir integralmente a pessoa com deficiência na sociedade não era o de somente se constituir em uma banca de empregos. Mesmo porque, o candidato treinado e colocado no mercado de trabalho resolvia o problema dele e simplesmente sumia. Era preciso sensibilizar as pessoas de que a busca por uma sociedade inclusiva não passava somente pela solução do próprio problema. Era preciso união para a busca de novas oportunidades além do emprego para outras pessoas. (Mídia Impressa – ANDEF – Comemoração de 30 anos – 2012, p. 28)

Com as crescentes discussões sobre a inclusão de pessoas com deficiência em diferentes segmentos da sociedade (escola, trabalho etc) a associação percebe uma importante oportunidade ao lançar lideranças da associação a cargos efetivos “*era a busca de levar para o parlamento a experiência de quem vive diariamente a questão da deficiência*” (Ibidem, p. 31). Dentre esses nomes podemos destacar a Dr^a Tânia Rodrigues eleita vereadora pelo município de Niterói e Deputada Estadual por dois mandatos bem como Alaor Boschetti também vereador eleito por Niterói para dois mandatos.

Desde sua fundação a ANDEF sempre sustentou com convicção que uma das grandes ferramentas de inclusão seria através do esporte, seja ele de alto rendimento ou de recreação. Paralelo aos esforços empregatícios a associação promoveu e apoiou eventos esportivos que incluíssem atletas com deficiência.

Tal esforço rendeu a associação em 1999 apoio financeiro do Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES) para a construção do 1º Centro de Treinamento Paraolímpico do Brasil. Foram 2 anos de obras até que em 2002 a sede da ANDEF foi finalmente inaugurada.

Atualmente a associação ocupa uma área de 26.000m² no bairro de Maria Paula, Município de Niterói- RJ. O complexo se divide em quatro platôs diferentes, com quadras poliesportivas, academias de dança, ginásio, piscina semiolímpica entre outros. Além das ações esportivas também são oferecidas atividades de dança, artes marciais etc.

O apoio e patrocínio das modalidades paraolímpicas rendem ao espaço grande prestígio junto aos atletas de todo o Brasil. As instalações também são utilizadas por atletas de outros estados que buscam maior estrutura nos treinos de preparação para as competições.

Todas as atividades são também oportunidades de encontro, já que as aulas são abertas à comunidade. A instituição oferece vagas nas aulas de dança de salão, capoeira, judô, basquete, natação e hidroginástica a pessoas que não possuem deficiência, gerando a integração de todos no mesmo espaço.

Nessa história se destaca o Projeto Dançarte. Embrião do grupo de dança principal “Corpo em Movimento” e porta de entrada para a modalidade dança. Trata-se de um grupo intermediário onde alunos com diferentes faixas etária são atendidos. Nesse grupo também acontece o que eles chamam de “inclusão invertida”. Alunos sem deficiência são aceitos para praticarem a dança como atividade livre. O objetivo é disponibilizar um espaço onde pessoas com e sem deficiência possam dançar e interagir de maneira mais ampla e cooperativa.

As atividades são oferecidas de forma complementar a fisioterapia e o número de participantes é variado conforme a demanda, e divididos nas seguintes modalidades: Ballet Clássico, Ballet Moderno, Jazz, Dança de Rua e Dança sobre Rodas.

A dança e o esporte são oferecidos da ANDEF através do Programa de Reabilitação Integrada (PRI), que busca desenvolver atividades motoras e de integração entre alunos com e sem deficiência. A intenção é oferecer uma atividade que complemente a reabilitação das pessoas com deficiência que fazem fisioterapia na instituição.

Nesse sentido a normalização dos sujeitos, mais especificamente dos corpos, surge com força no processo de atendimento as pessoas com deficiência.

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los”. (CERTEAU, 2013, p. 40)

Ainda assim, é possível encontrar fendas nas práticas cotidianas – táticas que resultam do jogo desobediente da vida. Jogo que se joga nas oportunidades, nas brechas, nas ocasiões que surgem entre as práticas normalizadoras e as ações minúsculas.

2.2 Grupo de Dança sobre rodas Corpo em Movimento

Se eu pudesse dizer o que sinto, não precisaria dançar.

(Isadora Duncam)

Escrever sobre a dança é tentar traduzir o que talvez necessitaria permanecer indizível. Uma tentativa de dar visibilidade textual aos movimentos nessa pluralidade de sentidos que a dança nos provoca. A imprevisibilidade dos movimentos da dança, a intensidade com que a música, o ritmo e as batidas que passam por cada corpo correspondem unicamente a uma singularidade de efeitos em nós.

Nesse sentido cabe ressaltar que a história do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento não se compõe apenas pela história entendida como oficial – os dados de fundação, as apresentações, as parcerias – mas também a vida dos bailarinos que dão o contorno vivo do grupo. Há que se percorrer pelos contornos dos corpos, o que materializa a dança, para enfim encontrar os vãos, as curvas por onde escorrem as astúcias.

Compartilho da ideia que dançar é construir a partir do movimento uma forma singular de se expressar. A dança como movimento que dá a ver o corpo, se caracteriza por um modo próprio de existir. Nesse sentido, cada sujeito desenvolve movimentos únicos a partir das relações que estabelece e lhe são particulares. Dançar é produzir movimento e reflete diretamente nossas experiências. Essa concepção de dança rompe com a ideia de um movimento vazio e preso a regras. Ainda assim, não se desvincula do coletivo para se tornar singular, pois permite a intervenção única de cada sujeito nos movimentos que compõem uma coreografia. Sincronizar-se não está diretamente vinculado a ausência de singularidades.

É preciso pensar na dança para além dos movimentos pré-estabelecidos, inclusive no que diz respeito a prática da dança como processo fisioterápico. Dessa maneira cabe contar a história oficial do grupo Corpo em Movimento e também as histórias que foram escapando da fala oficial durante a pesquisa.

Conheci o grupo de dança a partir de algumas visitas que fizemos com os alunos da Disciplina de Educação Especial do Curso de Pedagogia da UERJ/FFP, da qual fui monitora. Esta função que exerci no tempo de graduação me proporcionou alguns encontros no campo da chamada Educação Especial, como o Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), as salas de recurso do CIEP 236/237 em São Gonçalo e a Associação Niteroiense de Deficiente Físico (ANDEF), local onde os bailarinos do Grupo Corpo em Movimento se originam. A escolha por pensar o corpo e a normalidade foram alimentadas por esse encontro.

A ideia de formar um grupo de dança inclusiva surge do desejo da bailarina Camila Rodrigues. Com apenas 16 anos ela inicia a jornada de seleção de bailarinos dentro do Projeto Dançarte. O objetivo era contribuir com o trabalho desenvolvido pela ANDEF na luta pelos direitos da pessoa com deficiência. Surgia então em 1999 o grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento. A atividade inicial era participar da abertura da seletiva dos Jogos Parapan-Americanos⁷ no Parque Aquático Júlio Delamare na cidade do Rio de Janeiro. Nessa época o corpo de bailarinos era composto por 13 pessoas entre cadeirantes e andantes.

Percebendo que o movimento de apresentações do grupo crescia na perspectiva de conscientizar o público das diferentes possibilidades para as pessoas com deficiência, a bailarina e agora também coreógrafa Camila Rodrigues, resolveu então investir nas apresentações e nas coreografias agregando outros valores motivacionais ao trabalho do grupo de dança.

A profissionalização do grupo foi sendo construída a partir das oportunidades que surgiram. Novos ritmos foram sendo inseridos e outras coreografias foram criadas.

Nesse movimento de criação e expansão percebo que o grupo de dança abandonou a ideia de reabilitação/normalização do corpo e passou a costurar uma nova forma de apresentar o corpo com deficiência. Não se tratava mais de dançar para reabilitar o corpo, mas de apresentar um corpo que dança.

As diferentes formas de praticar o corpo foram aos poucos construindo uma perspectiva outra para as apresentações. O corpo definitivamente assumiu as rodas, as próteses, as desobediências, as curvas e as dobras para mostrar que para dançar precisamos apenas de um corpo. *“O Corpo não é coisa, nem ideia. O corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora. A dança, mais do que qualquer outra arte, nos permite ver isso”* (MORTARI, 2013, p. 112).

⁷ Os Jogos Parapan-Americanos são um evento multidesportivo para pessoas com deficiência. São realizados com base nos Jogos Pan-Americanos, assim como as Paraolimpíadas se baseiam nas Olimpíadas.

Atualmente o grupo faz apresentações em diversas cidades do Brasil e do mundo e mantém a formação com bailarinos cadeirantes e andantes, incluindo a coreógrafa que participa de algumas apresentações dançando com o grupo.

Ao longo dessa pesquisa houve variação no número de bailarinos. Iniciamos com 12 bailarinos e ao longo do ano o grupo foi recebendo novos integrantes e perdendo outros.

Finalizamos essa escrita com a seguinte composição: Vanessa Andressa, Felipe Berty, Wellington Santos, Luiz Henrique Peregrino, Thamires Andrade, Bianka Oliveira, Ewerton Quirino, Gabriel Henrique, Alena Leão e Camila Rodrigues.

Atualmente o grupo ensaia o espetáculo Brasil Brasileiro que busca mostrar os diferentes ritmos do Brasil e a garra do povo brasileiro na reinvenção da vida diária. A expectativa é lançar o espetáculo em Março de 2016 no Teatro Municipal de Niterói- RJ.

O projeto que iniciou apenas com o objetivo de reabilitação abrange hoje outras perspectivas importantes na inclusão de pessoas com deficiência. A dança permite que paradigmas sejam quebrados e certezas sejam questionadas.

É possível dançar sobre rodas? O que pode um corpo roda?

2.3 Mantendo o mistério - biografando a complexidade do encontro

Eis que o encontro ocorre, como num sopro do vento. Sem prévio aviso ele acontece.

Nos encontramos e tratamos logo de falar. Falar de qualquer coisa: do dia, do sol, da chuva que não cai, de amigos e de namorados. A conversa que se inicia não espera pela câmera, muito menos pelo gravador. Ela simplesmente acontece.

Tudo pronto e arrumado elas me perguntam se podem começar. Penso em voz baixa que desde a minha entrada na associação já começamos. Que na verdade todo aquele aparato tecnológico é apenas uma forma que encontrei de não me perder nas palavras ditas e não ditas, nas sensações e não me deixar a mercê da memória.

Com essa preparação prévia parece que damos início a nossa conversa-entrevista.

Isso me faz lembrar que não existe outra maneira de nos conhecer que não seja conversando, rindo e nos afetando.

Lembro-me do primeiro dia que cheguei a ANDEF para conhecê-los. Percebi o primeiro abalo, o primeiro arrepio na pele.

Me pediram para sentar na cadeira (de rodas).

Sentir como é dançar na cadeira.

Fiquei sem graça e acabei não aceitando o convite.

Penso que não é somente pelo fato de ser tímida, mas também porque não quero passar como ridícula. E apesar da deficiência física eles não se paralisam porque dançam, se jogam no chão, rebolam ... e eu cheia de vergonha por que posso em algum momento mostrar as gordurinhas que sobram na barriga.

Talvez isso seja ridículo.

(Diário, 19 de Maio de 2014)

Não foi possível sair desse encontro intacta.

Por isso o contorno do texto expõe e propõe uma tática de escritura da vida dos bailarinos do grupo Corpo em Movimento. Nas páginas a seguir tentamos contar o mínimo do encontro com os sujeitos dessa pesquisa. Mostrar os arrepios, os suores, os cheiros, os sabores... Contar suas histórias empreendem o esforço e o desejo de falar também sobre suas trajetórias.

A escrita pode ter uma função estética e política de criação de si. Um desafio que nos convida a transformarmo-nos em meio à própria escrita. A escrita como encontro com a alteridade, como um desmanchar do idêntico, a escrita como um 'outramento'. Uma estranheza. "Eu não sou eu nem sou outro, sou qualquer coisa de intermédio". Um outro de si, um outro de outro e, no entanto, não há nenhum 'eu' e nem nenhum outro, somente um 'entre'. "Não ser eu, toda gente, toda parte". A

escrita percorrida por algo que não nos diz respeito e nos é próximo, por algo que se relaciona a nós e nos é distante. Algo que é o próprio desmanchar de mim mesmo. Algo que nos incita a inventar outras formas ao conjugarmos os tantos verbos da nossa vida. Um desafio, uma provocação. (MACHADO, 2004, p. 86)

Como seria então possível contar a experiência (LARROSA, 2002). Contar a vida. De que maneira transpor em papel as marcas de um encontro, de uma conversa, de uma afetação? Como falar do outro em mim? Um texto, uma frase, uma imagem ou um poema? O que conto de mim quando conto sobre o outro? Que elementos entram em cena quando esse encontro acontece?

Os biografemas que costuramos não se estabelecem pela linearidade dos fatos narrados. O que apresentamos também não se trata da entrevista transcrita, mas do que dela emergiu como potência. O que irrompeu como fenda enquanto esse encontro se dava. Estamos a costurar uma história que se dá no presente pelo resgate de uma história passada.

As falas dos bailarinos, as minhas afetações, o diário, empreendem um esforço de pulsar sangue nesse corpo inóspito. Um impulso de burlar a economia escriturística, que tenta postular valor apenas na história escrita e registrada, ignorando as diferentes possibilidades e atravessamentos de uma história vivida por inúmeros sujeitos de infinitas maneiras.

Uma vida não é um conjunto coerente e estável de fatos que acontecem em um tempo linear, ela é feita de irregularidades, caos, espaços, silêncios, vacuidade. Explosões. Gritos. Lampejos. Excitação. Calmaria. Modulações de si. Com Regina Favre dizemos: nenhum corpo é em si mesmo. Os corpos se processam no/do encontro.

(MACHADO; ALMEIDA. Notas sobre escrever [n]uma vida. No prelo)

A aposta é pensar o corpo desses bailarinos a partir das experiências de vida que vão sendo produzidas e contadas, sabendo que esse processo se dá por eles e por mim. “[...] *a invenção de si como se fora um “outro”. A história é, pois, atravessada pela fabulação, sendo o biográfico o plano onde estas misturas efetivamente se dão*”. (SOUZA, 2011, p.30).

Assim, os biografemas que produzimos são efeitos dos encontros realizados ao longo dos dois anos de pesquisa. Nessa trama não nos atemos apenas as entrevistas, mas também as conversas de corredores, os encontros virtuais pelas redes sociais, os ensaios, as apresentações ... enfim, sempre que um corpo encontrou com o outro. Não são relatos frios e sem vida de uma história narrada, tampouco um registro pragmático de uma vida. De alguma maneira nos alimentamos dos restos, das sobras, para (re)inventar uma vida.

Biografemar é contornar o corpo pelas sombras, sempre tortas pela posição do sol, as vezes composta pela sombra de outros. É se prender as práticas astuciosas, sorrateiras. Aquilo que passa despercebido no entremeio das narrativas oficiais.

O biografema age com a escrita ordinária, como nos colocaria Certeau, já que nossos saberes parecem se alimentar somente de coisas imóveis.

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (RAMOS, 1981, p.9)

Nesse esforço seguimos ensaiando e biografemando as experiências.

Deixando então um vazio, um espaço, reticencias ... amputando palavr ... costurando outras ... b-i-o-g-r-a-f-e-m-a-n-d-o

Camila Rodrigues

É 28 de julho de 2014 faz frio e nossa conversa acontece na sala da administração. Não sei se posso chamar de entrevista ou de conversa. Fato que fiz quatro perguntas e Camila falou por uma hora e quarenta e três minutos. Não sei também se muito ou pouco. Não sei também se minhas intervenções ajudaram ou atrapalharam. Isso pouco nos importa. Fomos enfim conversando, entre algumas risadas e algumas expressões de surpresa.

Acima de Camila uma foto belíssima do último grande espetáculo do grupo de nome “Cinema Autoral” nos dá ânimo para conversar. Eufórica ela me chama atenção para a ausência de linearidade de sua fala. *“Eu vou falando, falando, depois você vê como coloca”* (Fragmento da entrevista realizada em 28 de julho de 2014). Camila tem 32 anos e me descreve como fundou aos 16 anos de idade o grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento. A história me prende. Um filme passa na cabeça.

Menina levada, que pula pelo sofá. Arteira. Serelepe. Cresce vendo pés e rodas. Não distingue a frieza do ferro e o calor do corpo. Ambos vivos compõem sua vida. De pé ou sentado o colo de mãe a aquece. Como levar Camila para a escola de balé? Como levar para o cinema? Como sair de casa com uma filha e pés de roda? As dificuldades estão da porta para fora. Na relação com o mundo.

Muita luta. Camila cresce vendo a luta da mãe e pessoas próximas. Ouve e presencia histórias que poucas crianças entenderiam. Não esmoreceu. Cresceu. Deu movimento ao corpo roda. Viu possibilidade de vida – movimento - onde muitos enxergam a morte – inércia -. O espetáculo que lançam de nome Cinema Autoral me parece falar da autoria do corpo. Autoria da vida. A tomada da vida em mãos. A escrita da história da vida inventada.

Camila tem uma mãe presente na luta dos direitos da pessoa com deficiência. Ela conta também como a mãe se tornou cadeirante após complicações de uma poliomielite. *“Minha mãe teve poliomielite aos 3 anos de idade e a última foto dela foi de bailarina. Então quando eu nasci e fiz 4 anos de idade minha mãe me botou para fazer balé, coisa que ela não pôde, que era o sonho da vida dela e ela não pôde devido a poliomielite”*. (Fragmento da entrevista realizada em 28 de julho de 2014). Depois do encontro vi a última foto da mãe de Camila vestida de bailarina. Percebo então a importância da dança, mas especificamente do balé na vida de ambas. Um sonho interrompido pela doença. O corpo que já não funciona como se naturalizou para o exercício desse tipo de atividade, se torna disparador de muitas atitudes, para ambas.

Camila fala da família, do empreendedorismo que os cercam. Camila é filha de João Batista Carvalho e Silva, primeiro presidente do Comitê Paraolímpico Brasileiro (CPB) entre os anos de 1995 e 2001 e atual Coordenador de Projetos da ANDEF, e de Tânia Rodrigues fundadora da instituição em 1981 e atual Deputada Estadual pelo município de Niterói. Apaixonadamente fala do papel que desempenha junto aos pais na luta pelos direitos das pessoas com deficiência. A dança, me parece, é apenas o dispositivo que a permite estar em constante militância.

“Cresci nesse meio de pessoas com deficiência, além da minha mãe ser uma pessoa com deficiência, eu cresci aqui dentro da ANDEF, vendo a luta das pessoas e aí resolvi prestar a minha parte. (Fragmento da entrevista realizada em 28 de julho de 2014). Essa fala me faz perceber que meu convívio com pessoas com deficiência foi praticamente nenhum, com exceção de uma aluna surda na época do ensino fundamental. Isso com certeza quer dizer alguma coisa. A jovialidade e a empolgação na voz de Camila me faz voltar a entrevista. As histórias se confundem. A vida entendida como pessoal e o trabalho com o grupo de dança entendido como profissional se entrelaçam e se fundem. São um só. É a vida!

Bianka Costa de Oliveira

Hoje nos encontramos. Conversamos. Skliar já salientou que *“quase não se conversa de outras coisas; no melhor dos casos apenas se conversa sempre entre os mesmos”* (2011B, p. 27). Hoje não foi assim. Saí de casa cedo, estava ansiosa pela conversa, ou entrevista, ainda não sei bem. Sei que quero conhece-las, ouvir suas histórias, suas lutas, suas angústias. Não tenho perguntas prontas, acho que só pensei na primeira: quem é a Bianka? Quem é a Vanessa? Acho que é pergunta demais para o primeiro encontro a sós. Muitas vezes no primeiro encontro pouco falamos de nós. Vamos experimentar esse momento juntas.
(Diário, 25 de novembro de 2014)

É 2014, dia 25 do mês de novembro, estamos na primavera e no caminho para a ANDEF muitas árvores floríferas amenizam o penoso trajeto que percorro para chegar até lá. Corpo magro e esguio Bianka tem 38 anos. É claramente a personificação da intensidade. Nas apresentações sua expressão acompanha a música e compõe o corpo. Surpreendentemente ela relata que durante o período da adolescência passou pelas crises tão habituais da idade em uma sociedade extremamente normalizadora. Ao me contar sobre as dificuldades de enfrentar a estética do corpo na adolescência me fez recordar quase que imediatamente dos enfrentamentos que também, apesar de diferentes, me vi obrigada a enfrentar. Penso então, que esses conflitos são de alguma maneira, salvo as devidas proporções, acontecimentos que transitam por muitos corpos. Corpos outros que, resistentes, buscam constantemente enfrentar de peito aberto as normas que nos aprisionam em um corpo aceito.

“Eu sempre fui muito disciplinada para fazer aula. Sempre fazia tudo direitinho. Só que aí começaram a fazer bulling comigo, hoje em dia bulling. (risos) Pergunto: Porque você era muito magra? Sim, porque eu era muito magra. Você acredita? E eu comecei a me sentir mal porque estavam me zuando que eu era muito magra. Eu lembro que eu coloquei um vestido rosa de lycra que era nosso figurino e as meninas começaram a falar que eu estava horrorosa, que eu era magrela e que o vestido não tinha ficado bem em mim”. (Fragmento da entrevista 25 de novembro de 2014).

É final de 2008 e Bianka chega a ANDEF para assistir uma aula de dança. A expectativa por encontrar um espaço mais amplo e generoso a acompanha pelos dias que seguem. Quando chega, Bianka não vê nenhum cadeirante dançando. Apenas algumas pessoas com deficiências leves se desafiam nos passos bailados. Alguns meses depois Bianka finalmente se vê frente a frente com o corpo roda. São bailarinos em cadeiras de rodas. Sensações e paixões a invadem. É lindo! É empolgante! Dançar a vida que se apresenta! Dé

pé ou sentado. Não importa o corpo. Quando falo sobre a experiência de dançar com bailarinos cadeirantes a resposta surge firme e descontraída: *“No início é difícil [...] porque você fica com medo de machucar. Porque você sabe que a maioria tem lesões na coluna [...] O primeiro momento é esse, medo de machucar. Por que chega aqui e pede para pular por cima do cadeirante. Para pular uma carniça. E ele está lá abaixado. E você pensa: onde vou colocar a mão? Será que eu vou machucar? [...] a gente sempre sai com alguns hematomas. Mas depois você vai se acostumando, é isso, você vai se acostumando. Vai vendo que cada um vai ter a sua limitação. E o cadeirante mesmo fala: pode, vem, ou não pode isso ... porque eles estão bem habilitados para poder passar essa informação pra gente. Já sabem de tudo. Te falam tudo o que você pode fazer e o que você não pode. Então acaba sendo prático. Você chega ali e ele te fala: tá com muita força aqui, falta de força ali. Aí fica fácil. O primeiro momento é esse; medo de machucar, depois fica fácil”*. (Fragmento da entrevista de 25 de novembro de 2014).

