

**Trocando, Exchanging,
movendo, moving,
traduzindo: translating:
pensamentos thoughts
sobre on
dança e dance and
deficiência disability**

Organizado por / Edited by
Carla Vendramin
Hetty Blades
Kate Marsh
Sarah Whatley

UFRGS - Universidade de Coventry - British Council Brasil
UFRGS - Coventry University - British Council Brazil



BRITISH
COUNCIL

Coventry
University



10 anos

EDUCAÇÃO FÍSICA
FISIOTERAPIA
DANÇA



PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO



AUTORES / AUTHORS

Aline Nogueira Haas

Carla Vendramin

Carolina Teixeira

Cibele Sastre

Hetty Blades

Kate Marsh

Magda A B C Bellini

Marcela dos Santos Delabary

Marcio Pizarro Noronha

Rebeca Gimenes Donida

Sarah Whatley

Silvia Susana Wolff

Organização / Edited by:

Carla Vendramin

Hetty Blades

Kate Marsh

Sarah Whatley

Desenho da capa / Cover drawing:

Marcelo Monteiro

Tradução / Translation:

Carla Vendramin

Consuelo Valandro

Francisco Araujo da Costa

Mariana Bandarra

Diagramação / Layout:

Alyne Rehm

Editora / Publishing:

UFRGS / Coventry University

CIP - Catalogação na Publicação

Trocando, movendo, traduzindo: pensamentos sobre dança e deficiência
| Exchanging, moving, translating: thoughts on dance and disability. Carla
Vendramin, Hetty Blades, Kate Marsh, Sarah Whatley (orgs.) – Porto Alegre:
UFRGS, 2019.

421 p.

ISBN: 978-85-9489-179-2

CC BY 4.0

E-book

1. Dança/Dance. 2. Movimento/ Movement. 3. Deficiência/ Disability. I.
Vendramin, Carla, org. II. Blades, Hetty, org. III. Marsh, Kate, org. IV.
Whatley, Sarah, org. V. Título / Title.

Elaborada pela equipe da Biblioteca da ESEFID UFRGS

SUMÁRIO

	Português	English	
8 Prefácio <i>Mônica Dantas, Sarah Whatley</i>	Foreword	226
10 Apresentação <i>Carla Vendramin, Hetty Blades, Kate Marsh, Sarah Whatley</i>	Presentation	228
14	Qualidade de vida de pessoas com doença de Parkinson: potencialidades da dança e da caminhada <i>Aline Nogueira Haas, Marcela dos Santos Delabary, Rebeca Gimenes Donida</i>	Quality of life in people with Parkinson disease: potentiality of dance and walk	232
28 Dança e deficiência no Rio Grande do Sul: processos e registros sobre um campo de conhecimento e atuação em expansão <i>Carla Vendramin</i>	Dance and disability in Rio Grande do Sul: processes and records of an expanding field of knowledge and action	246
60	Danças impossíveis: encenando a deficiência no Brasil <i>Carolina Teixeira</i>	Impossible dances: staging disability in Brazil	281
78 <i>Perspectivas</i> – Instalações coreográficas espiraladas no tempo e no espaço das múltiplas habilidades <i>Cibele Sastre</i>	<i>Perspectivas</i> – Choreographic installations spiraling the time and space of multiple abilities	297
110 Dança, deficiência e performance no norte e leste do Sri Lanka: avaliação das respostas da plateia <i>Hetty Blades</i>	Dance, disability and performance in north and east Sri Lanka: evaluating audience responses	330

127	“Ah... Você é tão bonitinha falando sobre deficiência...” <i>Kate Marsh</i>	“Oh you look so pretty talking about disability...”	347
147	Corpos plurais: um olhar sobre o corpo diferente através da emergência da dança integrada na cidade de Caxias do Sul/RS <i>Magda A B C Bellini</i>	Plural bodies: a look at the different body through the emergency of integrated dance in the city of Caxias do Sul/RS	366
161	Questões histórico-antropológicas e pontuações estéticas no tratamento da deficiência e do deficiente – Ensaio de reflexões provisórias no tema <i>Marcio Pizarro Noronha</i>	Historical-anthropological issues and aesthetic aspects in approaching disability and disabled people – An essay of provisional reflections on the theme	381
169	Revisitando <i>11 Million Reasons</i> : tensões e relações entre diversidade e normalização na dança para pessoas com deficiência <i>Sarah Whatley</i>	Revisiting <i>11 Million Reasons</i> : tensions and relations between diversity and normalization in disability dance	389
182	Sobre as potencialidades de pertencer à cena com um gato malhado, uma andorinha sinhá e outros diversos <i>Silvia Susana Wolff</i>	About the potentialities of belonging to the stage with a tabby, a swallow ma'am and diverse others	401
200	Sobre os autores	About the authors	419
203	Registros dos eventos	Records of events	203



**Trocando, movendo,
traduzindo: pensamentos
sobre dança e deficiência**

PREFÁCIO

A realização desse e-book surge de muitos encontros e trocas de experiências. De certo modo, ele inicia há mais de 15 anos, quando Carla Vendramin se transfere para o Reino Unido e desenvolve um fecundo trabalho no campo da dança e deficiência. O seu retorno ao Brasil em 2011 e a criação do Grupo Diversos Corpos Dançantes em 2014, como um Projeto de Extensão ligado ao Curso de Licenciatura em Dança da Ufrgs intensificou e disseminou a prática da dança em grupos de habilidades mistas no sul do Brasil.

Trocando, movendo, traduzindo: pensamentos sobre dança e deficiência. Esse é o título do livro que apresenta ações, experiências e reflexões em dança e deficiência realizadas no Brasil e no Reino Unido e que estão relacionadas a projetos desenvolvidos em universidades em intrínseca relação com comunidades e artistas. Todos os artigos são disponíveis em português e em inglês, permitindo a circulação da produção intelectual nesse campo, ampliando as trocas entre os dois países e estimulando outras iniciativas. Do mesmo modo, o formato e-book com acesso gratuito favorece sua difusão e compartilhamento.

Sim, o livro busca suprir o pouco volume de publicações sobre o tema no Brasil, tanto difundindo a produção de pesquisadores brasileiros quanto divulgando a consolidada produção britânica. Ao mesmo tempo, procura dar visibilidade ao trabalho realizado por pesquisadores e artistas brasileiros, compartilhando e divulgando no exterior seus contextos, achados e formas únicas de construção. Existem diferenças e assimetrias nas formas de fazer, registrar e tornar visíveis as ações, e existe muita disponibilidade para o encontro.

Sendo assim, a publicação resulta de um trabalho em conjunto liderado por Carla Vendramin, Hetty Blades, Kate Marsh e Sarah Whatley. O projeto financiado pelo Programa de Intercâmbio do British Council (British Council Exchange Programme), foi escrito por Carla Vendramin e Hetty Blades, e possibilitou a colaboração entre o Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e Centre for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University. Dentre as ações desenvolvidas no âmbito do intercâmbio destacam-se a realização de seminários em Porto Alegre e em Coventry, com a presença de Sarah Whatley e Carla Vendramin, além de outros

pesquisadores das duas instituições.

A história do encontro entre o C-DaRE, o Curso de Dança e o PPGAC -Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Ufrgs inicia um pouco antes, entre setembro de 2015 e março de 2016, com a realização de Missão de Curta Duração e Estágio de Pós-Doutorado financiados pela CAPES (CAPES Foudation), realizada pela professora Mônica Dantas com o projeto *Arquivos Digitais em Dança: ferramentas de documentação, registro, criação e difusão de repertórios coreográficos*, supervisionado pela professora Sarah Whatley. A partir dessa experiência resultaram ações de intercâmbio como visitas técnicas, participação em eventos acadêmicos, colaboração em pesquisas, mobilidade para doutorado sandwich de alunos do PPGAC/UFRGS. Certamente, a publicação desse e-book é um passo importante na consolidação dessa parceria, abrindo caminhos para novas colaborações.

É importante lembrar que as instituições são feitas por pessoas. Nesse caso específico, as ações e decisões que sustentam a parceria são permeadas por movimentos que acolhem as diferenças e confiam nos afetos para perseverar e trabalhar pelas possibilidades de trocas e encontros.

Professora Mônica Dantas - UFRGS
Professora Sarah Whatley - Coventry University
Tradução: Consuelo Valandro

APRESENTAÇÃO

Trocando, movendo, traduzindo: pensamentos sobre dança e deficiência

Esta coleção de artigos de importantes profissionais e pesquisadores no campo da dança e da deficiência é uma celebração de uma parceria contínua e frutífera entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, Brasil, e o Centro de Pesquisa em Dança, Coventry University, Reino Unido. A ideia para este livro veio através de várias trocas entre as universidades e o generoso financiamento do British Council. Isso nos permitiu formular o projeto e proporcionar uma oportunidade para esse importante trabalho, que é frequentemente realizado através dos órgãos e comunidades dos envolvidos, para serem documentados e amplamente compartilhados, tanto em português quanto em inglês, e para incentivar mais diálogo entre os contribuintes, promovendo esse trabalho mais amplamente.

O intercâmbio promovido pelo British Council culminou em uma série de eventos realizados em Porto Alegre entre os dias 15 a 19 de março de 2019, com a performance “Extrema Direita” de Carolina Teixeira e uma conversa com a artista no centro cultural Instituto Ling, um seminário de Kate Marsh junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e alunos de graduação do Curso de Teatro do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, e um encontro aberto entre os autores do livro eletrônico com a participação de alunos de graduação do Curso de Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, ESEFID / UFRGS. O intercâmbio foi concluído com a comemoração dos dez anos do Curso de Graduação em Dança da ESEFID / UFRGS, com um seminário com Carolina Teixeira, Kate Marsh e Silvia Wolff em diálogo sobre artistas de dança com deficiência nas artes cênicas. O registro fotográfico desses eventos será exibido entre os capítulos desta publicação.

Como o prefácio descreve, as raízes dessa colaboração estão bem estabelecidas. Os escritores que contribuíram para essa coleção têm experiências diversas, refletindo uma paisagem rica e vibrante de inclusão na prática da dança. Alguns dos escritos fornecem reflexões pessoais sobre carreiras que tiveram um impacto significativo em suas comunidades e os discursos decorrentes

de sua prática. Outros compartilham ideias obtidas por meio de pesquisas aprofundadas sobre as experiências de pessoas com diferentes deficiências, com base em métodos abrangentes. Ainda outros, selecionaram um fenômeno ou projeto particular dentro da ampla estrutura da prática inclusiva na dança, oferecendo maneiras de ler "deficiência" na dança e na performance, seja desafiando ou progredindo na teoria convencional.

Juntos, e como um todo, a coleção aborda temas importantes como autonomia, liderança, inclusão social, bem-estar e estética que são essenciais para os domínios da dança, performance e deficiência, e ainda têm o potencial de alcançar muito além. O objetivo é informar os leitores sobre esse importante trabalho, garantindo que as vozes e experiências de dançarinos com deficiência estejam totalmente presentes nas conversas que circulam em torno da inclusão, diversidade, diferença e deficiência.

Os capítulos são os seguintes:

Aline Haas, Marcela Delabary e Rebeca Donida discutem um projeto que analisou o impacto da dança na qualidade de vida e bem-estar de pessoas com doença de Parkinson, que teve lugar na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal - ESEFID / UFRGS). Elas avaliam os achados desta pesquisa para sugerir que a dança é uma alternativa à caminhada como forma de beneficiar a qualidade de vida das pessoas com doença de Parkinson.

Carla Vendramin registra e observa o desenvolvimento da prática da dança com grupos mistos de pessoas com e sem deficiência na trajetória de seus projetos entre 2011 a 2018. Vendramin também mostra como o tema da deficiência está presente nos cursos de graduação de dança e nos projetos de extensão nas universidades do Rio Grande do Sul no Brasil. Ela traz uma visão geral da dança e da deficiência como um campo de conhecimento e ação em expansão nessa região.

Carolina Teixeira escreve sobre os contextos sociopolíticos da dança e da deficiência no Brasil. Ela discute performances de dança de artistas deficientes em seus contextos e mostra como elas se relacionam com uma economia de inclusão social. Teixeira usa sua própria prática e pesquisa para propor um novo entendimento que vai além do modelo inclusivo de pensar sobre deficiência e destaca a importância da voz artística e da autonomia criativa dos artistas com deficiência.

Cibele Sastre escreve sobre como *Perspectivas: Instalações Coreográficas*, uma obra apresentada pelas bailarinas Carla Vendramin, Julie Cleves e Mickaella Dantas em 2011, foi recebida no cenário da dança contemporânea em Porto Alegre. O texto busca retomar o contexto do trabalho para evidenciar aspectos artísticos, sociopolíticos e estruturais de um estado da arte para a dança e a deficiência quando foi apresentado; e mostra algumas das impressões dos artistas envolvidos.

Hetty Blades reflete sobre uma pesquisa do público que foi conduzida durante o *Performing Empowerment* (Performando Empoderamento), um projeto de pesquisa que examinou como a combinação de educação em dança e direitos humanos pode levar a um maior fortalecimento legal para pessoas com deficiências no Sri Lanka. Ela avalia as respostas às apresentações públicas que participaram durante o projeto, a fim de refletir sobre os potenciais da performance para desafiar as atitudes em relação à deficiência.

Kate Marsh oferece uma perspectiva autobiográfica sobre sua prática e pesquisa como artista e criadora de dança com deficiência. O enquadramento desse artigo é relativo a sua pesquisa de doutorado *Dança, Deficiência e Liderança*. Marsh escreve sobre seu trabalho coreográfico examinando como seu corpo é percebido pelo público e o potencial da performance para desafiar leituras normativas do corpo no palco.

Magda Belini descreve um estudo e uma formação sobre o que ela chama de corpos de passagem na cena da cidade de Caxias do Sul no Rio Grande do Sul. Ela parte da própria trajetória da sua tese de doutorado *A comunicação do corpo a partir da não visualidade: um estudo teórico-prático*, e traz a história de como a dança foi desenvolvida com dançarinos com deficiência na cidade também por outros artistas.

Márcio Pizarro Noronha apresenta reflexões buscando a presença e a imaginação da deficiência na história, nas sociedades modernas e pré-modernas. Ele discute visões relativas à estética e discursos, apontando configurações que são formadas e em formação para definir a deficiência na agenda contemporânea.

Sarah Whatley discute a forma como a deficiência é representada através da exposição fotográfica de *11 Million Reasons* (*11 Milhões de Razões*) que mostra dançarinos com deficiência recriando imagens icônicas de filmes famosos. Ela questiona o que é transmitido através do silenciamento do corpo dançante na imagem fotográfica. Desde então, uma série de filmes foi criada para

"reanimar" a imagem estática, usando o filme como meio para promover a exibição e melhorar o acesso ao conteúdo digital. A relação entre a imagem estática e em movimento é examinada para perguntar se a versão do filme enfatiza a verdade ou a ficção do dançarino "em movimento" e para explorar como o corpo dançante deficiente é "lido" como uma consequência.

Silvia Wolff reflete sobre sua experiência como performer e colaboradora em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, obra de Carla Vendramin em Porto Alegre, realizada em 2013. Silvia descreve suas experiências de dança antes de seu envolvimento no trabalho. Ela discute como ter sofrido um derrame fez com que repensasse o potencial e a estética do corpo e reflete sobre como o envolvimento dela em *O Gato Malhado e na Andorinha Sinhá* contribuiu para esse repensar.

Carla Vendramin

Hetty Blades

Kate Marsh

Sarah Whatley

Tradução: Carla Vendramin

QUALIDADE DE VIDA DE PESSOAS COM DOENÇA DE PARKINSON: POTENCIALIDADES DA DANÇA E DA CAMINHADA

Aline Nogueira Haas
Marcela dos Santos Delabary
Rebeca Gimenes Donida
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

PRIMEIROS PASSOS...

Caracterizada pelo comprometimento de células da substância negra, a Doença de Parkinson provoca uma redução na produção dos neurônios dopaminérgicos (REIS, 2012; COELHO et al., 2006), que são responsáveis pela programação e automatização do movimento. Estas alterações acarretam não apenas distúrbios motores bastante conhecidos da doença: tremor, rigidez muscular, lentidão do movimento, instabilidade postural e alterações no padrão da marcha (ROMENETS et al., 2015); como também provocam prejuízos não-motores: disfunções autonômicas, distúrbios do sono, alterações cognitivas e neuropsiquiátricas (GALLO et al., 2014; MARINHO et al., 2014). Esta vasta quantidade de sintomas provocados pela Doença de Parkinson, diminuem a autonomia e a independência funcional do indivíduo e provocam impactos bastante negativos em sua qualidade de vida (HACKNEY e BENNET, 2014).

Muitas vezes, essa doença é caracterizada como uma “doença do movimento”. Porém, apesar das manifestações motoras apresentadas serem mais facilmente percebidas e objetivamente visíveis, os prejuízos não motores, menos aparentes e mais subjetivos, geram um forte impacto na qualidade de vida. Segundo Sharp e Hewitt (2014) os prejuízos oriundos dessa doença geram implicações de longo alcance, impactando funções não só físicas, como também, psicológicas, emocionais, sociais e financeiras.

De acordo com Hackney e Bennett (2014), a qualidade de vida é afetada precocemente na Doença de Parkinson. Alguns sintomas não motores como desordens de humor, prejuízos cognitivos, distúrbios do sono, estresse, isolamento social e depressão, podem surgir muito antes da percepção das alterações motoras. Os sintomas não motores, somados a diminuição da autonomia e da independência funcional e aos prejuízos motores, principalmente as alterações na marcha, trazem um forte impacto na qualidade de vida (MARINHO et al., 2014; REIS, 2012).

Os sinais clínicos da doença dificultam a realização de tarefas motoras e de atividades de vida diária, estimulando uma maior dependência funcional dos parkinsonianos (COELHO et al., 2006). As perdas na mobilidade funcional, segundo Hackney et al. (2007), diminuem o bem-estar e a autoestima desses indivíduos, desestimulando a participação em atividades, diminuindo o convívio social.

Segundo Reis (2012), os fatores que prejudicam a qualidade de vida desses indivíduos, a partir da análise de estudos sobre o assunto, por ordem de importância são: a depressão e a ansiedade; a progressão da doença, que agrava todas as manifestações; as perdas e diminuição na participação e funcionamento social; as alterações cognitivas; o surgimento do *Freezing*; as flutuações motoras; a presença de dor; as dificuldades de contato com pessoas, devido ao constrangimento em relação à doença e suas limitações; dificuldades nas atividades de vida diária; incontinência urinária; fadiga; e a possibilidade de quedas (FRANZONI et al., 2018).

Assim, a presença e oscilação dos sintomas motores e não motores, a perda da autonomia, o gerenciamento de um grande número de medicamentos e os profundos efeitos colaterais causados pelos mesmos, influenciam de forma bastante negativa na qualidade de vida dos parkinsonianos.

Por ser uma doença crônica e progressiva, busca-se, para além do tratamento medicamentoso tradicional da doença, terapias complementares capazes de amenizar seus sintomas e trazer benefícios para a qualidade de vida. Historicamente a fisioterapia é um dos modelos de reabilitação motora mais frequentemente indicado pelos médicos aos parkinsonianos (SOARES e PEYRÉ-TARTARUGA, 2010; SHARP e HEWITT, 2014). Mais recentemente, a prática regular de exercício físico, dentre esses a caminhada,

tem sido sugerida como uma forma de tratamento complementar, pois, quando somada ao tratamento medicamentoso, permite que o mesmo tenha maior eficácia e menores oscilações. Apesar de a recomendação médica mais comum para terapia motora dessa população ser a caminhada e a fisioterapia tradicional (SOARES e PEYRÉ-TARTARUGA, 2010), a dança vem surgindo como uma possibilidade de estratégia terapêutica complementar acessível (TILLMANN et al., 2017), capaz de proporcionar benefícios físicos, psicológicos e sociais (SHANAHAN et al., 2015) tão ou mais significativos do que outros tipos de atividades.

Dessa forma, desenvolvemos um estudo com o intuito de verificar e comparar os efeitos da dança e da caminhada na qualidade de vida de indivíduos com Doença de Parkinson.

CAMINHOS METODOLÓGICOS

Foram ministradas 24 aulas de dança inspiradas nos ritmos brasileiros Samba e Forró, para um grupo 12 indivíduos com Doença de Parkinson, denominado de grupo dança; e 24 aulas de caminhada para um grupo de 6 indivíduos com Doença de Parkinson, denominado grupo caminhada. As aulas com duração de 1 hora, duas vezes por semana, aconteceram na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ESEFID/UFRGS).

As aulas de dança foram divididas em quatro etapas: um aquecimento articular, alongamento muscular e sensibilização do corpo através do toque, sentados em cadeiras em roda; exercícios de fortalecimento muscular, equilíbrio e ritmo com o apoio da barra; exercícios dirigidos de frente para o espelho com deslocamentos pela sala, inspirados nos ritmos musicais brasileiros Forró e Samba; e a finalização da aula era feita com atividades lúdicas, que estimulassem a socialização, ou atividades cognitivas com pistas visuais (materiais coloridos), sempre seguida de um relaxamento final em roda (tabela 1).

Tabela 1 – Partes da aula de dança

Partes da aula	Tempo	Descrição
Parte 1	15 min	Aquecimento articular, alongamento e sensibilização do corpo, sentados em uma cadeira em roda.
Parte 2	15 min	Atividades de equilíbrio, ritmo e fortalecimento, com deslocamento e palmas, com o apoio da barra.
Parte 3	15 min	Atividades realizadas de frente para o espelho de forma expositiva, inspirados nos passos básicos do samba e do forró. Exploração de movimentos no ritmo da música. Atividades em pares/duplas.
Parte 4	15 min	Atividades lúdicas que estimulam a sociabilização ou atividades com pistas visuais, com caminhada, coordenação motora, ritmo, improvisação e criatividade. Finalização em roda com massagem.



Imagem 1 – Momento do aquecimento: despertar dos músculos
Foto: as autoras



Imagem 2 – Momento do aquecimento: despertar dos músculos
Foto: as autoras



Imagem 3 – Dança em pares
Foto: as autoras

As aulas de caminhada foram divididas em 3 momentos: um breve aquecimento articular e alongamento muscular; em seguida, um treino individual e diário; e, por fim, um alongamento com relaxamento e massagem, em roda (tabela 2).

Tabela 2 – Partes da aula de caminhada

Partes da aula	Tempo	Descrição
Parte 1	15 min	Aquecimento articular e alongamento muscular em roda.
Parte 2	30 min	Parte principal, treino de caminhada individual diário, elaborado a partir da capacidade funcional específica de cada paciente. Com variação de volume e intensidade, a partir da distância a ser percorrida e da velocidade de cada volta caminhada.
Parte 3	15 min	Alongamento com relaxamento e massagem, em roda.

A percepção da qualidade de vida foi mensurada, antes e após as 24 aulas de dança ou caminhada, através da aplicação do questionário específico de qualidade de vida para pessoas com Doença de Parkinson (PDQ39), composto por 39 questões e subdividido em oito sessões correspondentes aos domínios: mobilidade, atividades de vida diária, bem-estar emocional, estigma, apoio social, cognição, comunicação e desconforto corporal. O PDQ39 possui cinco opções de resposta para ser assinalada em cada questão: “nunca”, “raramente”, “algumas vezes”, “frequentemente” e “sempre”, que contabilizam 0 a 4 pontos, respectivamente (LANA et al., 2007). Para o cálculo dos escores foi somada a pontuação em cada domínio, ou no teste completo, e dividida pelo número de questões do domínio multiplicado por 4 (valor máximo de pontuação em cada questão). O resultado foi multiplicado por 100 e os escores destes desfechos poderiam variar de 0 a 100, no qual uma menor pontuação representa uma maior percepção da QV do sujeito.

Os resultados foram analisados de forma descritiva, apresentado os dados de média e erro padrão (ep). Utilizamos as Equações de Estimativas Generalizadas (GEE) para comparar os efeitos tempo e grupo, entre os momentos antes e depois das aulas, assim como, a interação tempo*grupo. Foram analisados. Foi utilizado um post-hoc de Bonferroni, para identificar as diferenças entre as médias em todas as variáveis. Para a análise dos dados foi utilizado o software *Statistical Package for Social Sciences* (SPSS) versão 20.0. O nível de significância adotado para ambos os testes foi de $p < 0,05$.

ENCONTRANDO CAMINHOS ...

A Tabela 3 apresenta os valores médios e erro padrão (ep) dos domínios de qualidade de vida do PDQ39 tanto do grupo que praticou dança (GD), quanto do grupo que praticou caminhada (GC), nos momentos antes e depois das aulas; e, a diferença (p) quanto a grupo, tempo e interação grupo*tempo.

Podemos observar que ocorreu diferença estatística significativa em relação ao tempo no escore total do PDQ39 ($p = 0,004$), nos domínios de bem-estar emocional ($p < 0,001$), cognição ($p = 0,020$) e desconforto corporal ($p = 0,008$), apontando uma diminuição da pontuação geral nos dois grupos, após a 24 aulas de dança e de caminhada, demonstrando o benefício de ambas atividades para estes domínios e para a qualidade de vida total. De acordo com Reis (2012) a melhoria da qualidade de vida geral é um efeito muito positivo das terapias complementares visto que, devido ao caráter crônico da Doença de Parkinson, existe a necessidade de utilizar estas com o intuito de auxiliar nessa melhora

Outra questão a ser observada na Tabela 3 foi o resultado obtido no domínio referente as atividades de vida diária, apresentando diferença estatística entre os grupos dança e caminhada ($p = 0,049$), tendo as médias do grupo dança diminuído após a intervenção, enquanto as do grupo caminhada se mantiveram. Em relação aos demais domínios da qualidade de vida - mobilidade, estigma, suporte social e comunicação -, apesar da maioria das médias ter melhorado após as aulas, não foram encontradas diferenças estatísticas significativas.

Tabela 3 – Valores médios e erro padrão (ep) dos domínios de qualidade de vida do PDQ39 tanto do grupo Dança (GD) quanto do grupo caminhada (GC), nos momentos PRÉ e PÓS intervenção; e a diferença (p) quanto a grupo, tempo e interação grupo*tempo

Variável	Intervenção	PRÉ		PÓS		p – valor		
		Média ± EP		Média ± EP		Grupo	Tempo	Grupo*Tempo
PDQ39 total	GD	36,25	3,2	30,00	4,2	0,818	0,004*	0,831
	GC	35,50	5,0	28,50	3,1			
Mobilidade	GD	38,67	4,9	35,67	7,1	0,307	0,107	0,402
	GC	33,83	7,7	24,33	4,8			
Atividades de vida diária	GD	35,98	6,5	17,83	5,0	0,049*	0,054	0,119
	GC	46,83	11,5	45,00	6,5			
Bem-estar emocional	GD	44,25	3,8	34,58	5,0	0,518	<0,001*	0,902
	GC	39,33	5,2	30,33	6,9			
Estigma	GD	17,08	4,0	22,08	6,3	0,523	0,652	0,125
	GC	28,00	4,1	18,83	6,4			
Suporte Social	GD	16,75	6,8	13,92	6,7	0,601	0,096	1,000
	GC	12,50	4,7	9,67	4,9			
Cognição	GD	40,58	5,6	31,42	4,7	0,201	0,020*	0,875
	GC	32,17	7,5	21,67	5,2			
Comunicação	GD	25,58	7,3	22,17	6,7	0,789	0,921	0,286
	GC	25,00	7,4	27,83	6,7			
Desconforto Corporal	GD	60,83	4,7	56,83	5,2	0,200	0,008*	0,171
	GC	57,00	5,6	44,50	4,2			

Nota: *Parkinson's Disease Questionnaire* (PDQ 39). * indica diferença estatisticamente significativa ($p < 0,05$);

É consenso na literatura que os sinais clínicos da doença dificultam a realização de tarefas motoras e de atividades de vida diária, resultando em uma maior dependência funcional dos parkinsonianos (COELHO et al., 2006; REIS, 2012). Nesse estudo, os melhores resultados, encontrados no domínio de atividades de vida diária da qualidade de vida nos praticantes de dança em relação aos praticantes da caminhada, são bastante relevantes e podem estar associados também a melhoras motoras decorrentes da prática da dança identificadas em revisões sistemáticas desenvolvidas na área (SHARP e HEWITT, 2014; DELABARY et al., 2017).

De acordo com a revisão sistemática desenvolvida por Sharp e Hewitt (2014), a prática de dança é capaz de influenciar de forma positiva na qualidade de vida e no equilíbrio, reduzindo os prejuízos motores da população parkinsoniana. Segundo Hackney e Bennett (2014), o padrão da caminhada e as alterações de equilíbrio também afetam diretamente na qualidade de vida desses indivíduos.

Em uma revisão sistemática publicada recentemente, Delabary et al. (2017) apontam que a prática da dança apresenta melhores respostas nos sintomas motores e na mobilidade funcional de pessoas com Doença de Parkinson, quando comparada a outro tipo de exercício. Em relação à qualidade de vida, há uma tendência da melhora dos resultados, quando comparada com outros tipos de exercício; porém esta diferença não foi estatisticamente significativa.

Por ser uma atividade capaz de promover estímulos visuais, auditivos, cognitivos, sensitivos e cinestésicos, a dança é considerada uma prática multidimensional eficiente para trabalhar, além dos aspectos objetivos e motores, a interação social, a memória, a aprendizagem motora, a percepção emocional e a expressividade dos pacientes (SHARP e HEWITT, 2014). Esta tem sido uma prática corporal bastante recomendada para população idosa e pode contribuir de maneira positiva também na qualidade de vida dos pacientes acometidos pela Doença de Parkinson (HACKNEY et al., 2007).

Para além das possibilidades de reabilitação física, social e psicológica, a dança também pode ser considerada um agente terapêutico eficiente devido a sua característica lúdica, agradável e envolvente (HACKNEY e EARHART, 2010; HACKNEY e BENNETT, 2014) capaz de influenciar três domínios da natureza humana: o fisiológico, o afetivo e o cognitivo (SZUSTER, 2011).

