



Singularidades em cena: como subverter a lógica normatizadora

Singularities on stage: how to subvert the logic of normalization

eLocation-id: e0029

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/19843178182022e0029>

Virgínia Laís de Souza

Universidade de São Paulo

virginia_lais@yahoo.com.br - [ORCID](#)

Os artigos publicados nesta edição passaram pelo *Plagiarism Detection Software* |
iThenticate

RESUMO

Quando falamos sobre os estudos relacionados à inclusão podemos elaborar um histórico de como a discussão foi entendida em diferentes momentos: segregação, inserção da pessoa com deficiência nos espaços sociais, estratégias inclusivas reconhecendo as necessidades de cada sujeito. Nos últimos anos, outro modo de pensar o assunto está em pauta: a deficiência incorporada na lógica de mercado e sua captura como um produto. Autores como Mitchell e Snyder (2015) e Pelbart (2013) são fundamentais para esta pesquisa. O artigo é centrado em exemplos da dança contemporânea, como os artistas Jérôme Bel e Claire Cunningham, para refletir sobre como a normatização tem afetado o universo das artes do corpo. Muitas companhias ainda trabalham em uma perspectiva que reafirma a superação de limites e o apagamento das singularidades – utilizando a cópia de corpos sem deficiência. Assim, busca-se reconhecer os processos normalizadores que têm sido recorrentes na dança, mas também apresentar os trabalhos que conseguem garantir a existência da diversidade no palco, promovendo o debate que parte da singularidade, não da padronização corporal. Espera-se que o artigo possa corroborar estudos de inclusão e artes, ao sinalizar a potência dos artistas com deficiência quando não estão sujeitos aos padrões da normatização.

Palavras-chave: Inclusão; Normatização; Corpo exotizado; Singularidades; Dança contemporânea.

ABSTRACT

When discussing studies on inclusive practices, we can often form a narrative as to how the inclusion of disability has been understood at different times: through segregation, the insertion of disabled individuals in social spaces, and through inclusive strategies that actively recognize the needs of each individual. Lately, another perspective has increasingly been in evidence: that of coopting disability and treating it as a product. Work by Mitchell and Snyder (2015) and Pelbart (2013) are of fundamental importance to understand this trend.



The present article centers on examples from contemporary dance by artists such as Jérôme Bel and Claire Cunningham, intending to reflect on how normalization has affected the universe of body arts. Many dance troupes still work through a lens which reaffirms overcoming one's limitations and erasing the singularity of one's condition – by copying unimpaired bodies. Thus, we seek to identify normalizing processes, which have been recurring tropes in dance, but also to showcase those pieces which have succeeded in retaining the diversity of the differently-abled on stage. One hopes that this can lend support to studies of inclusion and the arts, by highlighting the creative potential of disabled artists when they are left unrestricted by normalization.

Keywords: Inclusion; Normalization; The exoticized body; Singularity; Contemporary dance.

1 INTRODUÇÃO

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque. Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu. (Manoel de Barros, 2016)

Quando nos debruçamos sobre os estudos que tratam sobre deficiência e inclusão vemos o quanto o assunto foi abordado de modos distintos. Sabe-se que na Grécia Antiga as crianças nascidas com alguma deficiência eram jogadas de um precipício ou que na Idade Média a deficiência era vista a partir de uma perspectiva mística, como se a condição física tivesse sido causada pela ira divina ou para castigar o sujeito e sua família. No século XIX são recorrentes exposições como os *freak shows*, nos quais eram apresentadas características corporais como exemplos de monstruosidades.

Uma virada importante na história da deficiência ocorreu no século XX. Ao final das guerras, com o retorno às cidades de milhares de homens mutilados e suas deficiências adquiridas, a sociedade começa a olhar de forma menos discriminatória essas novas configurações corporais. Pessoas estigmatizadas por suas deficiências passam a sair da zona de marginalização e são acolhidas em casas de atendimento



e assistencialismo aos mais necessitados (o que não era restrito apenas à deficiência). Assim, ainda que saibamos que se trata de uma revisão simplificada do que ocorreu ao longo de séculos, podemos imaginar como as leituras sobre o corpo com deficiência foram sendo alteradas, e esse panorama é importante se quisermos refletir sobre o cenário atual.

Sobre o século XX, David Mitchell e Sharon Snyder (2015) acreditam que é possível traçar três grandes perspectivas (médica, social e inclusiva) para olhar a deficiência. Em meados de 1950, quando ela estava ligada a um processo de correção médica da anomalia ou incapacidade. A partir de 1970, quando temos uma virada discursiva que pensa a incapacidade a partir das barreiras espaciais e sociais, fazendo com que o problema seja transferido do indivíduo para a inacessibilidade arquitetônica, e a terminologia deixe de ser deficiência médica e passe a ser deficiência social. E a partir dos anos 1990, impulsionado por leis e pela Declaração de Salamanca¹ (1994), vemos fortalecido o debate a respeito da inclusão (especialmente a escolar e a do mercado de trabalho), considerada como uma missão para diversos países.