A dança nesse contexto me parece um grande desafio.

Eu não sei se conseguiria superar o medo de machucá-los
(Diário 25 de novembro de 2014).

Com efeito não sei se o medo seria de machucá-los ou de me machucar. Mesmo sendo um desafio a proposta é dançar provocando alguma emoção ao público, mostrar que outras possibilidades de dança são possíveis.

As questões que atravessam a lógica de um corpo normal também aparecem nas conversas informais. A estética, a plástica, o corpo ereto e esguio... a busca por ele. *“Eu me vejo dançando no vídeo e ainda não gosto. (risos)”* (Fragmento da entrevista de 25 de novembro de 2014). Apesar dos movimentos nos ensaios serem realizados de frente a um espelho a ideia de um movimento que escapa, de certa maneira, incomoda, a mim e a ela. *“Eu sou chata com postura, com pé, com mão, não com a minha interpretação”* (Ibidem). Mas ao final a dança se mostra, como em muitas ocasiões na história, um refúgio seguro onde podemos ser quem quisermos, onde podemos transbordar os sentimentos sem nos preocupar. *“Eu sou uma pessoa muito emotiva, estourada, as vezes eu falo demais, as vezes eu não falo, eu não sei lidar bem com as minhas emoções, e dançando eu consigo lidar com as minhas emoções. Acho que é isso dançando eu consigo lidar com as minhas emoções e fora da dança eu já sou mais complicada. Acho que é isso! Acho que eu descobri isso agora. (risos)”*. (Fragmento da entrevista de 25 de novembro de 2014).

*Quando abandonamos a ideia de um corpo que deve ser perfeito me parece que tudo flui.
Fiquei mais leve quando dancei. Parecia que tinha perdido 10 quilos.
(Diário, 25 de novembro de 2014)*

Vanessa Andressa

Vanessa Andressa ainda é criança e os médicos buscam soluções e saídas para fazer o corpo voltar a andar com as próprias pernas. Já se passaram 4 anos desde a última vez que ela caminhou pela casa. Novamente no hospital, o corpo já frágil pela doença precisa aguentar um novo tratamento. Dessa vez um tal de puxar e engessar, puxar e engessar... puxar o máximo para engessar... envolver de gesso o corpo rígido para que ele se mantenha ereto e firme na posição que se deseja. O corpo desobediente deverá a qualquer custo se tornar outro para que Vanessa possa andar novamente. Os sentimentos estão acuados, o corpo também está,

Dobrado,

Pressionado,

Curvado ... é preciso esticá-lo.

A cada mês uma nova puxadinha, um processo longo e doloroso para o corpo que já sofre. Passam primavera, verão, outono e inverno e ainda se puxa e engessa o corpo. Foi preciso persistência para moldar o corpo e deixá-lo firme. Vanessa andou. Ainda meio sem jeito, ainda meio desengonçada, mas convenhamos: qual criança não anda assim? Qual adulto não anda assim? O corpo desistiu, obedeceu e esticou.

Corpo esticado. É momento de adentrar a escola. Já se passaram 8 anos desde o nascimento. Ao olhar para os lados não se vê ninguém deficiente. Mesmo de pé, andando com pernas feitas de carne e osso Vanessa ainda se percebe deficiente. A escola, espaço de socialização mais parece espaço de exclusão. É assim que sucessivamente as aulas de educação física são ministradas. Diga-me: há corpo mais educado que o de Vanessa? Educado na marra, no gesso. Ali com certeza não havia de haver nenhum outro tão obediente. A tristeza que invade é resultado da marca de incapacidade carimbada no corpo. Para a professora, Vanessa não pode exercitar-se fisicamente como os outros. Dão-lhe então trabalhinhas para exercitar a mente.

*“Vi o Corpo em Movimento dançando. Eu era criança, não tinha idade para dançar com eles. Foi onde eu me apaixonei. Eu achava lindo e achava que podia dançar igual”
(Fragmento da entrevista 25 de novembro de 2014).*

Viver, viver e ser livre,
 Saber dar valor para as coisas mais simples
 Só o amor constrói pontes indestrutíveis.⁸

VANESSA: Eu não sei como é o mundo fora da ANDEF.

BRUNA: Gostaria de saber? Tem curiosidade?

Tenho curiosidade. Eu não sei como é. Porque a minha vida toda foi sempre aqui dentro. Tanto que até o meu casamento⁹ saiu daqui de dentro.

(Fragmento da entrevista 25 de novembro de 2014).

Felipe Berty

É 18 de março de 2015 e Felipe Berty tem 21 anos. Apesar da pouca idade seu corpo reflete ter vivido muito mais. O que me faz pensar que a data de nascimento não me parece um bom parâmetro para falar das experiências vividas. Há muitas curvas na vida que resistimos pensar ser linear. A mielomeningocele¹⁰ e a hidrocefalia¹¹ são o primeiro contorno do corpo de Felipe. Há com certeza muitos outros.

Me colocaram no tempo, me puseram

Uma alma viva e um corpo desconjuntado.¹²

“A vida da pessoa com deficiência já começa, na maioria das vezes, batalhando”.
 (Fragmento da entrevista de 18 de março de 2015). É tarde de outubro de 1993 e se espera o

⁸ Pontes Indestrutíveis - Charlie Brown Jr

⁹ Vanessa é casada com o bailarino Felipe Berty

¹⁰ A mielomeningocele constitui uma malformação congênita do sistema nervoso que ocorre no primeiro mês de gestação. Ela é a expressão mais grave da chamada falha de fechamento do tubo neural do embrião. Neste processo, as estruturas da porção posterior da coluna vertebral não se fecham adequadamente, o que leva à exposição em graus variados do conteúdo do sistema nervoso da região afetada. Na mielomeningocele, a falha do fechamento ósseo forma uma saliência cutânea com exposição da medula espinhal e meninges na região lombar ou torácica. (Fonte: http://www.hidrocefalia.com.br/saiba_mais.htm acessado em 08/04/2015)

¹¹ No interior do cérebro existem espaços chamados de ventrículos que são cavidades naturais que se comunicam entre si e são preenchidas pelo líquido cefalorraquidiano ou simplesmente liquor, como também é conhecido. O termo hidrocefalia refere-se a uma condição na qual a quantidade de liquor aumenta dentro da cabeça. Este aumento anormal do volume de líquido dilata os ventrículos e comprime o cérebro contra os ossos do crânio provocando uma série de sintomas (Fonte: http://www.hidrocefalia.com.br/saiba_mais.htm acessado em 08/04/2015)

¹² Mendes. Mapa, 2001, p.67

nascimento de Ana Beatriz. Desafiando qualquer previsão médica, no momento do parto nasce Felipe.

Por falta de atendimento médico adequado a mãe de Felipe não sabia que gerava um filho com deficiência. O diagnóstico feito na ultrassonografia confundiu o buraco na coluna do feto (consequência da mielomeningocele) com o aparelho genital feminino.

A primeira batalha do corpo antes mesmo de nascer. Ainda ligado a outro corpo.

Nasce...

... a vida começa ...

... respira ...

... coração bate ...

... 1 (1993),2,3,4,5,6,7,8,9,10 ...

... ainda vive ...

... ainda respira ...

... ainda bate o coração ...

... 11,12,13,14,15,16,17,18,19,20 ...

21 (2011)...

Corta daqui, emenda dali ...

Continua-se a viver

Felipe logo sorri. Tem um belo sorriso. Uma bela expressão de disponibilidade. Parece estar disponível para a vida. Ereto na cadeira de rodas seu corpo me parece bem. E as minhas costas doem pelos solavancos do ônibus que enfrentei por quase duas horas para estar ali com ele. Literalmente o corpo dele desafia a ordem. Fato é que o encontro com Felipe me fez pensar a questão da deficiência como algo que foi naturalizadamente entendido como falta. O corpo de Felipe tem contornos, características, é esguio, forte e viril. De carne e ferro da cintura para baixo. De carne da cintura para cima. É corpo! Corpo movente. Corpo vivo. Latente!

Mirar um cuerpo!

Um corpo que se expõe a mirada, ao olhar.

Felipe me faz pensar o corpo. Olhar o corpo como corpo e não mais como prerrogativamente conceitualizamos o corpo em sua forma e efeito. Olhar sem manchar. Sem

pedir que o corpo seja outra coisa que corpo. Que assuma outra forma que o desejo permita. Ser corpo. Qualquer corpo.

Os movimentos são um grande combustível motivador no cotidiano de Felipe. As acrobacias que desenvolve nas coreografias desafiam as expectativas de quem espera algo mais conservador de uma pessoa com deficiência. Felipe se desafia novamente e busca desenvolver uma técnica segura para dar um salto mortal com a cadeira de rodas. *“Bem desafiante, mas eu vou chegar lá. Eu gosto dessas coisas! Me sinto vivo!”* (Fragmento da entrevista de 18 de março de 2015).

Luiz Henrique Peregrino

Cada corpo contém mundos e experimentar o corpo de Luiz – mesmo que pelo encontro – foi intenso. Ao me colocar frente a essa experiência atravessei o corpo, fiz do instante da conversa um infinito de possibilidades.

É manhã de 08 de junho de 2003 e Luiz tem 26 anos. O tempo está bom. É domingo, dia convidativo para sair e se divertir. Sentir o vento. Moto e amigos é a combinação perfeita para hoje. O inesperado que surge, aquele que não estava programado se impõe.

Vento. Luzes. Velocidade. BR101.

Luiz está no chão.

As lembranças são apenas as contadas. Ele conversa, mas já não se sente.

“Me sinto tão estranho aqui. Que mal posso me mexer irmão. No meio dessa confusão. Não consigo encontrar ninguém.

Me sinto tão estranho aqui. Diferente de você, irmão. A sua forma e distorção.

Não pareço com ninguém, sei lá. Pois eu sei que nós temos o mesmo destino, então.

Tô tentando me encontrar, Tô tentando me entender, Por que tá tudo assim?”¹³

Ainda que vivo. Ainda que pulsante. O corpo já não é o mesmo.

Luiz ainda que vivo. Ainda que pulsante. Não é o mesmo.

E de verdade, qual corpo é o mesmo que a segundos atrás?

O corpo é indiscutivelmente movimento, ainda que contra a nossa vontade se torne imóvel.

¹³O dia não terminou – Detonautas

O acidente aconteceu a tanto tempo que Luiz diz já não sentir dor ao falar dele. Ele estava na garupa da moto de um amigo. Foi arremessado para fora da pista da BR 101 na altura do município de Itaboraí – Rio de Janeiro. As lembranças. O que ele conta é o que lhe foi contado. A história da história, de onde faço nova história. Uma tecitura da vida costurada, contada, falada, narrada. Na lembrança apenas o momento do hospital e a recuperação.

Digo ao leitor que essa imagem, a que produzo na cabeça enquanto escrevo, foi produzida por uma lágrima. Não de giz ou de grafite, mas de lágrima, água concentrada de afetos.

“A chuva, dizem os poetas, os maus e bons poetas, é a pátria úmida da solidão com a qual se fabrica boa parte da escritura. Dentro e fora. Com o passo aventureiro ou quieto. Atrás de uma janela. Seu som repicando sobre um pequeno campanário. A mensagem indecifrável. A decidida vocação do segredo. [...] Se algo te fala ao ouvido é porque chove fora e se algo dizes é porque chove dentro” (SKLIAR, 2015, p.82).

Chove em meu rosto enquanto escrevo essas linhas e ouço a música que me embala. A quem pode sentir, fica difícil imaginar como é não sentir. Fica marcado para mim que a imparcialidade da pesquisa não existe. Meu corpo atravessa as sensações que Luiz vai descrevendo. O não levantar, o não sentir, o não movimentar, o não controlar o chão, o vento, as luzes, as vozes... a distorção. *“ a pior sensação do mundo você querer mexer a sua perna, querer levantar e não conseguir. Paralisado. Muito estranho”*. (Fragmento da entrevista 16 de maio de 2015).

Luís fala e me provoca sensações, percebo intensamente que Larrosa (2011) estava certo. A experiência é algo a que se padece. Essa história nunca foi somente sobre eles, ou sobre mim, mas sobre um nós. Um entre corpos, entre carnes, entre ferros, entre rodas. *Você sente falta de caminhar? Sinto, sinto falta de sentir o chão, de pisar assim na areia da praia e sentir o pé afundando na areia da praia. Sinto falta da sensação gelada da areia da praia.* (Fragmento da entrevista 16 de maio de 2015).

Ainda que – passado a frente – esteja o futuro – possamos pensar – que o mesmo virá – não sabemos –ser esse - o único motivo – de estar aqui – e – quando – o vento sopra – nada resta – chega o momento – de dizer – que tudo parou – que o corpo cansou – que a vida mudou – e – se nesse instante – a vida se for – valeu a dor - e o amor – cansou – dobrou – parou.

Distorção

1. Ato ou efeito de distorcer ou de se distorcer. 2. Torção convulsiva. 3. Deformação de uma imagem ou de um som. 4. [Óptica] Aberração num sistema óptico que produz imagens deformadas devido a variações na ampliação. 5. [Psicologia] Falta de correspondência entre a percepção física e a experiência psicológica.

Ewerton Quirino

É outono de 2006 e Ewerton agora morando em São Gonçalo participa de um programa do governo que abre as portas das escolas nos finais de semana para permitir atividades educativas e culturais. Ele escolhe dança. A dança o escolhe.

Todos os dias passa a frente de minha porta um menino franzino.

Pequeno corpo que vem sempre saltitando pela calçada.

Há um buraco no caminho, mas ele não se importa, dali faz seu palco.

Rodopia como um bailarino e vai embora.

Curiosa por sua performance o convidei a entrar.

Pouco tempo depois Ewerton já está participando de grupos de dança. Jazz, balé, dança contemporânea, dança urbana.

Os caminhos se entrecruzam. “Com rua¹⁴” e “Corpo em Movimento”.

Dançarino do grupo Corpo em Movimento, Ewerton vem se aventurando a montar as coreografias do grupo no ritmo de danças urbanas. *“Por enquanto, como eu ainda estou iniciando nesse processo de montar a coreografia para eles ainda é tudo muito novo para mim, muito diferente. Eu penso na coreografia, os passos os movimentos. Eu olho para cadeira, e as vezes eu sento pra tentar fazer algum passo, na grande maioria das vezes eu não consigo, mas eu tento. Eu pergunto a eles. Esse movimento aqui como seria? Como daria para fazer? E eles me ajudam. Ou em alguns movimentos eu falo que ficaria mais legal de outra forma. Por enquanto eu pergunto muito. E eu acho bom perguntar”*. (Fragmento da entrevista de 15 de Maio de 2015)

Dançar: exercício de emprestar corpo a voz.

¹⁴ Primeiro grupo de dança que Ewerton participa em Niterói.

A procura da batida perfeita
 Então corre a batida é minha
 Cheguei primeiro
 No ruim faz a fezinha
 Que é tudo por dinheiro
 Solto da Babilônia
 E lá procurar a paz
 Perderam o Manual
 E agora como faz?
 (A procura da batida perfeita – Marcelo D2)

Como faz se perderam o manual?

Diz o pequeno menino que coreografa através das batidas: *“Eu penso muito no ritmo, nas batidas, nos bits das músicas e na melodia. Mas fica muito em cima da pegada do bit. Eu penso no meu movimento e passo para eles, peço ajuda e ai eles vão executando”* (Fragmento da entrevista de 15 de Maio de 2015).

Como faz se perderam o manual? Como faz se não há manual? Como faz para procurar a batida perfeita no corpo desobediente?

Ewerton passa os dias construindo coreografias através de batidas – bits. Batida pode ser sinônimo de tempo, quando segue o mesmo andamento métrico.

Bum, bum, bum...

Pá, pá, pá ...

Bum, pá, bum, bum, paracabum ...

Ops

Dá-se o nome de contratempo ou síncope quando a batida é irregular.

Se o tempo andante é dois por dois, como seria o tempo do corpo roda?

Tempo desarmônico.

“Só que a cadeira em alguns movimentos no hip hop, os passos são muito rápidos e vários movimentos são muito velozes, para cadeira fica muito atrasado. Então ou eu tenho que acalantar o meu movimento, fazer um bit mais fraco, ou eu exijo que seja naquele ritmo e ai se der vamos fazer e se não der eu mudo o movimento pra ficar mais bonito visualmente”.

O tempo dos homens é medido pelo relógio. O tempo da música é medido pelo metrônomo, mas o (com)passo produzido é atravessado pelo corpo. Impreterivelmente cada corpo produz em um tempo desmedido um passo.

“Não adianta eu estar fazendo rápido e a cadeira não me acompanhar”.

Corpo roda. Intervalo desafinado na batida da música.

Bit desobediente, descompassado.

Talvez.

Construção do tempo por outra métrica.

Ewerton é o maestro dos tempos. Orquestra corpos em tempos distintos. Não para organizá-los harmonicamente na mesma pulsação, mas para que cada sujeito possa procurar sua batida perfeita. *“Cada coreografia que eu vou fazendo eu vou tentando aproximar mais os meus movimentos a cadeira de rodas”.*

Wellington é um bailarino antigo no grupo, mas nosso encontro a sós foi impossível. O que me faz pensar que a vida é feita de imprevistos, de movimento, de desencontros. Ainda assim, sua presença nas apresentações é fundamental para manter o Corpo em Movimento.

Gabriel Henrique, Alena Leão e Thamires Andrade são bailarinos que chegam quase no fechar das páginas desse trabalho. Ainda assim, propus uma conversa em roda.

Na roda Gabriel fala da dificuldade de dançar pela primeira vez com bailarinos cadeirantes: *“Fiquei meio perdido. Parecia que eu estava entrando em outro mundo. Não fiquei com medo, mas fiquei receoso de não saber o que fazer. A limitação que eles buscam não ter eu achei em mim. Porque eu não sabia o que fazer. Aí eu percebi que tem milhões de coisas para fazer, milhões de forma para se fazer alguma coisa. Descobri que o limitado sou eu! Descobri uma dança que eu achava que não era possível”* (Fragmento da entrevista de 24 de novembro de 2015).

Pensamos juntos que talvez a vontade de dançar e de aprender novas formas de dançar o impulse a enfrentar os medos e receios dessa dança ainda desconhecida.

Alena nos lembra que também nunca dançou com pessoas com deficiência, mas quando soube das audições para participar do grupo se sentiu motivada a concorrer a uma vaga. *“Eu fiquei bem surpresa com a apresentação deles, acho que a maioria das pessoas fica”.* *Acho que o principal é o crescimento pessoal e não só da dança. A gente acaba aprendendo muitas coisas sobre os cadeirantes, sobre as pessoas com deficiência”* (Fragmento da entrevista de 24 de novembro de 2015).

Diferentemente de Gabriel e Alena, que participaram das audições, Thamires, foi selecionada pela coreógrafa Camila Rodrigues dentro da ANDEF enquanto fazia reabilitação.

Thamyres se tornou deficiente física após um acidente de moto em 2014 no qual teve esmagamento de uma das pernas e precisou realizar o procedimento de amputação parcial. Tempo depois foi preciso fazer nova amputação, encurtando ainda mais o membro afetado. Apenas 1 ano e 1 mês após o acidente ela já integra o grupo de dança Corpo em movimento. *“Eu tento aprender o máximo com eles. Eles tem bastante paciência comigo porque eu estou começando”*. Apesar de nunca ter se interessado por dança Thamyres se mostra entusiasmada com o novo desafio que surge.

Finalizamos nossa roda falando do novo espetáculo que estão preparando. Para o espetáculo Brasil brasileiro eles ensaiam 21 novas coreografias de todos os ritmos.

Novamente as coreografias se tornam centro de nossas conversas quando Gabriel comenta *“Acho que o mais difícil é adaptar a nossa técnica de dança. Eu fico pensando ‘n’ formas de adaptação”*. Puxo um fio: *“Eu percebo que o que é feito não é uma adaptação de uma dança considerada normal para uma dança em cadeira de rodas. O que me parece é que vocês fazem uma outra dança, que não é mais nem menos, é apenas outra. Quando a cadeira foge a um movimento que está totalmente coreografado me faz lembrar que apesar de vocês ensaiarem bastante o corpo foge. A cadeira só foi um disparador para eu perceber isso.* Vanessa puxa outro fio: *“Depende do corpo da pessoa mesmo, tem dias que a pessoa não acorda bem e aí não dança bem”* (Fragmentos da entrevista de 24 de novembro de 2015).

O tempo já urgia quando encerramos os giros de nossa roda.

Sentados no chão e em cadeiras de rodas pedi para tirar uma foto das mãos deles. Mãos juntas, unidas. Felipe me surpreende novamente porque não sai da cadeira para se deitar no chão. Pede que esperemos ele amarrar as fivelas que sustenta seu corpo junto as rodas.

Felipe se deita no chão como os outros e juntos tiramos uma fotografia que não revela seu esforço em estar presente nessa imagem. Seria preciso contar esse encontro para que todos pudessem perceber que por de trás dessas mãos existem rodas.



2.4 O corpo roda

*O ser humano é sempre mais do que o conhecimento científico
possa dele dizer.*

Manuel Sérgio (2005, p. 68)

O que pode um corpo?

A pergunta trazida por Spinoza e discutida até hoje se mostra provocante.

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode e o que não pode fazer. (SPINOZA, 2009, p. 51)

Pergunto-me: sobre que corpo estamos falando? É do corpo engordurado pelos prazeres da vida? O corpo farto e avantajado que transborda para todos os lados, que não comporta e não cabe dentro da caixa? Esse corpo mapeado, cortado, escaneado, nomeado e visto como geografia? Corpo da história, do acúmulo, das vivências?

Pode ser também o corpo que experimenta, que caminha entre, com, dentro...das conversas, dos cheiros ... mas também fora, na rua, nos bares, nos banheiros. O corpo da filosofia, da arte.

Talvez seja o corpo da ciência, objeto da medicina, naturalizado, condenado pelas religiões e salvo pelas ciências. Normalizado. O corpo do pecado e da luxúria. O corpo das células e das massas. Do espírito e da alma. Quem sabe estejamos falando dos corpos cansados, marejados e doentes? Hipotecados na saúde pública e abandonados também na memória.

Estamos falando de ética, de estética, de política, de arte, de vida, de beleza? O que estamos chamando de corpo?

É do corpo pichado e riscado como um pergaminho que escreve a vida?