Segundo Hackney et al. (2007), a dança é uma atividade bastante aceita e considerada agradável, estimulando um aumento na aderência a programas desta natureza. A aceitação do participante na atividade escolhida é muito importante e fundamental, para que se promova o benefício desejado, o engajamento e o interesse nas aulas e nas atividades propostas (SHARP e HEWITT, 2014).

Shanahan (2015) destaca que as aulas de dança podem auxiliar em parâmetros como o equilíbrio, a mobilidade funcional, a qualidade de vida, diminuindo sintomas de depressão e aumentando a sociabilização, trazendo uma maior motivação para a prática de atividade física e melhorando a performance motora de indivíduos com Doença de Parkinson. Sharp e Hewitt (2014) afirmam, ainda, que se a prática corporal for inserida em estágios iniciais da doença, esta tende a apresentar uma progressão mais lenta.

Para além dos benefícios motores aos pacientes, a prática da dança, principalmente por estar associada a estímulos sonoros da música, parece aumentar o sistema de recompensa, uma vez que há liberação de dopamina via área tegmentar ventral (ROMENETS et al., 2015). Essa liberação de dopamina promove melhoras no estado cognitivo e no humor dos pacientes, podendo estimular uma melhora na qualidade de vida dos mesmos (SHARP e HEWITT, 2014; VOLPE et al., 2013).

Assim, os resultados apresentados na Tabela 3 nos levam a acreditar que a dança tem potencial para ser mais uma prática corporal recomendada para indivíduos com Doença de Parkinson, por proporcionar melhoras em alguns domínios de sua qualidade de vida e em sua qualidade de vida total, quando comparada com uma atividade como a caminhada.

PASSOS FINAIS...

Destacamos, mais uma vez, que a dança se apresenta como mais uma alternativa, além da caminhada, para promover melhorias na qualidade de vida de pessoas com Doença de Parkinson. Ambas atividades se mostraram promissoras e benéficas, enquanto terapia complementar para a Doença de Parkinson, na melhora da qualidade de vida total e de alguns domínios da qualidade de vida (bem-estar emocional, cognição e desconforto corporal); tendo a dança um resultado melhor no domínio das atividades de vida diária.

Este é um achado bastante importante e positivo, visto que valoriza o benefício de duas atividades com características diferentes, aumentando as possibilidades de práticas corporais e facilitando o engajamento de pessoas com Doença de Parkinson em atividades as quais lhes agrada mais ou que tenham mais interesse.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Marina Segismundo; PATRIZZI, Lislei Joerge; OLIVEIRA, Ana Paula Rocha de. Impacto das alterações motoras nas atividades de vida diária na Doença de Parkinson. **Revista Neurociência**, v. 14, n. 4, p. 178-81, 2006.
- DELABARY, Marcela dos Santos *et al.* Effects of dance practice on functional mobility, motor symptoms and quality of life in people with Parkinson's disease: a systematic review with meta-analysis. **Aging Clinical and Experimental Research**. Online 04 de outubro (2017), p. 1-9.
- FRANZONI, Leandro *et al.* A 9-Week Nordic and Free Walking Improve Postural Balance in Parkinson's Disease. **Sports Medicine International Open**. 2:1, p.28–34, 2018.
- GALLO, Paul; McISAAC, Tara, GARBER, Carol Ewing. Walking economy during cued versus non-cued self-selected treadmill walking in persons with Parkinson's disease. **Journal of Parkinson's Disease**, v. 4, n. 4, p. 705-16, 2014.
- HACKNEY, Madeleine *et al.* Effects of Tango on functional Mobility in Parkinson's disease: a preliminary study. **Journal of Neurologic Physical Therapy**, v. 31, p. 173-9, 2007.
- HACKNEY, Madeleine; BENNETT, Crystal. Dance therapy for individuals with Parkinson's disease: improving quality of life. **Journal of Parkinsonism and Restless Legs Syndrome**, v. 4, p. 17-25, 2014.
- HACKNEY, Madeleine; EARHART, Gammon. Effects of Dance on Gait and Balance in Parkinson's Disease: A Comparison of Partnered and Nonpartnered Dance Movement. **Neurorehabilitation and neural repair**, v. 24, n. 4, p. 384-92, 2010.
- HACKNEY, Madeleine; EARHART, Gammon. Effects of dance on movement control in Parkinson Disease: A comparison of Argentine Tango and American ballroom. **Journal of Rehabilitation Medicine**, v. 41, n. 6, p. 475-81, 2009.
- LANA, R *et al.* Percepção Da Qualidade De Vida De Indivíduos Com Doença De Parkinson Através Do PDQ-39. **Revista Brasileira de Fisioterapia**, v. 11, n. 5, p. 397-402, 2007.

- MARINHO, Marina Santos; CHAVES, Priscila de Melo; TARABAL, Thaís de Oliveira. Dupla-tarefa na doença de Parkinson: uma revisão sistemática de ensaios clínicos aleatorizados. **Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia**, v. 17, n. 1, p. 191-9, 2014.
- REIS, Telmo. **Doença de Parkinson: Busca da Qualidade de Vida**. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2012. 304 p.
- ROMENETS, Silvia Rios *et al.* Tango for treatment of motor and non-motor manifestations in Parkinson's Disease: A randomized control study. **Complementary Therapies in Medicine**, v. 23, n. 2, p. 175-84, 2015.
- SHANAHAN, Joanne *et al.* Dance for people with Parkinson disease: What is the evidence telling us? **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**, v. 96, p. 141-53, 2015.
- SHARP, Kathryn; HEWITT, Jonathan. Dance as an intervention for people with Parkinson's disease: A systematic review and meta-analysis. **Neuroscience and Biobehavioral Reviews**, v. 47, p. 445-56, 2014.
- SOARES, Gustavo da Silva; PEYRÉ-TARTARUGA, Leonardo Alexandre. Doença de Parkinson e exercício físico: uma revisão de literatura. **Ciência em Movimento**, v. 24, p. 69-86, 2010.
- SZUSTER, Lia. **Estudo Qualitativo sobre a prática da dança como atividade física em mulheres acima de 50 anos**. 2011. 70 f. TCC (Graduação) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- TILLMANN, Ana Cristina *et al.* Brazilian Samba Protocol for Individuals With Parkinson's Disease: A Clinical Non-Randomized Study. **JMIR Research Protocols**, v. 6, n. 7, p. 1-8, 2017.
- VOLPE, Daniele *et al.* A comparison of Irish set dancing and exercises for people with Parkinson's disease: a phase II feasibility study. **BMC Geriatrics**, v. 13, n. 54, p. 1-6, 2013.

DANÇA E DEFICIÊNCIA NO RIO GRANDE DO SUL: PROCESSOS E REGISTROS SOBRE UM CAMPO DE CONHECIMENTO E ATUAÇÃO EM EXPANSÃO

Carla Vendramin
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Este artigo tem a finalidade de observar e registrar o desenvolvimento da prática de dança e dos processos envolvendo pessoas com deficiência através da trajetória de projetos realizados por mim no período entre os anos de 2011 e 2018 e de ações de extensão realizadas nos cursos de graduação em dança de universidades do Rio Grande do Sul. Para esta pesquisa, além do relato de experiência, foram consultadas documentações dos projetos e seus relatórios, documentos de registro dos processos, links de vídeos e de web. Para a captação de informações sobre os projetos das universidades foram realizadas entrevistas com as coordenadoras dos cursos de dança e com as coordenadoras dos próprios projetos em questão.

A definição de deficiência encontra uma variação de prerrogativas e termos que se referem ao escopo em que se encontram os modelos conceituais, cujo emprego, no contexto das artes, varia também de acordo com as perspectivas individuais dos artistas e com as perspectivas construídas por diferentes coletivos. Constitucionalmente, no Brasil, o Modelo Social da Deficiência foi adotado com o decreto nº 186 de 2008, a partir da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência¹ realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU) (DINIZ, 2009). Borges (2018) indica que a compreensão do fenômeno da deficiência no Brasil é influenciada pelas distintas fases pelas quais as políticas públicas passaram. Os modelos conceituais foram sendo discutidos a partir

¹ Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência.

Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencaopessoascomdeficiencia.pdf>> Acesso em: 13/01/2019.

das classificações e dos estudos da Organização Mundial de Saúde (OMS) e passaram pelas fases caritativa, biomédica e social, interpostas por disputas políticas e sociais.

A compreensão da deficiência demanda uma abordagem que não se restrinja ao fator biológico e que leve em consideração o contexto social, os fatores individuais e os fatores estruturais. A Convenção da ONU trouxe um novo ordenamento jurídico com status constitucional, reconhecendo a deficiência como um conceito em evolução. O Modelo Social dimensiona a deficiência como resultado da interação entre pessoas com deficiência com barreiras encontradas no ambiente e nas atitudes, impedindo, assim, a plena participação social e a igualdade de oportunidades. A disputa entre os modelos conceituais no Brasil reflete diferentes cenários e ideias de políticas públicas que transitam na área das ciências humanas e das ciências exatas e que são dependentes de escolhas e abordagens de acordo com os lugares que elas ocupam (BORGES, 2018).

As informações encontradas na ferramenta online Resilience and Inclusion², desenvolvida pela Universidade de Coventry/C-Dare (Centro de Pesquisa em Dança), reconhece que existem muitos debates sobre como deficiência é entendida culturalmente, sendo que os modelos médico e social são os mais frequentemente discutidos. A ferramenta apresenta as seguintes variações sobre como deficiência pode ser vista: Modelo Religioso ou Moral; Modelo de Caridade ou de Tragédia; Modelo Médico/Individual de Inferioridade Biológica ou Limitação Funcional, Modelo Profissional ou Especialista; Modelo de Reabilitação; Modelo Econômico; Modelo Social ou de Grupo Minoritário; Modelo Baseado em Direitos; Modelo de Empoderamento ou de Clientela; e Modelo Afirmativo.

A realização de processos e trabalhos artísticos e educacionais na dança frequentemente se depara com um raso conhecimento sobre o tema deficiência e com pouca familiaridade por parte da maioria das pessoas, sendo comum ocorrer um enclausuramento em conceitos ultrapassados e em estigmas socialmente operantes. É preciso ampliar o entendimento de que deficiência não é um conceito fixo assim como conhecer sua multiplicidade e sua complexidade. A percepção sobre deficiência é

² Resilience and Inclusion. Disponível em: <<https://openmoodle.coventry.ac.uk/mod/page/view.php?id=19253>> Acesso em: 13/01/2019.

relativa aos modelos conceituais apresentados acima. Na dança ela ainda é plural de acordo com o contexto, com os discursos de artistas independentes, com as variações de escolhas estéticas e metodológicas destes e de grupos mistos e específicos, com os posicionamentos políticos e com os resultados cênicos decorrentes segundo uma série de condições. Existem questões e processos relacionados a dançarinos com deficiência cuja especificidade somente eles mesmos podem discutir através da experiência de seus corpos, como, por exemplo, os registros de Kate Marsh, Ellie O'Brien e David Toole na ferramenta online Resilience and Inclusion sobre seus processos de criação e sobre situações enfrentadas como artistas; a estética da experiência e da impossibilidade discutida por Carolina Teixeira (2010, 2015, 2016); o corpo perturbador de Eduardo Oliveira³; e o Manifesto Anti-Inclusão de Estela Lapponi⁴.

Os projetos realizados por mim que serão expostos aqui discutem questões referentes ao desenvolvimento do trabalho em dança com grupos mistos, a situações sociais que são enfrentadas, aos processos artísticos e às estratégias para conquistar espaço. Além disso, os outros projetos realizados nas universidades do RS desenvolvem um papel educacional importante na formação em dança e no desenvolvimento de discursos e processos referentes a questões sobre deficiência. O presente texto é dividido em três partes: primeiramente, apresenta alguns procedimentos de consolidação vivenciados em minha trajetória; em seguida, o percurso dos projetos desenvolvidos; e, por último, as ações nas universidades do RS.

MOVIMENTO DE ENRAIZAMENTO E IRRUPÇÃO À SUPERFÍCIE

O meu interesse e o início do meu envolvimento com processos de dança com pessoas com deficiência se deu quando conheci Rosângela Bernabé em um congresso realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), em 1992, ainda quando eu era estudante do curso de fisioterapia da Faculdade de Ensino Superior do Vale (FEEVALE), em Novo Hamburgo/RS. Rosângela

³ Disponível em: <<http://ocorpoperturbador.blogspot.com/p/os-perturbados.html>>. Acesso em: 14/01/2019.

⁴ Disponível em: <<http://estelapponi.blogspot.com/2012/05/anti-inclusao-manifesto.html>>. Acesso em: 14/01/2014.

foi pioneira no Brasil, iniciando um trabalho de dança com cadeirantes e realizando apresentações com a dançarina Renata Carvalho. Depois, outras tantas pessoas foram fazendo parte do meu corpo de experiência e também foram carinhosamente guardadas no coração de minha memória, em ordem cronológica, até 2012: Henrique Amoedo, Luis Ferron, Stine Nilson, Suzie Cox, Victoria Malin, Kirstie Richardson, Elionor Baker, Christian From, Adam Benjamin, Christian Panouillot, Julie Cleves, Kimberley Harvey, Luke Pell, Charlene Low, Rebecca Swift, Mickaella Dantas, Carolina Teixeira, Eduardo Oliveira, Estela Lapponi, Neca Machado e Paola Banone. A dança, para mim, reverbera uma série de significados. Um dos mais importantes é o de que ela me dá um continente e um contingente, um modo de viver no mundo e de me relacionar nele, e, por isso, reverencio todas as pessoas que foram fazendo parte dessa trajetória.

Minha mudança para o Reino Unido, em 2004, fez com que eu entrasse em contato com as políticas das pessoas com deficiência e com os Estudos da Deficiência, os quais eram desconhecidos por mim na época. O contato com esses saberes e a experiência que tive participando de vários projetos no Reino Unido fizeram com que eu voltasse grande parte do meu trabalho na dança aos processos artísticos de criação e docência com grupos mistos. Após sete anos em que vivi em um ambiente onde tantas experiências me levavam a questionar definições herméticas sobre dança e sobre deficiência, onde vi exposta a estátua de Alison Lapper *Pregnant*⁵, em Trafalgar Square (Millett-Gallant, 2010), acompanhei e assisti a todos os trabalhos da Candoco⁶ e também trabalhei na equipe educacional da companhia, vi a performance *Sacre - The Rite of Spring*, de Raimund Hoghe, no Spill Festival⁷ e outras tantas outras performances e trabalhos de dança, voltei a Porto Alegre em 2011 com o projeto *Perspectivas: Instalações Coreográficas*.

Quando realizei esse projeto eu não conhecia a real dimensão sobre como seria impactante aquela nova mudança de realidade para mim e de como seria essa experiência para Julie Cleves, que partilhava comigo o processo criativo desde Londres.

⁵ Disponível em: <<http://marcquinn.com/artworks/alison-lapper>>. Acesso em: 04/01/2019

⁶ Disponível em: <<http://www.candoco.co.uk>>. Acesso em: 04/01/2019.

⁷ Disponível em: <<https://spillfestival.com/show/sacre-the-rite-of-spring/>>. Acesso em: 05/01/2019.

Precariedade de acessibilidade estrutural existe em todos os hemisférios do planeta e não só no Brasil, porém, além dos constrangimentos relacionado ao nível dessa precariedade e seus valores conceituais, o que mais me causou disrupção foi perceber uma falta de atitudes e de desejo de aproximação sobre o universo da deficiência, como se fosse possível que ele não fizesse parte da vida em si e, assim, fosse desprovido do primordial direito de existir. A partir desse primeiro projeto entendi que, além do trabalho artístico, eu teria que trabalhar de forma militante na relação social que o envolvia. O contexto me dizia que não seria suficiente pesquisar o trabalho coreográfico, mas que eu teria que realmente pensar em como desenvolver estratégias para que simplesmente o trabalho fosse visto e que houvesse participação, criando, assim, espaço para sua existência. Enquanto o trabalho de dança em si com grupos mistos se mostrou sempre inspirador, o confronto com as questões sociais e o trabalho de uma insistência militante para reforçar um lugar para o campo da dança e deficiência foram sendo absolutamente cansativo ao longo dos anos. O relato a seguir registra as principais ações realizadas no início desse movimento de abertura de espaço em Porto Alegre e sua reverberação na cena da dança.

Nos primeiros dois anos, fomentar a dança com grupos mistos envolveu visitar instituições de pessoas com deficiência e conhecer aquelas que faziam parte de organizações políticas, participando de reuniões do Conselho Municipal dos Direitos da Pessoa com Deficiência de Porto Alegre (COMDEPA). Propor a participação de pessoas com deficiência em oficinas de dança em um centro cultural era algo não muito comum em Porto Alegre na época. Além das dificuldades de transporte, acompanhamento e comportamentos discriminatórios da sociedade, as próprias pessoas com deficiência tinham uma atitude de auto-segregação. De modo geral, conheciam pouco sobre a dança na forma como eu estava propondo e não se sentiam atraídas por ela ou não acreditavam na sua possibilidade individual de dançar. Existia resistência em saírem fora de suas zonas de conforto e muitas não queriam outras formas de compartilhamento social além dos espaços institucionalizados dos seus grupos específicos. Essa realidade, que ainda se mantém presente, melhorou com o passar dos anos através da popularização dos discursos e das políticas sobre inclusão. A visibilidade que o grupo Diversos Corpos Dançantes atingiu com suas ações durante o percurso dos últimos cinco anos contribuiu para que esse contexto chegasse a novos patamares.

Preocupada em abordar e incorporar a discussão sobre a variação e a transitoriedade das nomeações, eu chamava as primeiras oficinas, ocorridas na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), de oficina inclusiva de dança, oficina de dança integrada, dança contemporânea com pessoas com e sem deficiência. Para as oficinas relacionadas ao Projeto Perspectivas (2014), visitei uma série de instituições de pessoas com deficiência⁸ para convidá-las a experimentarem a proposta. Por dois anos pressionei a coordenação do Porto Alegre em Cena, o evento de artes cênicas mais popular da cidade, para que, em 2013, eles trouxessem o grupo Dançando com a Diferença, de direção de Henrique Amoedo, que apresentou o espetáculo Dez Mil Seres. Precisava ser criado um ciclo de apresentações de dança de qualidade e de oficinas onde pessoas com deficiência tivessem a oportunidade de dançar fora da zona de conforto do enquadramento de seus ambientes usuais e onde o público aumentasse suas possibilidades de percepção, incluindo profissionais da dança. Os dançarinos de nível profissional não enxergavam pessoas com deficiência como corpos potentes e instigantes para compartilhar processos criativos em dança. Ao contrário, percebiam-nas como corpos frágeis. Existia uma aversão estética à proposta e um entendimento ligado à ideia de caridade e assistencialismo. Barreiras que ainda estão presentes hoje, porém não mais na mesma frequência. Existia um interesse maior para ministrar aulas para pessoas com deficiência do que para dançar com elas. Em decorrência dessa procura em relação à docência, organizei uma metodologia para professores, propondo discutir conhecimentos que estão implicados em uma prática de dança acessível (VENDRAMIN, 2013).

Através do Colegiado Estadual de Dança do RS, entre 2013 e 2014, puxei as discussões sobre o foco da inclusão e da acessibilidade inseridos no Plano Setorial de Dança do RS⁹. O item 3.7.2 prevê a promoção de acessibilidade a pessoas com deficiência através de políticas geradas pelo diálogo com as mesmas, sendo pautadas a partir do relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão das Pessoas com Deficiência, Nada Sobre Nós Sem Nós, realizada em

⁸ Associação de Pais, Amigos e Pessoas com Deficiência de Funcionários do Banco do Brasil (APABB), o Projeto Rumos, Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE), Associação Gaúcha de Familiares de Pacientes Esquizofrênicos (AGAFAPE), entre outras. No projeto em Caxias do Sul: APAE do local, Escola Estadual João Pratavieira, Centro Hellen Keller, Instituto da Audiovisão (INAV) e Associação dos Pais e Amigos dos Deficientes Visuais (APADEV).

⁹ Disponível em: <<https://ieacen.wordpress.com/colegiados/danca/plano-setorial-de-danca/>>. Acesso em: 18/02/2019.

outubro de 2008, no Rio de Janeiro (AMARANTE; LIMA, 2009). Apesar da existência de um abismo entre as publicações de leis, normas e diretrizes e a falta de execução das mesmas, ao menos minha intenção era de que elas fossem registradas em documentos de órgãos normativos da dança para, através disso, pautarmos nossas reivindicações. Sob direção de Diego Esteves, o Instituto de Artes Cênicas do RS (IEACEN) promoveu o 1º e o 2º Encontro Estadual de Dança, em 2013 e 2014. Nesses eventos, chamei a atenção para o fato que as performances com grupos mistos deveriam fazer parte das programações de dança em geral e não somente das programações de eventos “exclusivos” e “inclusivos” de pessoas com deficiência, mostrando com isso, também, a diferença entre trabalhos assistencialistas, trabalhos terapêuticos e trabalhos artísticos, os quais, a meu ver, deveriam ganhar relevância como obra na cena da dança de Porto Alegre. A segunda edição do Encontro Estadual de Dança, ocorrida em 2014, contou com apresentações de vários grupos que foram chamados de habilidades mistas¹⁰.

Passados cinco anos desde esse evento, em 2018, o Diversos Corpos Dançantes é convidado, pela primeira vez, a participar da programação de abertura de um festival competitivo de dança, o 1º Festival Internacional de Dança de Porto Alegre (FIDPOA)¹¹, uma iniciativa privada idealizada por Carla Bublitz e fomentada pela Escola de Ballet Vera Bublitz. Os participantes do grupo se sentiram lisonjeados com o convite recebido. Eu fiquei muito contente pela iniciativa e principalmente surpresa pelo fato de ela ter partido de um festival competitivo de dança promovido por uma escola de ballet. O DCD já havia dançado nas mostras de dança Gestos Contemporâneos, em 2016, e Espaço N, em 2017. O elemento novo foi participar de um festival com características estética e mercadológica ao qual o grupo ainda não havia entrado em contato e, também, expor-se a um conceito de dança e a um público diferentes. Essa apresentação foi bastante marcante porque, além de ser algo inusitado para os dançarinos, foi a primeira vez em que eu não participei integralmente, pois o grupo passava por um momento em que os participantes tomavam responsabilidades

¹⁰ Diversos Corpos Dançantes, de Porto Alegre; Trupe dos Quatro, de Bento Gonçalves; Le Gatto, de Canoas; Liberdade dos Limites, de Osório; Oficina Poesia Diversa, do Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre; L’Aqua, de Caxias do Sul; e o duo de Andrea Braga Beal e Lucas Andrades, de Porto Alegre.

¹¹ Nota sobre a participação do DCD no FIDPOA. Disponível em:

<<http://www.teatrosaopedro.com.br/ballet-vera-bublitz-realiza-o-fidpoa-2018-1o-festival-internacional-de-danca-de-porto-alegre/>> Acesso em: 15/01/2019.

maiores de auto-gestão sob a co-coordenação de Ana Carolina Brondani, Bianca Bueno, Daniel Elizeu Fagundes e Laura Bernardes. O grupo já tinha familiaridade com o Teatro São Pedro, mas enfrentou problemas técnicos de som e dançou com uma música diferente do que havia ensaiado. A postura do grupo mostrou uma atitude profissional e uma presença cênica que vem pautando o trabalho, mostrando, assim, que ele não é diferente de qualquer outro grupo no que se trata dos elementos que devem estar presentes em uma produção artística. O escopo estético do grupo proporcionou uma diferença bastante interessante na programação do festival por apresentar o trabalho de um grupo de dançarinos entre 25 e 60 anos de idade e de diferentes níveis de experiência em dança, não virtuosístico, com uma criação em dança contemporânea pautada no corpo cotidiano, na sensibilidade da escuta do tempo e da escuta do movimento uns dos outros¹².

Acredito que essa experiência tenha trazido desafios para a organização do FIDPOA. Propor-se ao desafio e à inovação é um caminho para encontrar conhecimento e, por isso, a iniciativa foi importante. As mostras e os festivais de dança são lugares que deveriam oportunizar espaços onde a participação de pessoas com deficiência e de grupos mistos fosse fomentada, agindo também como espaços para discussões conceituais, estéticas e artísticas na dança. Por ser algo ainda desconhecido nesses lugares, é preciso criar estrutura e uma cultura de existência para que esse assunto irrompa à superfície e saia do entendimento raso. O ciclo de formação e apreciação da dança deveria ser completado estimulando o aprimoramento da produção artística. Para tanto, é preciso estar atento a não reforçar padrões estigmatizantes, discursos inclusivos medíocres e ações que se aproveitem das políticas de inclusão para auto-promoção. No momento atual, em que tem ocorrido um aumento do número de grupos mistos e de artistas com deficiência na cena assim como um avanço acadêmico na área, dança e deficiência é reconhecida como um campo de conhecimento, e os trabalhos artísticos deveriam estar mais presentes em todas as esferas de atuação da dança.

¹² Apresentação do DCD na abertura do FIDPOA no dia 06 de junho de 2018. Participaram dessa performance os dançarinos: Ana Carolina Brondani, Bianca Bueno, Cleonice Conceição Ferreira, Daniel E. Fagundes, Gessi Lopes, Gustavo Lopes Pinós, Julia Favero, Kate Niedermeir, Miriam Niedermeir, Rogério P. França, Rosane Favero, Rosaura Severo e Tatiana Lima. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FLPYfXELiMA&t=198s>>. Acesso em: 15/01/2019.

CONSTRUINDO ESTRATÉGIAS, CRIANDO CULTURA E POTENCIALIZANDO COMUNIDADES

A Tabela 1 apresenta os projetos que foram realizados por mim entre 2011 e 2018, os órgãos financiadores, o volume de apoiadores envolvidos e as condições de acessibilidade. Todos os projetos passaram pela Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, com exceção de *Entradas, Saídas e Labirintos*, que foi realizado em Caxias do Sul. Até 2013, os projetos foram fomentados através de editais de artes, municipais (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística de Porto Alegre - FUMPROARTE e Financiamento da Arte e Cultura Caxiense - FINANCIARTE) e federal (Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, Prêmio Klaus Vianna de Incentivo à Dança). Editais como estes tem um papel fundamental para incentivar a cultura e a arte, como é visto também no desenvolvimento dos projetos em questão. Portanto, é preciso registrar que a realidade política brasileira atual tem diminuído o incentivo à cultura, propiciando o desmonte e o enfraquecimento de instâncias ligadas as artes¹³. A Tabela 1 mostra o investimento financeiro promovido pelos editais. De 2011 a 2013, todos os dançarinos assinaram contrato de trabalho respectivo a cada projeto e receberam cachê. Os contratos de trabalho eram feitos com a assessoria do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul (SATED-RS).

O primeiro projeto, realizado em 2011, contou com uma grande gama de apoiadores que foram essenciais para que ele fosse realizado. O centro cultural estadual Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ) se manteve como apoiador em todos os projetos provendo o espaço físico para aulas e ensaios. Desde 2011, meu objetivo em insistir que os projetos fossem realizados na CCMQ foi com a intensão de criar uma referência para convivência e a promoção da dança com grupos mistos, propiciando a participação em um centro cultural governamental, pois entendo que deva ser um lugar de primazia no desenvolvimento comunitário e humano através das artes. Com sede na CCMQ, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), através da direção de

¹³ A última data de oferecimento do Prêmio FUNARTE Klaus Vianna foi em 2015, Informação disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-danca-klauss-vianna-2015/>>. Acesso em: 13/01/2019. Já o último oferecimento do Edital de Dança FUMPROARTE foi em 2016. Informação disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=30>. Acesso: em 13/01/2019. Enquanto a última edição do FINANCIARTE foi em 2017. Informação disponível em: <<https://caxias.rs.gov.br/servicos/cultura/financiarte/editais-anteriores>>. Acesso: em 13/01/2019.

André Venzon, teve uma participação essencial para o desenvolvimento do primeiro projeto, atuando como apoio institucional. A Associação de Amigos da CCMQ também colaborou com o projeto. Na época, não apenas a acessibilidade estrutural da CCMQ era bastante precária, mas também não existiam recursos e atividades que atraíssem a presença de pessoas com deficiência na casa. O prédio passou por reformas que iniciaram em 2016, porém apenas em 2017, sob a direção de Jessé Oliveira, a CCMQ começou a promover acessibilidade cultural em um plano de atividades anual com uma programação de eventos que promoveu as artes em sua diversidade. O evento Cena Diversa: Edição Cena Acessível aconteceu nos dias 25, 26 e 27 de julho de 2017 e 27, 28 e 29 de novembro de 2018¹⁴. Além disso, recursos de acessibilidade de forma institucional começaram a ser promovidos, como, por exemplo, sessões de cinema com audiodescrição. A Tabela 1 exibe um histórico das ações, que parte de quase nenhuma acessibilidade nos primeiros projetos e, ainda que longe de alcançar um ideal, chega a um desenvolvimento das condições ambientais nos últimos anos. A CCMQ se destaca nesse sentido, porém apenas será possível confirmar que tenha ocorrido progressão se, para além das ações promovidas por iniciativa dos artistas, as condições de acessibilidades institucionais da casa forem incentivadas e continuadas pelos próximos governos. Em termos das condições de acessibilidade, o Instituto Ling possui uma excelente estrutura e, desde o início da parceria com o Diversos Corpos Dançantes, em 2016, os funcionários receberam o projeto demonstrando uma atitude positiva.

A ação dos projetos foi reforçando a necessidade de os teatros estarem preparados para receberem pessoas com deficiência nos seus palcos e não somente nas suas plateias. O Diversos Corpos Dançantes dançou na maioria dos palcos de Porto Alegre¹⁵, no Salão de Atos da UFRGS e em auditórios em diversos lugares da cidade e na UFRGS. A presença do trabalho continuado do grupo enfatiza e informa os lugares por que passa sobre a indispensabilidade de melhorias nas condições de acessibilidade. Além da conscientização, as mudanças dependem de planos administrativos continuados e das possibilidades de investimento dos

¹⁴ Disponível em: <<http://www.ccmq.com.br/site/?s=CENAS+DIVERSAS+%7C+Edição+CENA+ACESSÍVEL+>>. Acesso em: 13/01/2019.