Além de apresentar um histórico importante sobre deficiência, Mitchell e Snyder (2015) discutem uma hipótese que nos parece instigante no campo dos estudos sobre inclusão: a de que a deficiência está absolutamente capturada pelo neoliberalismo. Ela é incluída na medida em que faz o dinheiro circular, em que dispositivos são criados e vendidos e faz menos deficiente uma parcela das pessoas das classes média ou alta. Para os autores, a deficiência deixa de ser “tão deficiente” toda vez que novos aparatos são inventados – como é o caso de empresas de turismo que organizam passeios para que cadeirantes possam visitar

¹ A Declaração de Salamanca é uma resolução das Nações Unidas que trata, principalmente, do compromisso dos governos com a Educação Especial. O documento foi criado a partir da Conferência Mundial de Educação Especial que ocorreu entre 7 e 10 de junho de 1994, na cidade de Salamanca (Espanha). Contou com a participação de 88 governos e 25 entidades internacionais que afirmavam a urgência e necessidade de rever o sistema educacional e a inclusão proposta neste espaço. Mais informações podem ser consultadas na própria Declaração.



praias ou montanhas. Segundo os autores, a criação de espaços acessíveis demonstra uma tática enganadora, pois são espaços possíveis apenas para algumas pessoas, não significando que outra lógica tenha passado a operar. Isso significa que a homogeneização estética do ambiente não é suficiente para garantir a inclusão e, ao que parece, a deficiência que está nas ruas é normalizada, higienizada, maquiada porque, desta forma, pode ser aceita pelo restante da sociedade.

É importante ressaltar que não se trata de ignorar estratégias inclusivas ou da negação do direito de todas as pessoas ao espaço público. O que está sendo discutido é até que ponto a deficiência é uma realidade na sociedade ou se, na prática, acaba precisando se encaixar em determinados formatos para que seja incluída. Se a pessoa com deficiência depende de determinados recursos para adentrar no mundo da maioria, que conta com padrões vigentes e tidos normais, é possível afirmar que não estamos vivendo uma sociedade inclusiva, mas que apenas certa deficiência (normalizada) está conseguindo se inserir.

2 A INCLUSÃO COMO UM PRODUTO

Seguindo o que foi exposto acima, acreditamos que a deficiência pode ser capturada como uma estratégia de consumo e se tornar um novo espaço de exploração. Este é um ponto delicado para a discussão, pois envolve refletir sobre como se manter resistente e não se deixar capturar ou normalizar em uma identidade. A luta das pessoas com deficiência estava focada justamente em quebrar paradigmas e garantir um espaço diverso, mas quando ela começa a fazer parte da lógica neoliberal, sabemos que se transformou em um produto comercializável e frágil em termos políticos.



Quando discute o poder que age sobre a vida hoje, o filósofo Peter Pál Pelbart (2013a) afirma que há uma tentativa de garantir uma existência asséptica, onde até os prazeres são controlados. Acontece o que o autor chama de rebaixamento da existência e sequestro da vitalidade social, pois “[...] estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade [...]” (PELBART, 2013a, p. 29). O que parece importante dizer é que o fato de certa acessibilidade se fazer presente, pela via da aquisição de aparatos tecnológicos, pode apenas indicar a normatização agindo sobre os corpos marginalizados e não uma real inclusão – como pode parecer em um primeiro momento.

O neoliberalismo não exclui o sujeito, mas se apodera dessa vida para então suprimi-la, valendo-se da ideia de que todos são parte da sociedade, porém há que se compactuar com o jogo em andamento. Se é possível comprar algo que minimize a deformidade, isso *deve* ser feito. As inovações para o corpo significam novos produtos e mercados – disponíveis para os de maior poder aquisitivo. Segundo Mitchell e Snyder (2015), são corpos colonizados pela farmácia. As patologias não param de surgir e, com isso, também novos produtos. Ao que parece, a questão não se concentra em demonizar o desejo por uma compra que expanda a vida, mas em produzir produtos (e discursos) que legitimam essa vida.

Não satisfeito com a oferta de produtos visando à normatização e equiparação dos sujeitos, o neoliberalismo ainda parte do princípio de que todos os corpos são, em algum grau, debilitados. Temos uma sociedade de incapacitados, como se todos tivessem necessidades a reparar e habilidades para aperfeiçoar. Evidencia-se um processo incessante de busca por intervenções e, como elas estão amplamente divulgadas, todos podem minimizar suas deficiências – o que significa que manter uma incapacidade é escolha do indivíduo. Parte-se de um denominador comum da incapacidade coletiva, porque isso cria uma nova lógica de mercado.



Assim, o ciclo nunca se interrompe, já que novos produtos serão criados para novos corpos improdutivos (que também estão sendo criados incessantemente).