Trata-se do corpo projetado no espelho ou daquele que enxergamos no espelho? Seria o mesmo corpo ou seriam corpos? Corpo estriado, enrugado, que choca e escancara a vida e as marcas.

Recorro a Guimarães Rosa no conto “O espelho” porque possivelmente seja esse o corpo que refutamos.

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos — um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio.[...] Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. [...] Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma. (ROSA, 1981, p. 63-64)

O devaneio da busca de um outro no espelho. Um corpo que não quero meu.

Poderia ser esse o corpo do qual estamos falando? Corpo talhado pela estética, pelas academias, pela vaidade, pelo bisturi. Corpos velhos que se tornam novos. Corpos novos que se tornam velhos.

É possível que seja o corpo da psicanálise de Freud, ou os dóceis de Foucault, ou ainda o Vitruviano de Leonardo da Vinci?

É o debaixo da pele, é a pele, são os pelos, é o toque, é o braço, é a marca?

Penso que talvez possamos encarnar o corpo pensado, falado, sentido, compartilhado ... e também as vísceras, o sangue, o coração... O corpo que se constitui de diferentes fragmentos – óculos, perucas, próteses, rodas – o corpo roda e também o corpo que se constrói em/no movimento – desejos, tensões, tempo – o roda corpo.

a cadeira faz parte do corpo, é o corpo.

A música passa por ela.

(Diário 21 de Julho de 2014)

A partir daí, talvez, seja possível pensar a pergunta de Spinoza: O que pode um corpo? O que pode um corpo que dança sobre rodas?

Seria o corpo essa composição múltipla? Seria o corpo composto por diferentes olhares? Corpo político, histórico, científico, sentimental, religioso, anatômico... corpo de dor, de amor, de prazer ... corpo vivo, corpo morto, latente, mórbido, incoerente, contraditório, ereto, encurvado, cortado, deformado ... corpo pulsante em constante movimento.

Seria possível a existência de uma “mente” como único fio condutor do “corpo”? O corpo que se apresenta como marionete, manipulado e reservado às decisões biológicas, aos desejos processados e cuidadosamente analisados. Seria possível um único corpo como

suporte indispensável à uma mente? O corpo ventríloquo que dá materialidade a fala e aos gestos. Spinoza nos “*Ensina também que as decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo. Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto*” (2009, p. 52).

Inspirada por Carlos Skliar (2012) pergunto-me: O que há dentro da palavra, do conceito corpo? Quais as lutas políticas e os diferentes sentidos que se travam dentro dessa palavra?

Describe la infinidad de posibilidades de la presencia y la existencia, eludiendo clasificaciones engorrosas. Aún cuando algunos cuerpos insistan em creer que poseen un cuerpo normal, cada cuerpo es ejemplo de la imperfección y la belleza. Toda palabra ‘cuerpo’ obliga a una sensación y una percepción del cuerpo. Se trata, quizá, de la única palabra cuyo sonido remite a la voz que se exhala em su decir. (SKLIAR, 2011B, p. 77)

A forma como pensamos o corpo, como experimentamos o corpo, como tocamos o corpo sempre em busca da perfeição torna-o uma outra coisa que não corpo. Não se trata apenas do corpo físico, mas do corpo praticado, vivido e experimentado. Essas dimensões também são corpo, desenham o contorno de nossos corpos, os modificam porque dão a ele o caráter de movimento para além do que é possível enxergar. “*El cuerpo perfecto se mira a si mismo y no tiene nada para decir a noser: ‘mírenme’*”. (Ibidem, p. 78)

O corpo não é um espaço vazio, é composto de diferentes corpos – órgãos, fluídos – parte dele é visível, outra parte não, parte dele é material a outra não. Mas já não é preciso nomeá-las e diferenciá-las. Qual será a parte de dentro e a parte de fora? Existiria um dentro e um fora?

O corpo *desenha a alma* como nos lembra Jean Luc Nancy. Mesmo com inúmeras nuances será esse corpo a prisão da alma e também será essa alma a prisão do corpo. Isso não significa que ambas não construam fendas de escape e se confundam integradas em uma força expressiva outra. Basta lembrar-nos que as palavras que saem da boca muitas das vezes não nos parecem sempre pensadas. São fugas da alma. Partes do corpo que falam por nós. E que apesar de serem produto de um mecanismo do corpo, cordas vocais, pulmão ... nos escapam.

O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. Não para de sentir. No entanto, quem sente é a alma. E a alma sente, primeiro, o corpo. Ela o sente de todas as partes, contendo-a e retendo-a. Se ele não a retivesse, toda ela escaparia em palavras vaporosas que se perderiam no céu. (NANCY, 2012, p. 45)

Partindo então, do que estamos problematizando sobre o corpo, retornaremos a pergunta de Spinoza: O que pode um corpo?

Acredito que o convite feito por Spinoza para pensarmos o corpo enquanto prática complexa revela que ainda não sabemos o que pode um corpo. E por tal afirmação vagamos e difamamos o corpo, porque nos surpreendemos com ele a todo momento. Anuncia-se que nada conhecemos dele, apenas nossas sinceras expiações de pensamento. Porque mesmo após um esforço monumental não seremos capazes de capturar a potência de um corpo.

Aos olhos de Nietzsche, corpo e alma não se dicotomizam, “*Tudo é corpo, e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo*” (NIETZSCHE, 2002, p.47), mas é em Spinoza que percebemos um extremismo. Para ele a alma é a profusão de afetações do corpo. É dessa forma que se constitui a ideia de dor quando o corpo adoece, de felicidade quando atingimos o bem estar físico etc. Não existe nesse entendimento a superioridade de um sobre o outro.

Nietzsche, no entanto, nos fala mais a fundo sobre o corpo como um “*si mesmo*”.

O corpo é uma razão em ponto grande, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.
Instrumento do teu corpo é também a tua razão pequena, a que chamas espírito: um instrumentozinho e um pequeno brinquedo da tua razão grande. Tu dizes “Eu” e orgulhas-te dessa palavra. Porém, maior – coisa que tu não queres crer – é o teu corpo e a tua razão grande. Ele não diz Eu, mas: procede como Eu. (NIETZSCHE, 2002, p. 47-48)

É no corpo que se torna possível a projeção da vida. É com ele que nos fazemos presentes e é sobre ele que se debruçam as discussões das dimensões humanas. O corpo roda nos estimula a pensar um corpo outro. Que é, propositalmente, composto junto a cadeira de rodas. A cadeira de rodas é a continuidade do corpo do bailarino, uma extensão, não é algo que se descarta ou que se abandona.

É sobre essa perspectiva que buscamos compreender os movimentos do corpo na dança sobre rodas, enquanto possibilidade que se constrói a partir dos sentidos.

Entendo, portanto, ser a dança a expressão da linguagem não falada que exprime os afetos. O dançarino é uma espécie de escritor que risca em movimentos as afetações do corpo. Transborda em gestos o que quer falar o corpo. Reafirma em possíveis fugas travestidas de coreografias, que ainda não descobrimos o que pode um corpo. Desafia-nos a pensar o corpo que dança. O corpo assim se transforma em espaço de passagem. Um exercício de movimento constante no devir que não se deixa aprisionar em nenhum momento.

Nos contrapomos a ideia de um corpo que se constrói na linearidade. Uma análise existencial de um corpo único. Buscamos apresentar o corpo do texto exatamente como pensamos o corpo. Uma multiplicidade de sensações e tensões, e aqui pensamos vivê-lo e senti-lo em sua complexidade. Não há, portanto, como dividir o corpo e o corpo do texto em partes, nem há como pensar esta dissertação sem os dançarinos, sem a dança, sem o movimento, sem o corpo, sem a cadeira de rodas.

2.5 A dança em cadeira de rodas – um bailado possível

Não nos foi possível identificar o marco zero do surgimento da dança em cadeira de rodas, mas entendemos que o surgimento dessa modalidade acompanhou os movimentos históricos entorno da dança e dos direitos da pessoa com deficiência.

Sendo assim, nesse estudo não pretendemos fazer uma pesquisa historiográfica sobre a dança e suas nuances, e sim, apresentar a dança enquanto manifestação histórica e que como tal se atualiza no presente, dando sentido ao que consideramos “dança na contemporaneidade”. Especificamente da dança em cadeira de rodas. Costurando uma melhor compreensão, mais ampla e menos rígida da trajetória da dança.

Para tal esforço, afirmaremos que a dança enquanto expressão da subjetividade dos sujeitos se caracteriza pelo movimento permanente na constituição de múltiplas maneiras de existir e resistir. É sobre esse cenário que vamos tecer algumas linhas possíveis.

Não pretendemos assumir ou caminhar para uma direção prévia no estabelecimento de uma única história da dança, mesmo porque acreditamos na potência das diferentes formas e possibilidades históricas que construíram a arte da dança. Porém, cabe apontar que a escrita aqui proposta pretende pontuar ênfase na dança ocidental enquanto expressão libertária que se atualiza na experiência de quem dança, encarnando-a no corpo. Assim, reconhecemos e afirmamos a limitação deste escrito com relação aos outros modos de funcionamento sociais, históricos e culturais em torno da dança e as singularidades das práticas produzidas.

Uma das principais características da contemporaneidade é poder transitar entre as diferentes manifestações da dança e aceitar que o que emerge desta miscigenação de formas pode retirar a autenticidade dos gêneros sem, contudo, retirar a autenticidade da dança (MORTARI, 2013, p. 67)

Desde a Idade Antiga podemos reconhecer que a dança foi praticada de forma instintiva e despreziosa. O propósito era comunicar-se através de movimentos livres. A dança também se caracterizava por contribuir na formação dos soldados para a luta, já que os movimentos traziam mais agilidade às atividades militares.

Somente após o século II a.C., com o declínio da cultura grega, percebemos uma ressignificação do contexto dança, muito influenciado pelas transformações do corpo na sociedade. Com a ascensão do Império Romano, foram postas novas formas de pensar o mundo e as pessoas. A dança deixou de potencializar as manifestações da vida para encarnar um propósito mais ligado ao prazer corporal.

O corpo nesse momento passa a ser despertado como objeto de prazer. E essa concepção influencia diretamente a dança. Ainda assim, nesse momento, mantém-se uma ideia de movimentos livres.

Outra ruptura primordial na história da dança ocorreu na Idade Média. O Cristianismo, que exaltava a alma e considerava o corpo personificação do pecado, contribuiu fortemente para o encapsulamento do corpo na noção de pecado, fundando uma nova perspectiva sobre a dança enquanto atividade mundana e obrigatoriamente condenada.

[...] existem tratados da Idade Média onde a dança consta como expressão artística constituída, mas estes tentavam retratar as danças das cortes, danças populares levadas aos salões da nobreza pela classe burguesa que estava se aristocratizando, e nesse momento se afastando das suas origens para que, com seus modos, polidos e domesticados, fossem aceitos nas cortes dos senhores feudais (FREIRE, 2005, p. 20).

A domesticação do corpo por parte da Igreja permitia um maior controle dos corpos. A ideia dicotômica de bem e mal, estando estes ligados a alma e ao corpo, respectivamente, contribuía para uma doutrina rígida e maléfica de tudo que se relacionava as questões do corpo, e conseqüentemente da dança. Freire (2005) também nos ressalta a importância do Ballet das Cortes como forma de dominação dos corpos nesse período.

O primeiro ballet registrado ocorreu em 1489 em comemoração ao casamento do Duque de Milão¹⁵. Os movimentos que constituíam o Ballet da Corte eram compostos por balançar de cabeças, pés e pernas de forma lenta e suave. O vestuário utilizado também não permitia um grande deslocamento corporal, já que a intenção era conter os movimentos e manter o corpo o mais aprisionado e escondido possível.

Foi na corte francesa que o espetáculo do Ballet da Corte se afirmou como potência. A partir de 1581 esses espetáculos tornaram-se mais frequentes em celebrações. Em 1661 foi fundada a Academia Real de Ballet. Destaca-se que nesse período surge através do professor Pierre Beauchamp os cinco principais movimentos de pés que até hoje compõem o balé clássico. Desde então o ballet migrou dos grandes salões para os teatros, tornando-se uma profissão.

Como seria então possível dançar sem o apoio dos pés?
(Diário, 06 de Junho de 2014)

¹⁵ Fonte: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAABHfwAB/a-historia-ballet-classico>, acessado em 10/11/2014

Apesar de estar inserido na Idade Moderna¹⁶, período que compreende o movimento renascentista, os grandes bailes ainda se prendiam as técnicas e regras impostas pela Igreja. O controle dos corpos, a música, as roupas entre outras características ainda permaneciam marcadas pelas duras regras da Igreja na sociedade. Porém com o ideário humanista, movimento que se desdobrou do renascimento, se preconizou a cultura como algo necessário à vida e, por consequência, inerente ao homem.

Iniciou-se então uma nova ruptura da ideia de dança e corpo na sociedade.

Esse movimento se restringiu quase que prioritariamente no campo onde surgiram movimentos culturais mais livres. O movimento produzido nesse tipo de dança se caracterizava quase que exclusivamente pelas manifestações dos desejos das pessoas e as expressões corporais. Enquanto que, nos grandes centros, o que prevalecia era uma dança sincronizada e originária do balé clássico das grandes cortes francesas. A diferenciação da dança que se desenvolvia nos campos e a dança que se praticava na cidade, no ambiente aristocrático, se referia fundamentalmente, em primeiro plano, à delicadeza, à vitalidade e à liberdade de movimentos e, em segundo plano, aos movimentos mais contidos e detalhados pautado por relações hierárquicas.

Dessa forma acreditava-se que seria possível postular maior validade à dança como arte em diferenciação à dança entendida como folclórica praticada pela população do campo. A ideia de reconhecimento da dança enquanto arte passava, naquele momento, pela necessidade de codificação dos passos e da padronização das regras.

Podemos apontar diferentes momentos de mudança no que se refere à prática da dança até o final do Século XIX, como a aplicação de novas técnicas, a abertura de novas escolas etc. Nesse período, poucos deslocamentos são considerados significativos no que se refere ao corpo que dança. A profissionalização da dança, a partir da criação de academias e escolas, reforçou a ideia de simetria, sufocando qualquer expressão livre e espontânea dos movimentos corporais. Esse período da história da dança reflete fundamentalmente o momento histórico da sociedade e a necessidade de propagação do ideal clássico.

É possível constituir relação entre a sociedade disciplinar e a formação da dança enquanto rigidez dos movimentos propostos e possíveis, e posteriormente, a sociedade de controle onde se percebe um movimento de padronização dos espaços, tipos e categorização do que se atribui ou relaciona com a dança enquanto estilo e técnica.

¹⁶ Período que se estende de 1453 (Século XV) até 1789 (Século XVIII).

Educar é fazer a criança controlar-se e de certo modo fazer a criança parar e se mexer pouco. [...] mas como mexer-se muito incomoda muita gente. Toda educação vai no sentido de que seja um bom menino e fique no lugar. Educação restringe os movimentos. Quem é muito quadrado só entende quadrado [...] quem é muito formal, muito tímido é uma pessoa que tem medo de se mexer” (José Angelo Giarsa¹⁷).

É disso que se tratou a disciplina na dança. Educar os movimentos. Moderá-los. Enquadrá-los.
Eu já dancei, mas me eduquei, mumifiquei meu corpo. Paralisei.
(Diário, 01 de Novembro 2014)

As literaturas que buscam referenciar a dança ressaltam a impossibilidade de aprisioná-la em uma única definição. Considerar um único aspecto da dança é encapsulá-la em pré-definições, desconsiderando o processo contínuo que a compõe e a ressignifica ininterruptamente.

Os diferentes olhares que buscam definir a dança, em sua grande maioria, a caracterizam como um movimento não verbal que se confronta a necessidade de expressão emocional. Sendo o conceito naturalizado como dança constituído a partir de uma atividade performática, seja ela teatral, cultural, social e ritual, que reforça a ideia de uma referência solidificada que se materializam, podemos nos questionar: isto é dança? Nos questionamentos que fazemos: isto é dança?

Na apresentação de hoje alguns alunos não entenderam os passos dos bailarinos. Quando Felipe caiu no chão (propositalmente) um dos alunos riu achando que ele havia sem querer caído no tablado.

Acho que para ele não era um passo de dança.
(Diário 26 de setembro de 2014)

A grande ruptura no que se refere ao corpo que dança aponta para o final do Século XIX e início do Século XX com a mudança de olhar. Desse movimento surge a dança moderna.

O foco não era mais a disciplina dos corpos em movimento, mas sim as singularidades destes. Os objetivos estavam fixados na procura ou pesquisa de novos movimentos que pudessem articular mais as questões relacionadas agora, ao poder ser do que ao poder fazer” (MORTARI, 2013, p. 79)

A abertura de novas expressões corporais encorajou o surgimento de outros ritmos, coreografias e bailarinos. A dança incorporou um outro corpo além daquele entendido e naturalizado como padrão e permitiu a incorporação de um leque maior de possibilidades na

¹⁷ Transcrição de áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Peur4mGK-a0>, acessado em 26/08/2015.

constituição de um corpo múltiplo. Podemos então pensar que a dança com cadeira de rodas é linha efeito desse movimento, já que resulta de uma maior abertura dos padrões de corpo e dança.

Para além das mudanças em relação à dança, pensamos ser fundamental destacar que a relação com o corpo e a forma de utilização do mesmo como expressão dos desejos se modificou. E a técnica, apesar de permanecer presente, não impediu que o anseio por um corpo carregado de desejos e expressões se apresentasse de forma intensa e marcante.

Nesse sentido a Dança Moderna investe na pergunta quanto aos padrões estabelecidos para a dança até aquele momento. A necessidade de um corpo padrão, de um movimento padrão e por consequência de um bailarino padrão foi duramente questionado. Contudo, ainda que a considerássemos um processo de resistência, a Dança Moderna também mostrou ao longo do tempo suas linhas duras. E esse processo se caracteriza pela constante mudança no fazer e viver a dança.

Nas Américas, a referência quanto a inauguração desse movimento de ruptura é associada ao que se denominou “primeira geração da Dança Moderna”. O grupo composto por nomes como Isadora Duncam (1878 – 1927) e Loie Fuller (1862 – 1928) além de outras personalidades da dança, buscaram em suas apresentações inaugurar uma nova forma de dançar.

A proposta inicial era contrapor a hegemonia e artificialidade que o balé clássico representava, trazendo a mostra movimentos menos sincronizados e mais livres.

A dançarina Isadora Duncam introduziu uma nova linha que possibilitou a participação de corpos menos performáticos no campo rígido da dança. “*Expor o corpo é arte, escondê-lo é vulgar*” (DUNCAM, 1981, p.50). A bailarina propôs uma nova forma de prática e entendimento de dança, que de modo algum encontrava-se apartado do corpo. Abandona-se o corpo objeto, que precisa adaptar-se, doutrinar-se e enquadrar-se, para deixar surgir um corpo e suas singularidades. “*O corpo quotidiano, normal, não estereotipado, volta a ser considerado veículo de expressividade. O corpo volta a ser sujeito*” (Ibidem, p. 80). A noção de liberdade apresentada pela bailarina também refletiu nas roupas, na música e não apenas nos movimentos. Transformar em ação o que se sente, tornou-se mais importante que manter a assimetria da coreografia. A dança que se origina da alma ganhou força nos movimentos descalços de Isadora. Ao ignorar as técnicas do balé clássico tornou-se possível pensar uma dança outra que não apenas a tradicionalmente dançada, tornou-se possível pensar uma música outra que não apenas a tradicionalmente cantada, tornou-se possível um corpo

outro que não apenas o tradicionalmente pensado. Enfim, essa ruptura do posto permitiu um pensar outro sobre o movimento.¹⁸

Na metade do século XX, o questionamento sobre o que podemos considerar arte estremeceu novamente as artes e por consequência a dança. Novos movimentos surgem para interpelar as hegemonias criadas pela Dança Moderna. Como anteriormente, novas rupturas foram necessárias, novas brechas surgiram e foram produzidas por novos sujeitos.

Apesar de todo o processo histórico, a dança em cadeira de rodas se desenvolveu não pelo viés das artes, mas sim pelo da medicina. Dançar se tornou parte do processo de reabilitação dos soldados pós-guerra. Tornando-se notório, nesse período o crescimento de centros de reabilitação e tratamento para a pessoa com deficiência.

Com a implantação dessa modalidade de tratamento, foram sendo criados cada vez mais grupos e companhias em diferentes modalidades de dança.

O conceito de descentralização desenvolvido por Merce Cunningham (1919 – 2009) ofereceu novas armas para a discussão corpo/dança. A descentralização enquanto processo se alicerçava na ideia de que qualquer ponto no espaço poderia ser um ponto em potencial para a criação da dança. A abertura do espaço que compõe o movimento se sustentava em grande parte na Teoria da Relatividade de Albert Einstein.

Para a matemática, medir é comparar a partir de um padrão e as grandezas relativas são sempre aquelas que se modificam conforme uma referência. A teoria da relatividade propôs uma nova concepção no conceito considerado absoluto. O corpo que dança se movimentava também a partir de uma regra, um padrão. A abertura do espaço enquanto algo relacional permitiu novas perspectivas para o corpo que dança. O centro deixou de ser um ponto fixo e único para ocupar o espaço relativo de quem olha.

A linearidade também se torna ponto de discussão na construção da dança. O caos enquanto potência emerge de uma busca pela ausência de direção. A composição de um grupo de dança já não se constrói apenas pela interação dos bailarinos, mas também pelo espaço individual que cada um ocupa. O coletivo passa a integrar efetivamente a concepção de múltiplo e não mais de único.

¹⁸ Buscando pelo nome de Isadora Duncan deparei-me com uma história ocorrida em 1916. Na ocasião Isadora teria dançado em um café de estudantes na capital Buenos Aires, descalça e despida envolta apenas pela bandeira da Argentina. Como consequência a imprensa exigiu a expulsão imediata de Isadora do país e as famílias devolveram os ingressos para os espetáculos já agendados. Mulher forte Isadora teria dito aos jornalistas que a liberdade ofende, que repugnava tudo que engaiolasse o vento e que qualquer orquestra calava-se frente a música que nascia de seu corpo. Fonte: <http://trapichedosoutros.blogspot.com.br/2010/04/isadora-de-eduardo-galeano.html>, acessado em 04/01/2015

Ainda que possamos identificar a importância da técnica na dança, algumas intervenções foram importantes na concepção que temos hoje sobre dança.