¹⁵ Theratro São Pedro, Teatro Renascença, Teatro CCEE, Teatro Bruno Kiefer e Carlos Carvalho da CCMQ , Teatro do Centro Cultural Santa Casa.

lugares. Nas instituições de ensino federais o processo é demorado: na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS), sede do DCD, o elevador de acesso à sala Rítmica 1 foi inaugurado em 2018¹⁶.

Tabela 1

Projeto	Ano de realização	Cidade	Lugar	Órgão financiador e recurso financeiro	Apoiadores	Condições de acessibilidade
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas</i>	2011	Porto Alegre	Galeria Xico Stockinger, na Casa de Cultura Mario Quintana	Fumproarte 2010 Porto Alegre Valor recebido: R\$ 38.188,00 Valor total do projeto: R\$ 47.784,78	<ul style="list-style-type: none"> • MACRS • CCMQ • Associação de amigos da CCMQ • Evolução Produções • SATED - RS • Master Hotéis • Câmara Municipal POA (Sofia Cavedon) • Processo C3 • Indepin • Centro Meme • Galeria Mamute • Apema • Parangolé • Bar do Beto • Rest Moeda • Vila Imperatore • Villaró • Sul Fotos • Thippos • Revista online Inclusive 	<ul style="list-style-type: none"> • Dificuldade em encontrar transporte privado; • Transporte público muito precário; • Edifício da CCMQ sem banheiro adequado para PcDs; • Pouca acessibilidade estrutural do prédio; • Pouca visibilidade de dançarinos com deficiência e pouca familiaridade do público com eles.

¹⁶ Quando foi realizada a ação de extensão [35751] AULA INAUGURAL ESEFID: A INCLUSÃO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NO ENSINO SUPERIOR, UMA PERSPECTIVA A PARTIR DA DANÇA.

					<ul style="list-style-type: none"> • Rumo Norte • TVE • Grupo RBS • TV e FM UNISINOS • FM Cultura • Clube do Assinante ZH 	
<i>Entradas, Saídas e Labirintos</i>	2012	Caxias do Sul	Sala de Teatro do Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho	Financiarte 2011 Caxias do Sul R\$ 20.640,00	<ul style="list-style-type: none"> • Cia Municipal de Caxias do Sul • Christina Nora Calcagnotto • Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaço de estúdio acessível, localizado no piso térreo; • Ampla participação de PcDs nas oficinas; • Boa receptividade do público ao trabalho.
<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i>	2013	Porto Alegre	Apresentações no Teatro Túlio Piva Ensaios na Casa de Cultura Mario Quintana	FUNARTE - MINC R\$ 100.000,00	<ul style="list-style-type: none"> • Íris Produções • CCMQ • SATED RS • Grupo Signatores • Sintrajufe • Clube do Assinante • RBS TV • TVE • Canal Você • FM Cultura 	<ul style="list-style-type: none"> • Bom espaço de estúdio com acesso por elevador, mas sem outras estruturas necessárias na CCMQ; • Na época, Túlio Piva era o único teatro público que possuía rampa de acesso ao palco, porém, além desta, não havia outras condições de acessibilidade.

<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes</i></p>	<p>2014 a 2108</p>	<p>Porto Alegre</p>	<p>Oficinas realizadas regularmente na ESEFID, na CCMQ, no Instituto LING e esporadicamente em outros locais, como na Usina do Gasômetro</p> <p>Apresentações nos teatros Renascença, Carlos Carvalho, Bruno Kiefer, Teatro São Pedro, Salão de Atos UFRGS e em diversos auditórios em Porto Alegre.</p>	<p>UFRGS / Prorext</p> <p>Bolsa Prorext Concedidas: 10 (2 bolsas a cada ano, de 2014 a 2018)</p> <p>Beneficiários de bolsa Fomento 2016: 2 alunos 2017: 3 alunos 2018: 5 alunos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Curso de Graduação em Dança ESEFID/UFRGS • CCMQ • Instituto Ling • Íris Produções • Lucinda Produções • Iluminação Batista Freire • Quartz Iluminação/Kyrie Isnardi 	<ul style="list-style-type: none"> • Pouca acessibilidade estrutural na ESEFID, com melhoria em 2018; • Conscientização e aumento das condições de acessibilidade na CCMQ. Em 2017, iniciaram ações culturais de acessibilidade; • Precariedade de acessibilidade no prédio da Usina do Gasômetro; • Excelente estrutura no Instituto LING, conscientização e apoio dos funcionários.
---	----------------------------	---------------------	--	---	---	---

A Tabela 2 apresenta as diferentes características dos projetos, os objetivos e o alcance em relação aos dançarinos envolvidos e do público.

Tabela 2

Projeto	Elenco	Forma de seleção	Característica do projeto	Objetivos	Número de performances apresentadas
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas</i>	Carla Vendramin, Julie Cleves e Mickaella Dantas	Convite	<ul style="list-style-type: none"> • Montagem de espetáculo profissional; • Educacional; • Formação de público. 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentar uma peça de qualidade com dançarinas com nível profissional; • Introduzir a dança com pessoas com e sem deficiência em Porto Alegre. 	8
<i>Saídas, Entradas e Labirintos</i>	<p>5 dançarinos profissionais da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul: Alessandra Abrantes, Átila Muniz, Cristian Bernish, Janaína Silva Cruz e Uelinton Canedo.</p> <p>5 dançarinos com deficiência, iniciantes na dança: Andreia Gularte, Carlos da Silva Reche, Fernanda de Ribeiro Brazil, Mariana Tonin Bonato e Roberta Giovanaz Spader.</p>	Convite e seleção através de processo de oficinas de dança	<ul style="list-style-type: none"> • Processo educacional com oficinas de dança, associado à montagem de espetáculo; • Formação de público. 	<ul style="list-style-type: none"> • Criar oportunidade para PcDs, incentivando a formação em dança em um contexto de criação e comprometimento com os resultados cênicos; • Incentivar os dançarinos profissionais a experimentarem a dança com um grupo misto; • Proporcionar ao público uma experiência cênica e estética de qualidade. 	2

<p><i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i></p>	<p>Co-criação de Carolina Teixeira. Dançarinos: Carla Vendramin, Daniel Corrêa, Luciana Hoppe, Roberta Spader, Silvia Wolf e Thiago Rieth Atores: Plinio Marcos Rodrigues e Umberto Vinícius da Rosa (Grupo Signatores)</p>	<p>Convite e audição</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Montagem de espetáculo profissional; • Formação de público com planejamento de acessibilidade associado ; • Oficina de dança paralela. 	<ul style="list-style-type: none"> • Criar uma peça de qualidade que envolvesse o público adulto e infantil; • Criar um trabalho com um alto nível de acessibilidade para o público. 	<p>10</p>
<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes</i></p>	<p>O grupo se caracteriza por dançarinos com e sem deficiência, com variedade de idades, condições de deficiência e experiências, dançarinos iniciantes e experientes, estudantes e professores. A cada ano houve mudanças de elenco, do número de dançarinos no grupo e de alunos da</p>	<p>Atividades gratuitas e abertas sem seleção inicial para participação. O grupo principal se estabeleceu naturalmente com os dançarinos que permaneceram no projeto. A partir de 2016, o grupo de criação de</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Projeto de extensão universitária; • Dança na comunidade; • Educação; • Formação / treinamento / experimentação em dança através de um grupo regular contínuo e do oferecimento de oficinas periódicas; • Montagem de espetáculos e performances; 	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver o tripé pesquisa-extensão-docência universitária dentro da área de conhecimento dança e deficiência; • Desenvolver a dança com grupos mistos, processos artísticos e pedagógicos relacionados; 	<p>2014: 7 2015: 4 2016: 3 2017: 6 2018: 3¹⁸</p>

¹⁸ 2018: 1º FIDPOA (Theatro São Pedro), 2º Mostra Dança Acessível (Travessa Cataventos, CCMQ), Mostra de Processos Artísticos dos Projetos de Extensão do Curso de Dança ESEFID (Salão de Atos da UFRGS), Seminário de Extensão Universitária Região Sul (SEURS) (apresentação no saguão do Centro Cultural UFRGS) Abertura da Bial do Jogo (Salão de Eventos da Reitoria UFRGS). 2017: 1º Mostra Cena Acessível CCMQ, APAE Vila Nova, Mostra Espaço N, Abertura da Pós Graduação da FAGED/UFRGS, Abertura da Pós Graduação da Fisioterapia da UFRGS, Mostra de Processos Artísticos dos Projetos de Extensão do Curso de Dança ESEFID/UFRGS. 2016: V Encontro Estadual de Dança do RS, Abertura da Semana Estadual da Pessoa com Deficiência no Palácio do Judiciário, 1ª Mostra Gestos Contemporâneos, Theatro São Pedro. 2015: Mostra de Projetos de Extensão em Dança da ESEFID/UFRGS, Projeto Integre-se no Teatro do Centro Cultural da Santa Casa, Seminário Internacional de Lazer ESEFID/UFRGS, Theatro São Pedro. 2014: Travessa Cataventos da Casa de Cultura Mario Quintana, Praça da Alfândega, Semana Municipal da Pessoa com Deficiência na Usina do Gasômetro, Semana de Aniversário da Casa de Cultura Mario Quintana, Seminário da Conferência sobre Direitos das Pessoas com Deficiência na ESEFID/UFRGS, Teatro Carlos Carvalho, Encontro Estadual de Dança do RS.

	graduação em dança que se envolveram no projeto. ¹⁷	performances recebeu novos dançarinos apenas através de convite a pessoas que participavam das oficinas e que demonstraram interesse em se comprometer artisticamente com o grupo.	• Formação de público.	<ul style="list-style-type: none"> • Proporcionar oportunidade para PcDs desenvolverem-se na dança; • Desenvolver ações com alcance comunitário e com alcance na cena da dança de Porto Alegre e região. 	
--	--	--	------------------------	--	--

Através das duas tabelas acima, podemos observar quais foram as estratégias desenvolvidas em relação ao escopo estrutural dos projetos. *Perspectivas: Instalações Coreográficas* (2011) tinha o objetivo de levar ao público um trabalho composto por um elenco de dançarinas experientes e por uma equipe de profissionais que pudessem dar conta de apresentar uma peça de ótima qualidade artística em um curto período de tempo. *Entradas, Saídas e Labirintos* (2012) desenvolveu um processo artístico visando proporcionar o envolvimento de dançarinos profissionais com grupos mistos e o desenvolvimento de pessoas com deficiência na dança. Foi um projeto com pouco recurso financeiro, no qual me encarreguei de executar algumas tarefas, tais como: criação da arte dos cartazes, divulgação, cenário, elaboração de um figurino usando as próprias roupas dos dançarinos. Todos os dançarinos da Cia Municipal de Caxias do Sul foram convidados, mas participaram aqueles que se interessaram pelo projeto. A seleção dos

¹⁷ No período entre 2014 e 2018, participaram das performances em diferentes momentos: Ana Carolina Brondani, Ana Medeiros, Anne Plein, Adronilda Conceição, André Olmos, Bianca Bueno, Carla Vendramin, Cleonice Conceição, Daniel E. Fagundes, Daniela Cezar, Ferhi Mahmood, Marco Filipin, Mickaella Dantas, Gessi Lopes, Gustavo L. Pires, Guaraci Oliveira (Bróder), Julia Favero, Katie Niedmeir, Laura Bernardes, Leila Mylius, LetíciaMoreira, Lucas Reis Velho, Luciana Hoppe, Maíra Oliveira, Maria Alves, Maria Helena Magnus, Marta Scheider, Miriam Niedermeier, Patrícia Guterrez, Priscila Auler, Roberta Spader, Robson Duarte, Rogério P. França, Rosane Favero, Rosaura Severo, Tatiana M. Lima, Thais Petzhold, Thamires Marchetti, Vera Carvalho e Vera Coronel. Músicos: Hugo Varella, Felipe Adami e Ricardo Winkelmann. Banda Novo Circo Cia de Dança: Gabriel Grillo, Guilherme Guinalli, Gustavo Margarida, Mauro Pogorelsky, Paula Finn e Zé Paulo Barcelos.

dançarinos com deficiência foi através de uma série de oficinas abertas e gratuitas. Como estratégia de alcance de um público maior, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (2013) foi criado com a intenção de ser uma performance para crianças de todas as idades. Foi o projeto que contou com um maior número de recursos de acessibilidade, pois o apoio financeiro recebido possibilitou a realização completa do seu planejamento. A peça foi baseada em uma obra literária infantil de Jorge Amado bastante conhecida no Brasil, de título homônimo ao espetáculo. Além do direcionamento ao público em geral, a divulgação foi realizada em vista de atingir públicos específicos de acordo com os recursos de acessibilidade presentes em diferentes dias de apresentação. O projeto contou com dançarinos experientes com e sem deficiência e foi reconhecido pela comunidade do teatro porto-alegrense, recebendo o Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil 2013 para Melhor Direção, Carla Vendramin e Plínio Marcos, e Melhor Iluminação, Bathista Freire. A parceria com o grupo de teatro de atores surdos Signatores, dirigido por Adriana Somacal, possibilitou uma proposta de interpretação em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), que foi feita com a participação de um dos atores em cena. Em vez de uma simples tradução para LIBRAS, a interpretação exigiu pensar a cena técnica e criativamente, contando com a equipe de profissionais do Signatores para estudar o significado de palavras e gestos e a interação cênica entre os dois atores, entre a língua verbal e a língua de sinais. A apresentação com LIBRAS foi feita em um dos dias em que a divulgação foi direcionada a surdos e, por isso, também foram convidados alunos do Colégio Concórdia. O processo de seleção dos dançarinos se deu através tanto de convite quanto de audição. A criação do espetáculo foi um processo colaborativo, facilitado por Carolina Teixeira.

A Tabela 3 apresenta as ações educacionais e de acessibilidade de cada projeto.

Tabela 3

Projeto	Ações educacionais	Ações de acessibilidade
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Duas oficinas de dança gratuitas; • Dois dias de debates pós-performance; • Oficinas e visitas realizadas em instituições de PcDs antes do início do projeto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dois de apresentações gratuitas; • Desconto para PcDs e idosos; • Agendamento para grupos de pessoas com deficiência; • Preço de ingresso acessível.
<i>Entradas, Saídas e Labirintos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Oficinas de dança gratuitas; • Um dia de debate pós-performance; • Visita a instituições de PcDs e convite para participar das oficinas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Tradução de língua de sinais inserida dentro da cena; • Espetáculo com entrada gratuita.
<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Oficina de dança gratuita; • Ensaios abertos com conversa com o público; • Ensaio em uma escola de Ensino Fundamental em Guaíba. 	<ul style="list-style-type: none"> • Performance com língua de sinais integrada dentro da cena e feita em parceria com o Signatores (grupo de teatro de atores surdos); • Performance com audiodescrição, com um dia para receber o público antes da apresentação para tocar o cenário e conversar; • Um dia de performance com projeção de subtítulos; • Divulgação ao público geral e divulgação direcionada a públicos específicos, escolas, instituições de PcDs; • Dias de apresentações gratuitas direcionadas a escolas e PcDs, incluindo o “Dia da Criança”; • Preço de ingresso acessível.

<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ampla participação da comunidade em geral e da comunidade acadêmica; • Informação e formação para a dança com grupos de habilidades mistas; • Formação e experiência de estudantes de graduação e pós-graduação; • Grupo de estudos envolvendo os alunos da UFRGS e participantes do DDC; • Interconexão entre pesquisa-docência-extensão através das ações do projeto; • Processos criativos e colaborativos de dança; • Envolvimento de artistas colaboradores de fora da universidade. 	<ul style="list-style-type: none"> • Melhora da percepção social e da auto-imagem de PcDs como dançarinos; • Popularização da dança com grupos mistos e estímulo a dançarinos sem deficiência a experimentarem processos de criação juntos; • Desenvolvimento de processos participativos; • Estímulo ao exercício de autonomia; • Quebra de padrões de conceitos fechados sobre deficiência através de ações em apresentações artísticas, oficinas e seminários, • Conscientização sobre as necessidades de melhora de acessibilidade em teatros, estúdios de dança e centro culturais para receberem dançarinos com deficiência.
---	---	--

Durante oito anos foram oferecidas anualmente oficinas de dança na CCMQ para grupos mistos, de forma ampla e gratuita, de acordo com as características individuais dos projetos, e também oficinas esporádicas em outros lugares. Foram realizadas oficinas regulares no Instituto Ling, que iniciaram em 2016. A Tabela 4 mostra o resumo das metodologias, a quantidade e o número de participantes das oficinas. De 2011 a 2013, os projetos foram desenhados de forma a produzir processos com criação artística e apresentações por um determinado número de dançarinos, ao mesmo tempo em que ofereciam oficinas de dança a um número maior de participantes. Os projetos atuaram em diversas frentes: no desenvolvimento artístico de trabalhos em dança com grupos mistos; na formação de público para a apreciação desses trabalhos; na promoção de debates entre artistas e público; no incentivo à experimentação e ao treinamento em dança; no estímulo a dançarinos de nível profissional ao interesse pela proposta; na possibilidade de participação de muitas pessoas de variadas idades sem experiência prévia em dança; e na criação de espaço na cena de dança de Porto Alegre. Esses objetivos continuaram presentes com a criação do projeto Diversos Corpos Dançantes, em 2014, porém, enquanto ação de extensão universitária, seu âmbito de alcance foi estendido e seu escopo de atuação se constituiu de forma diferente.

Tabela 4

Projetos	Metodologia das oficinas	Número de oficinas oferecidas	Número de participantes
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas</i>	<p>Improvisação em dança com tarefas de movimento e diretrizes acionadas com relações espaciais na Galeria Xico Stockinger nos dias 19 e 20 de abril de 2011.</p> <p>Improvisação em dança com uso de objetos, qualidades e princípios de movimento, relações de composição entre os dançarinos nos dias 25 e 26 de junho de 2011.</p>	4 oficinas.	19 de abril: 18 pessoas; 20 de abril: 11 pessoas; 25 de junho: 19 pessoas; 26 de junho: 13 pessoas.
<i>Entradas, Saídas e Labirintos</i>	<p>As oficinas abertas eram de improvisação, fazendo uso de input sensorial tátil e auditivo, objetos e imagens, conectividade e percepção das relações de composição.</p> <p>As oficinas de criação coreográfica para o grupo fechado de dançarinos eram baseadas na técnica de Release e de Humphey, com variações da velocidade, composição e arranjo espacial das sequências.</p>	8 oficinas de dois dias cada.	Registro não encontrado. Estimativa de 15 a 30 pessoas em cada oficina.
<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i>	Improvisação em dança baseada em uma variedade de tarefas de movimento, relações entre os dançarinos e criação cênica.	Oficina contínua e gratuita de 6 meses, aos sábados, durante o período de montagem do espetáculo.	Cerca de 15 - 20 pessoas.

<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes</i></p>	<p>Improvisação em dança através da relação corpo-outro-espço. Sensibilização para a conectividade entre os participantes a partir da pergunta “o que podemos construir juntos?”. As diretrizes foram desenvolvidas em camadas, facilitando caminhos de percepção e criação. A partir dessa base, se usou uma variedade de conteúdos provenientes da dança, como contato, uso de som e imagens, objetos relacionais e cênicos, e, por vezes, outras atividades, como oficinas de palhaçaria.</p>	<p>2014: Oficina regular de abril a dezembro na CCMQ; 2015: Oficina regular de março a dezembro na CCMQ; 2016: Oficina regular de março a junho na CCMQ. Oficina aos sábados no Instituto Ling, realizada uma em novembro e uma em dezembro; 2017: Oficina do Dia Internacional da Dança em parceria com artistas da Sala 209 da Usina do Gasômetro em 29 de abril. Oficinas no Projeto Dancei em Caxias do Sul. Oficinas aos sábados no Instituto Ling, uma vez ao mês, nos meses de junho, agosto, setembro e dezembro. Oficina no projeto Cena Acessível – Cena Diversa na CCMQ em julho. Oficinas uma vez ao mês, aos sábados na CCMQ, nos meses de outubro e novembro. Oficina “ a arte da palhaçaria” para integrantes do DCD, ministrada por Aridne Antico, Diogo Cábuli e Renato Junior na CCMQ; 2018: Oficina regular na CCMQ, Oficinas um sábado ao mês no Instituto Ling de março a dezembro. Oficina no projeto Cena Acessível – Cena Diversa na CCMQ.</p>	<p>2014: 23 participantes / 6 equipe de trabalho; 2015: 20 participantes / 8 equipe de trabalho / fluxo de participantes esporádicos não registrado; 2016: 15 participantes / 15 equipe de trabalho. Participantes esporádicos e das oficinas no Instituto Ling não registrados; 2017: 12 participantes / 31 equipe de trabalho / número total de participantes das oficinas abertas não registrado. Oficinas no Instituto Ling: 109; 2018: 14 participantes / 9 equipe de trabalho. Oficinas no Instituto Ling: 214</p> <p>As informações provindas dos documentos de relatórios de extensão mostram apenas o número de participantes que fizeram parte do grupo principal de criação artística e a equipe de trabalho. A participação nas oficinas abertas e o número de participações esporádica não foram registrados, com exceção de 2017, onde existiu um registro de extensão específico para o projeto no Instituto Ling. Em 2018, o número de participantes foi registrado pelo próprio Instituto Ling.</p>
---	--	--	--

Enquanto a parte de criação artística dos três primeiros projetos teve direcionamento à participação de artistas profissionais da dança, as ações e criações artísticas do DCD promoveram a participação de pessoas indistintamente de suas experiências prévias em dança. O DCD foi se estabelecendo com a constituição de um grupo central de um número flutuante de dançarinos que desenvolveu as produções artísticas e uma série de ações e oficinas voltadas à informação e à formação da dança com grupos mistos, as quais atingiram um grande número de pessoas. A tensão do que é amador e do que é profissional está sempre presente no grupo. Os participantes são amadores, dançarinos experientes e inexperientes, alunos universitários e alguns artistas profissionais da dança. Apesar de não ser um grupo profissional, a atitude de profissionalismo é exigida aos dançarinos que participam das produções artísticas. Algumas discussões sobre essas questões são constantemente acionadas e tensionadas.

A cada ano, as produções artísticas tiveram focos, objetivos e estratégias diferentes com a participação dos dançarinos que permaneciam no grupo, de artistas colaboradores que passaram por ele e de novos dançarinos. O grupo central do DCD foi se desenvolvendo por meio de um processo participativo, o qual se intensificou a partir de 2016, quando foi iniciada a construção de um sonho comum a todos os participantes, mediante a metodologia de Dragon Dreaming, facilitada por Pedro Lunar¹⁹, e com o início dos grupos de estudo em docência e de processos organizacionais. Em 2017, o grupo discutiu questões sobre autonomia fazendo um seminário em que o Núcleo de Inclusão e Acessibilidade da UFRGS²⁰ foi convidado a participar. Esse foi um período em que o grupo fechou a entrada para novos participantes e focou em desenvolver processos internos de organização, ministrou oficinas em uma variação maior de lugares e propôs aulas de intercâmbio de experiência com outros projetos de extensão do curso de dança (Ballet da UFRGS e Dança & Parkinson). As conversas desse ano definiram quatro princípios norteadores para o grupo: i) a arte como suficiência; ii) o corpo como suficiência; iii) a prática de autonomia; e iv) o desejo de dançar como gerador de pulsão e impulsão. Em 2018, o grupo iniciou o ano recebendo o Prêmio Açorianos de Destaque em Dança Contemporânea da Secretaria

¹⁹ Psicólogo, mestre em psicologia social e institucional, na época, aluno no Curso de Teatro no Departamento de Artes Dramáticas na UFRGS.

²⁰ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/incluir/>>. Acesso em: 17/02/2019.

Municipal de Cultura de Porto Alegre (SMC/PMPA). O desenvolvimento em docência e em processos organizacionais resultou em uma tomada de gerenciamento e responsabilidade maior por parte dos alunos monitores, que, nesse ano, ministraram todas as aulas do grupo, as oficinas do Instituto Ling e coreografaram o DCC. Em 2019, o grupo iniciou um novo ciclo, sob coordenação do professor Márcio Pizarro Noronha. A atuação dos projetos apresentados e a ação de continuidade do grupo Diversos Corpos Dançantes tem desempenhado importante papel na promoção de mudanças culturais em Porto Alegre em direção ao conhecimento do campo da dança e deficiência enfatizando o importante papel das artes e do aprofundamento da prática performativa na dança.

A COLABORAÇÃO DAS UNIVERSIDADES DO RS PARA O CAMPO

As Diretrizes para Extensão na Educação Superior Brasileira do Plano Nacional de Educação (PNE 2014-2024, Lei nº 13.005/2014) regulamentam as atividades acadêmicas de extensão nos cursos de graduação, trazendo uma política voltada para o alcance, compartilhamento e desenvolvimento do conhecimento através das ações de extensão. As diretrizes que constituem a estrutura prática e conceitual da extensão apontam para os seguintes itens (Parecer CNE/CES Nº 608/2018 aprovado em 03/10/2018, processo 23001.000134/2017-72):

1. A interação da comunidade acadêmica com a sociedade por meio do diálogo, da troca de conhecimentos, da participação e do contato com as questões complexas contemporâneas no contexto social;
2. A formação cidadã dos estudantes, marcada e constituída pela vivência dos seus conhecimentos, que, de modo interprofissional e interdisciplinar, seja valorizada e integrada à matriz curricular;
3. A produção de mudanças na própria instituição superior e nos setores da sociedade, a partir da construção e aplicação de conhecimento, bem como por outras atividades acadêmicas e sociais;
4. A articulação entre ensino/extensão/pesquisa, ancorada no processo pedagógico único, interdisciplinar, político, educacional, cultural, científico e tecnológico.

A extensão nas universidades federais brasileiras vem desempenhando um papel bastante central ao promover inovação em diversos campos do conhecimento. Os cursos de graduação em dança nas universidades federais no RS são recentes: completaram

10 anos na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – com lançamento em 2008 e início da primeira turma em 2009 – e cinco anos na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – com início em 2013. O curso de dança da UFRGS está alocado na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID). Além dos cursos de dança nas universidades federais, o RS possui um curso de dança em uma universidade estadual, a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). As universidades privadas de Caxias do Sul (UCS) e de Canoas, Universidade Luterana Brasileira (ULBRA) atualmente não possuem cursos de graduação ou curso tecnológico de dança ativos, porém, também entraram nessa pesquisa. Em seguida, iremos observar como o campo relacionado à dança e deficiência vem se desenvolvendo nas universidades do RS.

A Tabela 5 apresenta as universidades, as cidades e os anos de início dos cursos de graduação com seus respectivos projetos de extensão, divididos em grupos específicos e mistos. Foi encontrado um número total de dez ações de extensão relacionadas ao campo da dança e deficiência, sendo que seis projetos foram realizados com grupos específicos (direcionados para pessoas de uma determinada deficiência) e quatro com grupos mistos de pessoas com e sem deficiência. Desses dez, atualmente, estão ativos três projetos com grupos mistos (dois na UFSM e um na UFRGS) e um projeto com grupo específico (na UFRGS). Os projetos de extensão encontrados estão presentes nas universidades federais, com exceção da instituição de ensino privada ULBRA. Como será visto aqui, mesmo não havendo projetos de extensão relacionados, todas as universidades tem desenvolvido ações pedagógicas que envolvem o tema deficiência. O fato de não encontrar projetos de extensão na universidade privada UCS e na universidade estadual UERGS é decorrente de um quadro pequeno de professores, cuja demanda de atividades nos cursos completa toda sua carga horária de trabalho. A grande demanda de trabalho administrativo, além da docência e da pesquisa, é também um fator que interfere no número e na continuidade dos projetos de extensão propostos por professores das universidades federais. O fluxo de projetos depende do quadro de professores, condições e demanda de trabalho exibida nos cursos em diferentes períodos, questões as quais não são abordadas nesta pesquisa.

Tabela 5

Universidade Curso Ano de início do curso Cidade	Projetos com grupos mistos de pessoas com e sem deficiência	Professora coordenadora	Período de realização	Projetos específicos (grupos específicos de pessoas com deficiência)	Professora coordenadora	Período de realização
UFSM Curso de Bacharelado em Dança 2013 Santa Maria	Projeto Um corpo no mundo: experimentações performáticas	Heloisa Gravina (Dança) e Andréa do Amparo Carotta de Angeli (Terapia Ocupacional)	Início em 2015 (ativo)	-	-	-
UFSM Curso de Licenciatura em Dança 2013 Santa Maria	Dança e Corpos Diversos	Mara Rubia Alves da Silva e Monica Borba	2013 (decorrente do projeto Extremus, criado em 2001) (ativo)	-	-	-
ULBRA Curso Tecnológico em Dança 2003 e Licenciatura em Dança 2007 a 2017 Canoas	-	-	-	Grupo Down up (parceria com o CEAMA - Centro de Atividade Motora Adaptada do Curso de Educação Física, coordenado por Roselaine Dill). Dança e Acessibilidade para Deficientes Auditivos e Surdos	Em diferentes períodos, coordenados pelas professoras: Lúcia Brunelli, Cibele Sastre e Carla Vendramin Aulas ministradas por Carmem Lucia Pretto Stodolni	2012 a 2016

UFRGS Curso de Licenciatura em Dança 2008 Porto Alegre	Diversos Corpos Dançantes	Carla Vendramin	Início em 2014 (ativo)	Viver faz a diferença	Lisete Vargas e Vera Rocha	2008 a 2012
				Dança para pacientes de AVC	Aline Hass (Silvia Wolf)	2011 a 2013
				Dança & Parkinson	Aline Haas	Início em 2016 (ativo)
UFPEL Curso de Licenciatura em Dança 2008 Pelotas	Poéticas da Diferença	Eleonora Santos	2010 a 2015	Ensaio Artístico Clínico com intervenções pedagógicas em dança/movimento para crianças e adolescentes autistas	Silvia Wolf	Março/2011 a Julho/2012

Segundo a coordenadora Sílvia da Silva Lopes, o curso de dança da UERGS iniciou em 2002 com um currículo que possuía uma disciplina voltada ao ensino de pessoas com deficiência, a qual foi ministrada pela professora Flávia Pilla do Vale. Em 2006, o curso passou por uma reforma curricular, e essa disciplina foi retirada da grade. O conteúdo sobre pessoas com deficiência na dança passou a ser inserido na ementa da disciplina de Metodologia de Ensino da Dança II, ministrada pela professora Aline da Silva Pinto, e passando também por Metodologia de Ensino da Dança I, ministrado pela própria Sílvia. Atualmente, os cursos de artes da UERGS (Dança, Música, Artes Visuais e Teatro) estão em fase de discussão sobre a possibilidade de introduzir uma disciplina transversal, compartilhada entre os quatro cursos. Sílvia conta que, devido à grande demanda de trabalho para um grupo de apenas cinco professores do curso de dança, a UERGS não tem desenvolvido projetos de extensão voltados a PcDs. Porém, os alunos trabalham esse conteúdo durante as disciplinas, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e em trabalhos de

conclusão de curso. Os alunos são estimulados a pesquisarem suas criações coreográficas, como é o caso da aluna Vitória Luara da Silvia, que apresentou a coreografia *Desvende-se* na programação do Dia da Dança realizada na Usina do Gasômetro pelo Coletivo de Artistas da Sala 209, em 2017.