Se em outros momentos os corpos considerados desviantes eram encarcerados ou entendidos como um peso para a economia, agora, com o neoliberalismo, temos uma política muito menos restritiva e negativa, com a aceitação da deficiência. O que deve ser destacado é que essa inclusão não acontece sem consequências, uma vez que há caminhos predeterminados para o *deficiente* – e todos dependerão do quanto ele pode investir na própria inclusão. Todos são aceitos na sociedade, desde que se adaptem. É uma apropriação da deficiência para a expansão do consumo. A lógica que passa a pautar a sociedade é a de que a aceitação da deficiência tem um custo, mas não há razão para se preocupar, já que existe um mercado de materiais, produtos e soluções para o problema. A incapacidade se torna mais fluida conforme as responsabilidades se tornam individuais e a adequação depende da própria gestão do sujeito, fazendo pairar um discurso de que todos podem tudo, basta querer.

Esse momento chamado por Mitchell e Snyder (2015) de *era da normalização* marca a mudança de uma sociedade eugênica para uma gestão da deficiência. Existem diversos especialistas em saúde aptos a definir as incapacidades e as respectivas melhorias. Esse achatamento das diferenças mantém modos normativos presentes na sociedade, uma vez que os desviantes acabam buscando se ajustar às normas para conseguir ser parte do todo. Segundo os autores, isso não desafia as práticas e acaba por perpetuar a desigualdade e o elitismo.

Para os autores, o deficiente passa a ser um “deficiente apto ou capaz”, dado que pode ultrapassar sua limitação com dispositivos como as próteses. Do mesmo modo, a reabilitação serve ao capitalismo ao aproximar o corpo estorvo do normativo, e isso é bom para a empregabilidade. Com isso, o deficiente acaba moldado para a sociedade e deixa de ser um corpo não produtivo, na medida em



que conquista habilidades consideradas necessárias para determinado grupo de pessoas.

Durante uma palestra², Peter Pál Pelbart (2013b) comentou sobre a atuação do poder que não mais reprime, mas intensifica. A vida que antes era submetida ao capital, “[...] aparece agora como um capital, ou melhor, como a fonte maior de produção de valor, como reservatório inesgotável de sentido, de formas de existência [...]” (PELBART, 2013b, 11’57”). Para o autor, essa produção do *novo* é uma potência política que já não está mais restrita a poucas formas de cooperação ou existência. Ao citar exemplos de produções desenvolvidas por presidiários, pelo artista Arthur Bispo do Rosário ou por duas tribos indígenas do Xingu, que viajaram para a cidade de São Paulo para participar da comemoração dos 500 anos do descobrimento, o autor comenta como essas produções parecem ser domesticadas. Uma vez em um palco, o protesto organizado pelas tribos corre o risco de ser espetacularizado e perder sua potência. Pelbart comenta ainda que, após uma visita a uma exposição sobre cultura indígena, um cacique afirmou que tudo aquilo “era apenas para mostrar a vaidade de conhecimento do homem branco, não a vida dos índios” (PELBART, 2013b, 19’31”). A exposição ocultava muito da realidade indígena, deixando apenas trechos já higienizados e requintados, porém, mais palatáveis para o público.

Tais colocações são bastante similares à discussão de Patricia Hill Collins (1996) em relação à tentativa de entrada das mulheres negras na sociedade. Assim como acontece com a cultura indígena ou a deficiência, a negritude também pode ser capturada para ser comercializada. Segundo Collins, “[...] as vozes das mulheres negras agora inundam o mercado. À semelhança de outras mercadorias trocadas

² A palestra “Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada” foi proferida no dia 10/07/2013, como parte do III Seminário Internacional Educação Medicalizada: reconhecer e acolher as diferenças, que aconteceu entre os dias 10 e 13 de julho de 2013, na Universidade Paulista (Unip).



nos mercados capitalistas, o excedente barateia o valor, e a novidade de hoje se torna a memória nostálgica do amanhã”³ (COLLINS, 1996, p. 9. Tradução nossa).

O sujeito passa a ser um produto comercializável. O fato de estar inserido, de ter espaço onde antes sua presença era impensável, de ser protagonista em trabalhos artísticos, de receber ofertas de trabalho, não significa que a inclusão esteja acontecendo. Se pensarmos no sentido etimológico da palavra inclusão, que vem do latim *includere*, temos a ideia de “fazer parte de algo”, o que sinaliza que apenas a presença física não garante diversidade ou direitos para todos.

Enquanto alguns grupos forem inseridos em virtude de sua capacidade de adequação pelo viés do consumo e sua imagem for alvo de exotização, não há como afirmar que fazem parte do todo social. O deficiente produtivo e consumidor de acessórios que minimizam sua deficiência não está inserido no sistema. O indígena que tem uma versão de sua história narrada para distração e lucro de algumas pessoas, também não existe fora da zona de exotização. Para fazer parte de algo é preciso ser *uma* entre tantas outras singularidades, o que é diferente de ser a singularidade circundada pelas normalizações ou a singularidade comercializada pelas normatizações.