O corpo produz movimento, e esses movimentos nomeamos dança. Dançar não mais está associado somente a marcação de passos e o aprisionamento de corpos. Dançar é também romper hegemonias e abrir-se para um outro mundo. *Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo (Manoel de Barros).*

Grande parte dos estudos desenvolvidos e analisados sobre a dança restringem-se a apreciação da performance e a contribuição da dança no desenvolvimento corporal e de integração da pessoa com deficiência. Habitualmente o corpo mencionado nesses trabalhos parte de um padrão de normalidade e dificilmente se estabelece um diálogo questionador sobre o que se entende como normal.

Nessa pesquisa realizamos o esforço de deslocar-nos frente ao naturalizado e constantemente temos que construir curvas para dar continuidade ao emaranhado de linhas que viemos tecendo. Como a vida – corpo, dança, pesquisa – são costuras descontinuadas e não lineares.

Ainda que estejamos empenhados em compor uma discussão sobre a história da dança sobre cadeira de rodas, temos a convicção de que a dança como atividade livre para pessoa com deficiência é um ato recente e que, portanto, nos oferece poucos subsídios para um debate mais amplo e caloroso. Cabe lembrar que essa história é composta por linhas, que hora se aproximam e se distanciam, mas que em nenhum momento se dissociam da história da pessoa com deficiência.

Uma dessas linhas nos leva à 1ª Guerra Mundial (1914 – 1918) na qual surgem programas assistencialistas para recuperação da mobilidade das pessoas que se tornaram deficientes em combate. Logo esses programas se estenderam à criação de centros de reabilitação¹⁹ e posteriormente abriram as portas para que as pessoas que possuíam deficiência por diferentes motivos também usufríssem da técnica. A mutilação de soldados foi um agente disparador para uma sociedade que até então via o corpo deficiente como um grande empecilho para a construção de uma sociedade próspera.

Os sinais para reconhecer os mais idôneos para esse ofício são a atitude viva e alerta, a cabeça direita, o estômago levantado, os ombros largos, os braços longos, os dedos fortes, o ventre pequeno, as coxas grossas, as pernas finas e os pés secos, pois o homem desse tipo não poderia deixar de ser ágil e forte [...] pois a lança é uma arma

¹⁹ O programa intitulado Educação Física Corretiva era uma proposta de reabilitação, desenvolvida separadamente da Educação Física.

honrada e merece ser levada com um porte grave e audaz. (P. ROSSI, 1829, p. 169 APUD FOUCAULT, 1987, p. 125)

Percebendo que apenas a reabilitação do corpo não viabilizava a integração do sujeito à sociedade, o governo americano lança em 1918 uma lei²⁰ que garantia aos militares que se tornaram deficientes na guerra a participação em programas de capacitação e reabilitação para o trabalho, visando a reinserção desse sujeito ao mercado. Somente em 1920²¹ esse direito foi estendido aos civis que possuíam deficiência.

Foi durante a 2ª Guerra Mundial (1939 – 1945) que os programas de reabilitação se intensificaram. Nesse período, com grande parte dos homens nas frentes de batalha a inserção de mulheres e deficientes no mercado de trabalho tornou-se fundamental, configurando um marco histórico.

Muitos centros de reabilitação foram erguidos, muitas leis foram criadas e tratamentos foram desenvolvidos. Não há possibilidade de dissociação dos movimentos políticos na luta pelos direitos da pessoa com deficiência, com a criação de políticas públicas, a forma como o corpo foi sendo pensado ao longo da história.

Em 1930 a bailarina Marian Chace estabeleceu nos Estados Unidos a primeira unidade de terapia que considerava a dança como fonte principal na recuperação de pacientes com deficiência. A dança terapia surgiria oficialmente bem mais tarde, em 1980 também nos Estados Unidos. Ainda assim, a dança era pensada somente como expressão terapêutica no processo de reabilitação das pessoas com deficiência.

Em tempo, cabe ressaltar, que segundo Hart (1996), a dança em cadeira de rodas surgiu em meados dos anos 60 através da Spastics Society School em Londres. O objetivo inicial era que os cadeirantes pudessem desenvolver movimentos básicos de movimentação para a esquerda, direita, frente, trás e pequenos giros, facilitando assim o processo de locomoção de forma geral. Com o interesse pela atividade e a inserção de diferentes músicas, o grupo foi crescendo e logo deu origem a outros grupos

Inspirados nesses preceitos, em 1979 nos Estados Unidos dois dançarinos da cidade de Eugene, no Oregon, (Karen Nelson e Alito Alessi) desenvolveram uma técnica que buscava pensar uma dança mais criativa e livre. Inspiradas pelo coreógrafo Steve Paxton, a técnica buscava a valorização do movimento que surge do apoio físico de um bailarino sobre o outro durante a dança.

²⁰Vocational Rehabilitation Act

²¹Fess-Kenyon Civilian Vocational Rehabilitation Act

Usando o princípio físico da “força peso”, Karen e Alito, se valeram do conceito de aceleração da gravidade, para criar movimentos de ordem vertical. Os movimentos criados se apoiavam na ideia de aproximação dos corpos em relação à superfície. Desenvolvendo a confiança entre dois corpos que se movimentam juntos. Fundou-se então a Force Dance Company.

Em 1982 a Force Dance organiza o primeiro evento Internacional, o “Breitenbush Contact Improvisation Teachers and Performers Conference” (Encontro Internacional de Breitenbush sobre o Ensino de improvisação, Contato e Conferência de artistas). Essa iniciativa ampliou a discussão sobre as técnicas rígidas e pouco exploratórias valorizadas até então.

A Force Dance chega ao Brasil em 1988 com o espetáculo Rodas da Fortuna, que foi apresentado durante a Semana da Dança, promovido pelo Centro Cultura São Paulo. A partir dessa apresentação foram ministrados workshops na AACD – Centro de Reabilitação de São Paulo nos dias 05 e 06 de abril de 1997.

Diferentes frentes se articulam na divulgação e no apoio à dança com cadeira de rodas, como instituições filantrópicas, universidades, escolas, associações, entre outras. Cabendo ressaltar que a Confederação Brasileira em Cadeira de Rodas foi fundada em 2001 na Faculdade de Educação Física da Unicamp, prevendo os seguintes efeitos: “*administração, direção, difusão, promoção e incentivo da modalidade de dança em cadeira de rodas, e representação do Brasil na área do desporto para pessoas com deficiência física, especificamente a prática de dança*” (CBDCR, 2009). O I Simpósio Internacional de dança em Cadeira de Rodas foi realizado também em 2001 na mesma universidade, onde também ocorreram outras edições nos anos de 2002 e 2003. Concomitante ao simpósio foram sendo realizados campeonatos de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas.

O grupo Corpo em Movimento deixa explícito em suas apresentações a multiplicidade proposital dos movimentos que compõem as coreografias. Não é apenas na composição de bailarinos cadeirantes e andantes que o grupo aborda a diferença como premissa. A construção das coreografias também corresponde a um leque de movimentos que dificilmente poderia se definir com tranquilidade. Essa característica pode, contudo, despertar a curiosidade dos espectadores como também permite ao público duvidar do que os caracteriza como bailarinos “*fica evidente que os conceitos pré formados, relativos ao fenômeno da dança, por vezes impedem de compreender e ou identificar como tal, uma manifestação diferenciada do que estamos, até então, acostumados a ver*” (MORTARI, 2013, p. 69).

Hoje montaram uma coreografia para um concurso de tv. Primeiro eles ouvem a música, sentem, remexem ... chacoalham, rebolam, dançam sem direção ... aos poucos a coreografia surge ... uma forma de contar o tempo. A experimentação dos movimentos dita os passos. Um deles brinca: “o problema é a Vanessa parar de rebolar (risos)”. Dessa forma as peças vão se juntando. Um grande quebra cabeças sem fôrma. No final uma coreografia conta aos espectadores uma história.
(Diário 27 de outubro de 2014)

A impossibilidade de compreender uma concepção mais ampla e múltipla de movimentos que compõem a dança pode caracterizar-se pela idealização cristalizada de critérios e padrões que naturalizamos sobre o que é dançar. Assistir ao espetáculo de dança em cadeira de rodas pode ser uma experiência que desperta dúvidas quanto ao seu enquadramento. A muitos causa estranhamento e rompe certezas tranquilizadoras. Esse movimento acontece, pois o que se apresenta a nós é um movimento produzido por uma dança não majoritária.

BRUNA: Eu tenho perguntado, enquanto vocês estão se apresentando, a algumas pessoas o que elas estão achando. Algumas não entendem bem a dança em cadeira de rodas. Elas acham que por exemplo isso não seria dança ou uma forma de dança. Porque elas têm uma concepção única do que seria dança. Uma dança que se faz de pé com duas pernas e dois braços, e aí quando elas se deparam com uma outra dança isso meio que choca.

BIANKA: A Marta Graham mesma chocou as pessoas dançando. As pessoas viravam as costas para o espetáculo dela. Então pra mim dança é uma expressão da alma. [...] Então há pessoas que vão entender que realmente a nossa dança pode não ser dança. Porque tem muitas pessoas que ainda olham uma pessoa em cadeira de rodas ou com alguma deficiência como pessoas coitadas, ou doentes, ou esforçadas, tem pessoas que enxergam assim. Eu enxergo a dança sobre rodas tão profissional quanto qualquer outra. A gente aqui faz coisas que não se vê por aí.
(Fragmento da entrevista com Bianka em 25 de novembro de 2014)

Ainda que possamos identificar a importância da técnica na dança, algumas intervenções foram importantes na concepção que temos hoje sobre dança.

A tecitura dessa história perpassa diferentes movimentos e se compõe fundamentalmente de subjetividades. O corpo, como algo vivo, fez-se e faz-se presente nesse processo paradoxal que pulsa.

Retornamos então ao questionamento feito anteriormente: o que é dança?

Ó amigos, nada faço além de pergunta-vos o que é dança. Um e outro de vós parece respectivamente sabê-lo; mas sabê-lo totalmente em separado! Um me diz que ela é o que é, e que se reduz àquilo que nossos olhos estão vendo; e o outro insiste que ela representa alguma coisa, e que não existe inteiramente nela mesma, mas principalmente em nós. (VALERY, 1996, p.48 APUD, STRAZZACAPPA, 2008, p. 87).

O corpo que produz movimento. A produção de sentidos produzidos nesses movimentos nomeamos “dança”. Dançar não mais está associado somente a marcação de passos e o aprisionamento de corpos.

A dança contemporânea é também reconhecida como um espaço onde circulam as experiências, potencialidades e virtudes do Ser humano. Neste espaço o Corpo do bailarino materializa a subjetividade presente no fazer da Dança bem como tornam explícitas as tensões estabelecidas em seu processo de interação com o ambiente, com os outros e consigo mesmo. (MORTARI, 2013, p. 96)

Em Zaratustra, Nietzsche utiliza a dança como metáfora do pensamento. Na história, Zaratustra busca libertar-se do espírito da gravidade. “*Dançando sigo as tuas menores pisadas. Onde estás? Dá-me a mão! Ou um dedo sequer!*” (NIETZSCHE, 2002, p. 359). Esse movimento também é visto na dança contemporânea. A tentativa de abandonar práticas condicionadas gera uma outra forma de dançar. O imprevisível (improvisações) abre fendas no espaço duro e torneado de fronteiras pouco exploradas.

O desejo, enfim, encontra brechas no dançar sem amarras. Isso não significa impreterivelmente que outras fronteiras não existam e que outras tantas possam ser erguidas. O que tentamos destacar é que a dança contemporânea se alicerça na busca pela ruptura do posto. Uma procura pela compreensão do corpo que dança. Uma exploração e desconstrução do si. Um questionamento constante da vida e seus efeitos.

O rompimento da cronologia linear que põe a dança contemporânea após a moderna corresponde ao pensamento que desejasse construir em torno da dança proposta hoje. Isadora Duncam nos aponta que uma dança não pode ser associada a duas pessoas.

Nessa perspectiva de afastamento da linearidade toda dança pode ser contemporânea, desde que analisada no presente, e desde que possibilite ao sujeito uma reinvenção de si a partir do movimento singular produzido.

O corpo em sua máxima intensidade ocupa o espaço do devir. “*Dancemos a partir daí, para dizer: A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. Esta é a única condição do dançar imediatamente agora*” (ROCHA, 2011, p. 125).

Não é mais possível pensar um corpo que dança sem associa-lo a uma busca constante por transparecer a intensidade que nos habita. Um texto inscrito no corpo ganha força na singularidade da expressão minúscula do movimento. “*A dança diz, portanto, um sentido [...] que se encontra por inteiro exprimido nos movimentos da bailarina*” (GIL, 2001, p. 234). É sobre essa expressividade que se estabelece o diálogo entre os bailarinos. Um emaranhado de frases que compõem um texto corporal potente. Para Béjart (1980) “*a dança*

nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro” (p.8).

A dança na contemporaneidade se estabelece no diálogo constante dos bailarinos, onde os movimentos, apesar de possuírem ou não técnica, se organizam de diferentes formas. Abandona-se, portanto, a busca constante pelo controle do corpo e do movimento.

Dançar permite produzir corpos.

3 CONTORNANDO ESTUDOS SOBRE A PRODUÇÃO DA NORMALIDADE NOS CORPOS

3.1 Corpo – Contornos trilhados no movimento da vida

*A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa.*
(Eduardo Galeano)

Nessa pesquisa nos desafiamos a produzir um corpo. Costuramos esse corpo com as linhas que possuíamos e com as outras fomos encontrando e produzindo. Pois é sobre o corpo que buscamos pensar as produções da normalidade.

Tratamos, a partir daí, de falar dos contornos desse corpo vivo.

Para isso costuramos as reflexões que fazemos de diferentes áreas do conhecimento, já que ao longo da história, cada época e segmento tratou de criar sua própria versão para explicar o corpo.

Partindo desse princípio acreditamos ser importante costurar que o corpo e o movimento estão em contínua mudança. Mas ressaltamos que essa mudança não se trata diretamente do corpo enquanto objeto e do movimento enquanto repetição, e sim do que entendemos por corpo e(m) movimento. Falamos aqui de corpo e movimento como prática, como construção, como devir. Não nos interessa uma dimensão biológica ou virtuosa do corpo, mas uma dimensão poética. A poesia do corpo que se move. Pensando movimento para além do contrário de inércia.

O corpo que é contradição, é desafio, é desejo. “*Diz a física quântica que um grão de areia contém o universo, imagina então o que contém o corpo*”. (Viviane Mosé – Café filosófico – O que pode o corpo?)²².

De alguma maneira os dispositivos que viemos construindo enrijeceram o corpo, trataram de controlar os movimentos. Atrofiaram a vida. Cogitamos que talvez a dança possa ser um dos movimentos possíveis para amolecer as juntas. Amolecer as palavras, o pensamento. Para quem sabe, então, nos forçar a pensar uma forma outra de vida.

²² Trecho transcrito do vídeo Café Filosófico com Viviane Mosé. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>, acessado em 23 de setembro de 2015.

Amolecer, amolecer, amolecer descristalizar formas rígidas. O corpo rígido, o pensamento rígido, não há nada como amolecer o corpo. Dançar tem me feito sacudir os pensamentos.

(Diário, 07 de setembro de 2015)

Para Nietzsche dançar é se superar. Por isso está ligada a produção do super homem. O homem que se supera eternamente.

Como a dança nos leva a superação?

Quando dançamos subimos acima de nossas próprias cabeças, dos nossos sentimentos, do nosso coração. A dança envolve algum grau de perda de si, e abre pra outra possibilidade.

Isso nos faz desviar o olhar de nós mesmos e nos permite olhar outras coisa.

Só olhamos a nós mesmo, a nossa perspectiva. A maior alegria é nos perdermos de nós mesmos por alguns instantes.

Como o “eu” é um produto moral e a dança é exatamente o contrário disso, esse esquecimento de si faz nascer o que Nietzsche chama de si mesmo. O si mesmo como algo inominável, infalável.

(Viviane Mosé – Café filosófico – O que pode o corpo?)

O corpo se apresenta da mesma forma como o pensamento se organiza. Contradizendo mais uma vez o corpo como mero suporte. Nietzsche nos lembra em algumas passagens de suas obras que o corpo está muito além do que podemos dele saber. Diz: “[...] só acreditaria num deus que soubesse dançar [...]”]; pois, “[...] apenas na dança eu sei como contar a parábola das coisas mais elevadas [...]”]; nos lembrando “[...] que todo o dia em que se não haja dançado, pelo menos uma vez, seja para nós perdido! [...]”], nos forçando a pensar que há de se “[...] dançar com os pés, com as ideias, com as palavras, e preciso, acrescentar que também se deve dançar com a caneta”.²³

Nesse sentido, a dança está para além de uma suposta materialização da ação mecanizada, mas se aproxima de uma composição de exercícios éticos, estéticos e políticos. Uma dança que equivale a vida vivida, sentida, desejada, praticada, vivenciada, experimentada.

O grupo Corpo em Movimento me convidou para dançar, mas também me convidou a conceber um mundo outro, criando um corpo outro, através de novas relações e de novas sensações. Esse movimento só foi possível porque resultou de uma afetação. O padecer da experiência de afetar e ser afetado.

Digo, então, que venho dançando pelos escritos desse trabalho, como um processo e não uma progressão, porque penso não haver uma forma acabada. Como se fosse possível afirmar: Pronto! Já sei dançar! Se pensamos a dança como experiência ela jamais poderia ser ponto de chegada ou partida, mas apenas o meio, de estar sendo, nesse corpo, movimento.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zarathustra, 2002.

Pensar o corpo de forma poética é também admitir como nos lembra Nietzsche que tudo é corpo, e o espaço nada mais é do que a produção daquilo que experimentamos. Luiz experimenta de uma forma, Bruna de outra, Vanessa de outras... cada um de nós produz corpos e experimentamos corpos diferentes.

Nos cabendo pensar para além do “como”, mas “o que”.

O que move o corpo?

3.2 O corpo no espelho – a produção de um corpo outro

Inicialmente a pergunta que atravessava meus estudos era: “Como se produz a anormalidade? ”, desconfio ser fundamental no momento me perguntar outra coisa. Já não me basta pensar como esses sujeitos são nomeados, ou como viemos incessantemente classificando-os e sentenciando-os.

A pergunta que se torna latente, e penso ser essa, a que preciso manter viva e pulsante é: Como se produz a norma, a normalidade? O que move o corpo? Penso ser necessário voltar a discussão da monografia, dos escritos anteriores, para reformular a questão. “*É preciso voltar a olhar bem aquilo que nunca vimos ou que já vimos, mas desapaixonadamente*” (SKLIAR, 2003, p.20). Para além disso é preciso embaralhar ainda mais esse bolo de fios e levantar os efeitos dessa tecitura. O que estamos fazendo e ajudando a fazer do corpo?

No início de meus estudos sobre a norma, ainda em tempos da graduação, pensava que a discussão da anormalidade poderia ser um caminho possível para pensar o que Carlos Skliar (2003) chama de o “*outro*”. Um *outro* distante, que afirmo não ser eu, ou parte de mim. E apesar de compartilhar sua afirmação, “*Todos somos, em certa medida, outros*” (p.23), o *outro* a que me refiro aqui não é esse outro próximo, nominável e reabilitável, mas sim o outro ao qual lançamos o olhar pesado e classificatório da norma. Seria o que Skliar chama de “*inominável*”.

Existe o próximo – esse que não sou eu, esse que é diferente de mim, mas que posso compreender, ver e assimilar - e também o outro radical, (in) assimilável, incompreensível e inclusive impensável [...] no outro se esconde uma alteridade ingovernável, de ameaça, explosiva. Aquilo que tem sido normalizado pode acordar a qualquer momento (2003, p. 26).

Esse corpo outro não parece ter nada de nós, já que o “nós”, nessa torta invenção da fábula do eu, comportaria apenas os ditos normais. Os que andam ereto e com pernas, os que vêem com os olhos, os que ouvem com os ouvidos e assim os que dançam de pé.

E mesmo que seja possível que cada um de nós – ou cada uma de nós ao menos – produzamos sempre com nossa presença alguma perturbação que altera a serenidade ou a tranquilidade dos demais, nada há de tão perturbador como aquilo que a cada um lembra seus próprios defeitos, suas próprias limitações, suas próprias mortes; é por isso que as crianças e os jovens perturbam os adultos; as mulheres, os homens; os fracos, os fortes; os pobres, os ricos; os deficientes, os eficientes; os loucos, os cordatos; os estranhos, os nativos... e talvez, vice e versa” (FERRE, 2011, p. 198)

Talvez tenha sido esse o tremor sentido ao encontrar o corpo de Luiz. Ele é a encarnação escancarada de um corpo movente. A personificação da ideia de um corpo que não é, mas que está sendo. Essa transitoriedade que nos defronta acaba por romper com a ideia de uma identidade fixa, de um corpo fixo, imutável. Ele, poderíamos pensar dentro do modelo da normalidade, é o outro radical. O outro distante. O corpo radical.

Anormais e normais são nessa perspectiva uma produção. Inventamos esse lugar, afirmamos esse lugar como natural, como pré-existente. Corporificamos uma identidade normal ou anormal e com ela seguimos a vida. Sem questionamentos, sem rompimentos.

Para entender melhor como opera essa máquina de produção de corpos anormais cabe abrir parênteses para Núria Perez de Lara, que nos atenta para a discussão da construção do “outro”.

Utilizando um dicionário espanhol²⁴, Núria apresentou o significado das palavras “diferença e diversidade”. Diferença; qualidade ou acidente pelo qual uma coisa se distingue de outra. Diversidade; variedade, dessemelhança, diferença ou de distinta natureza, espécie, número ou figura. Nos forçando a pensar os sentidos que viemos construindo em torno dessas palavras.

No dicionário português (Brasil)²⁵, diferença significa “1. *Qualidade ou estado de diferente* 2. *Propriedade ou característica pela qual pessoas ou coisas diferem* 3. *Alteração* 4. *Inexatidão* 5. *Divergência de opiniões* 6. *Prejuízo*”. Já diversidade significa “1. *Qualidade daquele ou daquilo que é diverso* 2. *Diferença* 3. *Variedade* 4. *Contradição, oposição. Antônimo de unidade e harmonia*”.

Tais sentidos nos fazem acreditar que “*diferente ou diverso é o contrário do idêntico*” (FERRE, 2011, p. 195), ou seja, o diferente é colocado no lugar do outro. O corpo outro – diferente - como algo que diverge, que destoa, que foi alterado, o diverso de mim. Desta forma, naturalizamos a diferença como algo que não sou eu. Que não está em meu corpo, mas em outro.