A UCS não possui projeto de extensão próprio, porém tem colaborado para o desenvolvimento de projetos fornecendo sua estrutura física e também com o apoio de seus professores através dos cursos. A professora Magda Belini foi precursora de um projeto de dança com cegos que iniciou em 2009 no curso de Educação Física. As ações de dança e pessoas com deficiência na UCS envolveram a Especialização em Corpo e Cultura: Ensino e Criação através do trabalho de conclusão de curso desenvolvido por Luis André Cancian entre 2007 e 2009. O Curso Tecnológico em Dança foi criado em 2014 e finalizado em 2016 devido a uma extinção de todos os cursos tecnológicos do Brasil naquela época. Nesse curso, Magda orientou a monografia de Roberta Spader e coordenou e ministrou aulas no Atelier Coreográfico (2014), projeto ligado ao Grupo Articulações/UCS, aberto a todos os corpos, onde Uelinton Canedo também era professor. Roberta Spader e Renata Gularte recebem apoio da estrutura física da universidade para as atividades da L'Aqua, uma associação que promove diversas atividades para pessoas com deficiência, incluindo dança. Roberta destaca-se no RS por ser uma artista com deficiência que descobriu a dança com 22 anos de idade e investiu na sua profissionalização. Hoje, além de colaborar com a L'Aqua, ela coordena seu próprio estúdio de dança, onde realiza suas criações coreográficas e oferece aulas de várias modalidades ministradas por ela e por outros professores. Roberta tem participado de projetos de dança com coreografias de outros artistas e também tem promovido seus próprios projetos dentro de seu estúdio.

O curso de dança da ULBRA iniciou como tecnológico em 2003 e se tornou licenciatura em 2007. O curso foi fechado em agosto de 2017, porém a última turma se formará em agosto de 2019. A ação de extensão do grupo de dança Down-Up, com pessoas com síndrome de Down, foi desenvolvida em parceria com o Centro de Atividade Motora Adaptada (CEAMA), coordenado pela professora Roselaine Diehl, do Curso de Educação Física. A ação de extensão Dança e Acessibilidade para Deficientes Auditivos e Surdos foi realizado em parceria com o Colégio Concórdia, uma instituição de ensino para surdos da ULBRA. Na época, como aluna do curso de dança, Carmem Lucia Pretto Stodolni era bolsista de extensão, responsável por ministrar as aulas. O início da parceria

do curso de dança com o projeto do CEAMA ocorreu no ano de 2012, com a participação de estagiários da dança no grupo Down Up. No mesmo período, foi efetivado o projeto de extensão do curso de dança com o Colégio Concórdia, ambos então coordenados pela professora Cibele Sastre (2012-2013), por mim no curto período em que fui professora da ULBRA (2013/2) e, posteriormente, pela professora Maria Lucia Brunelli (2014-2016), responsável pela emergência de projetos e parcerias desde antes de sua efetivação.

Na UFPEL, o projeto Ensaio Artístico Clínico com Intervenções Pedagógicas em Dança/Movimento para Crianças e Adolescentes Autistas, coordenado pela professora Silvia Wolf, foi realizado de 2011 a 2012 através de uma parceria iniciada pelo Dr Danilo Rolim de Moura entre o curso de dança e o Centro de Neurodesenvolvimento da Faculdade de Medicina. A dança foi utilizada como intervenção pedagógica tendo em vista o aprimoramento das relações interpessoais entre indivíduos do espectro autista e seu círculo social. As atividades foram pensadas tomando por base alguns pressupostos de Rudolf Laban no que se refere a ações e qualidades variadas de movimento. Segundo a professora Silvia Wolf, ainda que em uma fase inicial de análise de dados, os resultados preliminares ofereceram uma série de reflexões que apontaram para a formatação de estratégias e atividades educativas em dança para esse público específico.

O projeto de extensão Poéticas da Diferença, coordenado pela professora Eleonora Santos entre 2010 e 2015, foi realizado com crianças que não necessariamente tinham um número de Classificação Internacional de Doenças (CID), mas que eram encaminhadas ao Centro de Atendimento a Saúde Escolar da Prefeitura de Pelotas (CASE) devido a dificuldades de comportamento e relacionamento e dificuldades de aprendizado decorrentes. A partir desse projeto, entre maio e dezembro de 2015, uma das alunas do curso, Luana Arrieche, atuou como monitora de extensão e desenvolveu um trabalho junto à Associação de Pais e Amigos de Jovens e Adultos com Deficiência (APAJADE), sob a orientação da professora Maiara Gonçalves. Neste grupo de jovens e adultos, durante o segundo semestre de 2018, a primeira aluna com deficiência intelectual, recebida no Curso de Dança da UFPEL no primeiro semestre de 2013, Geovana da Silva Carvalho, realizou seu estágio docente curricular sob a orientação da professora Andrisa Zanella.

O currículo do referido curso apresenta conteúdos relacionados à dança e a pessoas com deficiência de forma transversal, junto às disciplinas de pedagogia e às orientações de estágio. Além disso, possui uma disciplina optativa direcionada ao tema, chamada Dança, Acessibilidade e Inclusão. Segundo a professora Eleonora Santos, a questão da dança e deficiência é, atualmente, uma realidade no curso, que se efetivou há seis anos, a partir do recebimento da aluna com um déficit cognitivo importante, e que se desdobrou com a chegada de outra aluna, que possui síndrome de down, em 2018. Tal contexto tem provocado os professores a repensarem a estrutura das suas aulas e os métodos de avaliação e faz com que a comunidade acadêmica do Curso desenvolva, dia-a-dia, estratégias de reorganização de trabalho e relações. O Núcleo de Acessibilidade e Inclusão (NAI)²¹ oferece um acompanhamento importante aos alunos com deficiência: através de um programa de tutoria, os colegas atuam colaborando no processo de aprendizagem desses alunos. A professora Eleonora diz que o aprendizado está entre alunos e professores tanto na rotina diária como também no pensar outros contextos e entender questões sobre vulnerabilidade, estética e sobre as especificidades de outros corpos.

A UFSM possui um curso de bacharelado em dança e outro de licenciatura em dança. O curso de bacharelado possui o projeto de extensão Um Corpo no Mundo: Experimentações Performáticas, coordenado pelas professoras Heloisa Gravina (Dança) e Andréa do Amparo Carotta de Angeli (Terapia Ocupacional). O projeto, iniciado em 2015, é uma ação do Laboratório Espaço Corpo do núcleo transdisciplinar de estudos em dança e terapia ocupacional e realiza práticas de experimentações somáticas.

O projeto de extensão Dança para Pessoas com Deficiência Física foi criado em 2001 no curso de Educação Física da UFSM, na época, através do interesse acadêmico de Caren Bernardi do curso de Fisioterapia e de Martini Dornelles do curso de Educação Física, com a coordenação da professora Mara Rubia Alves da Silva. A partir desse projeto foi criado o grupo de dança sobre rodas Extremus. Inicialmente, o grupo contava com a participação de três cadeirantes e três andantes. Em 2013, o projeto passou a fazer parte do departamento de dança, a partir da criação do curso de licenciatura. Nesse momento, recebeu o nome de Dança e Corpos

²¹ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/nai/>>. Acesso: em 18/02/2019.

Diversos, porém continuou contando com a participação do grupo Extremus. Atualmente, o grupo é formado por 18 alunos/participantes com várias deficiências e suas famílias, 20 acadêmicos/acadêmicas de vários cursos – como Dança (licenciatura e bacharelado), Educação Física (licenciatura e bacharelado), Terapia Ocupacional, Pedagogia, Educação Especial, Fisioterapia, Matemática, Artes Cênicas –, e conta com a coordenação das professoras Mara Rubia Silva e Mônica Borba. O projeto segue um direcionamento multidisciplinar, com compartilhamento de saberes e reuniões semanais de avaliação e planejamento além da participação em eventos artísticos e científicos. Segundo a professora Mara Rubia, o projeto busca a inclusão, a visibilidade de todos os corpos, do fazer da arte/educação e a divulgação da arte produzida a partir da construção coletiva. A partir de 2013, com a disciplina Dança e Inclusão, obrigatória aos alunos da licenciatura em dança, o projeto tem colaborado em oportunizar formas de reflexão e ações sobre temas pertinentes à diversidade e à inclusão.

Dança e Diversos Corpos (UFSM) e Diversos Corpos Dançantes (UFRGS) possuem características e enfrentam questões semelhantes. A professora Maria Rubia conta que era comum a plateia reagir aos espetáculos com emoção exagerada, com sentimentos atachados à percepção de superação da deficiência. Os próprios dançarinos começaram a questionar isso com o passar do tempo, pois queriam ser reconhecidos e aplaudidos pelo seu propósito artístico. Mara Rubia diz que, atualmente, talvez pelo fato do grupo ser mais conhecido e divulgado pela mídia, o público reconhece o trabalho artístico e se emociona com ele e não com a pressuposta superação dos dançarinos. No início houve uma certa resistência dos familiares e mesmo da instituição que, apesar da vontade de ver seu sucesso, tinham desconfiança de que o projeto fosse dar certo. Parte dos locais onde o grupo ensaia não possui acessibilidade. Os participantes chegam aos encontros com transporte próprio, trazidos pelas famílias.

O primeiro projeto envolvendo PcDs na dança na ESEFID/UFRGS foi iniciado pela professora Vera Rocha, do Curso de Fisioterapia, e também coordenado pela professora Lisete Vargas, do Curso de Dança, entre 2008 e 2012. A professora Lisete conta que o projeto Viver Faz a Diferença foi direcionado primeiramente para cegos e depois se experimentou o desafio de ampliar as atividades também para pessoas com outras deficiências. O projeto Dança para Pacientes de AVC, coordenado pela professora Aline Haas, teve a colaboração de Silvia Wolff. O objetivo do projeto foi o de promover a qualidade de vida dos participantes através

da dança. O projeto contava com alunos da graduação, integrando extensão e pesquisa, qualitativa e quantitativa. Também com o objetivo de promover a qualidade de vida, a professora Aline Haas criou o projeto chamado Dança para Pacientes com Doença de Parkinson, em 2016, que mudou seu nome para Dança & Parkinson a partir da sua 4ª edição, em 2019. A base das aulas é a dança em pares (fórró, samba e outros ritmos), com movimentos na posição sentada, no início da aula, seguidos de movimentos baseados no balé, feitos na barra, e da dança em pares. Esse projeto está vinculado ao Programa de Pesquisa e Tratamento para o Parkinson (PPT Parkinson), que envolve também as áreas de educação física e fisioterapia na ESEFID. O objetivo é comparar o efeito de diferentes atividades nos parâmetros motores e não motores da doença de Parkinson, verificando as diferenças entre dança, jogging aquático e caminhada nórdica. Dança & Parkinson conta com a participação e pesquisa das alunas de pós-graduação Marcela dos Santos Delabary e Rebecca Gimenes Donida, além de alunos de graduação.

Dança & Parkinson e Diversos Corpos Dançantes estão atualmente vigentes na ESEFID/UFRGS, ambos com projetos de pesquisa associados²². Os projetos fazem parte dos conteúdos da graduação nas disciplinas Campos Profissional de Dança e Estudos em Dança, Corporeidade e Saúde I, que foram ministrados pela professora Aline Haas e por mim. Além dessas disciplinas e da participação direta nos projetos, durante o curso, os alunos tem oportunidade de desenvolverem o tema dança e deficiência também através da disciplina de Estágio em Projetos e de conteúdos transversais de outras disciplinas, dos estágios curriculares, do PIBID e de trabalhos de conclusão de curso. Apesar de existirem projetos de extensão e um currículo fortemente atuantes, há esferas que podem ser ampliadas, especialmente com relação ao recebimento de alunos com deficiência no curso e com relação à iniciativa de trabalhos artísticos dos próprios discentes.

Os projetos de extensão das universidades, com grupos mistos ou específicos, possuem objetivos distintos quanto ao que estão oferecendo aos seus participantes. O mote de Poéticas da Diferença e Ensaio Artístico Clínico (UFPEL) foi de desenvolvimento pedagógico. Viver faz a diferença, Dança para pacientes de AVC e Dança & Parkinson (UFRGS) estiveram voltados a questões de

²² No período entre 2014 e 01/2009, o DCD estava associado ao projeto 28052 - A DANÇA COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA E GRUPOS DE HABILIDADES MISTAS.

saúde como forma de tratamento e melhora da qualidade de vida. Diversos Corpos Dançantes (UFRGS), Dança e Diversos Corpos (UFSM - licenciatura), Projeto Um Corpo no Mundo (UFSM - bacharelado), Grupo de Dança DownUP e Dança com Surdos (ULBRA) se caracterizam por desenvolverem processos e performances artísticas. As ações propostas nas universidades demonstram que existe um fluxo contínuo de trabalhos na área da dança e deficiência no RS, dentro do recorte feito nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Paulo; LIMA, Ricardo (Coord.). **Nada Sobre Nós Sem Nós: relatório final**. Oficina Nacional. Coordenado por Paulo Amaral e Ricardo Lima. Rio de Janeiro, 2009.
- BORGES, Jorge Amaro de Souza. **Políticas da Pessoa com Deficiência no Brasil: Percorrendo o Labirinto**. 2018. 427fl. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Steil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas, Porto Alegre/RS, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/181459>> Acesso em: 12/02/2019.
- DINIZ, Débora; BARBOSA, Lívia; SANTOS, Wederson Rufino. Deficiência, direitos humanos e justiça. Sur. **Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 64-77, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sur/v6n11/04.pdf>>. Acesso em: 12/02/2019.
- MILLETT-GALLAT, Ann. **The Disabled Body in Contemporary Art**. Palgrave Macmillan: New York, 2010.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A Estética da Experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos**. 2016. 239fl. Tese de doutorado. Orientadora: Maria Albertina Silva Grebler. Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2016.
- _____. Impossible Dances: Staging Disability in Brazil. **Choreographic Practices**. vol 6., nº 1, 2015. p. 9-23.
- _____. **Deficiência em cena**. 1º edição. João Pessoa: Ideia, 2011.
- _____. Deficiência em Cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **O Mosaico**. Rev Pesquisa em Artes/FAP, Curitiba, n.3, jan/junho 2010. p. 1-9.
- VENDRAMIN, Carla. Diversas Danças - Diversos Corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. **Revista do Corpo: Ciências e Artes**. Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013. p. 1-18.

DANÇAS IMPOSSÍVEIS: ENCENANDO A DEFICIÊNCIA NO BRASIL¹

Carolina Teixeira
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Tradução: Francisco Araujo da Costa

Neste artigo, discuto as experiências criativas de artistas da dança com deficiência e sua relação com uma economia da inclusão social que anima as tendências neoliberais do Brasil democrático. Discuto também as performances de dança que envolvem pessoas com deficiência no contexto das comunidades artísticas e políticas sociais brasileiras. Começo com a minha experiência enquanto dançarina e diretora da Roda Viva Cia de Dança e então analiso outros artistas com deficiência contemporâneos do Brasil, como Marcos Abranches, para reimaginar as consequências sociais e artísticas que a deficiência pode ter para a dança no Brasil. Considero esses trabalhos como propositores de uma guia metodológica que nos leva além das questões básicas de acessibilidade e inclusão. Minha meta é avançar ideologicamente além do modelo de inclusão que permite que todos dance e enfatizar a importância da voz artística e da autonomia criativa nas práticas com a deficiência nas artes.

Viver como pessoa com deficiência no Brasil é reconhecer o quanto estamos implicados em uma estrutura social paradoxal que sugere ao mesmo tempo a possibilidade de inclusão e acomodação dos corpos com deficiência ao mesmo tempo que impede a reavaliação mais radical da deficiência enquanto força criativa em si. Durante a última década, o Brasil começou a enfrentar os problemas da pobreza, criminalidade e violência relacionadas à profunda estratificação social e desigualdade econômica que o país herdou de suas estruturas políticas anteriores. Esses discursos marginalizadores criaram uma percepção que reconhece a

¹ Texto publicado originalmente em *Choreographic Practices*, volume 6 número 1, p. 9–23 (TEIXEIRA, 2015).

importância das instituições do estado de bem-estar social para gerar oportunidades educacionais e de emprego para indivíduos que lutam para sobreviver. Ao mesmo tempo, essas políticas sociais geradas por comunidades de base foram desenvolvidas em outros modelos de assistência mais convencionais médicos, jurídicos e, em especial, de caridade.

Este último exemplo está ligado à influência dominante do cristianismo no Brasil, oriundo da ideia de que os pobres, aleijados e desvalidos são todos filhos de Deus, cuja sina deve ser tratada com compaixão. É impossível refletir sobre a história da dança e deficiência no Brasil sem considerar tais fatores sociopolíticos. Na verdade, a presença do bem-estar social em uma sociedade extremamente baseada na patronagem estatal contribuiu para a criação de cidadãos dependentes e estigmatizados, posicionados como pessoas que precisam de ajuda ou piedade. O modelo institucional que se desenvolveu em torno das questões de acessibilidade e amparo para pessoas com deficiência no Brasil enfatiza uma ideia de inclusividade que enfoca a participação das pessoas em atividades (como terapia de reabilitação), ao invés do reconhecimento do corpo com deficiência como locus de criação artística ativa.

Teóricos dos Estudos da Deficiência no Brasil, como Debora Diniz, explicam que a questão da deficiência no Brasil muitas vezes é tratada como um problema de “direitos humanos” e depende dos relacionamentos estabelecidos por um modelo social que pressupõe completude e autonomia. A deficiência muitas vezes é descrita de um modo que sugere incapacidade, deformidade, impedimento, incompetência e/ou anormalidade. Esse modelo de inclusividade, apesar de uma “perda” (de membros, funcionalidade corporal ou mental, autossuficiência), serve para manter uma desigualdade e cria mais dependência do estado para prestar serviços de modo a compensar por essa carência. Neste artigo, busco analisar como esses conceitos (incapacidade, deformidade, etc.) são cruciais para a construção social da deficiência enquanto perda, em vez desta enquanto perspectiva sobre o processo de fazer (e, por extensão, desfazer) arte.

Em outras palavras, não quero analisar a deficiência em termos de quem somos (uma identidade), mas sim em termos de como fazemos as coisas de forma diferente (uma prática). Meu objetivo é começar a pensar sobre a realidade dos artistas com

deficiência no Brasil e a importância das suas contribuições para além das culturas normativas dos modelos sociais, médicos e de bem-estar dominantes.

As pessoas com deficiência são uma parcela significativa da população brasileira, cerca de 23,9% do total. As políticas públicas e instituições que prestam serviços assistenciais criam campanhas ou iniciativas de conscientização na sociedade, mas a maioria dessas ações estão diretamente ligadas a planos econômicos que, em última análise, não respeitam as necessidades dos indivíduos com deficiência. No Brasil, por exemplo, parte do transporte público tem acessibilidade, mas a equipe que opera esses serviços não recebe treinamento; temos rampas de acesso, mas elas são inadequadas para o uso por pessoas com deficiência e idosas; temos faixas especiais para pessoas com deficiências visuais, mas elas muitas vezes começam e então são interrompidas abruptamente. Tudo isso opera mais como um apoio simbólico vazio às políticas sociais do que atos reais de inclusão. Esse é o principal problema com o modelo brasileiro atual.

Pensar sobre deficiência em termos de desvios corporais nos ajuda a entendê-la como uma forma de resistência às normas culturais. Esse processo foi essencial para a emergência das novas organizações artísticas e comunitárias que começaram a reconfigurar os modos de percepção cultural e estigmatização social, incluindo o movimento das favelas no Brasil e o movimento pelos direitos das pessoas com deficiência no início da década de 1980.

Menciono o trabalho desses movimentos sociais como ponto de partida para repensar a arte envolvendo pessoas com deficiência, pois, durante muito tempo, as atividades de dança no Brasil tinham uma natureza explicitamente terapêutica. O movimento pelos direitos das pessoas com deficiência era visto como parte de um regime cultural de reabilitação, não como um modo de autoexpressão criativa e performativa.

As mudanças culturais do final do século XXI ajudariam a promover os direitos das pessoas com deficiência, de forma a dançarem profissionalmente, coreografarem suas próprias obras, experimentarem com novas possibilidades estéticas e serem parte do mundo das artes cênicas como um todo. Do início da década de 1990 aos primeiros anos da década seguinte, emergiram as primeiras companhias de dança de pessoas com deficiência no Brasil, à margem dos espaços teatrais tradicionais. Apesar de

ignorados por um público mais acostumado com o virtuosismo de corpos hipertreinados que cruzam o palco freneticamente em grande parte da dança contemporânea, suas performances ajudaram a radicalizar as concepções cotidianas sobre quem poderia subir ao palco e se apresentar perante um público pagante.

Essas primeiras coreografias com dançarinos com deficiência no Brasil foram construídas a partir de uma prática ainda ligada a um modelo médico e terapêutico, mas as obras ainda assim buscaram entender o potencial inexplorado de movimento dentro do contexto da deficiência específica de cada artista. Com o tempo, os modelos recreacionais anteriores começaram a conceder novos entendimentos e perspectivas nascidos das experiências físicas das pessoas com deficiência. Ainda assim, a meu ver, as preocupações sobre “HABILIDADES” (ligadas à versão brasileira do capacitismo) reproduzem discursos convencionais sobre o que o corpo pode ou deve fazer em cena. Proponho que alteremos esse modelo de ‘eficientismo’ enquanto possibilidade para um modelo que incorpore (literalmente) os aspectos impossíveis dos nossos corpos com deficiência.

PALAVRAS, DANÇAS EXCLUÍDAS

*My efficiencies are diluted
Efficiently by sides
By side/side
Deficiencies around me
Paralyzes a word
And all these words
Are spasms
Upon me...²*

Quando me refiro à ideia da eficiência na dança, está relacionada com uma cultura de alto nível de habilidades técnicas, muito comum em grupos no Brasil, onde os dançarinos ainda buscam demonstrar virtuosismo em suas apresentações. Ironicamente, essa

² *Minhas eficiências / Diluídas / Eficientemente pelos lados / Lado a lado / Palavras paralisadas / E todas elas / Palavras / Espasmam / Sobre mim...*

expectativa não é muito diferente para artistas com deficiência. O virtuosismo está diretamente relacionado com um modelo produtivo da dança, que regula nossas ações através da supressão de tudo que não é eficiente; em outras palavras, a supressão de tudo que possui uma conotação de deficiência. A palavra “deficiência” em português não possui a mesma conotação que o termo *deficiency*, em inglês, que indica uma falha ou desqualificação de diversos tipos (em inglês, o termo para pessoas com deficiência se baseia no substantivo *disability*). No Brasil, a palavra “deficiência” representa outra realidade e experiência social, relativa a situações de exclusão, que explicarei nas páginas a seguir. É interessante refletir sobre a relação dessas palavras com o Modelo Social, que defende a produtividade e a cultura que espera que todos desenvolvamos habilidades.

Em seu livro *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Ann Cooper Albright (1997) defende que a dança mesclando pessoas com e sem deficiência no início da década de 1990 muitas vezes reproduzia uma estética de virtuosismo, mesmo enquanto derrubava as barreiras de que corpos poderiam ou não dançar no palco. Em seu capítulo “Dancing across difference” (Dançando através da diferença), Albright oferece uma análise detalhada do tipo de estética da beleza, habilidade e controle corporal internalizada por grupos como a Axis Dance Company e a Cleveland Ballet Dancing Wheels.

Estou convencida de que a questão do controle é fundamental para entender não apenas as questões específicas do preconceito contra pessoas com deficiência, mas também o espaço simbólico maior que a deficiência ocupa na imaginação psíquica da nossa cultura. Na dança, esse contraste entre corpos clássicos e grotescos muitas vezes é contextualizada em termos de controle físico e virtuosismo técnico.
(Albright 1997: 74)

Nas últimas duas décadas, a dança enquanto corpo fora do modelo eficientista incorporado se tornou um ato subversivo de coragem e resistência extrema, com contraposição à forte predominância de obras nas quais força e virtuosismo físico já haviam demarcado o que era considerado dança brasileira contemporânea. Grupos como a Cia. Deborah Colker de Dança, o Grupo Corpo e a Cia. Quasar de Dança se destacaram no Brasil pelas suas obras que exploravam as barreiras do corpo, revelando, como proposta central de seus repertórios, o virtuosismo e uma dança que privilegiava o movimento como um fim em si mesmo. Além das

companhias de dança tradicionais do Brasil, grupos importantes do cenário internacional atingiram altos níveis de excelência com a presença de artistas com deficiência. Aqui, podemos mencionar a CandoCo, da Inglaterra, e a Axis Co Dance norte-americano; ambos os grupos inspiraram a formação de trabalhos no Brasil, incluindo o exemplo da companhia de dança brasileira Roda Viva Cia de Dança. Enquanto muitas companhias contemporâneas se concentravam na demonstração de técnicas virtuosísticas, havia um desejo paralelo de incorporar dançarinos com deficiência nas suas performances de dança.

A experiência da Roda Viva Cia de Dança pode ser entendida como um passo inicial na formação e percepção do trabalho dos artistas com deficiência. A companhia, da qual fui membro por cerca de doze anos, iniciou suas atividades em 1995 na cidade de Natal, no nordeste do Brasil. Essa capital estadual está distante dos centros culturais do Brasil, como São Paulo e o Rio de Janeiro, sua visão municipal foi responsável por apoiar o trabalho desse grupo de dança pioneiro no trabalho com corpos deficientes. A Roda Viva iniciou suas atividades em consequência de um projeto terapêutico que buscava explorar a influência da dança sobre a sexualidade de pessoas com lesões da medula espinhal. O estudo foi conduzido em um dos maiores hospitais de Natal e atendeu vítimas de lesão medular na comunidade. Logo, Henrique Amoedo, na época colaborador do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e criador do grupo inicial, começou a receber pedidos de novos alunos, com outros tipos de deficiências, que também estavam interessados em dançar. Foi o início do processo do grupo, apesar deste ainda não ter definido sua identidade enquanto companhia de dança.

Foi apenas com o trabalho e as aulas de coreógrafos e profissionais das artes cênicas brasileiras (como Luis Arrieta, Carlinhos de Jesus, Mario Nascimento, Henrique Rodovalho, Ivonice Satie, Domingos Montagner e outros) que o grupo começou a criar sua própria metodologia, com base principalmente no Contato Improvisação e o Método Dança Educação-Física do coreógrafo paulista Edson Claro. O método era bastante popular no Brasil do final da década de 1980 entre dançarinos e alunos de Educação Física; seu objetivo era entender a importância da Profilaxia do Corpo na realização de atividades físicas. O método combinava técnicas e investigações somáticas de práticas corporais alternativas, como yôga, Tai-Chi-Chuan, Quiropraxia e Feldenkrais (entre outras), com

metodologias de dança moderna, como o Método de Graham e Labanotation. Além destes métodos aliados aos gêneros moderno e contemporâneo de dança, a companhia começou suas primeiras colaborações com coreógrafos importantes da cena brasileira.

Em meu livro *Deficiência em Cena*, publicado em 2011, faço uma análise sobre a dança brasileira mais importante a contribuir para essa abertura do mercado artístico e sua reverberação na emergência de novas possibilidades para apreciar e pensar sobre deficiência. Nessa obra, enfatizo a importância da Roda Viva Cia de Dança para a formação de novos grupos e projetos no campo da dança brasileira. O aspecto mais interessante do trabalho desse grupo foi o modo como combinou o treinamento em dança com oportunidades educacionais, programas de extensão em saúde e a transformação social da comunidade. Os três primeiros anos da companhia foram caracterizados pela atenção às experiências corporais de cada membro. As práticas de treinamento físico consideravam as possibilidades da criação colaborativa por meio de técnicas de parceria inspiradas pelo Contato Improvisação, que aprofundavam a percepção e o conhecimento sobre os corpos com ou sem deficiência. As formações multidisciplinares e a natureza diversa das deficiências ajudaram a facilitar uma curiosidade sobre a emergência e troca de movimentos entre os diversos questionamentos, medos, inseguranças e descobertas de todos os participantes.