Assim, nos interessa pensar como alguns sistemas têm capturado a deficiência com objetivos econômicos, de controle ou poder. Os sujeitos que tratamos nesta pesquisa já foram marginalizados, exotizados, e nos últimos anos mostraram sua resistência ao converter o estigma em orgulho e se afirmar como indivíduos empoderados, reivindicando por espaço para suas existências singulares. Porém, cabe agora pensar se toda a visibilidade adquirida está ameaçada, uma vez que, segundo autores como Mitchell e Snyder (2015), a deficiência está cercada pelas normatizações.

³ No original, leia-se: “[...] black women’s ‘voices’ now flood the market. Like other commodities exchanged in capitalist markets, surplus cheapens value, and the fad of today becomes the nostalgic memory of tomorrow”.



3 A DANÇA QUE NORMALIZA O CORPO

Partindo da perspectiva apontada, podemos dizer que a captura da deficiência – assim como ocorreu no mercado de trabalho e nos espaços de lazer – também pode ser reconhecida na arte, em particular na dança contemporânea. A partir dos anos 1990, companhias como Candoco Dance Company e DV8, e coreógrafos como Alito Alessi e Henrique Amoedo, para citar apenas alguns exemplos, ampliaram o debate sobre os corpos que poderiam dançar. Antes os corpos eram magros, longilíneos, leves e belos, porém, principalmente nos últimos 30 anos, corpos como os com deficiência ganharam maior visibilidade.

Alito Alessi, juntamente com sua parceira na época, Karen Nelson, criaram no ano de 1987 o método de improvisação em dança *DanceAbility*. Alessi costuma dizer⁴ que a mudança na dança acontece há muito tempo e que novas possibilidades foram testadas desde o fim da hegemonia do balé e com a disseminação da dança moderna. Porém, para ele, a dança foi mudando durante o século XX, mas os corpos continuaram os mesmos. Ainda que a afirmação de Alessi possa ser problematizada, há que se compreender os motivos para a impressão do artista. De fato, a maior parte dos trabalhos em dança não conta com grande diversidade de corpos (pelo menos não os trabalhos considerados artísticos). De modo geral, os trabalhos realizados por e com pessoas com deficiência são reconhecidos como sendo de saúde ou educação, focados na inclusão, enquanto os artísticos se concentram em corpos que correspondem à uma suposta ideia de

⁴ As ideias de Alito Alessi são facilmente encontradas em seu *website*, onde narra a história do *DanceAbility*, embora ele também fale sobre o assunto durante as formações para professores do método que têm realizado em diversos países. No Brasil, a formação para professores aconteceu em fevereiro de 2011, na cidade de Florianópolis/SC, ocasião em que estive presente como participante e tradutora das apostilas do curso. Mais informações sobre o coreógrafo encontram-se disponíveis em: <http://danceability.com/>



normalidade. Essa era a discussão proposta por Alessi na década de 1980 e que, ainda hoje, ecoa entre nós. E é pensando nesse contexto que precisamos valorizar as experiências artísticas inclusivas do final deste século.

Um exemplo emblemático sobre o assunto é a *Candoco Dance Company*, baseada em Londres, na Inglaterra. A companhia, fundada em 1991 por Celeste Dandeker-Arnold e Adam Benjamin, sempre manteve o balé como parte do treinamento dos dançarinos, muitas vezes entendido como uma técnica que serve de base para a dança contemporânea. Assistindo aos trabalhos da companhia, é nítida a intenção de mostrar ao público a capacidade de um corpo com deficiência dançar (balé). Este pensamento pode ser justificado no contexto em que surgiu, nos anos 1990. Naquele momento, quando o deficiente ainda era entendido como um corpo não produtivo para a sociedade, era importante focar naquilo que a pessoa poderia fazer, a partir de movimentos e ações copiadas dos corpos considerados normais. Em um contexto que descartava a pessoa com deficiência, um corpo imperfeito dançando balé era considerado muito audacioso.

Há, porém, que se pensar nas implicações desta lógica continuar operando. Não podemos ignorar questionamentos como: devemos fazer espetáculos com uma estética que remete ao balé clássico para legitimar o que é considerado dança? Por que os dançarinos com deficiência têm apenas *algumas* deficiências? Realmente precisam copiar os movimentos e qualidades dos dançarinos sem deficiência? Por que é necessário provar para o público sua capacidade e superação de limites?