²⁴Diccionarios de la Real Academia Española

²⁵ Dicionário Michaelis Trilingue – Ver bibliografia

Ainda assim é preciso operar! Produzir efeito! “*No dicionário, há cadáveres de palavras, não palavras*” (SKLIAR, 2012, p. 37), é um grande cemitério de palavras mortas, que só ganham sentido quando são pronunciadas por nós. Por isso há que se buscar nos corpos dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento os sentidos da palavra *diferença*.

Wellington foi o meu primeiro duo, porque antes ele não era meu parceiro. Só que eu não tinha aquela intimidade, eu comecei a buscar mais essa intimidade com ele dançando, buscando as coreografias e outras que a gente estava aprendendo. Mas até chegar nesse grau de intimidade é difícil. É muito complicado. Você tem que estar bem com você mesma. Sem vergonha e sem medo. Eu já saí sangrando. Eu tenho umas marcas da cadeira do Wellington que ficam fundas, mas eu nem sinto mais. (Bianka, 25 de novembro de 2014)

Eu não sei como seria a minha vida sem nenhuma deficiência. É claro que quando eu chego em algum lugar eu gosto que a minha presença seja notada, mas as vezes a presença da pessoa com deficiência é notada com uma certa indiferença. Se fosse para eu andar eu nasceria sem deficiência. Eu não experimentei o gosto de andar, sempre fiquei sentado então não faz muita diferença. (Felipe, 18 de março de 2015)

Na hora de começar o ensaio Vanessa pediu para que aguardassem ela colocar os sapatos de salto. Para que serviria o sapato de salto se ela não anda? Rompimento total do sentido naturalizado para o uso dos sapatos. Os saltos deixaram-na mais sexy, mas bonita. (Diário, 21 de julho de 2014)

Eu me sinto melhor na cadeira de rodas. Me sinto mais confortável. Eu andando, o meu corpo anda assim (Vanessa demonstra o corpo curvado), e minha probabilidade é de sempre olhar para o chão. Eu sentada na cadeira consigo olhar para um todo. E isso me deixa mais confortável, de não andar olhando para o chão. (Vanessa, 25 de novembro de 2014)

Os corpos dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas Corpo em movimento me obrigam a pensar. Os corpos deles me interpelam. Me confrontam.

Aqui estou eu a me mostrar. Mesmo nas formas escondidas.
 Isso me faz recordar da Professora Carmen Pérez na qualificação, quando ela ressalta
 o diário e a “dureza” do texto.
 Sou eu! Isso também sou eu! É isso que me afeta e me compõe no processo de
 escritura do texto.
 Que pretensão a minha! Despir-me, ou pensar que posso despir-me em uma
 dissertação de mestrado.
 É nessa travessia, louca e insana, que me lancei e a cada amanhecer lanço-me
 novamente.
 Porque isso tudo me afeta?
 Porque escrever sobre o corpo?
 Porque arriscar-me? Porque despir-me?
 Quanto de afetos suporta um corpo?
 Quanto disso tudo o meu corpo vai suportar?
 (Diário, 16 de Março de 2015)

Essa questão me parece urgente e cara.

Os sentidos que construímos para a *diferença* colocam a prova a norma. A norma dos corpos dançantes.

Podemos então entrelaçar fios mais complexos e tecer perguntas que efetivamente coloquem em debate a existência dessa norma. Existiria a priori esse espaço de normalidade, ou seria apenas uma invenção para classificação do outro? Estaríamos nós travestidos da normalidade? O que estaríamos nós fazendo de nosso corpo? O que estaríamos permitindo que fizessem com nosso corpo?

Enfrentamos um grande desafio ao apostar junto de Alfredo Veiga Neto (2011) em uma discussão da normalidade e não mais da anormalidade como habitualmente o faz o campo denominado da educação especial: a intenção é o questionamento da norma e não a obsessão com os anormais como também expressa Carlos Skliar. Ambos os autores nos chamam a atenção para a discussão da anormalidade, não como essência naturalizada: “*Ser normal para mim é ser deficiente*” (Fragmento da entrevista com Vanessa em 25 de novembro de 2014), mas como construção histórica, praticada sobretudo nos corpos.

Abandonaremos de vez a discussão sobre a definição da anormalidade – quem são – para investir na problematização do sentido da normalidade e seus usos– os efeitos -. Problematizar a dança normal, feita sobre pés, para enfim abrir caminho para outros corpos que dançam.

A constante necessidade de classificação dos diferentes nos faz refletir sobre a permanente obstinação de enquadramento dos “tipos”. Concordo com Veiga Neto (2011), se nos sentimos incomodados ou até mesmo envergonhados por nomeá-los como anormais, nos

parece que o processo se torna mais tranquilo quando travestimos as palavras com os diagnósticos e definimos o lugar de cada corpo.

Ainda que os critérios da partilha normal – anormal emergem da “pura relação do grupo consigo mesmo”, as marcas da anormalidade vêm sendo procuradas, ao longo da Modernidade, em cada corpo para que, depois, a cada corpo se atribua um lugar nas intrincadas grades das classificações dos desvios, das patologias, das deficiências, das qualidades, das virtudes, dos ofícios. (VEIGA-NETO, 2011, p. 107).

Ainda sobre a norma me parece que olhar nos choca mais que nomear. Se mantemos a perspectiva do olhar que se faz de pé é eminente nomear a quem olha em outra perspectiva - como a que se faz na altura da cadeira de rodas - como deficiente. Porém encarar o órgão afetado pela deficiência, a proximidade da característica que o enquadra na dita “anormalidade” nos perturba. Tal sensação nos embarça a ponto de muitas vezes desviarmos o olhar.

Porque as vezes tenho vergonha de olhar para o corpo deles? Fico confusa porque se trata do que os enquadra como deficientes. As vezes penso que eles vão ficar constrangidos, mas penso que o constrangimento é meu. E isso não é sobre eles, nem sobre mim, nem sobre nosso encontro, mas sobre o efeito desse encontro em mim.

(Diário, 15 de setembro de 2014)

Questionando-me sobre esse trecho do diário, escrito no processo de construção da pesquisa, presumo que o constrangimento não era do outro, mas inegavelmente meu. Perturbava-me olhar para o corpo deficiente do outro, marcado pela norma como anormal. Perturbação que não cessava no olhar, mas também estava presente no sentir.

Se voltarmos o olhar – o nosso olhar -, existe, sobretudo, uma regulação e um controle que define para onde olhar, como olhamos, quem somos nós e quem são os outros, e finalmente, como nosso olhar acaba por sentenciar como somos nós e como são os outros” (Skliar, 2003, p. 71).

Se eles percebem que as pessoas estão olhando para eles como se sentem? (Diário, 29 de setembro de 2014)

As colegas de orientação me ajudam a pensar: e se não olham como se sentem?

Simplesmente, porque o que salta aos olhos quando olhamos o mundo de hoje é, precisamente, a realidade de que nosso mundo é um mundo no qual a presença de seres diferentes aos demais, diferentes a esses demais caracterizados pelo

espelhismo da normalidade, é vivida como uma grande perturbação. (FERRE, 2011, p. 197)

Percebemos, então, que visibilidade e invisibilidade continuam a produzir os mesmos efeitos de produção de um outro.

BRUNA: Quando eu cheguei aqui voltou um sentimento que eu já tinha sentido em outro momento trabalhando com a educação especial, que é o de não olhar para deficiência²⁶. Eu tenho a tendência de não olhar porque eu achava que isso de alguma forma deixava vocês um pouco sem graça, constrangidos. E uma vez conversando com Flávia ela me disse que se sente constrangida quando as pessoas não olham. O que você sente? Você acha melhor olhar ou não olhar?

VANESSA: Se a pessoa está me olhando é porque eu estou marcando uma presença (risos), mas eu entendo o que você quis dizer. Cada cabeça é uma cabeça. Nós demos sorte por sermos muito mente aberta e por nos aceitarmos do jeito que somos. Eu sou assim, eu gosto que me olhem mesmo, mas entendo que existem pessoas que não gostem.

(Fragmento da entrevista com Vanessa em 25 de novembro de 2014)

O corpo que me obriga a pensar minha finitude, minhas transformações, minhas mortes, o corpo em movimento.

Todos esses pensamentos não são mais do que interpelações ao meu próprio corpo. Haja visto que antes do processo da pesquisa – não somente desta, mas de toda uma formação acadêmica – esse incômodo, essa perturbação, além de rápida era passageira e rapidamente tranquilizada pela distância entre os corpos.

Há um corpo que ainda nos parece sem sentido. E mesmo depois de tantos processos – escolas, hospitais, manicômios e religiões – permanece distante.

Um outro cujo corpo, mente, comportamento, aprendizagem, tenção, mobilidade, sensação, percepção, sexualidade, pensamento, ouvidos, memória, olhos, pernas, sonhos, moral, etc. parecem encarnar sobretudo e diante de tudo, nosso mais absoluto temor à incompletude, a incongruência, à ambivalência, à desordem, a imperfeição, ao inominável, ao dantesco. (SKLIAR, 2003, p.152)

Esse corpo outro produzido como diferente só existe porque tratamos de naturalizar uma norma como se dela não fosse possível escapar. Como se não fosse possível viver de outra forma, dançar de outra forma, ter um outro corpo. Reinventamos uma norma cotidianamente apenas para manter o lugar da normalidade. Para afastar de nós aquilo que de certa maneira nos confronta.

Concordo com Carlos Skliar (Ibidem, p. 153) quando nos diz que está demasiado o número de [...] *manuais, classificações, avaliações* [...] todos falam de um sujeito produzido,

²⁶Neste trecho faço menção ao membro em si, ou a ausência dele. Não se trata da pessoa com deficiência, mas da condição que o caracteriza como deficiente.

nenhum se questiona sobre a produção. [...] *Há um excesso de instituições, seminários, congressos e especialistas [...]*, grande parte se perde na discussão de um eu egocêntrico, acabam reproduzindo um discurso de normalidade, naturalizando práticas de classificação e domesticação.

Penso que já tratamos disso em outro momento. Penso ser preciso se desocupar dessa ideia. Produzir novas conversas. Falar de outras coisas. Romper de vez com a construção de uma norma. Produzir sentidos outros para a diferença. O que não significa escrever um novo dicionário, uma nova regra, um novo padrão. Poderíamos propor apenas uma pausa silenciosa.

3.3 Poder e Normalização dos corpos - Chamando Foucault para dançar

Desfazer o normal, há de ser uma norma.

(Manoel de Barros)

Se pretendemos problematizar a produção da norma será preciso também pensar as relações de poder que nela se compõem.

Nesse sentido Michel Foucault nos possibilita a construção de muitos diálogos. Dos quais costuraremos a seguir.

Chamar Foucault para dançar é um desafio a que me proponho nessas linhas. Uma forma de aproximar-me dos pensamentos de um autor com o qual desejaria perder-me em um grande salão de baile, ou ainda quem sabe, em uma boa roda de samba. Não se trata de falar de Foucault ou de trazer suas ideias, mas de pensar com/junto dele.

Concordo plenamente quando em Conversações Deleuze fala de sua relação com Foucault

Quando as pessoas seguem Foucault, quando têm paixão por ele, é porque tem algo a fazer com ele, em seu próprio trabalho, na sua existência autônoma. Não é apenas uma questão de compreensão ou de acordo intelectuais, mas de intimidade, ressonância, de acorde musical. (1992, p. 108)

As obras de Michel Foucault contribuem de forma marcante no exercício de pensarmos a produção da norma, posto que nos interpela sobre o corpo e sobre as práticas. Não se trata de escrever sobre um possível “culto ao corpo”, apesar de achar que, em tempos, o que menos temos visto é o culto ao corpo, e sim o (des)culto ao corpo. Uma desvalorização do corpo enquanto prática para uma supervalorização do corpo enquanto suporte.

Foucault nos faz pensar que o corpo, enquanto movimento, é efeito de um conjunto de dispositivos. Uma tecitura de fios que se costura e descostura ao longo da vida. Um crochê ora maleável e ora enrijecido. Uma colcha relacional onde se torna impossível definir o começo, o meio e o fim.

É justamente sobre essa trama que gostaríamos de falar.

Tramar os fios entre – corpo e norma.

Analisar os efeitos dos dispositivos que envolvem essas linhas, é afirmar que tais relações se dão no cotidiano e são operadas em nossas casas, família, escola, trabalho e em nossos corpos [...]

O indivíduo a ser corrigido vai aparecer nesse jogo, nesse sistema de apoio que existe entre a família e, depois, a escola, a oficina, a rua, o bairro, a paróquia, a igreja, a polícia, etc. Esse contexto, portanto, é o que é o campo de aparecimento do indivíduo a ser corrigido. (FOUCAULT, 2010, p. 49)

[...] bem como as táticas que produzimos nesse processo como forma de resistência ao que nos é imposto como natural.

Um dispositivo seria então composto por diferentes linhas e curvas, que produz campos de saber, relações de poder e modos de subjetivação como estratégia para dar a ver e falar as diferentes linhas que o compõem. Dar a ver e falar essas linhas é acompanhar processos no cotidiano da vida, que se reinventam a cada movimento. São processos singulares que se montam e desmontam em um jogo de forças constante *“traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada”* (DELEUZE, 1996 p. 1).

O dispositivo é um conceito operatório suscetível ao extravasamento das mesmas linhas e curvas que o compõem, bem como as capturas que o redefinem e remontam novas estratégias.

Com efeito, nos cabe pensar, que a dança, ainda que expressão artística, pode ser analisada como um dispositivo de controle, uma vez que lança mão de uma coreografia que se caracteriza pela repetição diária, com o propósito de construir uma plástica mais congruente aos olhos de quem vai assistir ao espetáculo, bem como uma forma de controle dos corpos que dançam. A sincronia de passos foi naturalizada como modelo de perfeição. E para isso se ensaia incessantemente até que seja possível respirar, dançar e viver de forma igual aos outros. Um balé de soldados marchando.

Essa obsessão pela congruência afasta a ideia da diferença enquanto diferença. Dançamos todos de maneira diferente, mesmo que estejamos executando uma mesma coreografia. Sempre estaremos dançando de maneira singular, ainda que seja nosso intuito executar o mesmo passo.

Estamos a todo momento construindo e produzindo efeitos diferentes para os movimentos que executamos.

Cada apresentação é uma apresentação. Porque depende muito do público (Ewerton) ... o corpo da pessoa mesmo, tem dias que a pessoa não acorda bem, o corpo dela naquele dia tá mal, então ela não vai bem (Vanessa) (Fragmento da entrevista 24 de novembro de 2015)

A dança em cadeira de rodas talvez nos possibilite pensar mais fortemente sobre isso, pois um balé que se compõe de cadeirantes e andantes, e que apesar de propor a execução de uma mesma coreografia, transita por corpos radicalmente diferentes. Torna-se mais visível que somos diferença por diferença.

Assim, se propomos pensar a coreografia como um possível dispositivo de controle, ousamos também ensaiar as astúcias como forma de ruptura ao movimento imposto. Uma vez capturado o movimento, o corpo busca formas de escapar novamente. É como um grande jogo que se faz dentro das oportunidades, das fendas.

Implicitamente não se trata de pensar apenas nos dispositivos, seja ele de normalização, de reabilitação ou outros, mas também de pensar os efeitos em nós. Pensar as astúcias dos bailarinos é trazer a mesa de discussão possibilidades de fuga desses efeitos avassaladores de normalização e doutrinação dos corpos.

Assim, proponho costurarmos fio par apensar as três dimensões do dispositivo da normalidade. Saber (produção histórica), poder (normas e condutas) e subjetivação (as astúcias e as táticas).

3.4 Saber e Poder - Da disciplina ao controle: como produzimos corpos

O autor Jorge Larrosa escreveu em seu artigo “*A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento na escrita e na vida*” (2004) que em sua juventude o sonho de sua vida era ser Foucault. Apesar da profunda admiração que tenho não desejaria ser Foucault, mas adoraria estar na plateia do Collège de France para ouvir suas notórias aulas e falar-lhe que apesar de dezenas de anos terem passado o controle dos corpos não desapareceu, apenas se modificou mais uma vez. Lhe contaria, salvo as devidas proporções, os casos que tenho visto nas mídias. Dos corpos acorrentados nos postes como um trágico espetáculo da miséria e da desigualdade semeada constantemente pelos que dela dependem. Dos transportes públicos de periferia que deslocam corpos suados e cansados de forma amontoada nos meios de transporte, uma violência travestida de direito. Do amontoamento dos corpos nas prisões, que aqui em minha terra apesar de não usarem os modelos panópticos tradicionais em forma de anel, se valem de novas tecnologias de vigilância para controlar e punir os corpos desviantes. E que eu oriunda da terra da Alcatraz brasileira²⁷ apesar de nunca ter sido presa naturalizei todas as formas de controle possível.

Pergunto-me então: que urgências sociais, ou crises como nos diria Foucault, produziram o dispositivo de normalização? Porque o corpo foi considerado campo fértil na investidura de controle da vida?

A intenção é destacar, mesmo que inicialmente, quais teriam sido os referenciais históricos que culminaram com a construção de uma norma, descosturando a ideia de uma essencialidade e revelando os efeitos de uma produção histórica, social, cultural e econômica.

Finalmente foi esquartejado. [relata Gazette d’Amsterdam] Essa última operação foi muito longa porque os cavalos utilizados não estavam afeitos à tração; de modo que, em vez de quatro, foi preciso colocar seis; e como isso não bastasse, foi necessário, para desmembrar as coxas do infeliz, cortar-lhe os nervos e retalhar-lhe as juntas... (FOUCAULT, 1987, pág. 11).

Se pensarmos a partir do fragmento escrito por Foucault no livro *Vigiar e Punir*, podemos pensar que “*o desaparecimento dos suplícios*” (FOUCAULT, 1987, pág. 13) significou apenas uma mudança na forma de controle de corpos. As mudanças sociais,

²⁷ Nessa passagem faço alusão ao bairro onde nasci, Bangu, e a localização do Complexo de Gericinó onde estão localizados 1 hospital, 1 hospital penal, 1 sanatório penal, 1 creche materno infantil, 2 presídios, 3 institutos penais, 7 cadeias públicas e 9 penitenciárias.

Fonte: <http://www.rj.gov.br/web/seap/exibeConteudo?article-id=473790>

Acessado em 26/07/2014

econômicas e religiosas ocorridas nos séculos XVIII e XIX contribuíram para que as práticas de vigilância prevalecessem sobre as de punição. Gerando uma nova demanda de controle.

Em tempo, a biopolítica e o biopoder se escreve na junção da disciplina e da normalização através de regras originárias de movimentos normativos onde a vida é rascunhada em regimes de saber. Taxas, números, padrões, variáveis, hábitos, convenções, condutas e outras infinitas formas de medição e classificação se sustentam no crivo da norma sejam elas escritas ou naturalizadas – leis, tratados, regras, referências - .

Para Foucault, ao longo do século XVIII, a administração do corpo deixou de ser individual para configurar um poder disciplinador que se exercia pela figura do Estado.

Duas imagens, portanto, da disciplina. Num extremo, a disciplina-bloco, a instituição fechada, estabelecida à margem, e toda voltada para funções negativas: fazer parar o mal, romper as comunicações, suspender o tempo. No outro extremo, com o panoptismo, temos a disciplina-mecanismo: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coerções sutis para uma sociedade que está por vir. O movimento que vai de um projeto ao outro, de um esquema da disciplina de exceção ao de uma vigilância generalizada, repousa sobre uma transformação histórica: a extensão progressiva dos dispositivos de disciplina ao longo dos séculos XVII e XVIII, sua multiplicação através de todo o corpo social, a formação do que se poderia chamar *grosso modo* a sociedade disciplinar. (FOUCAULT, 1987, pág. 184).

A partir dessa análise é possível identificar espaços que controlavam o tempo e o corpo. Dentro dessa perspectiva podemos ressaltar a família, a escola e o trabalho. Mas o autor destaca que a vigilância exercida por essas instituições visava unicamente o controle interno. Como dispositivos que exercem influência e operação sobre os sujeitos que a habitam. Não são fontes de poder, são mecanismos operatórios.

A prisão, espaço tão analisado por Foucault, só foi considerada mecanismo de punição com a reforma penal e a reorganização do sistema judiciário no final do século XVIII e início do século XIX. Antes dessa reforma as penas aplicadas eram de morte, esgarçamento, multa etc. A ideia de reclusão no sistema prisional difundiu-se após esse período como forma de punição, classificação e hierarquização dos sujeitos a partir das características de seus crimes. Foucault ressalta que a vigilância surge como importante instrumento de controle dos corpos nesses espaços.

As punições corporais foram abolidas gradativamente, e sendo substituídas por outras. A prisão, a reclusão, a servidão foram penas punitivas que buscavam a limitação do direito de ir e vir do sujeito, mas que incidia sobre o corpo certo controle e dominação. “*O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos*” (Ibidem, p. 16).

Analisando a fala de Foucault me parece possível que estejamos falando de algo muito recente se resgatarmos as punições corporais aos quais foram submetidas às crianças em tempo de escolarização ainda em nosso século. Se em dado momento percebemos que o controle e a punição insidiam sobre os corpos de maneira física, em outro percebemos que essa prática foi substituída por outros tipos de controle que não envolviam a punição carnal. Obter o controle através da disciplina via castigo moral se tornou mais agradável aos olhos. Aos olhos de quem vê (o público, a família) de quem sentencia (o rei, os juízes, os médicos), de quem executa a sentença (o carrasco, os técnicos, os enfermeiros) e principalmente de quem recebe a sentença, que não a lamenta na carne, não vê o sangue, não sente a dor física dos machados e das chibatadas e naturaliza o aprisionamento do corpo em ritos de normas travestidos de boas condutas. “*Impor penas isentas de dor*” (Ibidem, p. 17) nos alivia da sensação de sofrimento imposto a outrem, nos desonera do remorso e da culpa.

Foucault nos aponta também o discurso como estratégia de dominação e as relações de poder que se estabelecem em sociedade. O autor apontou em seus estudos questões que possibilitaram o questionamento das práticas instituições sociais e as estruturas de pensamento, descortinando a relação entre as práticas discursivas e o poder nelas inserido.

De fato, quando pensamos o homem, a existência de um corpo me parece pré-estabelecida. Como desassociar a materialidade que hospeda meus gestos e concretiza as minhas práticas? Os processos de diferenciação do corpo biológico se materializam ao longo da história a partir de movimentos sociais e de instituições que endossaram e promoveram as normas de uso. A família, a igreja, a escola são exemplos de instituições que determinaram as regras de conduta do corpo normal.

Foucault nos remete a importância de problematizar os processos de diferenciação como movimento constituído no social e a isso denomina *regimes de verdade*, a ordenação do mundo a partir de normas construídas historicamente nas relações de poder.