É importante observar que o grupo teve fases diferentes. Se iniciou a partir de uma intenção terapêutica e logo se tornou excessivamente preocupado com as técnicas da dança moderna. Essas duas fases caracterizaram a busca pelo uso eficiente de corpos no palco exigida pelos coreógrafos contratados pelo grupo. No final da década de 1990, teve início outra fase na Roda Viva Cia de Dança, empregando outras metodologias criativas e mais colaborativas. Em 1997, o grupo começou a produzir espetáculos anuais que, por sua vez, inspiraram produções semelhantes de coreógrafos em outros estados brasileiros. Essa esfera de influência crescente motivou a inclusão da companhia no cenário das artes cênicas brasileiras. Os repertórios eram caracterizados por temas variados como cultura nordestina, poesia do samba, o universo circense e a coreografia sobre conflitos humanos. Apesar do repertório abranger diversos aspectos da sociedade brasileira, o humor e a ironia se tornaram características da companhia. À medida que evoluiu, a Roda Viva recebeu financiamento estatal apenas intermitentemente, então seus membros se tornaram todos parcialmente responsáveis pela produção ou pelas atividades ligadas à obtenção de recursos financeiros. Além disso, o envolvimento

da universidade garantia apenas algum apoio institucional, o que não incluía o pagamento de salários. Felizmente, a conexão institucional concedeu ao grupo um espaço para ensaios e aulas para os membros da comunidade, além de um pequeno orçamento para viagens internacionais dentro do território brasileiro. Ainda assim, os dançarinos acabaram se tornando responsáveis por toda a produção, incluindo divulgação, marketing e venda de ingressos, além da qualidade cênica no palco. Isso aumentou a carga de trabalho necessária para levar a coreografia ao público, mas também nos permitiu controle sobre nossa forma de representação.

Os dançarinos foram incentivados a criar coreografias para o próprio grupo e outros dançarinos. Aproveitando essa oportunidade, criei Vixe em 1997 onde pude aprofundar minhas próprias deficiências (pois dançava apenas um lado paralisado do corpo) enquanto estratégia coreográfica.

Preciso visualizar os movimentos em minha mente antes de acionar meus músculos. Em vez de tratar essa deficiência como um problema, transformei-a em parte do meu processo criativo, e os dançarinos me ajudaram, desenvolvendo paradigmas criativos com base nas próprias deficiências, diferentes da minha. O mesmo ocorreu para os dançarinos sem deficiência, que se apropriaram dessa estética de trabalho, que buscava tratar a limitação como uma impossibilidade produtiva, que intervia diretamente na construção de um corpo eficiente. Fui inspirada a criar a partir do diálogo entre todos os corpos, o que me fez descobrir, rejeitar e aprofundar minha consciência sobre as impossibilidades do meu corpo e usá-las como ponto de partida para o nosso material cênico. No meu caso, essa experiência coreográfica mobilizou um senso de engajamento e conexão com os meus dançarinos. Desenvolvi uma concepção mais ampla sobre meu corpo e minhas dificuldades, e essa estratégia foi compartilhada como parte da nossa criação coletiva.

QUANDO A DEFICIÊNCIA DANÇA...

A dyad

*Encounter my limbs...*³

Por que não? foi um balé criado pelo coreógrafo brasileiro Henrique Rodovalho em 1997. O aspecto mais interessante dessa obra é que ela contribuiu para a nova proposta estética da Roda Viva Cia de Dança. Me refiro à mudança realizada pela companhia, de obras caracterizadas pela dança moderna para uma linguagem mais contemporânea, especialmente porque o trabalho envolvia diretamente a exploração do significado da deficiência na cena e expunha, sem censura ou preocupação com o politicamente correto, as deficiências de todos os dançarinos (ao mesmo tempo que dava voz aos seus desejos). Isso criava um senso de ironia e resistência através da dança.

A coreografia transformava as relações pessoais cotidianas e o universo da deficiência em movimento por meio das contribuições e testemunhos dos dançarinos envolvidos com o processo coreográfico. O processo criativo levou um mês, entre as cidades de Natal e São Paulo, e teve um cronograma de ensaios extremamente exigente. O coreógrafo enfocou o comportamento do grupo, e a personalidade de cada membro, o que ajudou a criar o drama corpóreo que já existia nos gestos, ações e relações de cada dançarino com a sua própria deficiência.

Essa obra representou um marco no processo criativo da Roda Viva Cia de Dança, pois os artistas se tornaram realmente parte do processo, usando suas experiências com a deficiência como ponto de partida em vez de tentarem superar suas limitações ou déficits. A criação de vinhetas, interpretadas em pares, revelavam situações cômicas do cotidiano da vida e das deficiências de cada um, permitindo que essas diferenças tecessem uma narrativa de ironia e confronto entre as deficiências. Essa característica altamente teatral da obra era estratégica, pois ao mesmo tempo que afirmava as deficiências de cada dançarino, sem medos ou desculpas, oferecia ao público inúmeras possibilidades de interpretação, provocação e encanto. Além disso, ela mobilizava diferentes

³ Uma díade / Encontra meus membros...

modos de pensar sobre a deficiência: como uma situação irônica, tragédia social, sensualidade, sarcasmo e beleza. Das respostas politicamente corretas da plateia ao seu riso nervoso, *Por que Não?* desloca e suspende as atitudes convencionais sobre dança e deficiência, permitindo que os artistas simplesmente se mostrem como são e não como a sociedade espera vê-los no palco.

A *Roda Viva Cia de Dança* tinha quatorze anos de existência, com um repertório estabelecido e participação em eventos internacionais, ao lado de grupos de renome como o *Candoco* (Reino Unido) e a *Axis Company Dance* (EUA). Sua obra motivou a criação de outros grupos brasileiros, como a *Cia Mão na Roda* de São Paulo e a *Cia Gira Dança* no Nordeste. Além disso, ela teve uma forte influência em muitos dos coreógrafos que trabalharam com o grupo. Como diretora artística do grupo (2005–2007), pude aprofundar minha curiosidade relativa ao nosso processo coreográfico, o senso de comunidade do grupo e as vozes criativas e autonomia individual dos dançarinos. Enfoquei as ações corpóreas no diálogo com as resistências corporais de cada membro, uma prática que ia além das eficiências (ou virtuosismos). Além disso, optamos por dar aulas nas ruas da cidade, como forma de colocar nossos corpos em



situações publicamente disponíveis e, por vezes arriscadas. Esses momentos foram caracterizados por desconforto e incerteza e serviram para consolidar nosso senso de comunidade e identidade coletiva. Ainda assim, mesmo com o impacto significativo do seu legado artístico, a Roda Viva Cia de Dança encerrou suas atividades em 2009 devido à ausência de comprometimento profissional e apoio financeiro, necessários para manter o propósito original do grupo. Apesar da companhia ter enfrentado uma redução das atividades em seus últimos anos, suas performances marcaram uma contribuição importante para a dança brasileira, sendo o primeiro grupo responsável pela inclusão de dançarinos com deficiência na dança nacional. Apesar do trabalho importante desses grupos, os espaços e o acesso a corpos com deficiência no mundo das artes cênicas permanece limitado; mesmo hoje, o artista com deficiência é visto no palco como uma espécie de super-herói, superando os limites da própria deficiência.

OS LIMITES DA DEFICIÊNCIA

*My divided body
Has both abilities divided
Gathering me ...⁴*

A experiência da deficiência continua a ser a última dimensão a ser trabalhada pelas artes cênicas, ainda ansiosas por demonstrações de virtuosismo e feitos extraordinários. Considerar a experiência levantada pela deficiência sugere a possibilidade de repensar a relação entre deficiência, subjetividade artística e potencial criativo. O artista com deficiência cria em um estado de vazio social, físico e político; sua escolha estética está imersa na experiência da impossibilidade. Para esse artista, seu corpo hipervisível, que também é, ironicamente, invisível no cotidiano, é a força motriz de um processo criativo que não exige mais justificativas conceituais ou o esclarecimento da sociedade. Esses artistas são forçados a provar para o mundo que podem realmente criar.

⁴ *Meu corpo dividido / Ambas capacidades divididas / Reunindo-me*

No Brasil, o coreógrafo e dançarino Marcos Abranches tem sido reconhecido pela sua coreografia mais recente. Sua obra destaca sua fisicalidade única, influenciada pela paralisia cerebral, que rejeita as convenções normativas de controle muscular e virtuosismo técnico da maioria das produções de dança. O pintor irlandês Francis Bacon inspirou a criação artística de Marcos, intitulada *Corpo sobre Tela*.

A obra explora as tensões de exibir o corpo ao mesmo tempo como tela e pintor. Abranches fisicaliza os ímpetus criativos que animam a pintura de Bacon, interpretando-a com seus movimentos. Inscrevendo a catarse artística de Bacon em seu corpo, os movimentos de Abranches interpretam a cor e a forma como vibração cinética e tonalidade, destacam a mobilidade espástica do seu corpo. Cada espasmo, grito, baba, suor, dificuldade e imobilidade visível na dança de Abranches questiona a cultura da eficiência, questiona a economia da superação dos limites humanos para construir um espaço para celebrar o que não pode ser feito com o corpo. Sua dança é uma prática de resignificação do corpo com deficiência ao habitar um lugar de ausência, um lugar abandonado, recuperado, adaptado constantemente à impossibilidade, deleitando-se nos prazeres que se obtém com a falha do corpo.

Corpo sobre Tela habita o lugar de experiência e compreensão da posição precária do corpo, que sempre precede o momento icônico da impossibilidade. O artista se recria nas falhas e espasmos do seu movimento; mais do que representar uma dança, ele a habita: um corpo que nas apropriações dos espasmos, tensão e sonoridade da voz se rompe e explode em múltiplas danças. A experiência cênica da obra de Marcos Abranches não se reduz ao que é possível fazer, ou ao que o corpo consegue fazer; essa noção é vazia e repete a lógica da eficiência e um comprometimento com a ideologia canônica do corpo virtuosista. Sua dança habita um espaço de outra ordem, uma criação artística que não repete a estética convencional do que é e do que não é arte; em vez disso, seu fazer postula uma antiestética, provocando e desestabilizando a percepção da plateia para mobilizar uma experiência mais profunda de deficiência.

O trabalho de Marcos Abranches retoma uma liberdade de expressão livre de justificativas culturais. Sua dança está inclusa em um espaço social excludente. No seu caso, a criação artística não repete os modelos sociais convencionais de deletar o espaço artístico como ato de reparação-justificativa para a pessoa com deficiência, e em vez disso dá voz a uma expressividade que

confronta constantemente o impossível, o que não pode ser feito, até mesmo na imobilidade de quem cria possibilidades. O corpo espástico, amputado, paralisado e atrofiado recria atos indizíveis, espaços preenchidos com atos conscientes, as multiplicidades do desejos. Assim como a experiência da desigualdade, o improviso e a precariedade mobilizaram a formação de grupos e artistas no difícil contexto social brasileiro, provocando a abertura de reflexões e espaços criativos sobre deficiência, sua dança nos leva além dos modelos da inclusão neoliberal. Apesar de intervenções como Corpo sobre Tela, os corpos com deficiência resistem às formas mais distintas de exclusão que se manifestam no cotidiano; eles insistem e desistem, questionando ausências e presenças com a (im)possibilidade do corpo.



Imagem 2 – Marcos Abranches em Corpo sobre Tela (2013)
Foto: Eduardo Knapp.

O ESTADO DE IMPOSSIBILIDADE

*Deficiência (Disability) says the portuguese word
And I try to make Ciência (Science)
Like a kind of impossible silence
Screaming in my body...⁵*

Durante as duas últimas décadas, observei uma maior presença de corpos marginalizados na dança e nas artes cênicas em geral, corpos com deficiência que normalmente seriam subjugados e rejeitados de palcos e espaços tradicionais. Sua presença abre a oportunidade para outros corpos e outras percepções estatísticas. Ela constitui o que chamo de um 'campo de impossibilidades', no qual o criador pode habitar a precariedade, os abandonos e as negociações de ausência (da mobilidade eficiente) enquanto presença (de diferentes possibilidades criativas). Nesse sentido, os processos artísticos refletem correntes pulsantes, reforçando a noção de Luigi Pareyson do processo criativo como fonte de impulsos “desterritorializados”:

O fato é que a arte não pode somente executar, produzir, realizar, e o simples fazer não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (Pareyson 2001: 23, ênfase no original).

A estética defendida por Luigi Pareyson se concentra na importância do processo, que ao mesmo tempo “inventa, realiza, descobre”. Para a pessoa com deficiência, esta não é uma convenção ou uma representação de uma ausência, mas sim uma possibilidade de vivenciar a incerteza. Creio que há um poder criativo tremendo nisso. A meu ver, o trabalho produzido pelos dançarinos com deficiência propõe uma apropriação absoluta do processo de criação artística,⁷ da não dependência dos modelos de eficiência virtuosística, o que Ann Cooper Albright chama de uma estética da habilidade.

⁵ *Disability (Deficiência) diz a palavra / E tento fazer / Ciência / Como um silêncio impossível / Gritando no meu corpo...*

Nesse caso, é importante refletir sobre como a dança contemporânea, sedenta de novos fetiches ou mobilidades estilisticamente diferenciadas, pode acabar por transferir para os corpos com deficiência uma glorificação e, ao mesmo tempo, contribuir para sua guetização, tornando esses corpos com deficiência no palco um circo não caracterizado por horrores, mas sim por um novo virtuosismo, moldado para provar, justificar e impressionar um público que anseia por consumir novos exemplos de redenção humana. A experiência da deficiência revela uma criação artística que se abre na sua própria desconstrução e provoca reflexões sobre o local que o artista com deficiência ocupa nas culturas capitalistas modernas. Reforçar o modelo de “superação” de limites implica em uma dialética de eficiência/deficiência, uma dupla consciência na qual meu corpo às vezes faz o mesmo que um corpo sem deficiência e às vezes não.

Refletindo sobre esse paradoxo de inclusão/exclusão, me questiono qual seria o papel do artista com deficiência em expandir esses limites da representação. Por que a sociedade ainda busca uma resposta e se admira da dança de pessoas com deficiência? São perguntas que podem não ter resposta nas teorias e correntes filosóficas, mas que podem ser aprofundadas através do trabalho de uma nova geração de atores, intérpretes, dançarinos e coreógrafos, que, com ou sem deficiência, são guiados pela sua própria criação artística. O projeto inclusivo brasileiro criado pelo Estado ainda é simbólico, pois mantém uma espécie de protecionismo social. Por um lado, ele defende a ideia de inclusão, mas, por outro, revela um projeto de exclusão, sem a convicção necessária para desenvolver políticas reais em termos de educação, acessibilidade e autonomia. Além das áreas socioeconômicas, essa exclusão ocorre também nos territórios artísticos e culturais, nos quais organizadores e artistas incluem indivíduos com deficiência simplesmente para que estejam presentes no palco, como que para provar que “sim, pessoas com deficiência também podem dançar”.

Na verdade, no meu país, a experiência da deficiência cria duas realidades: primeiro, a dificuldade política de ser reconhecido como uma pessoa com direitos na sociedade; segundo, as dificuldades de ser uma artista ao mesmo tempo que nos vemos apenas como um semiartista. Os artistas com deficiência negociam essas duas situações de impossibilidade no corpo e na realidade social para criar. Assim, precisam passar pelas situações mais precárias (financeira, social) para obterem o direito de ser artistas. Pobreza,

inacessibilidade, violência, discriminação, protecionismo, falta de credibilidade e status profissional são rotinas no Brasil, e estão diretamente ligados a nossos corpos com deficiência que ainda são interpretados como socialmente anômalos. Por outro lado, o artista que está plenamente ciente de tudo isso pode resistir a essa situação. As escolhas estratégicas envolvidas no processo criativo discutido neste artigo revelam artistas que começaram a reincorporar situações de crise através de um processo que reconhece seus próprios projetos estéticos e políticos, recontextualizando a deficiência na forma de inspiração criativa.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Moving across difference. In: ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**, Hanover: Wesleyan University Press, 1997. p. 74.
- DA MATTA, Roberto. **Carnivals, Rogues, and Heroes**. Indiana: University of Notre-Dame, 1991.
- DINIZ, Débora. Deficiência, Direitos Humanos e Justiça/Disability Human Rights Justice. **Revista Internacional dos direitos humanos**, December, 2009. pp. 6–11.
- PAREYSON, Luigi. A Função da Arte/The Role of Art. In: PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética/Aesthetics Problems**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 23.
- TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em Cena/Disability on stage**. João Pessoa: Ideia, 2011.
- WITHERS, A. J. **Disability Politics and Theory**. Winnipeg: Fernwood Publishing, 2012. p. 90.

Texto original

- TEIXEIRA, A. C. B. Impossible dances: Staging disability in Brazil. **Choreographic Practices 6: 1**, 2015. pp. 9–23, doi: 10.1386/chor.6.1.9_1

Links

Roda Viva Cia de Dança: ntl.matrix.com.br/rodaviva/

Grupo X de Improvisação em Dança: <http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com/>.

Pulsar Cia de Dança: pulsardanca.art.br/

Mão na Roda: facebook.com/pages/Coletivo-MR/373488289395592

Apaxorô Grupo de Dança: apaesalvador.org.br/area-de-atuacao/trabalho/cia-opaxoro

PERSPECTIVAS – INSTALAÇÕES COREOGRÁFICAS ESPIRALADAS NO TEMPO E NO ESPAÇO DAS MÚLTIPLAS HABILIDADES

Cibele Sastre
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Perspectivas é o título da instalação coreográfica dirigida pela bailarina, coreógrafa e docente Carla Vendramin apresentada em Porto Alegre-RS-Brasil, no inverno de 2011. É também um desdobramento infinito de olhares, percepções, sensações e reflexões sobre dança contemporânea, corpos dançantes, e sobre questões que emergem sobre o tema da deficiência. Tive o imenso prazer de fazer parte da equipe deste projeto cujo tempo de realização foi de um mês, no inverno de 2011, uma experiência pontual e transformadora, pois além do impacto em lidar com uma corporeidade singular na cena contemporânea, que exige necessário deslocamento de uma zona de conforto, observar e interagir com as necessidades cotidianas das dançarinas num contexto despreparado, foi, no mínimo, desafiador. A colaboração artística operante desde os anos 1990 com Carla em diferentes contextos de dança edificou essa aproximação direta com um trabalho que eu costumava apreciar de longe, nas produções internacionais da CanDoCo¹ e do DV8 Physical Theatre², por exemplo.

Quando a arte nos captura, produz um deslocamento afetivo que opera por meio das tantas reverberações em nossas percepções, proporcionando um redirecionamento caleidoscópico de leituras de mundo. Mesmo quando e onde ainda não se tem

¹ *Can Do Company* - Companhia de dança para pessoas com e sem deficiência fundada em Londres na década de 1990 por Adam Benjamin- que foi também seu diretor artístico entre 1991 e 1998.

² DV8 Physical Theatre, também de Londres, foi fundada em 1986 por Loyd Newson que dirigiu e concebeu todas as obras da companhia problematizando questões sociais, psicológicas e políticas. A cia, não mantém elenco fixo pois trabalha com elenco que esteja afinado com cada novo projeto. Dentre seus temas reincidem gênero e deficiência física.

muito registro de obras como esta, que Carla Vendramin teve a ousadia e o pioneirismo de apresentar para a cidade de Porto Alegre, "alguma coisa acontece em seu coração"³. Lembro da primeira vez que assisti ao vivo, em Porto Alegre, as obras Café Muller e Sagração da Primavera de Pina Baush, aos 15 anos de idade. Assistir Café Muller sem nunca antes ter assistido outra obra de dança cênica que não fosse *ballet*, não tinha termo de comparação, não era como nada do que eu conhecesse. Mas ao ver aquilo tudo pensei, "e agora, com quem eu compartilho essa sensação de prazer que essa obra me dá?" Ao meu redor, expressões de horror se mostravam a cada cena, naqueles tempos eu ainda não conhecia ninguém que gostasse "daquilo". É, ainda, como aquela imagem final do filme *The Cost of Living*⁴, em que vemos, no decorrer de uma cena contemplativa na praia, dois sujeitos indo embora, acoplados, naturalizando um modo de andar junto em que o sujeito sem deficiência dá pernas ao bailarino que não as tem, produzindo amplo leque de leituras corporais. Tais imagens deslocam nosso olhar sobre o corpo e sobre a deficiência, e pertencem a uma dramaturgia que só multiplica sentidos. A trajetória de Vendramin, desde 2011 até hoje, ao propor modificações no entorno a partir de seus atos estético-políticos, apresenta claramente a distância que o sul do país tem de ações artísticas e afirmativas para atividades que contemplem dança e pessoas com deficiência.

A relação entre arte e política está exposta em Perspectivas por meio da apresentação da obra e seus processos criativos colaborativos, cujo elenco integra o tema; da apresentação do contexto em que a obra foi apresentada na cidade de Porto Alegre, em julho de 2011, e da relação entre o projeto contemplado pelo FUMPROARTE⁵ e a recepção da obra, que pode ser observada por meio das conversas com o público após o espetáculo.

³ Paráfrase de trecho da música Sampa de Caetano Veloso de 1978 - álbum MUITO.

⁴ filme produzido pela DV8 Physical Theater em 2004.

⁵ O Fumproarte foi criado como forma de apoio municipal à produção artística local. Em sua trajetória, financiou inúmeras produções das mais diversas áreas de expressões artísticas, tornando a Secretaria da Cultura de Porto Alegre reconhecida nacionalmente por gerir um fundo que alavancou a vida cultural e artística da cidade. O Fumproarte caracteriza-se por ser um fundo de natureza contábil especial, que tem por finalidade financiar projetos de bolsas de pesquisa e de produção artístico-cultural no município de Porto Alegre. Fonte: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=1465) Acesso: dez, 2018.

Esse texto busca fazer uma retomada do contexto da obra para evidenciar aspectos artísticos, sócio-políticos e estruturais de um estado da arte para dança e deficiência em Porto Alegre e no RS; apresenta um pouco da realidade e das impressões das artistas envolvidas com o trabalho, por meio da atualização de entrevistas feitas com o elenco em 2011, e aspectos estéticos e sociais da obra, que, cumprindo um pioneirismo na cidade, problematiza a noção de arte destacada da noção de um atendimento social inclusivo às pessoas com deficiência. Retoma e espirala a reflexão realizada no artigo *Um olhar poético sobre a diferença em Perspectivas: somos todos deficientes?* publicado no número 25 da Revista da Fundarte, em 2013, de minha autoria.

PERSPECTIVAS – INSTALAÇÕES COREOGRÁFICAS

Este trabalho foi idealizado a partir de um processo colaborativo de pesquisa coreográfica das bailarinas Carla Vendramin, Julie Cleves e Kimberley Harvey, em Londres entre 2008-2010. Mickaella Dantas foi incorporada ao elenco em substituição a Kimberley, que não podia vir ao Brasil. O projeto foi contemplado em primeiro lugar pelo Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística local, FUMPROARTE, ainda que com orçamento inferior ao solicitado/necessário, quando Vendramin ainda morava em Londres, visando seu retorno ao Brasil. A realização de Perspectivas contou com uma cadeia de apoiadores diretos, tendo em vista a insuficiência do fundo para o tamanho do projeto. Teve o apoio institucional do Museu de Arte Contemporânea do RS - MACRS - Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, e produção da Evolução - comunicação e marketing, liderada por Inês Hubner. Apresentado na Galeria Xico Stockinger do Museu de Arte Contemporânea do RS, na Casa de Cultura Mario Quintana - CCMQ, região central da cidade de Porto Alegre, o local cumpria com os requisitos básicos de acessibilidade tanto para o público quanto para as artistas. Contou com uma equipe técnica de artistas locais, entre *video-makers*, designer de luz e som, além dos responsáveis pelo MACRS, identificados com a arte contemporânea, produzindo uma experiência estética afinada às produções artísticas da dança contemporânea mundial.

Perspectivas foi produzida a partir do projeto *Slanted Views*⁶, realizado em Londres em 2010 no Brighton Fringe Festival no Old Courtroom Theatre, e no projeto *Between Spaces* do Chelsea and Westminster Hospital como *site specific*. Deriva de uma série de experimentos realizados entre 2008 e 2010 após o encontro das três dançarinas, Julie Cleves, Kimberley Harvey e Carla, que se conheceram no Dance Foundation Course for Disabled Students promovido pela companhia Candoco. (Can Do Company) - o Foundation Course. O curso foi uma ação da CanDoCo "com o objetivo de diminuir o distanciamento do treinamento em dança entre bailarinos com e sem deficiência, em um curso direcionado para pessoas com deficiência" (VENDRAMIN, 2018, s/p). Julie e Kimberley eram estudantes no curso e Carla, Dance Support Especialista (Especialista em suporte a dança), um papel que existiu nesse projeto educacional do Candoco apenas naquela época. O trio coreográfico foi formado após o término do Foundation Course. O trabalho das três dançarinas ocorreu sempre de modo colaborativo, as criações eram compartilhadas e contavam com produções de vídeo de mais um colaborador: Adam Kirkham. Entre 2008 e 2009 as artistas produziram diferentes performances, que foram germinando o que veio a ser, em Londres, *Slanted Views*, e em Porto Alegre, *Perspectivas*.

As perguntas artísticas de *slanted views* diziam respeito a algo com que a coreógrafa sempre trabalhou - o espaço. "um olhar, uma vista, um ponto de vista, [...] um pouco mais do mesmo, mas com outro recorte - uma mudança de visão sobre o trabalho de cada uma das três, agora juntas" (VENDRAMIN, 2018, s/p). Identificada com os desenhos espaciais da dança, Vendramin produziu (e produz) obras cujos processos articulam diferentes percepções das relações corpo-espaço. Em Londres, elas trabalhavam a respiração com olhos fechados, produziam diferentes percepções dos espaços que habitavam e transformavam estas percepções em dança. As várias investigações por diferentes lugares, como ambientes externos no inverno, ou muito perto de estruturas arquitetônicas, atravessar ruas em velocidades que variam de acordo com o trânsito e "mover paredes" já integravam as experiências registradas com o coletivo InVivo⁷, com o qual Vendramin colaborou e que alimentou as investigações para a pesquisa de mestrado *On Board and the borders of dance practices. Which ideas sustain practice and what is the base of different dance practices? An*

⁶ Visão inclinada – de outro ângulo.

⁷ Um vídeo pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=a58zsnmVNIU> com esta exploração.

analysis specially focussing on the work of InVivo Movement Research Collective - defendida em 2008 na Middlesex University, Londres. Com o trio, essas investigações espaciais se faziam dança e performance, gerando *Slanted Views*.

Mesmo ocupada coreograficamente com a questão do *espaço*, Vendramin atinge a problematização do *corpo* e do *ser corpo* ao observar os gestos coreográficos desenhados por tais percepções e fazê-los transitar de modo composicional. A relação *corpo-espaço* e a imediata produção de presença que se estabelece quando a relação interno-externo de um corpo é ativada, presentifica simultaneamente a disponibilidade ao jogo coreográfico do artista e a coreografia, já em jogo, pela percepção de compartilhamento espacial do *eu* com o *outro* posto em relação. Esta relação de singularidade/alteridade com o espaço do outro parece ser a base da construção que parte de uma pergunta aparentemente simples: "como uma sequência coreográfica pode se manter, atingindo resultados diferentes com diferentes integrantes?"

Em *Perspectivas*, o material coreográfico a ser posto em jogo pelo *novo* elenco e equipe contava com um repertório já compartilhado entre Vendramin e Cleves; algumas produções em vídeo realizadas em Londres assinadas por Adam Kirkham que fizeram parte de *Slanted Views*; e com uma equipe composta por artistas cuja maioria Vendramin não conhecia⁸ e com um novo desafio *site specif* - a galeria. *Perspectivas* foi idealizado para teatro, mas tornou-se *instalações coreográficas* por esse ter sido o espaço com melhor capacidade de acolher o projeto.

Composta por solos, duos e trios e suas multiplicações visuais, a obra desenvolveu uma composição de movimentos entre as dançarinas e entre elas e imagens de vídeos projetados em diferentes suportes, entre os jogos de luz, sombra e ambientação sonora, e na reconfiguração viva do espaço itinerante da galeria. A proposição de múltiplos focos para cada cena reafirma o projeto de arte contemporânea que deixa pouco espaço/tempo para a contemplação dos corpos. Com esta obra, Vendramin nos mostra que

⁸ Carla Vendramin escolheu trabalhar com pessoas que conhecia, de sua confiança, mas alguns integrantes da equipe foram agregados por indicações destas pessoas por ela escolhidas.

retornou à Porto Alegre trazendo perguntas coreográficas afinadas com um circuito oficial da dança internacional. No contexto Portoalegrense, desacomodou questões sociais e de apreciação estética ao apresentar suas questões entre corpo e espaço.

Eis que dois eixos⁹ emergem - espaço e corpo, com os quais vamos conversar a seguir.

⁹ Eixos que só separamos pelo deleite da reflexão sobre a indivisibilidade desta relação corpoespaço.



Imagem 1 – Solo Mickaella Dantas
Foto: Luciane Pires Ferreira



Imagem 2 – Trio
Foto: Luciane Pires Ferreira



Jell Minchei

Imagem 3 – Carla Vendramin e Mickaella Dantas
Foto: Jefferson Minchef

PERSPECTIVAS ESPACIAIS – O LUGAR, A PERCEPÇÃO, O AMBIENTE E A EXPANSÃO DA MENTE

Penso que o melhor modo de trabalhar com pessoas em dança ou terapia sobre a questão do espaço é ajudá-las a entender seu potencial de ação, seus espaços subjetivos. Grande parte da minha vida e pesquisa passei demonstrando que o modo como estou construindo meu espaço imaginário afeta meu corpo. (GODARD *apud* MCHOSE, 2006, p. 34).