Em diversos trabalhos de dança nos últimos anos, é possível perceber os intérpretes mantendo a mesma velocidade ou amplitude de movimento, independente de quem esteja realizando a ação. Ao ver um dançarino com alguma amputação e um cadeirante seguindo o mesmo padrão de movimento dos dançarinos sem deficiência, fica evidente que eles não têm as mesmas habilidades dos demais – têm outras. Em teoria não há dúvida em relação a todos os corpos



serem singulares; entretanto, nesse caso, é nítida a tentativa de padronização em uma dança que não poderia ser a mesma para todos. O que fica subentendido é a afirmação da eficiência *inclusive* dos corpos deficientes, o que gera um incômodo pela necessidade de sinalizar que os dois dançarinos do exemplo acima são *tão bons quanto* os outros. Em nenhum momento a lógica se inverte e os corpos sem deficiência seguem os com deficiência.

Ao deixarmos o teatro estamos convencidos da virtuosidade dos dançarinos e do quanto os corpos com e sem deficiência estão sincronizados - e este parece um ponto importante para diversas companhias, uma vez que a dança já foi entendida como sequência de passos repetidos de forma síncrona. Em 1990, o público, não acostumado com as condições distintas de cada corpo, precisava olhar para esse tipo de trabalho e talvez, dessa maneira, se familiarizar com o fato de a dança não ser só dos corpos magros e sem deficiência. Mas, atualmente, paira a dúvida do que isso pode acrescentar. O discurso implícito nesse tipo de escolha artística parece insistir na ideia de que *há habilidade em um corpo que, apesar de suas imperfeições, pode dançar*. Considerando tudo o que já foi discutido desde o início das estratégias inclusivas e do entendimento da deficiência como condição singular e não como anormalidade, parece-nos desnecessário manter apreço pelo discurso da superação de limites.

O corpo que é diferente causa espanto e o público não sabe como reagir a ele. Não sabe se pode olhar, se deve ter pena, se deve se martirizar por *reclamar de problemas menores quando alguém tem um problema real em sua vida* – esta última é fala recorrente na plateia, em momentos de conversa com os artistas após o espetáculo. É o tipo de julgamento que parece dicotomizar quem está melhor e pior na sociedade e, em muitas situações, é difícil romper essa lógica. Caberia ao público se relacionar, de fato, com esse corpo. Se não o faz, o corpo tende a ficar mais distante e cada vez sua inclusão é mais impossibilitada. Ao desviarmos o olhar, estamos negando um modo de existir, ao invés de perceber a diferença e entendê-la



como possibilidade. O binarismo que nos classifica entre deficientes e não deficientes camufla a possibilidade da singularidade, simplifica e ignora subjetividades, e impede que a diversidade coexista (SOUZA, 2017).

Segundo dados de 2004 da Pesquisa Mundial de Saúde e da Carga Global de Doenças, divulgados no Relatório Mundial sobre a Deficiência (2012), 15% da população global tem algum tipo de deficiência. Sabe-se que algumas companhias de dança apresentam apenas um lado da deficiência, aquele da deficiência funcional, adaptada ao mercado de trabalho e que não choca o olhar do espectador. É claro que a companhia pode não vislumbrar outros debates, não querendo representar um maior espectro das deficiências existentes, e pode não ser o foco dos diretores artísticos aprofundar uma discussão. Por outro lado, também fica a sensação de que não deveríamos ignorar a deficiência na dimensão do debate político, nos mantendo atentos ao que o contexto contemporâneo apresenta como urgência.

Assim, pode-se afirmar que passados tantos anos do surgimento das primeiras experiências artísticas com pessoas com deficiência, há um traço que se mantém: o da superação de limites. É um traço presente nos mais distintos ambientes – não apenas nas artes – e é aqui que paira o primeiro grande problema: estamos o tempo todo usando uma medida comparativa entre pessoas sem e com deficiência. Usa-se a habilidade do primeiro como marcador para aquilo que todos devem fazer. E aí vem a cópia, como em diversos espetáculos de dança atualmente. Em dado momento de um desses espetáculos, a partir de um jogo de luzes, o corpo parece *ganhar* a perna amputada, mesmo que por poucos minutos. O corpo, antes singular, agora se torna um corpo trivial, comum, que não causa nenhum estranhamento. E, apenas para esclarecer, a questão não é a necessidade de o corpo deficiente sempre chamar atenção, mas o fato de que esse corpo precise se igualar a um sem deficiência para que possa existir.



A partir dos exemplos de diversos trabalhos artísticos contemporâneos, salientamos os riscos ao aceitarmos a imposição da deficiência normatizada. Parece perigoso concordar com as imposições mercadológicas e manter espetáculos palatáveis e higienizados porque significa estagnar a discussão inclusiva em um formato estético que dá lucro e garante o retorno do público. Se em muitos trabalhos os artistas se apropriaram dos estereótipos para subverter as representações marginalizadas, temos agora muitas esferas que percebem a aderência do corpo abjeto e tentam capturá-lo em proveito de seus interesses. Assim, a potência da arte pode acabar sendo dizimada e, em seu lugar, vão sendo inseridas normatizações maquiadas de compromisso social.