Michel de Certeau também nos ajuda a pensar. Para ele as pessoas e as sociedades usam o discurso como um lugar onde podem riscar seus próprios caminhos. Apropriam-se dele para imprimir ali sua marca. Constroem táticas como forma de subversão do discurso hegemônico. Buscam formas outras de habitar o corpo.

Ambos destacam em suas pesquisas as estruturas de controle permanentes e as relações de poder existentes, como dito anteriormente na escola, na família, no hospital, nas prisões e as fendas que os sujeitos criam cotidianamente para burlar tais controles.

Uma sociedade seria composta de certas práticas exorbitadas, organizadas de suas instituições normativas, e de outras práticas, sem número, que ficaram como “menores”, sempre no entanto presentes, embora não organizadoras de um discurso e conservando as primícias ou os restos de hipóteses (institucionais, científicas), diferentes para esta sociedade ou para outras. (CERTEAU, 2013, p. 108).

O poder inventa a realidade e fabrica uma única verdade, seja ela jurídica, médica ou educacional. Formulam por estratégia, novos saberes instituídos nesse desenho macro do poder saber. Postulam a norma e a disseminam como única forma de habitar os espaços.

A norma surge nesse contexto como uma estratégia para avaliar o que está dentro da regra.

Se pensarmos então a dança enquanto espaço hegemônico, onde se constituíram regras e normas de postura, de passos, de corpos... certos limites nas formas, nas dobras, nos gestos ... um autocontrole na concepção higienizada de dançar com pernas, podemos identificar táticas nos movimentos dos bailarinos do grupo Corpo em Movimento. São gestos “menores” que inauguram e reinventam a cada apresentação, a cada coreografia, uma fenda nas normas estabelecidas.

Foi interessante perceber no ensaio de hoje como nosso corpo, apesar da coreografia ser repetida sistematicamente, busca formas de romper essa lógica robotizada da recorrência. Os andantes transparecem intensidade, dão formas diferentes ao que deveria ser um mesmo movimento, os cadeirantes encontram dificuldades de manter a cadeira controlada em movimentos de giro por exemplo. Isso me faz lembrar que mesmo quando são impostos dispositivos de controle existem movimentos que rompem essa lógica mecânica.

(Diário, 27 de Novembro de 2014)

Os corpos são desobedientes e apesar da dança na sua forma majoritária ou hegemônica ser considerada um dispositivo de controle, é possível também encontrar fendas, fugas nas formas padronizadas de dançar.

A norma não é um lugar onde nos é possível dizer estar dentro ou fora. A norma é uma produção. E por isso não existiria a priori. Poderíamos, então, afirmar que o corpo pode ser produzido de uma outra forma, desobedecendo o que naturalizamos como norma, e produzindo como efeito formas outras de dançar. Mas a norma impreterivelmente prescreve um princípio de comparabilidade. Opera de forma a definir modelos a serem seguidos e também institui referências, incluindo posições antes não existentes.

As duas formas de agenciamento da norma, disciplinar e/ou controle, não se anulam ou brigam entre si, mas ambas co-existem. Nesse contexto normalizar é uma ação que se desenvolve entre a disciplina e o controle.

O dispositivo de controle que sobre nós opera se disfarça com múltiplas máscaras. É sobre uma delas que se revela o estranhamento ao vermos um bailarino sobre rodas ou uma dança que não se compõe por sapatilhas, mas por rodas.

Foucault aponta ainda que a “transformação do direito político” sobre o corpo ocorreu no século XIX como dispositivo de intervenção sobre os indivíduos. O controle dos corpos na sociedade moderna veio substituir o controle soberano, onde matar era um castigo sentenciado a quem ousava contra a lei. É justamente na transição da sociedade que o controle dos corpos atribuídos às instituições ganha força. Surge uma nova maneira de governar os indivíduos. Algumas instituições se destacam nessa investitura como a escola, os hospitais, as prisões e as fábricas.

Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo do poder político. (Foucault 1999, pág. 286)

É nessa nova sociedade que o controle dos corpos passa a ser desenhado sobre o viés biológico, como uma forma de extermínio dos impuros e danosos, uma higienização da sociedade pautada sobre a normalização dos corpos e o controle dos indivíduos. O “fazer morrer” característico da sociedade soberana encontra reflexo no “fazer viver” como manobra política de controle.

Nesse contexto uma série de intervenções políticas são adotadas pelo Estado incidindo sobre os indivíduos como um dispositivo de controle da vida.

Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico se refletiu no político; o fato de viver não é mais esse subsolo inacessível que não emerge senão de tempos em tempos, no acaso da morte e da fatalidade; ele passa para uma outra parte no campo de controle do saber e da intervenção do poder. Este não se encarregará apenas de assuntos de direito, a respeito dos quais a derradeira contenda é a morte, mas dos seres vivos, e a captura que ele poderá exercer sobre eles deverá se colocar ao nível da vida, considerada nela mesma; é a tomada da vida a seu encargo mais do que a ameaça da morte, que dá ao poder seu acesso ao corpo. [...] entretanto, o que se poderia denominar o "limiar da modernidade biológica" de uma sociedade situa-se no momento em que uma espécie ingressa como aposta no jogo das próprias estratégias políticas. Durante milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de uma existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão sua vida de ser vivente (Foucault 1988, pág.134).

Uma nova relação de poder surge quando a vida se torna estratégia política. Acumula-se ao poder disciplinar processos inerentes ao nascimento, a morte, a doença entre outros. As políticas de controle que surgem a partir desse período serão apontadas por Foucault como mecanismo de controle e disciplina dos corpos desviantes. O que já havia sido sinalizado anteriormente por ele como uma prática de transformação dos corpos indisciplinados em corpos dóceis.

No processo de docilização a vigilância ininterrupta aparece como mecanismo de poder que domestica os corpos e mentes. O exercício repetitivo e controle o qual os sujeitos são submetidos gera um exército de corpos obedientes. A recorrência na execução das tarefas implica no condicionamento da mente, gerando uma naturalização das atividades e, portanto, uma forma de submissão a disciplina proposta. É justamente esse exercício de introjeção da disciplina que permitirá o controle e a docilização dos corpos.

Nesse contexto a normalidade surge como dispositivo importante na caracterização de uma prática de controle disciplinar. Somente após a disseminação da norma nos setores da sociedade, que compreendem um conjunto de indivíduos e instituições, é que podemos pensar uma disseminação do poder disciplinar e, deste modo uma sociedade disciplinar, para uma sociedade de controle.

O corpo individual nesse processo compõe o corpo do Estado. E deixa, portanto, de ser propriedade exclusiva do sujeito. A norma se configura como dispositivo facilitador na intervenção no controle do corpo. E se define, como diz Foucault em um outro sentido no processo de configuração das sociedades.

A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma população que se quer regulamentar. A sociedade de normalização não é, pois, nessas condições, uma espécie de sociedade disciplinar generalizada cujas instituições disciplinares teriam se alastrado e finalmente recoberto todo o espaço - essa não é, acho eu, senão uma primeira interpretação, e insuficiente, da ideia de sociedade de normalização. A sociedade de normalização é uma sociedade em que se cruzam, conforme uma articulação ortogonal, a norma da disciplina e a norma da regulamentação. (Foucault 1999, pág. 302)

A mudança sinalizada por Foucault, ainda na virada do século XVIII para o século XIX, nos faz perceber que não tratamos aqui de algo ultrapassado, mas do presente. Portanto, não devemos nos espantar por nossas políticas abarcarem fenômenos totalitários de controle da massa divergente. Os anormais continuam sendo produzidos e caçados para correção. São favelas, prisões, manicômios, clínicas, igrejas e escolas, dispositivos normalizadores da

conduta anormal. Vivemos sobre um regime biopolítico intenso onde o aparato jurídico reafirma e discursa sobre a correção das anomalias.

Desconfio que a vida nunca foi tão controlada e normatizada como agora. São manuais, modelos e formas que nos “ensinam” a maneira mais segura e eficaz para vivermos uma vida segura e plena.

Vivemos em uma grande prisão a céu aberto. Porque incorporamos a prisão no corpo. No corpo físico e praticado. Somos guardas que vigiam nossos passos. Exercemos a função de cárcere e de carcereiro, de nós e dos outros. Buscamos rapidamente métodos e fórmulas para curar nossos desvios. Voltar ao prumo, se manter ereto, firme e obediente as regras.

Assim, se torna fundamental pensar os dispositivos de normalidade fabricados pela norma e seus efeitos.

3.5 Dispositivo de normalidade–efeitos

Como dito anteriormente, sempre produzimos historicamente, de alguma maneira o controle dos corpos. É bem verdade que o domínio sobre os corpos se modificou ao longo dos séculos e se travestiu– de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle -, mas ambas mantiveram o mesmo objetivo: identificar, nomear, tratar e padronizar corpos desviantes.

A produção da norma fabrica como efeito a normalidade. Essa por sua vez opera sobre o corpo através de três aspectos fundamentais apontados por Foucault: o saber, o poder e a subjetivação.

É sobre esses aspectos que seguiremos tramando.

Talvez eu nunca encontre essa maleabilidade do corpo.

Talvez meu corpo nunca seja maleável, gelatinoso.

A rigidez me habita tão fortemente que naturalizo ser essa a curvatura possível.

O medo, veste, que veste e me reveste,
deixa transbordar o que dou a ver.

Há sentido nisso?

Duro, mole, magro, gordo, seco ou molhado ...

Tudo é corpo. Meu corpo.

Um dentro tão dentro que revela um fora.

Um fora dentro um dentro fora.

Uma construção múltipla do corpo. O corpo que habito.

O corpo que revelo. O corpo que escondo.

Ou que penso que escondo e revelo.

(Diário, 16 de Março de 2015)

Se pensarmos o dispositivo como um grande emaranhado de linhas – uma colcha de crochê – por exemplo, não nos será possível identificar o início da trama, o meio e o fim. Essas seriam segmentações inexistentes no dispositivo. Nessa colcha, também não existiriam linhas estáticas, sucessivas ou lineares. Não há também, demarcação de níveis ou limites. Os movimentos ocorrem desordenadamente e simultaneamente pela desestabilização dos processos, gerando novas acomodações e novas tramas entre as mesmas linhas ou outras que serão costuradas.

O dispositivo da normalidade – sobre o qual nos debruçamos aqui – não está isolado. As linhas que operam o dispositivo podem estar entrelaçadas a outros dispositivos produzindo

diferentes efeitos. Dentre eles poderíamos destacar o dispositivo da medicalização e da sexualidade.

Os dispositivos, segundo Foucault poderiam ser pensados através de algumas características: as curvas de visibilidade, os regimes de enunciabilidade, as linhas de força, as linhas de subjetivação e as linhas de fratura ou ruptura.

As curvas de visibilidade seriam os contornos que dão a ver o sujeito “normal”. Tal movimento que se baseia na pseudo normalidade enquanto essência produz o dispositivo da normalidade. Permitindo que ele ganhe contornos próprios – ser normal é andar e dançar com as pernas, falar com a boca, ouvir com os ouvidos e etc. -.

O próprio dispositivo sustenta esse contorno, pois dele depende para manter a ideia de uma pré-existência da norma. Nesse jogo de forças o sistema que compõe as linhas é aberto e operado juntamente pelas outras colchas e linhas.

A concepção de corpo que a norma impõe, não abarca os diferentes corpos que existem. O corpo então privilegiado compreenderia uma ideia estática, cronológica e linear. Enquanto o corpo como movimento, construção e prática seriam descartados como possibilidade de experimentação do mundo. A dança por sua vez, nessa perspectiva, só seria possível de ser praticada por corpos perfeitamente alinhados, eretos e obedientes.

Os regimes de enunciabilidade são basicamente o que pode ser expressado sobre o sujeito “normal”. São os diferentes agenciamentos que estão no plano da ordem do discurso. – “Ser diferente é normal”²⁸.

Talvez por esse motivo seja o regime de mais fácil perceptividade.

A composição da dimensão do saber – visibilidade e enunciação – não pode apenas ser reduzida, ao que se pensa e o que se fala sobre a normalidade. Pois aquilo que produz o sujeito normal (palavras, frases e expressões) emerge de um entrecruzamento de forças. Nesse plano as linhas não se sustentam por si, mas se mantêm pelas relações que estabelecem.

As linhas de força compõem a dimensão do poder. É nesse plano que reconhecemos as estratégias. As formas como as outras linhas serão costuradas (visibilidade e enunciação).

Poder e Saber apesar de distintos, se relacionam em um jogo que os sustentam. O jogo não se estabelece pela supremacia de um em relação ao outro. As linhas desse jogo ora são costuradas por um, ora por outro, ora por ambos. Elas co-existem.

²⁸ Aqui faço alusão a campanha “Ser diferente é normal” do Instituto Meta Social, vinculada em 2012. Informações: <http://www.metasocial.org.br/#!campanhas-/cseg>, acesso em 25/09/2015

As linhas de força são as que mais nos “falam” sobre o dispositivo. A elas poderíamos assemelhar os procedimentos jurídicos, médicos, a produção de laudos ainda que pedagógicos e a existência de uma coreografia.

As linhas de subjetivação falam da produção do que Nietzsche chamou de “*si mesmo*”. Uma linha que dá a ver os sujeitos produzidos pelo dispositivo como produtores da fala e não como objeto dela. “[...] *não em relação a uma verdade sobre si mesmos que lhes é imposta de fora [...], e sim [...], uma relação a uma verdade sobre si mesmos que eles mesmos devem contribuir ativamente para produzir*” (LARROSA, 1995, p.55).

Esse processo não se dá na ordem do visível. Diz respeito aos afetos, aos atravessamentos, a experiência da qual Larrosa nos fala. Aquilo que de alguma maneira nos estremece e por isso nos modifica.

As linhas de fratura ou de ruptura indicam a descontinuidade da trama anterior. São nessas linhas que surgem as astúcias e as táticas de Certeau (2013). Mas essa trama não se produz sozinha, ela é produto da resistência. Lembrando que elas não correspondem a um emaranhado fixo, mas a relações de forças desiguais que jogam com a oportunidade, o tempo e o espaço em que se constituem as relações. Ou seja, as rupturas, as táticas produzidas pelos dançarinos são singulares e temporais, se valem da oportunidade para produzir novas formas de existência na dança.

Ao romper o dispositivo, as linhas de fratura se ligam a outras linhas, e uma vez capturadas darão fio para compor uma nova trama.

Essa trama também não acontece fora do dispositivo, mas dentro dele. Não se trata de uma suposta ideia de autonomia ou libertação. Como se houvesse um lugar livre, um paraíso isento de forças. Trata-se de uma ruptura do dispositivo para costurar outro.

Produzindo a colcha entre saber e poder e refletindo sobre os efeitos do dispositivo da normalidade, puxo fio para pensarmos a dimensão da subjetivação (astúcias e táticas), trazendo para dentro da trama Michel de Certeau.

4 CONTORNANDO CORPOS VIVOS – CERTEAU E AS ASTÚCIAS

A recusa pela congruência habita o grupo de dança Corpo em Movimento. São corpos que buscam através da música dançar com o que há. Uma perna, duas pernas, uma bunda, sem bunda, uma roda, uma cintura ... são diferentes corpos que constituem linhas de força e desafiam a pseudo ideia de normalidade na constituição de uma estética outra de vida. Dançar a partir do corpo que se habita.

O que sustenta essa dança outra não são as apresentações e o espetáculo, mesmo que deles surjam questionamentos importantes, nem tampouco os passos marcados, o que potencializa esse grupo de dança são as trajetórias dos sujeitos que o compõem. As afetações, os usos, as marcas que são produzidas neles, por eles e por nós ao encontra-los, ao assisti-los. O que pensamos? O que nos desestabiliza? O que nos faz pensar este grupo em movimento?

Rompem-se sentidos hegemônicos, se fabrica uma língua outra, um espaço outro, um corpo outro, uma forma outra de estar no mundo. *“O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo”* (Certeau, 2013. p. 35). São miudezas que compõem esse espaço e que habitualmente nos passam despercebidos. São práticas comuns, experiências singulares que forçam lutas outras, e que ressignificam o espaço como lugar praticado. *“Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante do seu objeto”* (Ibidem, p. 35).

É contando a vida, inventando vida, que nos damos conta que é no espaço do cotidiano que emergem as micro resistências. Nesse jogo da vida aprendemos a manusear as linhas abrindo fendas, contornando, emendando, dando nós e amarras, construindo novas malhas, novas colchas. *“O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada”* (Ibidem, p38). O corpo também se reinventa, se desdobra, dobra, curva ... se faz outro.

As táticas dos bailarinos do Grupo Corpo em Movimento criam fendas, rupturas nesse dispositivo de controle dos passos que a dança hegemônica representa. Eles não confrontam a norma apenas com o corpo, mas também com as (des)marcações, com a imprevisibilidade de um corpo que força o não aprisionamento dos bailados. São movimentos inesperados que surgem resultantes de uma ação de fuga ao doutrinamento dos corpos. Fogem, mas não para um pseudo “fora”, porque do poder se estruturam. Não há nessa prática uma perspectiva de dentro e fora. Tudo acontece resultante de um movimento de forças que se vale do tempo e do espaço. São puramente ações temporais ligadas a ocasião.

A presença de um padrão a ser seguido e de uma norma instituída e naturalizada não indica o que ela representa para seus usuários. É preciso pensar a manipulação desses dispositivos de controle, mesmo que deles (dos sujeitos) não parta a fabricação desses princípios. Constituir crítica ao uso das regras é conjecturar a possibilidade de composição de outra prática e de observar uma prática fim que se constrói nessa manipulação.

“Então, quais seriam seus panópticos? Será possível que nesses espaços – em determinados tempos, em certas oportunidades – os passos podem rasurar a normalização?”
(Intervenção feita pelo Professor Valter Filé na qualificação)

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também minúsculos e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica. (Certeau, 2013, p. 40-41)

Interessante nos questionarmos sobre a ordenação corporal, que privilegia os que andam de pé e que, portanto, naturaliza o que conhecemos por dança, o que conhecemos por corpo em movimento. A cadeira de rodas é vista por muitos como prisão do corpo. Mecanismo de controle, como se o controle estivesse externo a nós, como se fosse dispositivo a ser acrescido ao corpo. A cadeira de rodas é corpo. É corpo enquanto prática, enquanto vida. Desobediente como o corpo de carne.

Corpo é suor, lágrima, marca, mas é também ferro, lentes, corrosão. É frio e é quente. É movente.

Assim, investigar o *como* se torna potente quando pensamos o que se fabrica entre o posto e o executado.

Assim, surgem as táticas, as astúcias

... um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. [...] O próprio é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não guarda. Tem constantemente que jogar fora com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’ (CERTEAU, 2013, p. 46)

Bailarinos que constroem táticas de enfrentamento. Nesse contexto as afirmações de Certeau se aproximam das questões trazidas por Foucault sobre o poder.

Se o poder é sempre relacional – como já tratamos anteriormente - e cada relação de poder é constituída de forma singular e temporal considerando as ligações estabelecidas podemos pensar que as relações de poder também se estabelecem a partir dos objetos e dos lugares. São estratégias do poder majoritário que tentam impor suas condições e seus padrões. Portanto táticas e estratégias estão intrinsecamente ligadas às relações de poder que as constituem. São sempre formas de resistência. As táticas são artes de fazer – arte de fazer dança em cadeira de rodas, uma certa “*maneira de caminhar*” (Ibidem, p. 35) que dificilmente se deixa mostrar. Uma arte dos homens ordinários como diria Certeau. Um certo fazer novo de novo e a cada dia diferente. Sem dúvida um grande cabo de guerra invisível que se alimenta da vaidade e do poder, mesmo que imperceptíveis a olho nu.

As táticas dos bailarinos que dançam com rodas se apresentam como uma arte de fazer dança, uma vez que se alimentam de brechas nas formas hegemônicas e congruentes de dançar. Uma invenção de dança e do corpo que dança. Um desafio momentâneo que se monta e desmonta a cada passo novo que se cria. Buscam “*as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia*”. (Ibidem, p. 95). Porque não se dança sobre rodas. Dança-se com o corpo roda. Um corpo composto por tudo que se estabelece não apenas pelo biológico. Um corpo feito de roda.

Durante um dos ensaios acompanhei uma bailarina cadeirante fazendo o movimento de dançar com a *bundinha* empinando a cadeira de rodas para o lado. Onde começa e onde termina a bunda dela? Esse rebolado compreende muito mais do que apenas o corpo físico composto de carne e ossos.

Adorei a bailarina dançando na bundinha. E o tapinha na cadeira como se fosse a bunda dela. Mas é a bunda dela!
(Diário 21 de Julho de 2014).

Mas como “dar a ver” as táticas e astúcias, como diria Certeau, nas quais os dançarinos produzem novos sentidos? Um corpo que confronta a lógica da normalidade e se impõe sobre outras perspectivas, não lineares e aprisionantes. Que nos choca porque se apresenta fisicamente diferente do que naturalizamos como normal. Um corpo que se desloca sobre rodas e não com pernas. Um corpo que dança com rodas já que a maquinaria o compõe. Não são apenas feitos de ossos e carnes. O corpo que se apresenta no grupo de dança Corpo

em Movimento constrói táticas, forjam brechas, traçam novos passos dançando. Penso que a única forma é contar esse corpo que dança. Fotografá-lo. Acompanhá-lo. Inventá-lo.

Surge nessa perspectiva o desejo para pensar o *entre* existente nas relações constituídas pela lógica da normalidade. “*Mergulhar-me nos resíduos. Tratar assim as táticas cotidianas seria praticar uma arte ‘ordinária’, achar-se na situação comum e fazer da escritura uma maneira de fazer sucata*”. (CERTEAU, 2013, p. 85). Uma proposta de caminhar *com*, de fazer *com*. Pesquisar embrenhando-me pelos cantos, guardando os restos, bricolando outras formas de fazer no terreno da pesquisa científica.

Ter olhos para ver e dar a ver as táticas. O que de maneira alguma se relaciona a prática de descrevê-las ou ilustrá-las. “*É a mesma dificuldade que eu trato na minha pesquisa de doutorado ‘como contar, como narrar os saberes menores sem capturá-los transformando-os em uma caricatura?’*” (Fragmento do áudio, Anelice Ribetto, orientação coletiva de 19 de janeiro de 2015). Já que compreendemos que esse esforço se fundamenta na ordem do indizível, uma vez que quando contamos algo criamos outra coisa da já experimentada, vista.