Espaço é uma palavra de muitas in-definições, melhor partir da poética de suas perspectivas e da potência de suas diferentes configurações. A começar pelo lugar, um “cubo branco”, ou “caixa branca’ em forma de T. Com infra-estrutura apenas para exposições de arte, foi necessário produzir a instalação de uma rede elétrica que comportasse a presença de uma ambientação especialmente produzida pelo desenho de luz de Claudia de Bem, e pela videoprojeção de Darjá Cardozo e Rodrigo Moreira. Com a simplicidade de um longo e profundo corredor de paredes brancas e de um fundo que alarga, Vendramin transformou a galeria em forma de um T em espaço cênico itinerante, deixando toda sala vazia de cadeiras, fazendo com que o público ficasse em pé, transitando entre a performance e por vezes recebendo projeção de imagens coletadas em tempo real da cena que estavam vendo. Propositalmente o foco de atenção do público era constantemente redirecionado do grande



Imagem 4 – Carla Vendramin e Julie Cleves
Foto: Jefferson Minchef



corredor central para uma de suas laterais, ou as duas simultaneamente, ou para a parede do fundo, ou para uma das extremidades laterais deste espaço em T. Uma cena poderia começar silenciosamente em outro ambiente até que o público a visse, e entendesse a necessidade de seu deslocamento até ela. Cadeiras (raras) foram destinadas apenas a pessoas com deficiência ou que precisassem sentar, por qualquer motivo específico, e, ainda assim, precisavam ser deslocadas por alguém. Havia um convite explícito para que todos experimentassem aquele espaço de um modo não convencional, com imagens reais ou virtuais não convencionais¹⁰.

Ainda que se possa iniciar pela descrição do lugar, o mesmo só existe em Perspectivas na medida em que o ambiente se constitui por meio do diálogo composicional entre os elementos visuais e sonoros de ação simultânea: sendo uma 'Caixa Branca/Cubo (T) Branco' torna-se excelente espaço para introduzir imagens já registradas de trechos coreográficos performados em Londres, e/ou gravados em Porto Alegre e também em tempo real. A equipe de video foi tão

¹⁰ Cabe indicar que a expressão não convencional procede para a cidade de Porto Alegre, ainda que já minimamente habituada a espetáculos de dança realizados em espaços públicos ou privados não convencionais (não teatrais), não tinha registro de uma obra de dança realizada em galeria de arte sem qualquer parceria artística de algum expositor.

operante/itinerante na cena de Perspectivas quanto a equipe de desenho e operação de luz e o elenco. Se espaço é um aspecto oculto do movimento e o movimento é o que o torna visível (LABAN, 1976, p.4), o lugar se define pelo deslocamento de todos os corpos e se reconfigura a cada cena por seus diferentes ambientes, mais intensos - quando é a multiplicidade de informações sobrepostas por movimento das dançarinas, do público, projeção de imagem nas paredes e nos corpos em trânsito, ou menos intensos. Uma outra atmosfera pode suceder esta de sobreposição de informações, criando um ambiente de contemplação, criando em nossa percepção a sensação de que este T é mais uma montanha russa do que uma galeria de arte. “O espaço torna-se um parceiro afectivo, quase com a capacidade de alterar nossos estados de consciência” (LOUPPE, 2012, p. 189).

A poética da dança contemporânea de L. Louppe, ainda que esteja referindo a outras obras e artistas, compõe com a reflexão em perspectiva: “Françoise Dupuy diz frequentemente que uma dança ocorre sempre que há, não uma forma, mas uma transformação possível numa experiência de movimento, uma transformação, como é óbvio, do bailarino e do espectador” (LOUPPE, 2012, p. 323). A inclusão do vídeo nesta obra, amplia significativamente nosso olhar para os corpos e para a dança contemporânea. Potencializa o que já está proposto desde o título, ou seja, nossas perspectivas, nosso olhar sobre o corpo que dança, a fisicalidade singular do corpo real e do corpo virtual, já, em si, um corpo outro. Os corpos virtuais também jogam, são espelhos, desdobramentos ou caricaturas de pessoas e movimentos que passamos a conhecer por meio da obra..... O resultado artístico que vemos na(s) obra(s) de Vendramin encontra noções vinculadas ao arcabouço da dança contemporânea e das problematizações de corpo na arte da performance, uma vinculação que, desde então, ela só vem aprofundando.

O então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Casa de Cultura Mario Quintana, André Venzon, escreve no texto do programa de Perspectivas: “As artes visuais e a dança estão unidas através da performance, assim como a pele ao corpo. Porém, sempre há o risco de não percebermos estas coisas que estão na vizinhança...Neste caso, as perspectivas inclusivas de Carla ampliaram nossos horizontes conceituais em todos os sentidos”.

A composição do material de movimento em relação às suas mídias é de uma potência multiplicadora de percepções que altera o estado mental do público. O diálogo é constante, a linguagem coreográfica é muito clara ainda que totalmente afinada com a abstração contemporânea. Há inclusive a curva dramática que produz momentos de humor, pouco saboreados, porém, por grande parte de quem assistiu. Também é muito importante pontuar a composição da trilha de Cuca Medina, que produziu mais do que um acompanhamento temporal, compôs, junto aos demais elementos, uma atmosfera espacial que nos tirava do aqui e agora de Chronos, e nos fazia mergulhar na quarta dimensão que combina tempo-espaço num fluxo continuado que fazia oscilar nossa percepção de peso, por vezes a flutuar em terra estrangeira, outras vezes a cair vertiginosamente sobre nossos centros de força, ou desconcertantemente em nossos centros de falta de força.

A pergunta que Carla se faz ao início de tudo é multiplicada exponencialmente pelas inúmeras leituras de mundo a que somos levados, que provoca um retorno quase imediato ao eu: quem sou eu diante de tudo isso? Talvez seja importante mencionar que “tudo isso” neste caso, não corresponde mais a uma leitura rasa sobre a deficiência e sua, muitas vezes assim lida, “monstruosidade”. Não estamos diante de um show de aberrações, não estamos diante daquelas obras do final do século XIX e início do século XX que foram fenômenos de bilheteria e de violência para com o corpo deficiente. Tempos em que “o lazer era garantido pelo curioso desejo da novidade, que para a época era representada pelos corpos classificados como monstruosos” (TEIXEIRA, 2011, p. 75). Diferente de uma “[...] visão assistencialista religiosa [d]o olhar clínico especulativo da medicina e [d]a espetacularização artística de seus corpos” (TEIXEIRA, 2011, p. 78), a mistura entre corpos com e sem deficiência na cena contemporânea da instalação coreográfica *Perspectivas* proporcionou, certamente um olhar diferenciado sobre o corpo deficiente. Mas retoma essa memória ancestral de um tempo em que esses corpos são difíceis de olhar. Imagina vê-los dançando... “Tudo isso”, neste caso, é o confronto do *eu* e tudo o que a cena faz desdobrar de/em mim com a evidência de que nada sei sobre esse *outro* deficiente, que torna-se também um *eu*.

Isso nos leva a questão corporal da obra. A questão sobre a diferença entre os corpos é dada como princípio nesta proposta, pois não há percepção de espaço sem corpo. Não mais os corpos diferentes das propostas de dança contemporânea desde o início

do século XX, (LOUPPE, 2012), mas corpos com deficiência. Nesse sentido, a problematização do corpo, amplamente realizada pela arte da performance por artistas com ou sem experiência em dança, integra a noção paradigmática de diferença e deficiência nesta dança, em oposição ao conhecido ordenamento padronizado pelos corpos de baile das companhias de *ballet*, noção esta, potencializada pelo trabalho de corpos realmente diferentes dos corpos perfeitos que a produção de dança ostentou secularmente.

PERSPECTIVAS CORPORAIS – MATERIALIDADES ANIMADAS

O corpo do bailarino deficiente não quer pedir licença, não quer justificar-se, nem quer a concessão de pequenas brechas de atualização. Ele quer ocupar a si mesmo utilizando-se de seus potenciais e quer interpelar-se como corpo deficiente que é. Assim, a arte se lhe manifesta, não por um viés de superações, exemplos de vida ou oportunidades concedidas, e sim pela instigante e questionadora vontade de assumir-se artista. O corpo deficiente passou a atuar para além das esferas segregacionistas do constructo social e passou a articular emergentes estratégias de ocupação, enfrentamento subversão e legitimação nos espaços artístico-culturais (TEIXEIRA, 2011, p. 142).

O diálogo subliminar entre o *ser corpo*¹¹ - inerente a todo dançarino deficiente e a técnica ou o repertório coreográfico de uma obra é alimento chave desta criação, tal qual a percepção espacial compartilhada entre artistas e público. “A dança, dentre tantas classificações e transformações, caminha para a reflexão acerca do trabalho corporal, ao colocar o artista à frente das regulações técnicas” (TEIXEIRA, 2011, p. 131-132).

Enquanto as dançarinas produziam seus experimentos e composições sem qualquer apelo à condição física do elenco além daquele que produz o encantamento da arte, um público não habituado precisou constantemente amortizar o impacto da Micka e Julie.

¹¹ A questão contemporânea entre ser corpo e ter um corpo a serviço de uma técnica à qual o ser deve assujeitar-se, é discussão corrente nas artes do movimento, que gera transformações nos processos de criação das artes cênicas.



Acompanhando-as em deslocamento, o público não conseguia acomodar seu olhar em um só ponto de vista, o que torna o título *Perspectivas* a síntese de muitos olhares por meio dos quais o caráter reflexivo da obra emerge. Em raro momento, assistimos ao solo de Mickaella Dantas com um desenho de luz impactante de Cláudia de Bem e trilha sonora de Cuca Medina que tornava o tempo perene, o que nos permitia decantar, por instantes, tanta informação. É como se, de repente, houvesse tempo para parar, olhar, sentir, contemplar, atualizar toda noção de belo e feio que possamos carregar *a priori*, e confirmar: sim, estou diante de um trabalho de dança com uma bailarina que não tem uma perna, e vejo esta dançarina brilhante expressando sua dança com todo seu ser-corpo, e ainda, com as muletas - extensões deste, que assim como a cadeira de rodas da Cleves, torna-se também mais um objeto cênico do que um objeto de amparo. Oscilando entre função e expressão, corpos e objetos vão nos mostrando, ao longo do jogo, a capacidade de ressignificação de si na composição.

Também nossos corpos vão destilando tensão e percebendo, por empatia cinestésica, a noção de *conexão total*

do corpo, pedra fundamental de Irmgard Bartenieff¹² no que diz respeito às limitações individuais de diferentes partes do corpo. A restrição de movimentos, muitas vezes conferida a algum problema pontual em alguma parte do corpo é comumente motivo de paralisação, não de mobilização. A bailarina e fisioterapeuta alemã propõe um olhar para o corpo como um todo, pois “o trabalho de conectividade total, ativando as conexões neuromusculares, ajuda a restaurar a parte lesada e, mais do que isso, recoloca o ser no estar em si do corpo” (MIRANDA, 2008, p. 30). Trazer o foco para o todo, em vez de para a parte ausente ou doente, é poder estar em si para problematizar o desconexo e reinventar-se/ reintegrar-se em conexão. Isso mostra que há uma grande diferença entre a noção de corpo da pessoa com deficiência e pessoas sem deficiência explícita. A noção de falta ou doença vista através do corpo de dançarinos com deficiência com frequência é invocada por identificação dos espectadores, visto que, em geral, os dançarinos entendem seu próprio corpo como inteiro, e não como um corpo em que “falta” algo ou “doente”.

Também cabe lembrar a noção de corpo e cinesfera em Laban: “O corpo não é anterior ao seu próprio movimento; não existe uma substância-corpo prioritária, mas uma rede de interferências e de tensões através da qual o sujeito é constituído pelo próprio meio” (LOUPPE, 2012, p. 77). Além de todo componente biológico, há um tecido conjuntivo entre corpo e espaço que compõe o ser constituído pelo meio, diferente daquele que busca a superação de suas limitações, sem necessariamente olhar para e lidar com elas.

Vendramin conta, em entrevista, que com Kimberley fez um trabalho em um trem, que gerou um vídeo de onde ela recuperou uma sequência que trouxe para *Perspectivas*. Nesta sequência havia um gesto das mãos sobre uma das pernas, gesto que poderíamos ver em vários coreógrafos contemporâneos. Mas estamos diante de corpos diferentes, em jogo coreográfico: Kimberley, cadeirante; Mickaela, que dançou *Perspectivas* no lugar de Kimberley, muletante, ou seja, sem a perna na qual as mãos fazem o gesto descrito. Ao contar sobre este gesto, Vendramin traz a questão da diferença entre os corpos como o problema coreográfico, e nunca como *um problema a ser reparado* pela coreografia.

¹² A bailarina e fisioterapeuta Irmgard Bartenieff (1900- 1981) migrou da Alemanha para os Estados Unidos da América onde fundou o Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies nos anos 1960. Foi responsável pela difusão do legado de Rudolf Laban naquele país.



Imagem 8 – Público ao fundo da galeria. Mickaella, Julie e Carla
Foto: Luciane Pires Ferreira



Mas como distinguir esse trabalho de um projeto que busque a superação pessoal? Mickaella talvez nos responda isso em seu depoimento para este artigo ao dizer que a história pessoal dela não importa, é menos importante do que o projeto que ela desenvolve, a cada vez, e como ela se desenvolve por meio destes projetos.

Mickaella conta que a reação de uma pessoa do público, que virou um caso de estudo para todos no grupo, trouxe a ela anos de reflexão. Ao chegar na apresentação, José, que terá aqui seu nome ficcionado, angustiado, pediu pra sair. Ele disse não aguentar ver aqueles corpos dançando. Como eu fazia parte da produção, tentei insistir com ele, pois, também deveria informá-lo de que deveria aguardar um deslocamento de cena para sair. Ele saiu. E voltou, incomodado consigo mesmo, mantendo-se mais distante da cena. Naquela noite haveria um debate após a apresentação, previstos no projeto após duas das oito apresentações, com mediação de Wagner Ferraz. No debate ele trouxe seu desconforto ao grupo, disse abertamente em inglês fluente, para Julie que ele não conseguia olhar diretamente para ela dançando, o mesmo para Mickaella, talvez com menos ênfase. E como o corpo deficiente não é um corpo ficcional, em si, ele existe dentro e fora da cena, Julie estava ciente do que a esperava nesse deserto cultural para dança e deficiência não assistencialista e lidou com a situação com a naturalidade de quem lida



Imagem 10 - Solo Mickaella Dantas
Foto: Jefferson Minchef

Jeff Minchef

e vive em seu corpo¹³ desde que nasceu, com a naturalidade de uma artista conhecedora de sua pesquisa. Cabe lembrar que Julie tinha ainda a dificuldade idiomática nos debates, já que não pode ser contratada uma pessoa que ficasse integralmente traduzindo o debate para ela. Todos ajudavam em algum momento, em outros, ninguém. Esta teria sido sua maior perturbação em relação aos debates!

Mickaella retoma esse fato dizendo que admirou-o por ter voltado à performance, enfrentando o desconforto com ele mesmo, mas que uma questão ficou reverberando nela por anos: o quanto pode ser violento a ver dançar com muletas. Questionou para si mesma o que se vê e o que não se vê nessa dança. A medida em que foram acontecendo coisas em sua pesquisa diária - ela entendia um pouco mais o quanto era, efetivamente, violento e se perguntou como jogar com essa frase para que fosse produtiva ao seu favor. Ela a transformou em perguntas: "o que significa essa violência em termos de relação artística? Como isso poderia ser triplicado ou invisibilizado? Qual a intensidade da violência? Com que filtro ela poderia aparecer em diferentes projetos?" (DANTAS, 2018)

Já Julie tinha convicção de seu papel nos debates, sabia que seria confrontada pelo público, sabia estar vindo para um local onde não há difusão de trabalhos artísticos de dançarinos deficientes com autonomia artística e colaborativa, e que compartilhar sua atuação artística, não apenas como dançarina, mas como artista visual seria importante para ela e para todos os participantes. Os embates de Julie com o corpo foram de outra natureza: aquele ano foi o inverno mais frio dos últimos 10 anos na região. Diferentemente dos países do hemisfério norte, no sul do Brasil não existe calefação em todos os espaços públicos. As casas e hotéis não têm, necessariamente, aquecedores tão potentes e o povo gaúcho se orgulha de ser resistente ao frio. Julie não esperava encontrar um inverno tão frio no Brasil, muito menos a falta de estrutura para isso nos ambientes de trabalho e de hospedagem. O frio afeta todo seu sistema motor, e trouxe necessidade de atendimento médico durante sua estadia aqui. Mickaella diz ter sido este o maior desafio para ela também, pois simplesmente não tinha de onde tirar energia.

¹³ Julie Cleves teve "*Arthrogryposis which is when the muscles and joints don't form properly in my body.*" conforme respondeu no questionário a ela enviado.

Aparentemente estrangeiro ao contexto deste texto, o frio traz uma pergunta fundamental - como aquecer os corpos?

Técnicas consideradas somáticas, ou técnicas de inteligência corporal (LOUPPE, 2012), são as mais praticadas por estas dançarinas, e mesmo no contexto geral da dança e deficiência, bem como Contato Improvisação (CI), mas foi preciso sair em busca de aquecedores para dar condições de calor aos corpos, mentes e espíritos desaquecidos, tanto para a sala de ensaios quanto para o hotel onde ambas estavam.

Com os corpos aquecidos foi possível dar andamento ao trabalho coreográfico dirigido por Carla, que na minha visão relaciona-se com duas questões: um pragmatismo pelo movimento e uma diversificação nos processos de criação. Há um trânsito constante entre forma e conteúdo, entre produção de sentido e enunciados corporais. Nas diferentes oportunidades de trabalho que tive com Carla, uma frase é constante: “vamos fazer, vamos colocar na prática, vamos colocar no corpo”. Conduzir um processo de criação é simultaneamente produzir uma pergunta e executar uma resposta por meio da experimentação, de exploração. Exploração de movimento, exploração da percepção do corpo, exploração da pergunta à qual o corpo foi convidado a responder por meio do movimento. A exploração pode fazer emergir no grupo uma linguagem, um vocabulário, *uma noção* comum através da qual o grupo pode seguir andando rumo às improvisações, ou seja, aos jogos que se estabelecem por meio deste vocabulário, ou destas *noções* construídas em comum. Neste caso, é explícita a construção de uma *noção* de corpo afinada com as experiências anteriores das dançarinas na relação dança e deficiência, no Brasil e/ou na Inglaterra.

Enquanto na Inglaterra e na América do Norte pode-se encontrar dançarinos com deficiência com autonomia artística, no Brasil, segundo Carolina Teixeira, há uma tendência de que os dançarinos estejam envolvidos com grupos de dança seguidamente vinculados com a prática da inclusão:

O trabalho do artista que tem algum tipo de deficiência representa a base de toda estrutura da dança que ainda insiste em se manter sob o espectro da nomeação *inclusiva*. São raros os escritos que evidenciam o trabalho dos bailarinos, bem como suas contribuições no fazer-cênico da dança brasileira. A formação de grupos é cada vez mais comum, e surge por meio de iniciativas de associações, projetos de pesquisa em instituições de ensino, ou de editais de incentivo às ações inclusivas (TEIXEIRA, 2011, p. 123).

Isso indica que a produção artística de dança feita com e por dançarinos com e sem deficiência no Brasil ainda está restrita aos núcleos de estudos específicos sobre inclusão e deficiência, mais do que em núcleos de estudos em dança, com raras exceções. Certamente é preciso considerar o desdobramento de pesquisas no campo da saúde que criam as condições de emergência de uma reflexão mais aprofundada no campo da arte para essa população. A Roda Viva Cia de Dança é grande referência de um trabalho pioneiro no Brasil, disparada pelo projeto de pesquisa do professor Henrique Amoedo, paulista, Educador Físico e pesquisador no campo da deficiência física, que teve orientação do professor Dr. Edson Claro junto a um grupo de pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal. A pesquisa inicialmente “investigou a influência da dança sobre a sexualidade da pessoa portadora de lesão medular traumática e foi objeto de sua especialização em consciência corporal, concluída em 1995 [...]” (TEIXEIRA, 2011, p. 26). A partir de seus primeiros trabalhos, passou a ter grande procura pela comunidade em geral, tanto de pesquisadores quanto de dançarinos com ou sem deficiência.

Desta experiência, cabe destacar a formulação de metodologias para formação de dançarinos, pois nenhum dos integrantes com deficiência do Roda Viva tinha experiência anterior com o campo da dança. As práticas, ainda segundo Teixeira (2011), eram fundamentadas nas técnicas de Contato Improvisação (CI) articulando elementos da linguagem do Sistema Laban¹⁴ para improvisação, e as referências do CI Steve Paxton¹⁵ e Alito Alesi¹⁶, e no método dança-educação física (M.D.E.F.) desenvolvido por Edson Claro, que coordenou o projeto entre 1995 e 2004. Incluía práticas como yoga, Tai-Chi-Chuan, bioenergética, quiropraxia, Eutonia, associadas ao *ballet* e à dança moderna, especialmente Graham, o que proporcionou maior aperfeiçoamento técnico aos dançarinos do que o trabalho inicialmente criado de investigação terapêutica. Esse trabalho pioneiro contou com a colaboração de

¹⁴ Sistema de Análise do Movimento criado por Rudolf Laban(1879-1958) amplamente difundido por seus colaboradores, que cria uma linguagem para o movimento independentemente da técnica de dança em uso.

¹⁵ Steve Paxton (1939 -) é o precursor do Contato Improvisação que emerge do contexto da dança Pós-Moderna Norte Americana.

¹⁶ Alito Alesi - professor e coreógrafo da cena contemporânea dos últimos 35 anos, precursor do contato improvisação para pessoas com deficiência nos EUA, criador do método DanceAbility em 1987. fonte: wikidanca.net

coreógrafos contemporâneos consagrados e produziu diferentes obras que tornaram a Cia. uma referência nacional e internacional para o trabalho sobre dança e deficiência.

Posteriormente Amoedo foi convidado para estabelecer-se na Ilha da Madeira, em Portugal, e fundar o Dançando com a Diferença, grupo de que Mickaella Dantas fez parte. Amoedo é o criador da expressão dança inclusiva, hoje um termo colocado em discussão por meio da insistente relação assistencialista ao termo inclusão, sendo Edu Ó, Carolina Teixeira, Mickaella Dantas e Carla Vendramin alguns de seus interlocutores. Vendramin enfrentou essa questão na prática com o divulgador de Perspectivas: ela não aceitava a ideia de divulgar seu trabalho com o rótulo de dança inclusiva. Ela se pergunta, hoje, se isso não a fez perder público, já que as sessões nunca eram exatamente lotadas. E chegou a conversar com Amoedo sobre a questão, na época., problematizando os tecidos da produção e divulgação, com os preceitos da arte contemporânea que ela produziu.

Micka, como costumamos chamar Dantas, não se tornou uma dançarina dependente, muito pelo contrário. Ela torna-se, em nosso contexto, o ícone da autonomia, tão restrita no âmbito da deficiência. Tanto Mickaella quanto Julie Cleves, e mesmo Kimberley, tiveram oportunidades como pessoas com deficiência, que as tornaram autônomas, dentro de suas limitações e das condições sociais com as quais é preciso lidar em cada um dos países em que vivem. É surpreendente saber, por exemplo, que Julie contrata suas 3 assistentes pessoais que se revezam mantendo-a acompanhada 24h/dia; que vive “sozinha” em seu loft em Londres e desloca-se diariamente à pé¹⁷/na cadeira de rodas, ou em ônibus convencional.

A potência explosiva e doce de Mickaella pode ser pesquisada amplamente na rede: atualmente integrante da Candoco em Londres, ela participou de projetos de dança no Brasil e na Ilha da Madeira com o Dançando com a Diferença. Sua maior experiência era com dança de repertório de grupos, ainda tinha pouca experiência com processos criativos colaborativos quando encontrou Vendramin na Ilha da Madeira em Portugal, num evento promovido por Henrique Amoedo, o I EncluDança¹⁸. Sua carreira estava em fase de ampliação quando se encontraram, e surgiu o convite. Carla ainda morava em Londres e já estava com o projeto aprovado

¹⁷ No questionário enviado para Julie ela refere seu deslocamento assim: "I travel by bus most places I go or walk/wheel."

¹⁸ <https://en.danca-inclusiva.com/trabalho/45/encludanca-1o-encontro-inclusivo-de-danca>

em Porto Alegre e a negativa de Kimberley Harvey para viajar ao Brasil. Dantas comenta, em entrevista, que foi o primeiro convite feito a ela como bailarina independente semiprofissional, rompendo com o ciclo de vínculos a algum grupo para apresentar-se artisticamente. Ela diz que foi movida pela curiosidade, não conhecia Porto Alegre, mas queria conhecer, e teve uma grande empatia por Carla, afinidade que se confirmou ao participar do projeto e conhecer a rede de artistas colaboradores de Vendramin, tornando-se a partir de então, também ela, outra colaboradora.

A rede conectiva do corpo-espaço de Carla Vendramin é tecida desde sua graduação em fisioterapia, onde conheceu a professora Rosângela Bernabé que apresentou a reunião de dois de seus grandes interesses pessoais: a reabilitação e a dança num só projeto. Mais tarde, ao assistir a um vídeo da Candoco num evento de edição única em Porto Alegre - o Usina Dança, em 2001, ela direcionou seu projeto de formação no exterior para esse campo.

A necessária digressão acima contextualiza um pouco da realidade destas artistas que se encontram em Porto Alegre para a realização de um projeto. Um encontro de muitos “mundos” e de muitas temporalidades.

PERSPECTIVAS SÓCIO-CULTURAIS

O planejamento do projeto foi elaborado visando atingir muitas metas: oficinas para pessoas com deficiência em convênio com instituições diversificadas; a montagem com uma equipe de profissionais das artes contemporâneas da cena; produção e divulgação com especialistas, acordos de bilheteria com escolas para alunos especiais; preços populares e ainda, debate com o público após duas das sessões de Perspectivas. Com visão estratégica, Vendramin planejou tudo contando com muito apoio e desconhecendo muito da realidade estrutural local.

Contemplado pelo FUMPROARTE, Perspectivas recebeu um valor menor do que o solicitado, contraproposta feita pelos avaliadores considerando a relevância do projeto e a política de adequação de orçamentos para contemplar maior quantidade de projetos adaptando custos. Carla e sua produção aceitaram o desafio de buscar recursos diretos em diferentes meios para trazer Julie Cleves, cadeirante cuja vinda incluía custos com todos os cuidados cotidianos necessários, o que incluiu a vinda de uma

acompanhante. A impossibilidade de desenvolver um trabalho com alguma dançarina cadeirante local, seja por desconhecimento ou por falta de tempo para torná-la apta para dançar esta obra fez com que Carla convidasse o elenco original. Uma das dançarinas não pode vir, ou seriam duas cadeirantes a vir de Londres para o Brasil para este projeto. Carla convidou, então, Mickaella, uma brasileira do Rio Grande do Norte, região de maior desenvolvimento da dança para pessoas com deficiência no Brasil. Com elenco nacional e internacional, aparecem os desafios para o início dos ensaios no próprio local da apresentação, para integração do elenco, cuja obra envolvia contatos sutis e delicados entre elas, além de toda sorte de diferença que a proposta em si contemplava e que emergia a cada passo da produção. Tais desafios sempre foram enfrentados com a delicadeza dos tecidos afetivos.

A comunidade teatral, o sindicato dos artistas - SATED e a Associação dos Amigos da Casa de Cultura Mario Quintana - ACCMQ - foram apoios fundamentais. O então diretor da CCMQ, o ator e diretor teatral Marcos Barreto¹⁹ auxiliou o projeto no que lhe foi possível dentro da Casa e possibilitou espaço para as oficinas de dança, abertas e gratuitas ao público. O apoio institucional do MACRS contou com ajuda de seu então diretor, o artista visual André Venzon, que deu apoio integral para o projeto, conseguiu apoio de alimentação para as dançarinas e ainda colaborou na elaboração do programa feito de dobraduras num *lay out* conceitual produzido por Heloísa Marques. Para além do que consta no programa, os apoios diretos e indiretos poderiam tomar quase todas as páginas deste texto!

Carla ficou responsável pelas oficinas gratuitas no período que antecedia a chegada das dançarinas para o período de ensaios e (re)criação da obra. As oficinas cumpriam, também, com a divulgação da obra para populações específicas. Tivemos um mês para a criação, um planejamento razoável, levando em consideração que já havia um ponto de partida e o trabalho seria de imersão. Como já indicado, o inverno mais rigoroso daqueles anos trouxe indisposições de toda ordem, sendo que Carla, bailarina, coreógrafa e proponente do projeto precisou se dividir entre atender as necessidades que envolviam empenho de recursos não planejados, atendimento médico para Julie, criar e ensaiar. Esta foi a maior razão de ela ter solicitado minha colaboração com o acompanhamento

¹⁹ falecido naquele mesmo ano, 14 dias após esta temporada por decorrência de um mal súbito.

coreográfico e como ensaiadora. Entre as temporalidades da produção cultural, das adaptações estruturais de um instrumento público burocratizado pela política brasileira, o tempo de ensaio e criação tornou-se exíguo. Por outro lado, artistas experientes lidavam com as soluções práticas de suas questões de criação e prática corporal essenciais para a manutenção do trabalho.

É preciso evidenciar que os esforços de Carla foram gigantes para que o projeto fosse realizado, ela não mediu esforços, ao contrário, ancorou os esforços de toda equipe de criação, que assistia aos ensaios e elaborava proposições diretamente com ela. Mas havia uma grande incógnita em relação à recepção, já que ela estava inventando esta tradição.

A formação de plateia para este tipo de apresentação foi contemplada com momentos de debate após as apresentações, com a mediação precisa e delicada de Vagner Ferraz. Distante dos “apaziguadores” critérios estéticos universais para apreciação de uma obra artística, a falta de tradição local com o tema só enfatizou a disrupção poético-social da obra. Entre momentos de grande silêncio em que as pessoas diziam permanecer ali mais para ouvir do que para falar, e de grande tensão com as pessoas dizendo abertamente para as artistas a dificuldade pessoal em vê-las dançando, ou ainda, pessoas emocionadas, chorando em seus depoimentos, alguns contratempos estruturais não puderam ser atendidos: a tradução simultânea para Julie, que contou com a colaboração espontânea de cada um de nós quando possível, pois todos estavam afetados por aqueles momentos, e a tradução em libras para surdos, por exemplo. Um dos maiores argumentos da maioria dos espectadores (não deficientes) era a falta de contato direto com a deficiência e a falta de conhecimento de obras artísticas como esta. Casos como o de uma amiga também podem ser relatados, curiosa pela nova produção, ela chega no quinto andar da CCMQ e enxerga o grande *banner* na porta da galeria e, ao perceber que não me veria dançar, enxergou o que não queria, e honestamente disse que não conseguiria ver uma obra de dança com pessoas com deficiência, e foi embora.