4 A POTÊNCIA DAS ARTES DO CORPO

Se por um lado a deficiência pode ser normalizada apenas para servir como exemplo de superação de limites, por outro, o palco também é um lugar de desestabilização de estereótipos (SOUZA, 2017). Podemos citar Jérôme Bel e seus trabalhos *Disabled Theater* e *Gala*. Uma das leituras possíveis dos trabalhos de Bel é que o diretor busca diversificar o palco, dando voz e espaço para pessoas comuns, aquelas que nem sempre são aceitas em outros espaços. *Gala*, exibido em diversos países, conta com pessoas da cidade em que o trabalho se apresenta e de diferentes idades, culturas, deficientes ou não. É uma tentativa de apresentar uma amostra social do local onde o espetáculo acontece.

Na apresentação de *Gala*, em Londres, o grupo era composto por idosos, crianças, um cadeirante, uma pessoa com síndrome de Down, dois artistas da dança contemporânea, dois bailarinos clássicos, uma da dança indiana, para citar alguns



dos envolvidos. Já *Disabled Theater* parceria com a companhia suíça *Theater HORA*, conta com atores com deficiências intelectuais.

A primeira curiosidade em relação a este trabalho é o fato de a própria companhia ter chamado Bel para a direção, afirmando o interesse em ser dirigida por um artista sem deficiência. No espetáculo, há uma escolha em não minimizar a deficiência. Os atores ficam no primeiro momento em pausa e silêncio, depois dizem seus nomes e, por fim, dançam uma música escolhida por eles. O público é convidado a olhar, quase como se precisasse saciar a curiosidade pelo exótico, para, em seguida, se aproximar dele. Para algumas plateias, a dança praticada por esses sujeitos pode causar estranhamento, pela falta de características como a virtuose, ritmo, sincronia e leveza. Em *Disabled Theater*, a dança daqueles corpos, com aquelas singularidades, é outra, e o público precisa se relacionar com isto. Os gritos e aplausos recorrentes parecem reações de uma plateia com dificuldade em acessar a obra artística porque está inundada com o estereótipo que esse grupo representa. A superação de limites ainda é uma leitura forte, porém os artistas não fugiram desse lugar. Reconhecem o que esse tipo de trabalho causa e escolhem continuar, talvez porque, com a insistência de outras formas de ser um artista com deficiência, o público se acostume e também afine seu olhar. Para Jean-Jacques Courtine,

[...] toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um 'sempre já' da imagem. Esta memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, percebidas, mas pode ser igualmente a memória das imagens internas, sugeridas, 'despertadas' pela percepção exterior de uma imagem. (COURTINE, 2013, p. 43).

Não há como fugir desse repertório de leituras e representações que por séculos persiste, mas, ao pensar na memória como dinâmica e capaz de novas conexões, talvez possamos afirmar que *Disabled Theater* nos propõe outros modos



de olhar o corpo com deficiência, modos que poderão despertar para um novo repertório de imagens e discursos sobre ela. Tanto *Gala* como *Disabled Theater* trabalham com os imaginários que envolvem a dança e os corpos dançarinos. Entretanto, ao fugir da cópia e da normatização, temos uma ampliação nos modos da plateia se relacionar com a deficiência na arte. Sobre o trabalho de Bel, Angelica Munhoz afirma

De maneira um tanto caótica, Bel propõe fazer o corpo existir de outros modos na dança, não mais como um corpo especializado que dança, mas um corpo que produz experiências de estranhamento em uma estética fora dos códigos, um modo de resistência a qualquer dominação. (...) Dançar, para Bel, seria, antes de mais nada, algo da ordem da deriva de um corpo e, portanto, corpos comuns, estranhos, não utilitários, adentram o palco e a cena. (MUNHOZ, 2018, p. 847).

Nos dois trabalhos de Bel há espaço para que as pessoas mostrem como são. Podem dançar e falar da maneira que lhes parece mais conveniente. Não há modelos rígidos, não é necessário um corpo padrão para pautar o comportamento dos demais. Há, portanto, uma empatia significativa do público com um espetáculo que parece *mais humano* (conforme fala de uma espectadora durante o bate-papo após o espetáculo *Gala*), o que leva a pensar que talvez o público já esteja esgotado de modelos e de ver os mesmos corpos em cena. Bel tenta representar a diversidade e a presença de corpos imperfeitos nos espetáculos e propõe uma proximidade com um corpo real. Ao nos determos nos trabalhos de Bel, podemos falar em uma mudança na lógica discursiva sobre a deficiência, porque ela não é escondida, mas também não é ovacionada como superação de coisa alguma; apenas se deixa ser como é. A deficiência, aqui, parece menos disciplinada, normalizada ou fetichizada.

Para Paloma Bianchi (2016), ao optar por abrir outras chaves que não a da virtuose, da superação de limites ou a da inclusão, Jérôme Bel proporciona um espaço de encontro, em que as invisibilidades são apresentadas no palco, mas não por uma única abordagem, a daquele que dirige o trabalho. Em *Disabled Theater*,



cada dançarino tem um momento para sua própria dança e também para expor como entende o espetáculo (depoimentos que variam desde gostar do que está fazendo até compartilhar o que a família considera o espetáculo um *freak show*). Segundo Bianchi, o espetáculo obriga a plateia a se questionar, a construir um posicionamento ético e a refletir acerca de conceitos como normalidade e até mesmo entretenimento.