Trata-se portanto, de uma invenção, uma ficção, uma produção de quem conta. Como contar isso numa dissertação? “*Resta então encontrar o meio para ‘distinguir maneiras de fazer’, de pensar ‘estilos de ação’, ou seja, fazer a teoria das práticas*” (CERTEAU, 2013, p. 19). Talvez não seja possível. Talvez o que possamos fazer seja conta-la como nos aconteceu. Fazer, de certa maneira, poesia daquilo que nos passa no campo da pesquisa. Contar as táticas produzidas, sabendo que se está produzindo uma outra coisa.

Pensamos que as conversas, as imagens, as entrevistas, contadas em biografemas, podem tecer tal poética. Uma possibilidade narrativa das táticas e astúcias.

Peguei minhas linhas e fui biografemar.

4.1 Inventando corpos e imagens – produzindo táticas

A um tempo atrás me mostraram uma fotografia e me perguntaram: o que você vê? A pergunta me pareceu uma armadilha.

“Vejo a mim fotografando o grupo de dança”.

A pergunta se deve porque havia decretado que minha pesquisa também seria composta por imagens. Imagens produzidas por mim através das fotografias que tiraria em espetáculos, ensaios e entrevistas.

Em mim havia o desejo de entender melhor como poderia produzir tais imagens, mas minhas práticas, até essa fatídica pergunta se reduzia a produção de fotografias provenientes da técnica. Não havia compreendido muito bem o que poderiam nos fazer pensar as imagens, assim como assumo não saber, até aquele momento, a resposta da pergunta de Spinoza: o que pode um corpo.

Não estava certa de que a fotografia e o corpo pudessem produzir como efeito algo para além do já sabido.

Foi preciso padecer, de alguma maneira, sofrer com o processo de deslocamento.

Penso que foram necessários os seguintes embates.

O que a imagem e o corpo produzem, o fazem uma única vez. Ninguém, é algo infinitamente, mas está sempre sendo, provisoriamente, alguma coisa. A imagem não foge a essa regra. O que o click inicial revela no papel não é, mas está sempre se revelando pelo olhar de quem o observa. Não há corpo ou imagem sem composição. Somos sempre esse caos de encontros e costuras, nunca estáticos ou lineares. *“Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”* (BARTHES, 1984, p. 16). A essa citação de Barthes acrescento o corpo. Seja que corpo estejamos vendo, ele nunca é mais do que a relação com ele possa dizer.

Para admitir essa transitoriedade foi preciso cortar na carne. Reconhecer que para prosseguir era preciso consentir o desconforto de habitar um corpo fora das normas. Comportar na pesquisa o desconforto que sempre me foi conhecido. Voltar as fotografias, tentar ver o que ainda não havia visto. Meu corpo por detrás das lentes. Assim fiz o exercício de considerar como eixo uma foto minha. E passei a mediar minhas tentativas fotográficas a partir do meu corpo amador.

Precisei desprender-me da ideia de fotógrafa para incorporar o perfil da amante de imagens. Comecei a pensar que o fotógrafo, tradicionalmente falando, de alguma forma se organiza para o enquadramento perfeito. Como aquelas fotos de família, onde todos vão se enquadrando até que caibam no quadrado da câmera. “*Junta mais!*”. O amante, por definição minha, se apresentaria sorrateiro, seria dele a necessidade de deslocamento.

Passei a ser movida pelo afeto e não mais pela técnica. “*Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer*” (BARTHES, 1984, p. 22).

Abandonei a ideia do “porque” para enfim me perder no “como”. Como as imagens poderiam me fazer pensar e não para que servem as imagens. Como poderia produzir corpo e imagens.

Hoje enquanto fotografava percebi um pontinho preto na imagem. De início pensei que fosse uma marca do corpo que estava fotografando, depois percebi que a marca se repetia em outras fotografias. Cheguei à conclusão que se tratava de uma sujeira na lente. Fato é que já havia tirado muitas fotografias com essa “sujeira”.

Seria uma sujeira?

A imagem entendida como vida, não estaria sujeita a intervenções? –o vento, o sol, a luz, a sombra –

De alguma maneira isso me despertou uma questão importante. A higienização do corpo, da imagem, da vida.

Houve em todas as imagens produzidas a contaminação, ora por parte do pesquisador, ora por parte de agentes externos. Ter visto tal “marca” só me tornou mais claro tal intervenção.

(Diário sem data)

Compreendi que corpo e imagem estão em constante movimento. São produções vivas da vida vivida. Não se apresentam de forma estática. Em fração de segundos o obturador da câmera fotográfica produz uma fotografia que ganha movimento cada vez que a observamos, a cada tempo que a revivemos. Existe um processo de ressignificação da imagem produzida. Assim como, existe um processo de produção constante do corpo. Corpo e imagem nunca serão definitivos e únicos.

Eu fico louca!!!! Toda vez que quero capturar uma imagem e tento fotografar essa imagem não consigo. Eles não param e aí fica difícil para mim. Eu conheço a música, conheço a coreografia, sei o que quero fotografar, mas quando me preparo para tirar a foto e clico, quando vou ver a imagem é outra.

(Diário, 06 de Maio de 2015)

Isso acontecia porque eu queria capturar uma imagem e não produzi-la. Isso em muito tem a haver com a ideia que fazemos da vida, do corpo. Capturar para enquadrar e corrigir. Tente ao menos uma vez fotografar o corpo de alguém. A mão, o ângulo da cabeça, o suor que escorre do rosto, a luz, as pessoas ao redor, tudo que compõem essa imagem, jamais terá sido previsto de forma calculada por você.

Foi preciso muito mais que apenas escrever, estudar e definir em palavras corpo e imagem.

A experiência soa a finitude. Isto é, a um tempo e a um espaço particular limitado, contingente, finito. Soa também a corpo, isto é, a sensibilidade, a tato e a pele, a voz e a ouvido, a olhar, a sabor e a odor, a prazer e a sofrimento, a carícia e a ferida, a mortalidade. E soa, sobretudo, a vida, a uma vida que não é outra coisa que seu mesmo viver, a uma vida que não tem outra essência que a sua própria existência finita, corporal de carne osso. (LARROSA, 2002, p. 25)

Pensei que seria mais fácil. Fotografe, produza imagens!

Saía de casa sempre empolgada. Levei comigo minhas expectativas e minhas certezas. Uma boa foto, um bom enquadramento. Esqueci, por vezes, as inseguranças de uma pesquisadora iniciante e perdi assim toda a possibilidade de experimentação.

Foram necessárias mais de 500 imagens produzidas para enfim conseguir descobrir um corpo.

Descobrir um corpo por detrás da câmera e produzir um novo corpo por detrás da câmera.

Decidi, enfim, parar de produzir imagens para produzir corpos. (Diário, 20 de Setembro de 2015)

Foi e ainda é preciso experimentar o corpo e a imagem em sua intensidade.

Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até o domínio da cidade.



[fotografar do alto ou abaixar só um pouquinho, carregando bolsa, casaco, tapando a calcinha, sem mostrar nada, sem afetar o corpo] O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. [posso assim ser um corpo invisível] Aquele que sobe até lá no



alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. [se fixo a câmera, fixo o corpo, revelo engessamento] Ícaro, acima dessas águas pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. [não afeto nem sou afetada, sou imóvel, invisível] Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o a distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsação escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber [a imagem da faixa que corta o corpo, não corta o corpo da bailarina, mas o corpo de quem produz a imagem. O corpo que não se permite ir além da postura ereta] (CERTEAU, 2013, p. 158, costura da autora)

Será necessário depois cair de novo no sombrio espaço onde circulam multidões que, visíveis lá do alto, embaixo não veem? Queda de Ícaro. [minha também. Prefiro a morte do corpo a vida medíocre de quem nunca se arriscou a morrer]. No 110º andar, um cartaz semelhante a uma esfinge, propõe um enigma ao pedestre por instantes transformando em visionário: It's hard to be down when you're up.

[é difícil estar sentado quando sempre se esteve de



pé]

Mas “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres [...] cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. [meu olhar saiu a busca de outro, meu corpo buscou outro corpo, inaugurei experiências, só depois as permiti ser pensamento] (CERTEAU, 2013, p. 158 – 159 costura da autora)

Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. [dispositivo de controle que aprisiona o corpo, poderia ser um sutiã. “*Nossa! Será que não dói usar estes cintos? Dever apertar, machucar...* (Leidiane Macambira)²⁹. Talvez nos cause estranheza por ser algo que prende o corpo ao ferro.]. Tem que “fazer com”. Nesses estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor. (CERTEAU, 2013, p. 74, costura da autora)



O que aí se chama trampolinagem [dança], palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim [subjetivações], e como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. (CERTEAU, 2013, p. 74, costura da autora)

²⁹ Observação feita pela colega Leidiane Macambira em orientação coletiva.

5 O QUE PODE UM MUNDO INCONGRUENTE OU A INCONGRUÊNCIA DO MUNDO?

*Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas,
pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso,
articulei tudo, criei meu pequeno mundo incongruente.
Às vezes as peças se deslocavam - e surgiam estranhas mudanças.
Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e
indivíduos que não me atormentavam,
perdia os características.
(Graciliano Ramos)*

O mundo não é harmônico, organizado. Meu texto também não o é. Não precisa obedecer uma ordem. Muito menos meus pensamentos, minhas relações, meus desejos, minhas sensações, enfim, meu corpo.

Nos enganamos a pensar um mundo de idênticos, de iguais.

Isso nos faz temer a incongruência da vida. Nos espanta a incompatibilidade do corpo. O corpo incongruente, estranho, desproporcional.

Somos pura incongruência, assim como somos pura diferença. “*Si la incongruência es falta de sentido. ¿ Qué ocurre com la mirada cuando la escena se vuelve incongruente?* ” (SKLIAR, 2010, p. 150).

O que fazemos quando o corpo escancara a incongruência? Quando já não é possível encobrir, guardar, esconder ou afastar.

Na costura desse texto-colcha, corpos se mostraram para falar das incongruências da vida. Corpos se expuseram ao olhar aniquilante de quem ainda busca incessantemente afirmar a existência da normalidade.

Nossa costura não foi fácil. Carlos Skliar nos ajuda questionando: “*qu é puede decir um cuerpo inesperado a no ser el justificar su presencia, el justificar su existência?* ” (Ibidem, p. 17). O que poderia nos ajudar a pensar um corpo desconjuntado, incongruente, acostumado a ser objeto da fala? Penso não ser possível o manejo dessas linhas, que não perguntando a esses corpos o que pode o corpo roda.

Um corpo incongruente falando do mundo incongruente que teima por ser contado congruentemente.

Assim, encaramos também como desafio a produção de imagens de corpos. Corpos vivos, produzidos, encarnados. São biofotografemas desvelados a partir de palavras costuradas no texto, nos encontros, nos corpos.

Não me lembro bem do começo. As mudanças foram acontecendo devagar. Me lembro apenas do médico dizendo que tinha um tumor. Me lembro dele dizendo que todas as disfunções hormonais eram, em parte, resultantes desse corpo estranho. Não pensei na morte, isso nunca foi um problema para mim. Para dizer a verdade, o que mais me incomodava era o fato de ter engordado quase 20 quilos.

Na hora o que eu queria era apenas me livrar desse “corpo estranho” para enfim voltar a ter o corpo de antes.

Não foi bem assim que aconteceu. Nada foi como eu pensei que seria. Nada foi como eu desejava.

Há algo na vida de imprevisível que me assusta.

Esse lugar do não entendido, do não inteligível, é muitas das vezes insuportável.

Nasci em 1988, a minha mãe me teve aos 20 anos. Sou fruto do primeiro relacionamento dela, mas meu pai não me assumiu como filha.

Nasci dita normal e aos 2 anos de idade acordei de madrugada chamando pela minha mãe e reclamando de muita dor na garganta. No hospital o médico falou que era uma frescura de criança e me mandou de volta para casa. No dia seguinte começou uma febre muito alta e eu já estava perdendo os movimentos das pernas. Quando colocava o pé no chão, logo caía. Foram vários anos, vários hospitais ... o cabelo caiu, fui emagrecendo e nada de descobrir o que eu tinha. Durante todo o tempo minha mãe me carregava no colo porque eu não andava. Quando eu tinha 6 anos minha mãe me levou no hospital do fundão e lá descobriram através de novos exames que eu tinha artrite reumatoide juvenil.

Havia uma incongruência no corpo, uma desarmonia e eu já estava pronta para harmonizá-lo novamente.

Colocá-lo nos eixos. Normalizá-lo.

Já tinha passado pelo processo de diagnóstico e classificação.

Busquei por meses e incansavelmente a cura.

A remoção do “corpo estranho”.

Pensava olhando no espelho: Eu não nasci assim! Não nasci com isso!

A vida da pessoa com deficiência já começa, a maioria das vezes, batalhando. Eu já comecei a minha vida no centro cirúrgico. Já fiz 21 cirurgias, para corrigir sequelas da minha deficiência. A minha deficiência se chama mielomeningocele com hidrocefalia. A

mielo nada mais é que a gestação da criança com má formação. A criança nasce sem um pedaço da coluna. Causada por falta de ácido fólico no organismo da mãe na gestação.

Naquela época não tinha recursos e no pré-natal não informaram nada a minha mãe.

O tempo foi passando, fui me conformando. Aprendendo a produzir espaços outros com esse novo corpo. Sentindo o mundo de outras formas, com outros contornos.

Quando entrevistei o Luiz³⁰, me lembro dele falando das etapas que passou, depois do acidente de moto, para enfim aceitar a nova condição do corpo.

Pensei muito em mim. Pensei muito em tudo que passei.

Salvo as devidas proporções, todos produzimos corpos diferentes ao longo da vida.

Eu não aceitava. Eu com 26 anos de idade em cadeira de rodas? Até pra tomar um sol na varanda eu não ia. Os meus pais me pegavam no colo e me colocavam num sofazinho para que eu pudesse pegar um sol, porque eu não aceitava sentar na cadeira de rodas. Quando me colocavam sentado na cadeira de banho eu desmaiava porque não suportava aquilo. Eu não conseguia. Começava a chorar. A vista escurecia. Foi uma luta. Tomei muitos banhos na cama. Eu só fui me acostumar quando vim para cá. Eu vi pessoas com outras deficiências que estavam trabalhando, estudando, namorando, tendo uma vida normal. No começo foi bem triste, bem chato. Mas quando eu vim pra ANDEF eu vi um novo mundo. Tive que aprender tudo do zero. Aqui eu aprendi tudo.

Foram longos anos de tratamento, exames, agulhas, idas e vindas, choros e sorrisos muita terapia muita ajuda ... muitos conflitos.

Nada de diferente.

Penso hoje que o corpo, mesmo que fosse possível, a retirada do tumor, não era mais o mesmo. Nunca mais seria o mesmo.

Experimentamos corpos.

O “corpo estranho” ficou.

Permanece estranho.

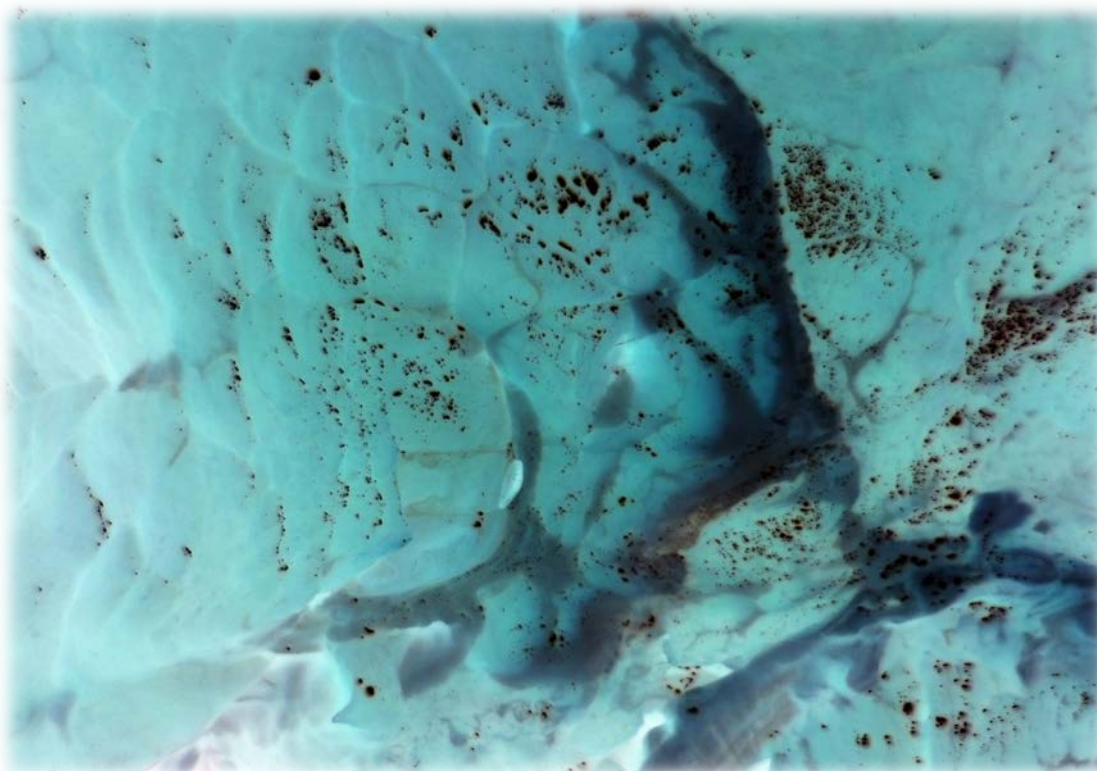
Incongruente.

³⁰ **Bailarino do grupo de dança sobre rodas Corpo em movimento.**

Daquilo que se viveu alguns biofotografemas

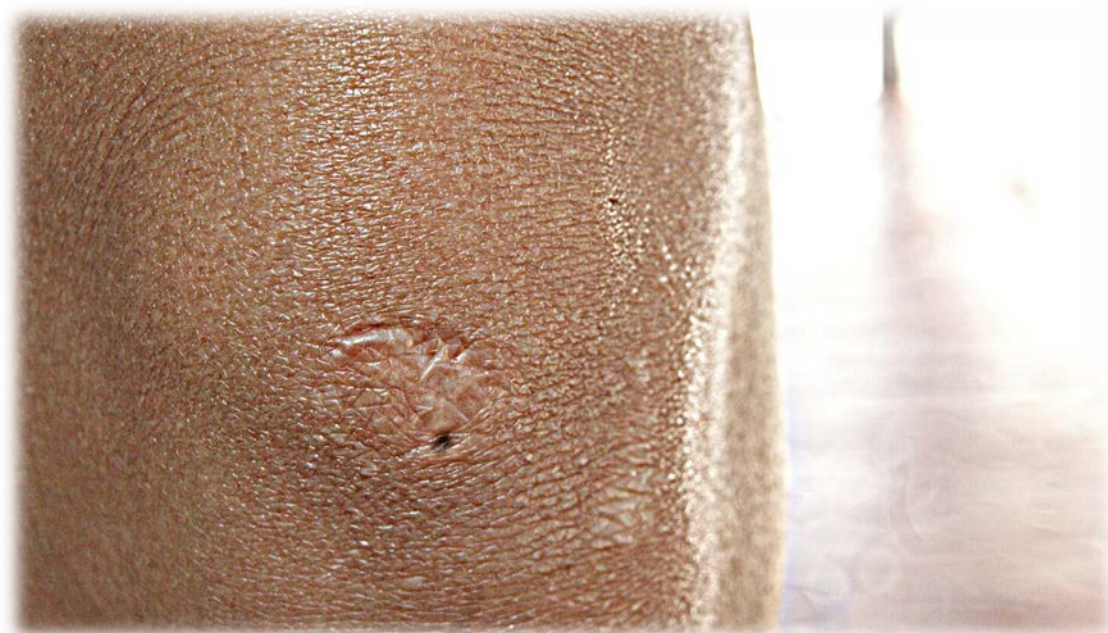


Carne - Figura 2



Carniça³¹ - Figura 3

³¹Esse biofotografema foi produzido a partir da palavra carniça, mencionada na entrevista com a bailarina Bianka. O processo de permanência da carne exposta ao tempo e aos agentes naturais gerou uma imagem forte e nos deixa escapar o processo da vida.



Ferro - Figura 4



Falta - Figura 5



Velocidade - Figura 6

Daquilo que se viveu alguns efeitos e afetos ...

Durante o processo de feitura dessa pesquisa produzimos muitas imagens. Algumas delas contam o processo em sua intensidade e por esse motivo se tornaram fios fundamentais nessa escrita. Não havendo nenhuma possibilidade de segrega-las como anexo ou apêndice.

Na versão impressa entregue a banca de defesa todas as fotos foram inseridas aleatoriamente dentro do texto e fixadas propositalmente com um clipe, tendo em vista que consideramos esse o procedimento que melhor possibilitaria diferentes movimentos das imagens durante a leitura.

Infelizmente, a versão impressa, que será afixada na biblioteca não poderá corresponder a versão entregue a banca, pois ainda temos um modelo hegemônico de se fazer pesquisa fortemente instituído na Universidade, materializado nas formas de escrita e publicização dos textos. Nos regulamentos não cabe qualquer corpo – dissertação- *“com o objetivo de padronizar a apresentação das teses e dissertações e orientar os discentes na elaboração de seus trabalhos acadêmicos”*. (Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro) se engessam palavras e pesquisas. Os biofotografemas não são apresentados nessa pesquisa como ilustração, gráfico, tabelas ou símbolos e, portanto, não cabem na definição representacional.

Ainda assim, ao final dessa escrita, surgiu a urgência de pensar como tornar visível a potência do encontro, e sua escrita.

Em dia de defesa da dissertação a professora Rosimeri Dias indaga:

Com seu trabalho, é explícito o desafio de fazer pesquisas que contam e passam por processos visíveis e invisíveis de transformação. E aí eu quero te perguntar como você colocará as fotos na versão final da tese impressa que será depositada na biblioteca? Não somente te perguntar, mas de acentuar a importância de se fazer teses mais éticas-estéticas-políticas que destacam os diferentes desenhos metodológicos que fazemos e, com isto, mostrar como temos produzido resistências aos desenhos hegemônicos de expressar uma dissertação, uma tese. Como dar a ver a película delicada que você nos deixa sentir com os movimentos de sua pesquisa? Como colocar em clipe as fotos em sua versão digital e impressa? Aproveitando a sua pergunta, na página 20, “como organizar palavras para contar a experiência? Faça outras: Como expressar a intensidade das forças tecidas em corpos – no plural – e com uma multiplicidade de dispositivos que bailam e são costurados em seu trabalho?

Tal desafio, proposto pela professora, me faz pensar que precisamos discutir a pesquisa acadêmica e as diferentes formas de se fazer pesquisa, mas principalmente da forma como publicizamos a pesquisa.