Sobre um aspecto relacional, a singularidade da perspectiva na percepção do mundo se dá pela diversidade dos indivíduos. Obviamente cada indivíduo percebe o mundo segundo uma perspectiva muito particular. Também, um indivíduo é obviamente mais complexo do que geralmente tende a ser percebido pelo outro, na sua perspectiva particular. O congelamento deste paradoxo restringe a definição de identidade em estigmas, que o mecanismo social consolida e impõe. Formas estabelecidas de entender os indivíduos se dão pelo gênero, sexualidade, nível social, origem cultural, eficiência ou deficiência. (VENDRAMIN, 2011)²⁰

Um grupo de alunos surdos da Escola Municipal CEMET Paulo Freire assistiu à obra com sua professora de teatro, que responsabilizou-se pelo deslocamento deles. Isso mostrou-nos questões como - o horário das apresentações era a noite, dificultando a presença de grupos de alunos de escolas especiais, pois se já foi visto que as dificuldades se apresentavam para as dançarinas, para a população deficiente de Porto Alegre a estrutura de transporte público ou privado era muito precária. Não haviam ainda, naqueles anos, taxis para cadeirantes. Foi preciso contratar uma *van* com um sistema de elevador para que a cadeira de Cleves entrasse no compartimento adequado, algo que deixava a todos muito tensos, ainda que fosse aparentemente banal. A lei para adaptação de ônibus à passageiros cadeirantes na cidade data do ano 2000, mas até hoje o sistema ainda é precário, mesmo com gradual crescimento. Na época, esse dispositivo era muito raro. Uma rede ainda pouco ativada clamava por conexão. Um relatório sobre as dificuldades com acessibilidade naquele centro cultural foi entregue pela produção à direção da CCMQ, segundo Vendramin. Uma de suas tantas atitudes militantes.

²⁰ Trecho extraído do *teaser* postado no vimeo - <https://vimeo.com/30820368>, que pode ser lido em português e inglês.



Imagem 11 – Banner nas portas de entrada da galeria
Foto: Cibeles Sastre



A ESPIRAL DO TEMPO – AS DECORRÊNCIAS DESTE PROJETO NA TRAJETÓRIA DE CARLA

Desde o retorno à Porto Alegre, Carla mostrou a que veio: compartilhar e inventar a tradição da presença de dançarinos com e sem deficiência na cena contemporânea de dança, questionando o conceito de eficiência. Ela desenvolveu uma multiplicidade de projetos não apenas em Porto Alegre, mas em regiões do estado com esta demanda, sobretudo positivando a proximidade com os emergente cursos de graduação em dança no estado. Até seu ingresso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2014, Carla trabalhou como professora substituta na UFPel, na cidade de Pelotas e ULBRA, em Canoas, região metropolitana de Porto Alegre, onde semeou seu trabalho.

Após a produção de *Perspectivas*, Carla iniciou o projeto *Diversos Corpos Dançantes em Caxias do Sul* em 2012, produziu uma obra para um público infantil - *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*²¹, contemplado com o Prêmio Funarte

²¹ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/10/o-gato-malhado-e-a-andorinha-sinha-cj5vdqr2p0711xbj0tv705lnu.html>

Petrobrás 2012 , realizado em 2013, cujas apresentações já tiveram apoio de tradutores em libras e colaboração artística e direção de Carolina Teixeira; e em 2014 ela levou o projeto Diversos Corpos Dançantes para a UFRGS, com o qual desenvolveu diferentes apresentações e oportunidades para alunos da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança - ESEFID - da UFRGS. Dentre elas, a produção de 2015 de Diversos Corpos Dançantes e Novo Circo Cia de Dança, no Theatro São Pedro, nobre espaço teatral da cidade. Novo Circo era uma banda musical formada por malabaristas, palhaços e bailarinas. Para este projeto, ela trouxe, já pela terceira vez à Porto Alegre, Mickaella Dantas que estava se envolvendo com atividades de trapézio, e achou oportuno esse retorno para apresentação de suas novas conquistas, e atualização com a rede portoalegrense. Carla também chamou diferentes parceiros artísticos com quem já partilhou suas danças, transformando este espetáculo num grande evento/ encontro de suas parcerias. Uma das grandes características de Carla é ser inclassificável.

[...] um bailarino é formado pelas coreografias e procedimentos que aprende e pratica em si, a dança forma e reconforta o bailarino, e uma coreografia é sempre reconfigurada por aqueles que a dançam, a cada vez. É no corpo próprio que percebo os movimentos que me movem; que posso dar-me conta das forças que atuam – e assim permitir reversibilidade (FOUCAULT, 2004, p. 266) no jogo de poder que me forma - mas, ao mesmo tempo, esse corpo é mudado a cada dança. Nela, não há corpo que seja só sujeito ou só objeto. As danças vão sendo por intermédio dos bailarinos. Os corpos, portanto, não tem limites. (ICLE; ROSA, 2012, p. 27)

REFERÊNCIAS

- CLEVES, Julie. Questionário respondido e retornado em 20/11/2018.
- DANTAS, Mickaella. Entrevista realizada em 14/12/2018 por skype.
- ICLE, Gilberto; ROSA, Tatiana Nunes da. Sobre os Limites do Corpo. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 14-29, 2012.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: I'm in the space and the space is in me – interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 31, p. 32-38, summer/fall 2006.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**. Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SASTRE, Cibele. Um olhar poético sobre a diferença em Perspectivas: somos todos deficientes? In: **Revista da Fundarte**, ano 13., n. 25. Montenegro: Editora da Fundarte, janeiro/Junho, 2013.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

VENDRAMIN, Carla. Entrevista realizada em 20/12/2018.

Sites visitados

<http://carlavendramin.blogspot.com/> - visitado em 27/12/2018.

<http://juliecleves.com/curriculum-vitae/> - visitado em 27/12/2018.

<http://www.candoco.co.uk/about-us/people/dancers/mickaella-dantas> visitado em 27/12/2018.

<http://www.candoco.co.uk/about-us/artistic-vision> visitado em 27/12/2018.

<http://www.candoco.co.uk/about-us/people/co-founders/adam-benjamin> visitado em 27/12/2018.

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=1465 visitado em 27/12/2018.

<https://vimeo.com/30820368> Perspectivas - teaser visitado em 27/12/2018.

<https://www.dv8.co.uk/about-dv8/dv8-history> visitado em 27/12/2018.

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/10/o-gato-malhado-e-a-andorinha-sinha-cj5vdqr2p0711xbj0tv705lnu.html> visitado em 27/12/2018.

<https://www.escavador.com/sobre/4949021/carla-vendramin> - visitado em 27/12/2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=a58zsnmVNIU> sobre InVivo. visitado em 27/12/2018.

<https://en.danca-inclusiva.com/associacao/historia> visitado em 27/12/2018.

DANÇA, DEFICIÊNCIA E PERFORMANCE NO NORTE E LESTE DO SRI LANKA: AVALIAÇÃO DAS RESPOSTAS DA PLATEIA

Hetty Blades
Coventry University
C-DaRE, Centre for Dance Research
Tradução: Francisco Araujo da Costa

Pessoas com deficiência¹ no Sri Lanka tradicionalmente são marginalizadas e raramente são vistas em ambientes públicos (Liyanaige 2017, Baskaran 2017). Este capítulo discute como as performances públicas de dança podem representar uma forma de questionar as atitudes existentes em relação à deficiência. Neste capítulo, discuto performances que ocorreram como parte do *Performing Empowerment* (“Representação do Empoderamento”), um projeto de pesquisa que examina como combinar dança e educação sobre direitos humanos pode levar ao maior empoderamento jurídico para pessoas com deficiência no Sri Lanka. O projeto ocorreu entre 2016 e 2018, financiado pelo Arts and Humanities Research Council (AHRC) e o Economic and Social Research Council (ESRC) do Reino Unido através da Partnership for Crime, Conflict and Security (PaCCS).

Performing Empowerment reuniu uma equipe interdisciplinar de pesquisadores e praticantes, liderada pelo jurista Lars Waldorf, comigo na posição de Co-Investigador fornecendo conhecimento especializado em dança². Nosso principal parceiro no projeto foi a VisAbility, uma organização artística teuto-srilankesa, liderada pelo dançarino e professor srilankês Mahesh Umagiliya, a coreógrafa alemã Gerda König e a estudiosa e praticante dos direitos humanos alemã Helena-Ulrike Marambio. A equipe também

¹ Essa terminologia é foco de um certo debate, com alguns indivíduos preferindo falar em “deficientes”, não “pessoas com deficiência”. O termo “pessoa com deficiência” é creditado com a ideia de colocar a ênfase na pessoa e não na deficiência, enquanto “deficiente” costuma ser o termo preferido por pessoas que seguem o modelo social da deficiência, pois este destaca como as pessoas são incapacitadas por barreiras sociais (ver ISMAIL 2016). Neste artigo, uso a expressão “pessoas com deficiência” porque este é o termo mais utilizado quando se escreve no e sobre o Sri Lanka.

² Adam Benjamin também contribuiu para o projeto.

incluía assistentes de dança, coordenadores e um advogado srilankeses. O objetivo da VisAbility é aumentar a confiança, autoestima e empoderamento jurídico das pessoas com deficiência. Ela acredita que isso é possível por meio de uma combinação de educação sobre direitos humanos e dança “mixed-abled”³ (mista de pessoas com e sem deficiência). Além disso, ela acredita que performances por pessoas com deficiência podem questionar as percepções sociais sobre as deficiências. O *Performing Empowerment* pretendia avaliar criticamente essas hipóteses.

O projeto envolveu uma série de oficinas de uma semana, comandadas pela VisAbility, nas áreas predominantemente tâmeis de Batticaloa no Leste e Jaffna no Norte. As primeiras oficinas ocorreram em junho e julho de 2017, com uma segunda rodada oferecida em dezembro de 2017 a janeiro de 2018. Todas as oficinas culminaram com performances em espaços públicos, como na parte externa de edifícios do governo municipal, em mercados e na praia. Para entender o impacto das oficinas sobre os participantes e membros da plateia, Waldorf e eu entrevistamos e distribuimos questionários para os participantes antes e após cada semana de oficina para coletar informações básicas, sobre seus cotidianos e conhecimento sobre direitos. Também observamos os comportamentos e atividades físicas dos participantes durante as oficinas. Escolhemos combinar esses métodos para produzir uma imagem mais detalhada das experiências dos participantes.

Combinar os dados coletados através desses métodos nos ajudou a entender o impacto das oficinas na confiança, autoestima, conhecimento sobre direitos e vida cotidiana dos participantes. A pesquisa sobre o público foi mais complexa, sendo difícil para nós obter uma imagem completa do sucesso da VisAbility em termos de fazer com que as performances questionassem os estereótipos sociais em relação às deficiências. As condições eram difíceis, devido aos locais das performances. As plateias muitas vezes eram compostas de transeuntes, não pessoas que haviam comparecido especificamente para assisti-las, o que significa que nossa janela

³ Este é o termo que a VisAbility utiliza para descrever sua prática. Reconheço que os termos usados para descrever práticas nas quais pessoas com e sem deficiência dançam juntas, como “mixed-abled”, “integradas” e “inclusivas”, são tema de forte controvérsia. Contudo, neste artigo, optei por adotar o termo utilizado pela VisAbility.

de oportunidade antes das pessoas se dispersarem era pequena, e a comunicação através de intérpretes criava complicações adicionais⁴. Para coletar os dados, trabalhamos com pesquisadores locais para aplicar questionários curtos aos membros da plateia e fazer anotações sobre as suas respostas, que eram então traduzidas para o inglês. Faziam-se no máximo quatro perguntas a cada respondente, que depois tinham a oportunidade de oferecer comentários adicionais. A brevidade dos questionários tinha como objetivo tentar avaliar as respostas iniciais e também obter informações da máxima quantidade de pessoas dentro do curto período de tempo disponível. Os pesquisadores traduziam entre inglês e tâmil durante o processo, o que significa que as perguntas e respostas eram articuladas usando um linguajar bastante simples. Esse formato não nos permitiu fazer perguntas mais profundas aos membros da plateia, como desejávamos, mas nos forneceu indícios sobre os efeitos das performances no pensamento dominante sobre pessoas com deficiência no Norte e Leste do Sri Lanka.

Este capítulo contextualiza a deficiência no Sri Lanka e o trabalho da VisAbility antes de avaliar as respostas da plateia às performances. Considero como esses dados começam a revelar um pouco do contexto no qual as performances são assistidas e demonstram os potenciais delas de transformar as atitudes em relação às deficiências, alicerçando mais pesquisas no campo da resposta da plateia às performances de pessoas com deficiência.⁵ Meu foco se concentra em como performances públicas se tornaram um local de disputa para os participantes, mas simultaneamente serviram de catalisadoras para os artistas e membros da plateia no processo de repensar as capacidades e papéis das pessoas com deficiência na sociedade srilankesa.

GUERRA E DEFICIÊNCIA NO SRI LANKA

A população do Sri Lanka é de 21,02 milhões de habitantes (WORLD POPULATION REVIEW, 2019), dividida em quatro grupos étnicos principais. Aproximadamente 74,9% da população é cingalesa, 11,2% é de tâmeis srilankeses, 9,2% de mouros

⁴ Também nos esforçamos para garantir que todos os participantes deram seu consentimento informado.

⁵ O projeto *Performing Inclusion*, financiado pelo British Council, explorará mais as respostas da plateia às performances da VisAbility e dos participantes das oficinas. O trabalho de campo ocorreu em fevereiro de 2019.

srilankeses e 4,2% de tâmeis indianos, com os 0,5% restantes pertencendo a etnias não especificadas. (INDEX MUNDI, 2018). O Sri Lanka tem um histórico de colonização e guerra civil. As regiões costeiras do país foram colonizadas pelos portugueses (1505–1658) e holandeses (1658–1796), e o país como um todo foi governado pela coroa britânica de 1815 a 1948. Susan Reed sugere que esse período de colonialismo britânico ajudou a criar divisões entre os cingaleses e tâmeis srilankeses (2010:10), tensões que se aprofundaram após a independência (WICKREMESEKERA, 2016: 10). Sucessivos governos cingaleses adotaram políticas de discriminação contra os tâmeis, resultando em protestos tâmeis e distúrbios antitâmeis.

Em 1976, o grupo separatista Tigres de Liberação do Tamil Eelam (conhecidos pela sigla inglesa LTTE) foi formado por Velupillai Prabhakaran, com o objetivo de estabelecer um estado tâmil independente chamado Eelam no Norte e leste do país. Em 1983, a LTTE matou 13 soldados cingaleses em Jaffna, evento este que levou a violência antitâmil e marcou o início de uma guerra civil que durou 25 anos. Em maio de 2009, o governo derrotou a LTTE. Estima-se que a guerra tenha resultado em 100.000 mortes (REED, 2010: 10), além de deixar outras centenas de milhares feridos, na miséria e traumatizados. Estima-se que outros 100.000 srilankeses tenham adquirido deficiências em consequência da guerra (CAMPBELL, 2009: 114). Em 2009, Campbell sugeriu que a população total estimada das pessoas com deficiência era de 900.000 indivíduos (114).

Tradicionalmente, pessoas com deficiência são excluídas da sociedade no Sri Lanka (LIYANAGE, 2016: 253) e restritas às esferas privadas, sem acesso às públicas (BASKARAN, 2017). Mais recentemente, as atitudes sociais começaram a se transformar lentamente, e mais pessoas com deficiência começaram a exercer seus direitos por meio da defesa dos próprios interesses; contudo, “os ambientes físicos e sociais não estão adequadamente preparados com acomodações razoáveis para integrá-los à sociedade” (LIYANAGE, 2016: 253). Além disso, o ativismo em prol das pessoas com deficiência é relativamente incomum. Apenas um pequeno número de pessoas com deficiência estão envolvidas nos movimentos relativos a essa causa, com a participação ainda limitada a pessoas oriundas das classes médias e altas em termos socioeconômicos (LIYANAGE, 2016: 254). Com base em pesquisas etnográficas realizadas em uma série de contextos, incluindo uma vila, uma instituição para pessoas com deficiência, uma escola especial para pessoas com deficiência e uma instituição de ensino superior, Chandani Liyanage sugere que as atitudes das famílias

e membros das comunidades locais, educação segregada, falta de recursos especializados e crenças religiosas sobre karma moldam as experiências das pessoas com deficiência e resultam em marginalização, dependência e estigmatização.

Em 2016, o governo srilankês ratificou a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, o que significa que concordou em proteger e apoiar os direitos das pessoas com deficiência. Contudo, muitas pessoas com deficiência no Sri Lanka não têm o conhecimento, a confiança e/ou os recursos necessários para defender seus direitos. Além disso, os estudiosos da deficiência afirmam que o Estado não está agindo o suficiente para apoiar os direitos das pessoas com deficiência (SAMARARATNE e SOLDATIC, 2015: 761), que há falta de coordenação entre os ministérios (Campbell 2009) e que as respostas permanecem presas no nível das abordagens baseadas em caridade, moldadas pelo modelo médico da deficiência que vê as pessoas com deficiência como dependentes, não uma abordagem baseada em direitos, que enfoca o apoio aos direitos das pessoas com deficiência enquanto indivíduos com agência independente (LIYANAGE, 2016). Fiona Kumari Campbell destaca o papel do histórico de colonização do país nas abordagens baseadas em caridade, sugerindo que:

O ethos do budismo contemporâneo inerente à política do Estado srilankês, a saber, karuna (termo traduzido como “bondade amorosa”) pode ser interpretada ao longo das linhas do conceito cristão de caridade, segundo o qual pessoas com deficiência são vistas principalmente como recipientes passivos, desprovidos de agência e vontade própria (2009: 113).

O objetivo da VisAbility ao apoiar o empoderamento jurídico das pessoas com deficiência com uma abordagem baseada em direitos é, portanto, tempestiva e significativa no contexto Sri Lanka. Contudo, também é evidente que junto com o empoderamento das pessoas com deficiência, é preciso mudar as atitudes sociais e culturais para que ocorram melhorias significativas. A VisAbility foi motivada pela ideia de que reposicionar pessoas com deficiência, do espaço privado para o público, por meio de performances gratuitas em locais públicos, ajudaria a destacar a agência e as capacidades das pessoas com deficiência e, logo, contribuiria para mudanças nas atitudes e opiniões dos membros do público em relação às deficiências.

AS OFICINAS E PERFORMANCES

Cada oficina de uma semana combinava treinamento de dança e educação sobre direitos. Durante as oficinas, a maior parte do tempo dos participantes era dedicada a exercícios de dança, enfocando conceitos-chave como observar e imitar, trabalho em grupo, contato, criação de movimentos, trabalho de voz e trabalho com objetos de cena. Após cada um dos exercícios, os participantes se reuniam com a VisAbility para debater suas experiências com a tarefa. A imitação teve um papel fundamental em muitas das tarefas e foi usada de diversas maneiras diferentes. Por exemplo, um exercício envolvia os participantes trabalhando em pares e imitando os movimentos uns dos outros, como se estivessem se olhando no espelho. Outra tarefa envolvia o grupo todo se movendo em proximidade, seguindo quem estivesse à frente. Quando a direção do grupo mudava, o mesmo acontecia com o líder. Durante os exercícios de imitação, a VisAbility sempre incentivava os participantes a imitarem *exatamente* e a não ignorarem a fisicalidade especial da pessoa na posição de liderança. Em uma tarefa baseada em voz, os participantes eram convidados a se colocar em frente ao grupo, um de cada vez, e compartilhar algo que lhe haviam dito e que não haviam gostado. Essa palavra ou expressão era então utilizada como estímulo para desenvolver um único movimento ou frase, representado junto com a palavra, e que serviria de base de uma das performances públicas. A VisAbility pediu aos participantes que levantassem suas vozes e gritassem suas palavras e expressões, incentivando-as a se expressar sobre suas experiências.

Um dia do programa de uma semana era dedicado a uma oficina sobre direitos,⁶ durante a qual os participantes eram apresentados aos direitos humanos e das pessoas com deficiência e informados sobre os tipos de benefícios e serviços aos quais tinham direitos. Eles também recebiam informações sobre como solicitar benefícios, questionar decisões injustas e solicitar informações. As oficinas sobre direitos criavam um espaço no qual os participantes podiam compartilhar suas experiências e pedir conselhos sobre situações específicas enfrentadas nos seus cotidianos. Com o progresso do projeto, a VisAbility articulou cada vez mais as ligações observadas entre dança e direitos humanos. Após cada exercício, ela explicava a relação entre os princípios e a

⁶ O formato da oficina sobre direitos e quando esta ocorria durante a semana foi adaptado com o tempo.

conscientização sobre direitos e defesa dos próprios interesses. Por exemplo, refletindo sobre um exercício de espelhado, a VisAbility perguntou aos participantes por que achavam que estavam realizando aquela tarefa. Os participantes refletiram sobre os benefícios físicos, com uma pessoa sugerindo que seu corpo parecia mais relaxado após realizá-lo. A VisAbility então conversava sobre como o exercício girava em torno de prestar atenção e entender o corpo do outro, desenvolver empatia e romper o tabu de observar alguém com uma fisicalidade diferente. Essa reflexão era então ligada a situações sociais, com a VisAbility relacionando o exercício com reflexões anteriores dos participantes sobre como a primeira rodada de oficinas os ajudara a entender uns aos outros e a tarefa, durante a qual os participantes trabalharam em duplas e experimentaram com se apoiarem uns nos outros, de modo que uma pessoa ficava desequilibrada e a outra sustentava seu peso. A VisAbility refletiu sobre como o exercício tratava de desenvolver confiança e ser capaz de ser ao mesmo independente e apoiar os outros. Ligando o exercício à oficina sobre direitos, sugeriu-se que mesmo quando recebem apoio do Estado, as pessoas ainda são independentes, e que o exercício mostra que elas têm a capacidade de apoiar uns aos outros.

As performances foram coreografadas por Umagiliya e König, com base em exercícios que os participantes haviam completado nas oficinas, como o espelhado, além dos produtos desenvolvidos durante tarefas criativas. Papéis na peça foram alocados a todos os participantes. A meta da VisAbility de destacar as diferenças físicas e as capacidades das pessoas para afirmar uma ideia sobre as habilidades das pessoas com deficiência informaram a coreografia e os contextos extremamente públicos das performances. O local dos eventos na praia, no mercado e à beira da estrada causou desconforto para alguns participantes. Quatro das participantes mulheres, em especial, expressaram desconforto com a natureza bastante pública das performances. Suas preocupações incluíam ser reconhecidas e o que significaria para suas reputações o fato de serem vistas dançando e participando de atividades sem seus maridos. Essas preocupações ecoam a discussão de Reed sobre as dançarinas de Kandy⁷ no Sri Lanka.

⁷ Há duas formas de dança clássica no Sri Lanka. A dança Kandy é uma forma convencionalmente cingalesa, tradicionalmente dançada por homens e meninos, mas mais recentemente também por mulheres e meninas. A bharata natyam é uma forma tâmil tradicionalmente feminina, importada da Índia nos séculos XIX e XX (O'SHEA 2016: 122).

Reed sugere que, tradicionalmente, meninas e mulheres eram proibidas de se apresentarem, e que, apesar de hoje serem incluídas na forma, têm receio sobre onde, quando e com quem dançam, pois desejam manter suas reputações de “boas moças” (2010: 198).

A tensão entre as motivações da VisAbility e as restrições de alguns participantes destacam uma complicação no cerne do projeto. Os objetivos da VisAbility pretendem apoiar o empoderamento dos participantes, mas o que significa ser empoderado para os participantes é bastante complexo. É possível argumentar que superar as expectativas de gênero que causam desconforto com as performances públicas pode levar a uma maior empoderamento para os participantes; contudo, essa visão é culturalmente específica. A VisAbility é uma organização majoritariamente srilankesa, mas quase todos os membros de equipe do país são cingaleses, o que significa que sua formação cultural é diferente daquela dos participantes tâmeis. Incentivar os participantes a se apresentarem, apesar do seu desconforto, pode ser interpretado como algo empoderador, mas também como desempoderador, pois remove a agência do participante. Lidar com o desconforto dos participantes exigia, assim, negociação e sensibilidade por parte da VisAbility. Durante as primeiras oficinas, a tensão foi resolvida com os participantes pintando seus rostos. As mulheres que haviam expressado preocupação com serem reconhecidas sentiram que isso as disfarçava o suficiente para poderem participar. Após cada performance, um ou dois participantes se dirigiam ao público, descrevendo os direitos das pessoas com deficiência, e afirmavam que se agora os membros da plateia percebiam que as pessoas com deficiência são mais capazes do que imaginavam, deveriam então aplicar esse novo conhecimento e oferecer oportunidades de emprego para pessoas com deficiência. Após a performance, essas mulheres refletiram positivamente sobre a experiência de se apresentarem, mas reafirmaram a opinião de que o contexto deveria ter sido menos público.

RESPOSTAS DA PLATEIA

Como explicado anteriormente, conduzir pesquisas com o público foi um desafio e as respostas coletadas foram imagens superficiais, não entrevistas em profundidade. Essa forma de dados tem limitações, pois não permite um entendimento maior sobre as causas e os pressupostos fundamentais das respostas dos indivíduos. Contudo, os dados indicam alguns temas interessantes

que poderiam ser melhor explorados em pesquisas futuras. Os temas incluem o foco na deficiência em vez do trabalho de dança, comentário sobre as capacidades das pessoas com deficiência e sugestões de que as performances demonstrem que as pessoas com deficiência sejam incentivadas a ter maior visibilidade na sociedade.

Esses temas foram identificados em dois conjuntos de dados. A primeira amostra é composta de 15 pessoas que foram entrevistadas após assistirem uma performance em um mercado movimentado. A segunda amostra é composta de 26 respondentes que assistiram duas performances, uma na praia e a outra no mercado de uma vila. O primeiro grupo de respondentes respondeu duas perguntas, uma sobre seus sentimentos em relação à performance e a outra sobre o que achavam que era a mensagem. Eles também tiveram a oportunidade de adicionar quaisquer comentários que desejassem. O segundo grupo respondeu quatro perguntas, incluindo o pedido que descrevessem a dança e se as performances haviam mudado suas opiniões sobre pessoas com deficiência, além da oportunidade de oferecer comentários adicionais.

Na primeira amostra, 10 dos 15 respondentes comentaram sobre as capacidades dos participantes, afirmando, por exemplo, que “podem fazer de tudo” e “todos têm capacidade”. Uma pessoa comentou que “não podemos dizer que são pessoas com deficiência”, enquanto outra estendeu suas observações da performance à sociedade em geral, sugerindo que os participantes “poderiam fazer qualquer coisa na sociedade”. Essas respostas parecem apontar para uma mudança no que Liyanage chama de “identidade fixa” das pessoas com deficiência (2017), pois os membros da plateia parecem estar repensando o que acreditam que significa ter uma deficiência. As respostas também sugerem que os espectadores se impressionaram com os artistas. Contudo, apesar dessa aparente reavaliação das deficiências, as respostas permanecem no nível do que Ann Cooper Albright e Gabriele Brandstetter chamam de *ainda e apesar*, “por exemplo, de que *ainda* é possível realizar este ou aquele movimento ou que uma performance é possível dentro de um determinado contexto, *apesar* da necessidade de aceitar determinadas limitações” (2015: 4). A afirmação acima deixa implícita que os membros da plateia estavam observando que os participantes conseguiam realizar os movimentos *apesar* das suas deficiências. Logo, podemos interpretar essas respostas como demonstrando a estrutura que vê a

deficiência como algo a ser superado, e que os participantes estão conseguindo isso, ou avançando nessa direção, por meio da dança.

Dez dos 15 respondentes comentaram como a performance demonstrava que as pessoas sem deficiência na comunidade deveriam incentivar as pessoas com deficiência a “aparecerem”. Quatro pessoas comentaram como o programa era bom para “conscientização”, mas, infelizmente, não foi possível perguntar que tipo de consciência elas acreditavam estar sendo criada. Na segunda amostra, todos os 26 entrevistados responderam positivamente quando questionados se a performance mudara o modo como pensam sobre pessoas com deficiência. Os aprofundamentos incluíram frases como “antes, eu achava que [pessoas com deficiência] não conseguem se mexer nem nada, que deviam ficar dentro de casa [sic], mas agora mudei de ideia” e “a comunidade não devia ignorá-las”.

Essas respostas indicam o potencial da performance de questionar as atitudes existentes em relação à deficiência e chamar a atenção para formas existentes de opressão, como a associação das pessoas com deficiência com a esfera privada. Contudo, as respostas dessa amostra permanecem no nível de *ainda* e *apesar*, pois o foco nas capacidades dos dançarinos aponta para um pressuposto fundamental sobre as limitações das pessoas com deficiência.

Como aponta Sarah Whatley, os membros da plateia da dança representada por pessoas com deficiência já trazem “determinadas expectativas, preconceitos sobre ‘diferença’ ou ‘alteridade’ e uma determinada perspectiva ao trabalho” devido, em parte, ao modo como a dança das pessoas com deficiência é a exceção nos contextos de performance (2007: 16). Whatley chama isso de “presunção de diferença”, sugerindo que “a referência do espectador, ainda que nunca neutra, será influenciada pela presunção de diferença, o que influencia as estratégias de observação do espectador, direcionando sua atenção ao que registrar, assim como às expectativas” (2007: 16). Partindo do trabalho de Albright, Whatley discute a ideia de engajamento com uma forma de “visão dupla”.