Outro exemplo é a companhia australiana *Back to Back* e o espetáculo *Ganesha Versus Terceiro Reich*. O grupo de mais de 28 anos de carreira é conhecido por contar, em seu elenco, com pessoas com deficiência. O trabalho conta com vários atores com deficiência intelectual e apenas um sem deficiência aparente. Destaca-se o fato de que esse ator, magro, alto, branco, com boa dicção, se distanciava dos outros integrantes, e essa distância não foi camuflada, mas ressaltada em cena. Em diversos momentos, ele assumia o controle da situação, inclusive quando dizia que os outros precisavam obedecê-lo e não teriam outra escolha. Em outros, mostrava as movimentações que esperava dos demais atores, em uma clara analogia com a normatização e suposta inclusão de pessoas com deficiência hoje – que ocorre apenas quando o deficiente faz o que o não deficiente espera dele.

No espetáculo *Ganesha*, os atores são lembrados de sua incapacidade ou de alguma característica que os afasta do corpo considerado normal. O ator sem deficiência passa a palavra para o restante, mas sempre esperando que ajam de acordo com o que ele acredita. Em um diálogo, diretamente dirigido à plateia, questiona se estamos no teatro porque gostaríamos de assistir a alguma bizarrice ou show de horror. A deficiência, em nenhum momento, é amenizada, ao contrário, ela é escancarada e causa um constrangimento no público cuja curiosidade é confrontada.



Pode-se citar, ainda, alguns trabalhos apresentados nas cidades de Brighton e Manchester, durante o *SICK! Festival*⁵, de 2017. O espetáculo, na noite de abertura, foi *To Belong*, da companhia belga *Theater Stap*. Os nove dançarinos coreografados por Koen De Preter seguiam um roteiro predeterminado, mas havia espaço para improvisações. Os artistas conversavam durante o trabalho, arrumavam o figurino, respeitavam o próprio tempo para cada ação. Não vimos a sincronia ou virtuosismo como pontos focais, mas um certo relaxamento que possibilita que cada um seja como se sente mais confortável. O tempo é diferente, as regras parecem mais flexíveis, a barreira entre artista e público parece ser quebrada. Eles dançam como em uma casa noturna, tiram partes do figurino, agrupam-se e distanciam-se aparentemente sem um objetivo definido. Como em Bel, estamos diante de um espetáculo que deixa para os artistas a decisão sobre suas ações. Ainda que exista um roteiro e uma direção, não há o modelo de um *corpo outro* a ser apenas reproduzido.

Claire Cunningham apresentou *Guide Gods*, seu trabalho solo, onde compartilha com o público suas conversas com pessoas de várias religiões. A artista conta que, durante a vida, já ouviu explicações diferentes para sua deficiência, dependendo da religiosidade de seu interlocutor. Para algumas pessoas, a deficiência se dá por um castigo de Deus, já outras, acreditam que seja para que ela valorize sua vida, e outros dizem que ela está no mundo para confirmar para as pessoas ao seu redor o quanto devem ser persistentes. São muitas crenças e, segundo Cunningham, nenhuma ainda a convenceu de que ela, em algum sentido, é uma pessoa com deficiência por ser especial, diferente, melhor ou pior que as outras.

⁵ O *SICK! Festival* existe desde 2013 na Inglaterra como um evento bienal, focado em debater temas relacionados à saúde física e mental. No festival há apresentações de artistas de vários países e que trabalham com cinema, dança e teatro. Além dos trabalhos artísticos, o Festival também promove debates e oficinas sobre a temática. Mais informações podem ser consultadas no *website* do *SICK! Festival*: <http://www.sickfestival.com/>



Enquanto oferece xícaras de chá para seu público ou dança entre as xícaras dispostas na cena, a artista mantém sua inquietação sobre a deficiência como tendo uma causa divina (independente de qual seja a divindade) e não apenas como um corpo com outros padrões de movimento. Quando abandonou suas muletas e saiu andando pelo palco, a artista faz uma pausa na caminhada para lembrar para o público que ela continua sendo deficiente. As muletas facilitam algumas ações cotidianas, mas ela pode fazer muitas coisas sem usá-las e, ainda assim, continuar sendo deficiente. Este também é um ponto levantado, uma vez que, segundo ela, é muito difícil aceitar aquilo “que está numa zona cinzenta”. As pessoas entendem os extremos, aquilo que é ou não é. Quando decide andar sem muletas, Cunningham sugere o que para muitos parece contraditório: a deficiente que anda, que ora usa muletas, ora não, um corpo que tem possibilidades que o público desconhecia. A artista trabalha com ambivalências, deixando em aberto questões como o que é ser deficiente e o que significa ter uma limitação. A ideia de um corpo em desvantagem ou fragilizado não está presente em *Guide Gods*.