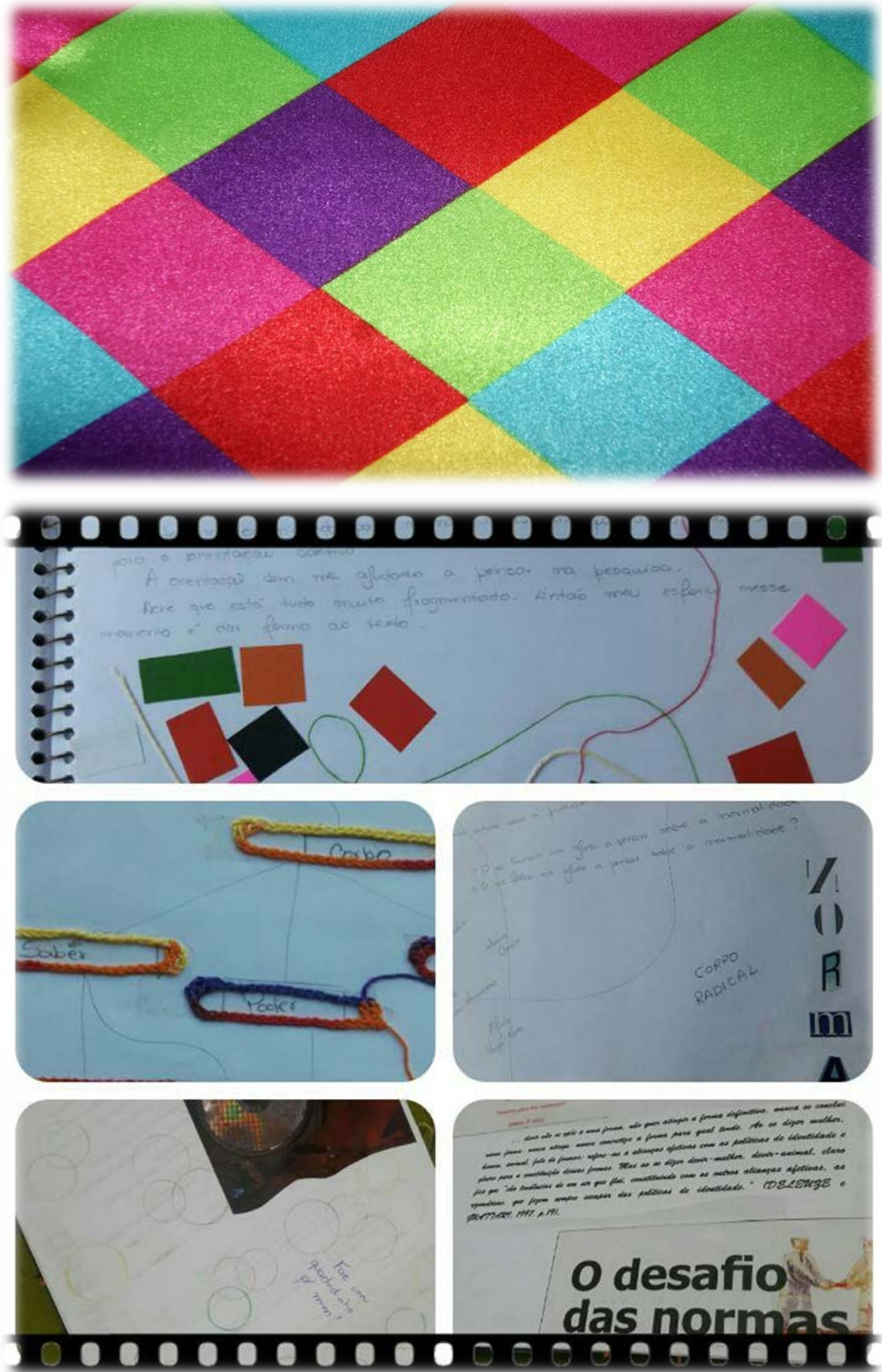
Mesmo admitindo que a escrita, aqui apresentada em forma de dissertação, é apenas um contorno do vivido, uma parte, talvez minúscula da experiência, e, portanto, outra coisa do que se viveu. É importante ressaltar que o corpo aprisionado morrerá em sua intensidade, tão logo seja capturado pelas normas de arquivamento acadêmico.

Foi tão duro, tão difícil pulsar sangue ao corpo. Torna-se mais difícil sufocá-lo em capa dura e milímetros de margem.

Meu compromisso enquanto professora, aluna e pesquisadora permanece sendo o de fazer reverberar por diferentes cantos a potência da experiência aqui contada.

Produzimos uma forma outra de fazer pesquisa. Inventamos um caminho possível para contar uma vida. Seguimos resistindo, escrevendo e tecendo pesquisas outras em educação.

Imagem do diário de pesquisa



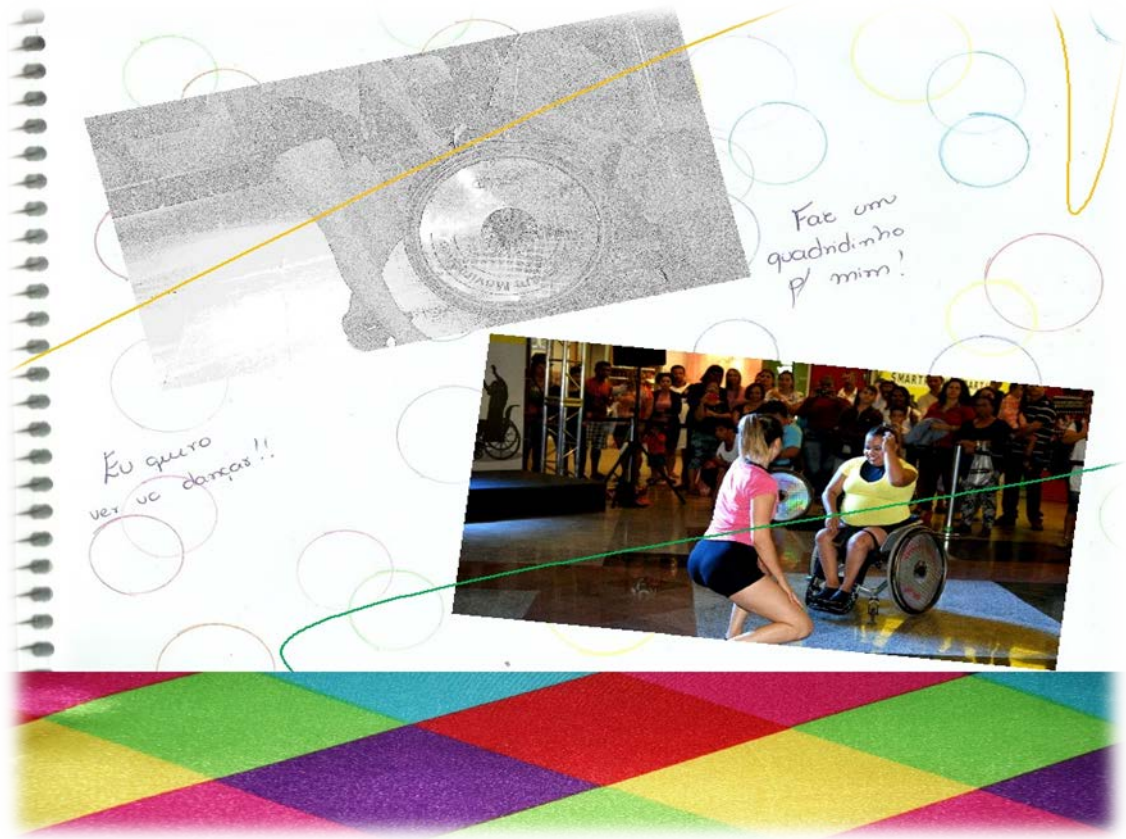


Figura 7 e 8

Produzindo biofotografemas



Figura 9

Acompanhando apresentações



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Ensaaios



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Produzindo corpo



Figura 23



Figura 24

Nessa dissertação busquei fazer costuras éticas, estéticas e políticas. Propus a escrita de um corpo-ensaio-pesquisa para contar a experiência do encontro com o grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento, propondo a ideia do corpo enquanto prática, multiplicidade e diferença.

Costuramos fios para pensar o corpo que padece pela experiência de habitar outros corpos, deixando escapar que a vida se constrói de diferentes texturas e linhas, da incongruência em sua intensidade.

Apresentamos produções biografemáticas da vida dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento. Produzimos corpo, dança e movimento. Disparamos discussões sobre a norma e a produção da normalidade no corpo, desconstruindo a ideia da norma enquanto algo natural e não construído. Ressaltamos, no entanto, as brechas que são cotidianamente fabricadas pelos corpos.

Quando nos deixamos levar pela pergunta de Spinoza “O que pode o corpo? ” abrimos fenda para pensar a história e a produção dos corpos, nos fazendo crer que a pergunta convida a habitar a potência do corpo e não a sua produção mecânica. Apostamos, então, em formas outras de criação de vida.

Essa pesquisa tratou de contar histórias, produzindo outras histórias. Mas como saber o momento de colocar o ponto final na pesquisa? Como saber se o que já contamos é o suficiente?

Percebi recentemente que o texto não fala sobre a pesquisa, mas o é. É potência, é invenção, é incongruência, é desejo, é sempre um estar sendo alguma coisa, e por assim se apresentar, não suportaria um ponto final, uma conclusão, uma moral.

É preciso uma pausa.

Pausa para encher o pulmão de ar.

Pausa para pensar e repensar. Ficar em silêncio.

O que não significa colocar um ponto final, apesar da expectativa das últimas linhas de uma dissertação – considerações finais – serem impreterivelmente a conclusão de um trabalho.

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’era o próprio assustador contato com a tessitura de viver. (LISPECTOR, 1978, p.73)

Foram muitas as vezes que apaguei linhas, revolvi palavras... foram tantas outras vezes que escondi o pensamento. Foi duro o processo. Duro e prazeroso se for possível a coexistência dessas duas sensações em uma mesma experiência.

Abandonamos o esperado e produzimos uma pesquisa viva. Reafirmamos a necessidade de fabricar caminhos outros e também de se aventurar a contar um caminho inexistente, ainda em produção e invenção.

Convencionou-se chamar de 'acadêmica' e elegê-la como a forma prioritária e reconhecida de expressão dos estudos e pesquisas realizados nas universidades. (...) Na maioria das vezes a escrita 'científica' deixa poucos rastros das inúmeras implicações que a teceu: as dúvidas, os impasses, as noites mal dormidas, as páginas em branco na tela do computador ficam para trás, compondo uma memória que se quer esquecida ou uma ferida que se quer cicatrizada ou uma espécie de diário de erros superados. (...) No entanto, esse tipo de texto carrega muito pouco de uma potência de transformação. Por quê? Talvez porque não haja paixão. A razão no estilo cartesiano assegura métodos de pesquisa e, por conseguinte, também de escrita assépticos e tristes. São todos aqueles textos que nossos olhos percorrem por obrigação e que pouco depois esquecemos. São textos que não nos tiram do lugar, que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma ideia ou nos deixam alguma indagação. (MACHADO, 2004, p. 198)

Encarnamos a escrita do desejo. Nesse sentido não houve mais espaço para a neutralidade. Foi preciso assumir o corpo da pesquisa. Vesti-la, senti-la, para enfim mostra-la, ainda que em sua intimidade.

A pausa aqui proposta, se apresenta então, como um movimento de passagem. O desejo é que possamos disparar outros movimentos. A esperança é de que possamos viver a vida em sua intensidade e incongruência. Que possamos experimentar os sabores que o tempo e a ocasião nos oferecem, a fim de que efetivamente outros corpos surjam dos deslocamentos. Desconhecer-se enquanto processo de produção de vida.

Esse é um corpo que pulsa.
 Pulsa mais que carne e sangue.
 Extravasa odores e sensações.
 Arrepios e arranhões.
 É corpo fatigado pela escrita, cansado das palavras.
 É corpo excitado e esperançoso pela vida.
 Agora chega o momento de olhar-me frente ao espelho, para
 despir-me da norma.
 Olhar a olho nu a carne que dele transborda.
 Ô sorte tenho eu por padecer corporalmente dessa experiência.
 Todo mundo deveria, uma vez na vida,
 experimentar a escrita de um corpo.
 (Diário, 20 de Janeiro de 2016)

Uma carta para mim...³²

Precisava falar alguma coisa. Escrever sobre o filme “O Jarro”³³ e de um texto da Professora Leila Domingues Machado, além de dois verbetes de Carlos Skliar – experiência e travessia. Precisava falar da minha pesquisa e de vocês. Fala das marcas que vocês vêm me deixando na pele. *“É da vida que se trata, do arrepio que percorre a pele, do olhar que vagueia por outros sons, do ouvido que escreve outras palavras, das mãos que sentem a textura de outras paisagens...”* (MACHADO, 2010, p. 15). Quando os conheci fiquei meio paralisada, não sabia o que fazer, fiquei mais uma vez abobada com minha timidez e sempre penso nesses momentos que não me conheço.

Vocês são intensos!

Larrosa nos fala que a experiência é o que nos passa, nos transforma, nos desloca... sinceramente não sei se foi uma experiência ou se foram várias... a cada encontro, a cada música, a cada dança. Até esse abrupto momento fui sendo apenas passageira da vida. Me prendi a padrões e necessidade corriqueiras que pouco diziam de mim, mas de outros em mim. Impermeabilizei a pele e me protegi de tudo que pudesse me manter fora do esperado. Cumpri prazos, conquistei metas, me organizei metodicamente para alcançar meus objetivos ... fiz uma massa moldável de mim, estiquei os cabelos, coloquei sapato de bico fino, aprendi a comer de garfo e faca. Mas cansei de mim. Do que estava me tornando. Do que estava deixando que me tornassem. Cansei do que precisava ser, mas não sabia que esse cansaço era na pele, sob a pele ...não eram os sapatos, as roupas, os cuidados com a pele. Era os sentidos

³² Este biografema é uma composição do diário de pesquisa, de citações e de um trabalho construído para a disciplina “Produção de Subjetividades e Práticas Políticas” do PPGEdU da UERJ/FFP, ministrado pela Professora Anelice Ribetto em 2014.2.

³³ Filme: “O Jarro” de Ebrahim Foruzesh. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LC-S0fTMY-M>

que dava a tudo isso. Hoje esfrego a pele na tentativa de me livrar dessa película protetora. Me proponho a sangrar para construir nova carcaça. Cascas de ferida que vão cicatrizando e remoldando o meu corpo. Já não me importo que elas fiquem expostas, que apareçam, que olhem. Vocês me ajudam nesse processo. Me forcem a pensar que posso ser outra se quiser. De outra maneira. Vestir quantas peles desejar. Penso que “*conseguir um outro jarro não se resume a aplacar a sede*” (MACHADO, 2010, p.45). Assim como ter outra pele não significa abarcar outro sentido. É preciso, nesse momento me ressignificar, me desestabilizar, me forçar a pensar e habitar um espaço outro. Foi isso que ajudei a fazer de mim. Já respondendo à pergunta tão perturbadora da Professora Leila, “*o que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?*” (2010, p.19). Mas ainda me culpo por isso “*vitimar-se é estar sob o domínio das forças reativas, é estar possuído pelas paixões tristes [...] espécie de toxina-memória, toxina-impotência, toxina-culpabilização que espalha seu veneno por todos os lados [...] Assim, vitimar-se seria uma revolta paralisada*” (p.31 e 32). Me intrigo a conhecê-los mais, estar mais presente, ouvir suas histórias, costurar outros fios, experimentar outras sensações, quem sabe sentir um arrepio como aquele que me fez embaraçar quando me pediram para sentar e dançar na cadeira de rodas. Quando estamos juntos sinto que não preciso falar muito. Vocês falam em mim. Mesmo no silêncio produzimos encontros, estamos presentes de corpo. Precisava escrever um trabalho sobre experiência. Uma experiência a flor da pele. Uma forma de travessia que me passa e porque me passa me transforma, me forma outra. Só pensei em vocês, em vocês em mim. No que passei a ser quando nos encontramos. Nas coisas que comecei a pensar quando nos conhecemos. “*Tudo isso ocorrendo [...] à flor da pele [...] entre formas [...] certezas e esquemas intoleráveis se rompem*” (Ibidem, p.19). Nas afetações que me provocam. Tudo ao mesmo tempo, em outro tempo, construindo tempo. Já sou outra porque nunca houve um “eu mesma”. Não sei ainda o que vou escrever para o trabalho. Não me vem nada a mente. Não escrevi uma linha se quer. Talvez devesse escrever sobre isso. Contar o que me passa nesse momento da pesquisa. Falar de vocês e do que provocam em mim. Falar das fissuras. “*A fissura não é nem interior e nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal...*” (DELEUZE, 1979, p. 44). É então tão somente vocês em mim!

*As vezes tudo que precisamos é nos despir das armaduras (Rosaura Soligo)
Aquele que se aproxima do seu fim dança. (Friedrich Nietzsche)*

REFERÊNCIAS

- ANDEF. Mídia Impressa — Comemoração de 30 anos – Realização e Patrocínio: Loterj e Rio Solidário, 2012.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BÉJART, M. Prefácio. IN: *Dançar a Vida*. A. G. Filho, & G. Mariani, Tradução., 3ª Edição ed., pp. 7 -10. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: I Artes de Fazer*. 20. Ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- COLLARES, C. & MOYSÉS, M. A. *Preconceitos no cotidiano escolar: Ensino e medicalização*. São Paulo: Cortez, 1996.
- Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas. *Estatuto*. 2009. Disponível em <http://www.cbdc.org.br/documentos>, acesso em 17/01/2015
- COSTA, Luciano Bedin da. *Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*, Tradução de Petter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996. Disponível em http://minhateca.com.br/fabrry87/Artigos/DELEUZE_Gilles+-+O+que+*c3*a9+um+dispositivo,63007722.pdf Acessado em 15/01/2015.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart, São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).
- DUNCAM, Isadora. *Fragments Autobiográficos*. Rio Grande do Sul: L&PM, 1981.
- FERRE, Nuria Pérez de Lara. Identidade, diferença e diversidade: manter viva a pergunta. LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (orgs.) In: *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975 - 1976)*. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 1999 – (Coleção Tópicos).

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREIRE, A. V. *Angel Vianna: uma biografia da Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

GIL, J. *Movimento total: o corpo na Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.

KASTRUP, Virgínia; BENEVIDES, Regina. Movimentos – funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 91.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, T. T. da. *O Sujeito da Educação: Estudos Foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, p. 35-86, 1995.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. IN: Revista Brasileira de Educação, nº 19, p. 20-28, 2002.

LARROSA, Jorge. *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*. Revista Educação e Realidade. V. 29, nº 1, 2004.

LARROSA, Jorge. *Experiência e Alteridade em Educação*. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, jul./dez. 2011.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Editora Nova Fronteira, 3ª edição, 1978.

LOURAU, René. *Sociólogo em tempo integral*. Lisboa: Estampa, 1979.

LOURAU, René. *Análise Institucional e práticas de pesquisa*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

MACHADO, Leila Domingues. Subjetividades Contemporâneas. In: BARROS, M^a Elizabeth Barros (org.) *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: Edufes, 1999.

MACHADO, Leila Domingues. *O desafio ético da escrita*. Psicol. Soc., Porto Alegre, v. 16, n. 1, 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010271822004000100012&lng=en&nrm=iso

MACHADO, Leila Domingues. *A flor da Pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.

MACHADO, Leila Domingues; ALMEIDA, Laura Paste. Notas sobre escrever [n]uma vida. No prelo. IN RIBETTO Anelice.; CALLAI, Cristiana. *Ensaio, experiência e invenções: uma escrita acadêmica outra*. –FAPERJ - Rio de Janeiro: Lamparina. No Prelo.

MORTARI, K.S.M. *A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade*. Lisboa: UTL – FMH, 2013.

NANCY, Jean Luc. *58 Índícios sobre o corpo*. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução José Mendes de Souza. Versão para e-bookbrasil.com. Fonte digital, 2002. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ebooksbrasil.org%2Fadobeebook%2Fzara.pdf&ei=LIO5VMqiFMGzyATC8YG4Aw&usg=AFQjCNHZ1ZdSpJfy0raDnfSrOOZzDJz8AA&sig2=LDRXe6QBg-OdyHEkhoTj_A&bvm=bv.83829542,d.aWw. Acesso em 16/01/2015.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1981.

REDE SIRIUS. Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / organização, Simone Faury Dib, Neusa Cardim da Silva; colaboração, Kalina Rita Oliveira da Silva, Rosane Lopes Machado – 2. ed. rev. atualizada e ampliada. – Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2012

RIBETTO, Anelice. *Experimentar a pesquisa em educação e ensaiar a sua escrita*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense, 2009.

ROCHA, T. *O que é Dança Contemporânea: a narrativa de uma impossibilidade*. Ensaio Geral, 3 (5), 121-131, 2011.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: __. *Primeiras estórias*. 12. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. p. 61-68.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. *A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer*. Fractal, Rev. Psicol. vol.25 no.2 Rio de Janeiro May/Aug. 2014.

SÉRGIO, M. *Para um novo Paradigma do saber e do Ser*. Lisboa: Ariadne, 2005.

SKLIAR, Carlos. *La experiencia de la conversación, de la mirada y de la investigación educativa: Una desnaturalización de la incongruencia*. José Contreras Domingo, Nuria Pérez de Lara Ferré (coord.) IN: Investigar la experiencia educativa. Madrid: Ediciones Morata, p. 136 a 152, 2010.

SKLIAR, Carlos. *Lo dicho, Lo escrito, Lo ignorado: ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*. Argentina: Mino y Dávila, 2011A.

SKLIAR, Carlos. *Conversar e Conviver com os Desconhecidos*. Políticas Públicas, Movimentos Sociais: desafios à Pós-graduação em Educação em suas múltiplas dimensões. Helena Amaral da Fontoura (org.), Rio de Janeiro: ANPEd Nacional, p. 27-37, 2011B.

SKLIAR, Carlos. *Experiências com a palavra: notas sobre linguagem e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Wak, 2012.

SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?* Rio de Janeiro: D&A, 2003.

SKLIAR, Carlos. *Isto não é um livro de poemas*. Rio de Janeiro: Texto território, 2015.

SPINOZA, Beneditus de. *Ética*. [tradução de Tomaz Tadeu]. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. A arte do espetáculo vivo e a construção do conhecimento: vivenciar para aprender. IN: *Educação e arte: As linguagens artísticas na formação humana*. Celdon Fritzen; Janine Moreira (orgs). Campinas, SP: Papirus, 2008.

VEIGA-NETO, Alfredo. Incluir para excluir. LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (orgs.) In: *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.