Os trabalhos citados são apenas alguns que nos ajudam a pensar sobre modos de apresentação da deficiência no palco. São escolhas que se distanciam da superação de limites, da reprodução de movimentos do corpo sem deficiência e que não buscam a aprovação da plateia. Apresentam-se de acordo com suas singularidades e nos mostram possibilidades e estratégias daqueles corpos que estão concentrados em sua própria existência e não na padronização imposta pelos corpos considerados normais. Por esses motivos, nos parece essencial analisar esses trabalhos artísticos, pois talvez nos apresentem um modo de conceber e apresentar a arte que ainda não estamos tão familiarizados.

Retomando os autores Mitchell e Snyder (2015), do início do artigo, parece importante manter um alerta tanto em relação à normalização produtiva do desviante quanto em relação aos modos criativos que alguns grupos têm encontrado para se transformar diante do neoliberalismo. A incapacidade pode reverter um processo



histórico quando aceitamos a potência do sujeito estigmatizado e nos afastamos das normatizações. Assim, onde antes tínhamos a estigmatização, teríamos então a potência do sujeito, se fazendo ouvir a partir de suas singularidades e não da padronização. Entretanto, este processo é enfraquecido ao se aderir a imposições mercadológicas, o que nos relembra a necessidade de abrir o palco para todos, inclusive o considerado *outro*, e não apenas mostrar a sequência dos corpos sem deficiência a ser copiada pelos com deficiência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir a chamada dança inclusiva parece essencial, apesar de ser um assunto espinhoso. A primeira complicação é a necessidade de uma nomenclatura como “inclusiva” para falarmos de um trabalho artístico, de um espetáculo ou artista de dança que, a princípio, poderia ser nomeado apenas a partir do substantivo dança. Entretanto, sabe-se que nos referimos a um trabalho artístico ainda realizado por poucos, uma vez que alguns corpos não são comuns nos palcos.

Quando a barreira é quebrada e os corpos fora do padrão adentram o universo artístico ocorre uma leitura estigmatizante ou exotizada – que em nada contribui para a ampliação do entendimento sobre potencialidades e singularidades nas artes do corpo. Com isso, nos parece importante observar o que tem sido apresentado ao público visando complexificar as leituras a respeito de pessoas com deficiência, para que se distancie da superação de limites ou do olhar pejorativo que define o mundo entre aptos e inaptos.

Dentro do universo artístico a primeira aposta é de que se consiga expandir essa discussão ao se trazer corpos singulares para o palco. Ao contar com a diversidade de corpos na dança dilata-se a noção de corpo-artista e a circulação de



novas imagens pode fazer com que a configuração corporal deixe de ser o elemento mais comentado em trabalhos com pessoas com deficiência.

Por fim, parece importante que o corpo singular não se deixe capturar por uma lógica normatizadora, tão presente em nossa sociedade. O discurso da padronização corporal pode chegar disfarçado, sugerindo possibilidades de existência que, supostamente, seriam mais desejadas. Contudo, a defesa pela igualdade pode se materializar como um achatamento das singularidades, fazendo com que a diferença seja minimizada enquanto a homogeneização estética permanece soberana.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Alfaguara, 2016.

BIANCHI, Paloma. Corporeidades dissonantes: reflexões sobre o espetáculo Disabled Theater. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 145-156, 2016.

BRASIL. **Declaração de Salamanca**. Brasília: Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 1994. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf> Acesso em: 17 mar. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. What's in a name? Womanism, Black feminism and beyond. **The black scholar**, vol. 26, n. 1, p. 9-17, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. **The biopolitics of Disability** – neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.

MUNHOZ, Angelica Vier. Jérôme Bel e o grau zero: dançar, ensinar, viver. **Revista Contemporânea de Educação**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 28, p 844-856, 2018.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo** – cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1, 2013a.

PELBART, Peter Pál. Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada. *In*: Seminário Internacional Educação Medicalizada: reconhecer e acolher as diferenças, 2013b, São



Paulo. **Conferência de abertura.** Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=qaHSIm91OII> Acesso em: 17 mar. 2020.

SÃO PAULO (estado). **Relatório mundial sobre a deficiência.** World Health Organization, The World Bank. Trad.: Lexicus Serviços Linguísticos. São Paulo: SEDPcD, 2012. 334 p. Disponível em:
https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/44575/9788564047020_por.pdf?sequence=4
Acesso em: 17 mar. 2020.

SOUZA, Virgínia Laís. **Quando o monstro convoca a resistência biopolítica: estratégias comunicativas na arte e na vida.** 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

Recebido em
Aprovado em



Esta revista está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Os artigos publicados na Revista Educação, Artes e Inclusão passam pelo *Plagiarism Detection Software* | *iThenticate*