Visão dupla significa ver a deficiência e a dança, o que pode significar suspender crenças e valores. Assim, na visão de Albright, notar a deficiência é importante, mas não de modo a impor pressupostos contraprodutivos sobre as limitações do corpo dançante com deficiência. (2007: 17)

O ponto de Whatley aqui é que o foco exclusivo na dança ou na deficiência não permite que o espectador se engaje plenamente com a performance. Ela sugere que a “presunção de diferença” e enxergar a deficiência não devem envolver pressupostos sobre do que as pessoas com deficiência são capazes.

Com base na sua pesquisa com alunos de graduação no Reino Unido, Whatley descreve estratégias de observação que notou nas respostas dos alunos às performances de pessoas com deficiência (2007). A primeira estratégia, “passiva opressiva”, ocorre quando o espectador adota uma atitude voyeurística e vê o corpo como um espetáculo público (2007: 18), uma atitude que impõe alteridade e desempodera o artista. Whatley sugere: “Vivenciado como ‘espetáculo’, esse modo de observação preserva e reforça a ideia de ‘alteridade’ e assume uma falta de agência por parte do dançarino com deficiência” (2007: 18). Na posição “passiva conservadora”, o espectador vê a dança com uma “expectativa internalizada da perspectiva estética clássica” (WHATLEY, 2007: 18). A terceira estratégia, “pós-passiva”, envolve o espectador buscar entender como os dançarinos transcendem suas deficiências, que, sugere Whatley, “tende a tornar a deficiência invisível em qualquer avaliação e interpretação” (2007: 18). A quarta estratégia, “testemunha ativa”, envolve o espectador considerar a deficiência para abrir novos caminhos de observar e entender a dança. A quinta e última estratégia, “imersão”, envolve o espectador focar as experiências do artista.

Como indica Whatley, essas categorias não são fixas e qualquer performance tende a produzir uma ampla variedade de respostas (2007: 18). Contudo, os dados coletados durante as performances da VisAbility apontam para uma gama relativamente pequena de respostas, que demonstram principalmente a estratégia “passiva opressiva”. As respostas sugerem que os espectadores viam os dançarinos como empoderados pela performance, devido ao modo como frequentemente observavam suas capacidades, essas respostas apontam para um pressuposto fundamental anterior de que pessoas com deficiência não seriam capazes de se apresentarem daquela forma.

Na sua análise dos comentários postados no YouTube em resposta às performances de dança por pessoas com deficiência, Harmon, Waelde e Whatley observam cinco tipologias que se sobrepõem: elogios efusivos; projeção/simpatia; questionamento/resistência; e crítica (2018: 20). A tipologia de elogios efusivos é descrita como dominada por “representações sobre estar inspirado ou maravilhado” (2018: 20). Apesar de cultivada de uma perspectiva britânica, esse tipo de resposta pode ser observada nos conjuntos de dados coletados no Sri Lanka, como indicado por algumas das respostas discutidas anteriormente, como “eles podem fazer de tudo”. Citando Hardin e Hardin, Harmon, Waelde e Whatley relacionam esse tipo de resposta a um discurso “heroico” e sugerem que as pessoas com deficiência muitas vezes desejam se afastar desse tipo de resposta (2018: 20).

A tipologia de simpatia indica que o espectador “se compadece da situação fisiológica e/ou social do dançarino, mas se impressiona como que vê” (HARMON, WAELDE e WHATLEY, 2018: 20). Harmon, Waelde e Whatley sugerem que essa tipologia é caracterizada por frases como “fico triste”. Essa tipologia também ficou evidente em nossos dados, com quatro respondentes que observaram as capacidades dos participantes também indicando que ficavam tristes por eles.

As tipologias de questionamento, resistência e crítica são menos evidentes em nossos dados. A tipologia de questionamento é caracterizada por comentários que poderiam ser resumidos por “não entendi”. A tipologia de resistência inclui comentários que marginalizam ou desprezam (2018: 21). Por fim, a tipologia de crítica oferece “uma avaliação da estética ou mecânica da dança e da imagética ou sentimentos invocados” (HARMON, WAELDE e WHATLEY, 2018: 22). A tipologia de crítica foi a menos observada, mas Harmon, Waelde e Whatley encontraram instâncias de cada um desses tipos de resposta em suas pesquisas. A gama estreita de respostas em nossos dados demonstra, além das limitações da nossa coleta de dados, também a pouca familiaridade da plateia com a performance. Poderia-se dizer que ser capaz de oferecer uma resposta crítica, por exemplo, envolve algum entendimento prévio das motivações e contexto da performance.

Recorrendo a estruturas e referências existentes para analisar as respostas da plateia a performances de pessoas com deficiência, vemos que a maioria das respostas que coletamos foram o resultado de uma estratégia de observação “passiva opressiva” e demonstram respostas de elogios efusivos e simpatia. Além disso, nenhum dos comentários em nenhuma das amostras

fez referência a avaliações estéticas sobre a dança em si, enfocando exclusivamente o modo como a performance envolvia pessoas com deficiência. Algumas das nossas perguntas foram enquadradas em relação à deficiência, mas as respostas a perguntas mais abertas também, em geral, se concentravam nas deficiências. Fica implícito que os espectadores não estavam engajados com uma “visão dupla” e tinham foco apenas na deficiência.

Essas respostas têm suas limitações e críticas em potencial, mas é importante lembrar que são culturalmente inseridas. Como aponta Neloufer de Mel, o campo da dança e deficiência no Sri Lanka está em um estágio incipiente e, logo, as experiências das pessoas com performances realizadas por pessoas com deficiência é pequena (2016: 11). Dado que há pouca prática de dança contemporânea, especialmente fora de Colombo, a capital do país, é provável que as pessoas entrevistadas jamais tenham visto uma performance de dança contemporânea antes, quanto mais uma que envolvesse participantes com deficiência. Perguntou-se à amostra de 26 pessoas se já haviam visto performances semelhantes antes, e apenas uma respondeu positivamente. Quando perguntadas sobre o que havia de especial naquela performance específica, as respostas destacavam, de diversas maneiras, o envolvimento de pessoas com deficiência e o modo como pessoas com e sem deficiência dançavam juntas. Harmon, Waelde e Whatley apontam que:

As plateias têm uma tendência maior a se sentirem atraídas por uma prática se possuem um entendimento da prática, ou “alfabetização” nela, pois isso permite que a avaliem, apreciem e compartilhem de forma mais eficaz, o que é importante para a vitalidade da forma de arte (2018: 18).

O público pareceu se sentir atraído pela performance, mas suas respostas indicam que os espectadores enfocaram principalmente o envolvimento de pessoas com deficiência e as consequências disso, em contraposição ao engajamento com a “visão dupla”, que provavelmente exige maior exposição à dança contemporânea e performances de pessoas com deficiência.

É possível argumentar que os diferentes contextos culturais significam que o uso de estruturas desenvolvidas no Reino Unido para analisar respostas no Sri Lanka não é apropriado. Uma diferença marcante em relação à deficiência é que o modelo social da

deficiência raramente foi encontrado em nossas pesquisas. Os participantes normalmente descrevem a si mesmos e outras pessoas com deficiência de maneiras associadas com o modelo médico e, no início do projeto, não pareciam considerar barreiras e questões sociais como responsáveis por tornar pessoas deficientes. Por outro lado, no Reino Unido, o modelo social hoje é amplamente aceito. Além disso, Brown, Harmon, Marsh, Pavis, Waelde, Whatley e Wood explicam como o modelo médico da deficiência foi rejeitado por dançarinos com deficiência e que os modelos sociais ou afirmativos são as estruturas preferíveis (2018: 147).

Atualmente, há pouquíssima literatura no campo da dança e deficiência no Sri Lanka, mas o trabalho realizado por de Mel com o butterfly theater da Sunera Foundation⁸ (2016, 2007) é uma exceção. Ela apresenta a questão importante de como impedir que esse tipo de performance se transforme em um teatro de caridade (2016: 112). É uma questão também relevante para trabalhos realizados e teorizados no Reino Unido, mas que parece especialmente pertinente no Sri Lanka, devido à dominância do modelo médico da deficiência e da abordagem baseada em caridade ao apoio à deficiência. Além disso, as respostas que focam unicamente na deficiência e demonstram a tipologia de simpatia demonstram a prevalência das estruturas médicas e de caridade. Para que a performance atinja o objetivo de questionar atitudes sociais, os produtores e artistas precisam negociar essa leitura em potencial.

É possível identificar uma tensão entre o objetivo da VisAbility de destacar a diferença para conscientizar sobre as deficiências e minha leitura das respostas da plateia como problematicamente focadas exclusivamente na deficiência. Para que o objetivo da VisAbility seja atingido, os espectadores devem se engajar com a deficiência e, para mudar atitudes, talvez seja preciso que perceber as deficiências tome precedência em relação a comentários estéticos sobre a dança. Essa situação cria cenários de observação complexos para os públicos. Como observa de Mel: “O desafio para plateias inclusivas é, então, se devem assistir uma performance de pessoas com deficiência através da lente das necessidades especiais ou estar alertas para quando a performance em si quer

⁸ A Sunera Foundation é a única organização de grande porte que trabalha na área de performance e deficiência no Sri Lanka, realizando sessões semanais baseadas em dança e teatro para jovens com deficiência em múltiplos locais em todo o país. Ela também realiza performances públicas de alto nível. Para mais informações, consulte: <https://www.sunerafoundation.org/>

afastar-se desse rótulo” (2016: 112). Entender as metas da performance exige experiência com assistir danças, o que nos leva de volta à ideia de Harmon, Waelde e Whatley de que familiaridade e alfabetização sobre a prática informam a experiência do espectador.

CONCLUSÃO

Apesar das críticas dessas respostas do público, elas demonstram mudanças nas opiniões dos espectadores sobre o potencial das pessoas com deficiência, um primeiro passo importante para se superar a marginalização. Da mesma forma, pareceu haver alguma intersecção entre as respostas às performances e o reconhecimento de que pessoas com deficiência devem ser mais vistas em espaços públicos, apontando para o impacto potencial da performance em termos de mudanças nas normas culturais. Uma questão ainda em aberto é que aspecto da dança estimulou essa mudança. Como mencionado acima, as performances foram seguidas de discursos de alguns dos dançarinos, durante os quais descreveram o que haviam aprendido durante as oficinas sobre seus direitos. As limitações da coleta de dados significam que, nessa ocasião, não foi possível questionar os respondentes sobre qual o papel da dança na mudança das suas atitudes, em contraste com o dos discursos. Contudo, isso poderia ser melhor examinado em pesquisas futuras.

Nossa coleta de dados foi limitada demais para tirarmos conclusões gerais sobre o potencial das performances de pessoas com deficiência para mudar opiniões e atitudes, mas as respostas que obtivemos demonstram alguns dos referenciais pelos quais as plateias vivenciaram os eventos. Nossos dados demonstraram uma gama limitada de respostas. Recorrendo a estruturas existentes para interpretar as respostas da plateia a performances de pessoas com deficiência, é possível sugerir que estas indicavam que o público via os dançarinos através de um quadro de referência “passivo opressivo”, que vê os dançarinos como espetáculos e, logo, os desempodera enquanto indivíduos (WHATLEY, 2007), e que suas respostas foram de elogios efusivos e simpatia (HARMON, WAELDE e WHATLEY, 2018). Além disso, elas permaneceram no nível de *ainda* e *apesar* (ALBRIGHT e

BRANDSTETTER, 2015: 4), com foco exclusivo na deficiência, em contraponto com a adoção da “visão dupla” (WHATELY 2007: 17).

Algumas plateias em áreas cosmopolitanas podem estar mais familiarizadas com a dança e o teatro contemporâneos (DE MEL, 2016: 113) do que os públicos que encontramos. Contudo, como lembra de Mel, “tanto para as plateias teatrais urbanas quanto as provincianas, romper a relação da performance de pessoas com deficiência no Sri Lanka dos rótulos de ‘amadora’ e ‘exótica’ exigiriam um decentramento das maneiras tradicionais pelas quais performance e deficiência são produzidas e percebidas. É apenas então que a performance com deficiência pode realizar seu potencial enquanto crítica radical” (2016: 113). Muitas das respostas breves que obtemos exigiram mais aprofundamento para serem compreendidas em sua totalidade, o que indica a necessidade de mais pesquisas na área. Ainda assim, elas sugerem que há o potencial da performance questionar atitudes sociais em relação à deficiência e indicam alguma sobreposição entre as respostas à performance e uma reavaliação mais geral da deficiência, especialmente em relação à necessidade de maior visibilidade das pessoas com deficiência nos espaços públicos.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, A.C. and BRANDSTETTER, G. (2015) The Politics of a Prefix. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 1, p.3-7.
- BASKARAN, N. (2017) People with Disabilities and Their Representation in Public Spaces: A Case Study of Post-War Jaffna. **International Journal of Innovation and Economic Development**, v. 3, n. 1, p.86-98.
- BROWN, A., HARMON, S., MARSH, K., PAVIS, M., WAELDE, C., WHATLEY, S. and WOOD, K. (2018) A New Foundation: Physical Integrity, Disabled Dance and Cultural Heritage, in WHATLEY, S, WAELDE, C., HARMOND S., BROWN, A., WOOD, K. and BLADES, H (eds.) **Dance, Disability and Law: InVisible Difference**. Bristol: Intellect, 137-160.
- CAMPBELL, F. K. (2009) Disability, Legal Mobilisation and the Challenges of Capacity Building in Sri Lanka’ in MARSHALL, C.E., KENDALL I. and GOVER, R. (eds.) **Disabilities: Insights from Across Fields and Around the World**. Connecticut and London: Praeger.
- SAMARARATNE, D. and SOLDATIC, K. (2015) Inclusions and Exclusions in Law: Experiences of Women with Disability in Rural and War-Affected Areas in Sri Lanka. **Disability & Society**, v. 30, n. 5, p. 759-772.

- DE MEL, N. (2016) Playing Disability, Performing Gender: Militarised Masculinity and Disability Theatre in the Sri Lankan War and its Aftermath in GRECH, S. and SOLDATIC, K.(eds) **Disability in the Global South: The Critical Handbook**. Cham: Springer, 99-116.
- HARMON, S., WAELDE, C. and WHATLEY, S. (2018) Disabled Dance: Barriers to Proper Inclusion within our Cultural Milieu, in WHATLEY, S, WAELDE, C., HARMON, S., BROWN, A., WOOD, K. and BLADES, H (eds.) **Dance, Disability and Law: InVisible Difference**. Bristol: Intellect, 13-46.
- INDEX MUNDI (2018) Sri Lanka Demographics Profile 2018. https://www.indexmundi.com/sri_lanka/demographics_profile.html [accessed 15 February 2019].
- ISMAIL, S. (2016) Disability And Description: Disabled People Or People With Disabilities? **Huffpost**, 24 November. https://www.huffingtonpost.co.uk/sarah-ismail/disability-and-descriptio_b_13178474.html?guccounter=1&guce_referrer_us=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_cs=UoA0TSz3mFSarOCXHzAIXA [accessed 15 February 2019].
- REED, S. (2010) **Dance and the Nation: Performance, Ritual and Politics in Sri Lanka**. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- LIYANAGE, C. (2017) Sociocultural Construction of Disability in Sri Lanka: Charity to Rights-based Approach in HALDER, S. CZOP, L. (eds.) **Inclusion, Disability and Culture: An Ethnographic Perspective Traversing Abilities and Challenges**. Cham: Springer, 251-266
- O'SHEA, J. (2016) From Temple to Battlefield: Bharata Natyam in the Sri Lankan Civil War in Morris, G. and Giersdorf, J. R. (eds.) **Choreographies of 21st Century Wars**. London and New York: Oxford University Press, 111-132.
- WICKREMESEKERA, C. (2016) **The Tamil Separatist War in Sri Lanka**. Oxon and New York: Routledge
- WHATLEY S. (2007) Dance and Disability: The Dancer, The Viewer and The Presumption of Difference, **Research in Dance Education**, v. 8, n. 1, p. 5-25
- WORLD POPULATION REVIEW (2019) Sri Lanka Population 2019. <http://worldpopulationreview.com/countries/sri-lanka-population/> [18.02.2019]

“AH... VOCÊ É TÃO BONITINHA FALANDO SOBRE DEFICIÊNCIA...”

Kate Marsh
Coventry University
C-DaRE, Centre for Dance Research
Tradução: Francisco Araujo da Costa

Este capítulo oferece a perspectiva autobiográfica de uma artista-pesquisadora com deficiência, refletindo sobre a experiência de criar e interpretar danças. Ele inclui uma exploração de como o corpo do artista da dança com deficiência no palco é visto por uma lente informada por entendimentos sociais, culturais e históricos da deficiência. Em preparação para este capítulo, a autora esteve em contato com outra criadora de danças com deficiência praticante no Brasil; o texto inclui passagens extraídas dessa comunicação. Reunir explicitamente duas artistas-pesquisadoras com deficiência nesta publicação oferece uma perspectiva nova e diferenciada em relação ao cânone existente de escrita sobre dança e deficiência, mais especificamente dando voz à experiência de vida de deficiência e produção de dança. Isso permite que essas perspectivas e experiências informem e afastem as ideias tradicionais da prática supostamente “inclusiva” do binário de “normal” e outro e as aproximem da percepção dos artistas com deficiência como agentes autônomos das suas próprias investigações artísticas.

As percepções sociais do corpo com deficiência como “faltando alguma coisa”, ou inferior ao corpo sem deficiência, pode causar barreiras de atitude e percepção (Aujla e Redding 2013) para quem aspira a se tornar um dançarino com deficiência. Além disso, a dança contemporânea é uma forma de arte que opera dentro de uma estrutura pré-concebida do que é o corpo de um dançarino “normal”. A combinação desses fatores significa que as pessoas com deficiência que buscam experiências de dança não se enxergam representadas na dança, no palco, na mídia ou nas telas; os dançarinos com deficiência são prejudicados pela hegemonia das formas prescritas dos dançarinos como sem deficiência, “completos”, eretos, que enxergam e escutam. Muitas oportunidades na dança não estão disponíveis para dançarinos com deficiência. Os corpos sem deficiência “tradicionais” são a

“norma” nos contextos de treinamento e profissionais. A menos que empregadores específicos na dança explicitem um “interesse” em empregar dançarinos com deficiência, ou os prestadores de serviços de treinamento expressem um compromisso com o treinamento diferenciado, o subtexto está claro: o dançarino com deficiência não pertence a esses contextos. É uma questão perturbadora em relação ao progresso da dança. A incapacidade de reconhecer a contribuição valiosa à dança feita por dançarinos com deficiência, fora dos limites do setor da “dança e deficiência”, significa que o progresso permanece limitado para os praticantes da dança com deficiência. Além disso, a dança enquanto forma de arte não pode se beneficiar da ampla gama de conhecimentos e experiências detida pelos artistas com deficiência.

A dança contemporânea desenvolveu um vocabulário, quase um idioma, que abrange gerações de desenvolvimento no gênero. É uma estrutura etimológica que considera a história da forma. O vocabulário do balé, altamente diretivo e codificado enquanto prática, ainda é amplamente utilizado, e não apenas no contexto do balé. O vocabulário do balé empresta termos para técnicas de dança contemporânea específicas, como uma forma de taquigrafia para descrever uma posição desejada, gesto ou frase de movimento (ex.: plié, primeira/segunda posição). A dança contemporânea contém uma linguagem esotérica que depende do conhecimento sobre o campo para acessar e compreender o seu significado. Em geral, este é visto como mais “acessível” e menos específico a corpos “tradicionais” ou normativos. Contudo, sem uma base de treinamento ou experiência em dança contemporânea, boa parte da terminologia pode ser vaga e ter interpretação divergente, o que, portanto, causa a alienação de dançarinos com corpos “em não conformidade”.

O discurso atual em muitas áreas da dança contemporânea parece perpetuar uma linguagem na qual a deficiência está ausente. Minha experiência no setor sugere que isso também fica evidente nos contextos de educação e treinamento em dança, além das estruturas acadêmicas de forma mais ampla. O pouco que existe se limita à deficiência enquanto “tema” na dança, não como linguagem que permite um debate crítico e útil, que acolhe a deficiência e inclui vocabulários para treinar e trabalhar com dança que sejam revelantes para artistas da dança com deficiência. Essa ausência significa que, na dança, os líderes só podem

recorrer a etimologias existentes para falar sobre dança, incluindo dançarinos com deficiência. Nesse contexto, o artista com deficiência é alvo constante de “alteridade” por parte de uma linguagem preocupada com normas corporais na dança.

Na minha prática e pesquisa, tento desenvolver uma linguagem que pareça apropriada para o meu corpo e meu trabalho, que leve em conta meu corpo “não tradicional”. Quero criar obras de dança que possam ser acessadas por públicos diversos, sendo um objetivo crucial da minha prática desafiar os espectadores a interpretar minha performance sem envolver a narrativa dominante de trauma ou coragem. Enquanto pessoa com membro ausente, estou intensamente ciente das percepções que costumam estar associadas a esse tipo de deficiência. Há um fascínio por saber “o que aconteceu”. A amputação ou perda congênita de um membro são alvo de curiosidade. O “vilão de um braço só” e o “pirata da perna de pau” são personagens conhecidos da cultura popular. Há alguns poucos de representações “positivas” da perda ou amputação de membros, como a cobertura na mídia sobre atletas paralímpicos, os exemplos discutidos acima são dominantes e, na minha prática, quero oferecer minha perspectiva sobre essas representações.

A narrativa da perda de um membro como traumática e dolorosa é parte do entendimento público. Os seres humanos nascem em um sistema ditado por escalas de “normal” e “outro”. Os modos dominantes de socialização nos dizem para “nos importar” com quem nasce ou com quem se torna “outro”. É esse sentido de “se importar” que perpetua a escala. Em geral, o normal é avaliado em comparação com os corpos alheios. Ao “se importar” com aqueles que são menos do que “normais”, reafirma-se uma noção social da normalidade de uma pessoa.

Isso é perturbador para a relação entre o artista com deficiência e o espectador sem deficiência. Quando o espectador chega ao encontro da performance, ele traz consigo suas percepções sociais, culturais e pessoais e entendimento da deficiência. Por meio desses “mecanismos antropológicos” (Agamben 2004:29), somos ensinados a não “ficar olhando” para a diferença. Muitas e muitas vezes, vi um pai ansioso repreender o filho sussurrando por este notar e então encarar o espaço onde minha mão esquerda “deveria” estar.

Em relação à minha prática compartilhada específica com a dançarina Welly O'Brien (uma dançarina com uma perna), é raro ver dois artistas com deficiência em dueto juntos, especialmente duas artistas mulheres. Historicamente, a dança "integrada" tomou empréstimos de um modelo balético tradicional no qual a dançarina com deficiência interpreta um dueto com um artista sem deficiência, geralmente do sexo masculino (Jurg Koch e Welly O'Brien em *Surfer Girl*, de Doug Elkins, para a Candoco, 2001). Dessa maneira, a coreografia é consistente com as tentativas de "encaixar" a deficiência no cânone preexistente, tornando-a fácil de entender e ainda informada por um ethos que reafirma o corpo clássico no corpo com deficiência (Albright, 1997:83). Ao resistir a esse modelo, estou forçando meu público a repensar a posição do artista da dança com deficiência na performance, estou desconstruindo a posição confortável do espectador, na qual a dançarina com deficiência é apoiada pelo seu parceiro sem deficiência. Essa desconstrução convida os públicos a reconsiderarem as estruturas normativas geralmente usadas para assistir danças "inclusivas". Enquanto dançarina e criadora de danças, quero posicionar minhas experiências e a mim mesmo no primeiro plano da obra. Koppers escreve que:

Os artistas com deficiência e seus aliados questionam e investigam o conhecimento que governa como enxergamos o que significa ser humano e também como vemos a obra de arte em si. Por meio das suas práticas, os artistas podem escolher analisar as normas por trás das nossas ideias de excelência. Mas atacar o status quo não é fácil, e os artistas com deficiência enfrentam muitos desafios enquanto fazem escolhas sobre como identificar, como posicionar sua obra e como encontrar públicos. (Koppers 2014:32)

Koppers está citando a arte como uma oportunidade para questionar pressupostos em torno da deficiência, sugerindo que os artistas podem usar suas práticas para considerar sua própria posição no mundo e sua relação com as "normas" do senso comum. Ela também destaca a complexidade de subverter essas ideologias dentro da obra de arte, sugerindo que essa ação é impactada por e dependente das escolhas que os artistas fazem sobre o seu trabalho.

O simples ato de se apresentar existe dentro de um contexto de entendimento baseado em um longo histórico de como a deficiência, especialmente a perda de um membro, é interpretada. Gostaria de considerar o meu papel nesse processo de

interpretação. Posso convidar as pessoas a entrarem no “meu mundo” de um mundo não confrontacional, que permite que os públicos se sintam “desafiados”, mas dentro dos limites do seu entendimento existente. Ou posso confrontar os pré-conceitos de um modo que destaca as normas dominantes e me coloca em uma posição de poder, uma artista autônoma com o potencial de direcionar a visão da plateia.

Há um tabu em torno dos membros ausentes, e esta deficiência tem associações com acidentes, doenças ou “anomalias” genéticas. É uma deficiência que provoca curiosidade, em contraste com as deficiências visuais ou auditivas ou pessoas cadeiras de rodas, nas quais o corpo em geral ainda está “inteiro”. A “deficiência” de membros apresenta um corpo que não se encaixa em uma estrutura reconhecível, o que perturba nossa sensação de segurança em relação às nossas próprias fisicalidades. A perda de um membro destaca a fragilidade do corpo humano, o potencial de ser “estragado” ou “lesado”. A antropóloga Lindsay French apoia essa visão, sugerindo que a amputação questiona nosso próprio senso de integridade corporal e conjura pesadelos do nosso próprio desmembramento (French 1994:72).

O encontro com uma pessoa sem um membro evoca uma reação mista no “encarador” (Garland-Thomson 2009), perturbando seus sentimentos de segurança ao mesmo tempo que provoca a pergunta “por quê?” Esse desejo de “saber” não é específico à perda de membros, sendo um aspecto que informa como a deficiência é compreendida no mundo e também a relação da pessoa com uma deficiência com a “normalidade”. Poderia-se dizer que há uma crença de que se tivermos “conhecimento”, poderemos nos proteger e proteger nossos amigos e familiares de uma deficiência. Isso sugere uma relação de poder entre a pessoa com deficiência e a pessoa sem deficiência. Se a deficiência é entendida como algo doloroso, traumático ou até mesmo “azarado”, essas associações significam que, em termos de liderança, a pessoa com deficiência pode ter dificuldade para ser “entendida” ou “vista” fora desse entendimento. O medo de “aceitar” a fragilidade como parte do que é ser humano estigmatiza automaticamente a pessoa com deficiência. Minha proposta é que essa marginalização é um obstáculo à autonomia dos artistas com deficiência.

O dançarino com deficiência também pode perder sua voz e ser restrito pelas narrativas pressupostas dominantes na sociedade. Da mesma maneira, o artista sem deficiência pode se tornar invisível através do seu papel enquanto “facilitador”, Isso é evidente

especialmente no modo como a dança “inclusiva” é resenhada ou criticada. A “história” do artista com deficiência muitas vezes domina o texto, e os artistas sem deficiência frequentemente permanecem no segundo plano. A passagem a seguir, extraída de uma resenha de um dueto entre O’Brien e Jurg Koch (um dançarino sem deficiência) apoia a afirmação de que a narrativa de “superação” da deficiência é dominante em nosso discurso sobre dançarinos com deficiência. Além disso, a citação contém a sugestão de que a dança é uma oportunidade de “transcender” a deficiência, pois quando O’Brien é erguida e apoiada por Koch, sua deficiência é invisível; é no momento em que ela se torna uma “pedestre” novamente que somos lembrados de que ela tem apenas uma perna.

O destaque fica com *Surfer Girl*, na qual Welly O’Brien navega pelo ar, movendo-se livremente ao lado de Jurg Koch, seu parceiro, como um peixe na água. É apenas quando pousa que você percebe que, assim como uma sereia, ela não pode caminhar. (Parry 2001)

A resposta de Parry a essa obra apresenta uma perspectiva interessante em relação à artista com deficiência, no palco e fora dele; pressupõe-se que O’Brien está “interpretando” o “papel” da *Surfer Girl* (surfista). A ambiguidade desse posicionamento é a probabilidade de que, como O’Brien se vê como mais “inteira” sem a sua prótese, ela pode se sentir mais interpretando um papel quando usa sua perna próstética “normalizadora”.

O objetivo de boa parte da minha prática-pesquisa é incluir meu membro ausente como um elemento central da minha obra. Essa é parte que mais questiona as normas aceitáveis na dança e deficiência. Quero que as pessoas vejam onde meu membro “deveria” estar. Quero usar a especificidade do meu braço esquerdo como parte do movimento, não como uma parte do meu corpo que se move como consequência de um movimento diferente. Nisso, estou reconhecendo minha deficiência como parte da minha dança, não como algo a ser ignorado. Isso se relaciona com noções de visibilidade no campo da dança e deficiência; em vez de dançar *apesar* da minha deficiência, estou dançando *por causa* da minha deficiência.

A falta de um vocabulário compartilhado robusto para permitir um discurso crítico em torno do corpo com deficiência significa que a deficiência se torna invisível. As discussões críticas subsequentes relativas a obras que incluem artistas com deficiência não

tratam o artista da dança com deficiência como uma pessoa “completa”. Em outras palavras, o comentário muitas vezes enfoca a deficiência ou “problema”. Os modelos normativos do corpo do dançarino são usados como comparação para o corpo com deficiência na dança. A “verdade” da habilidade e experiência dos artistas com deficiência é secundária às narrativas de corpos milagrosos ou inspiradores que superam traumas e obstáculos para se posicionarem como artistas no palco.

A consequência é que os artistas com deficiência ficam restritos a papéis icônicos na dança. Eles se tornaram troféus de igualdade e acesso na dança, um posicionamento que silencia suas vozes. Diversos dançarinos com deficiência altamente desenvolvidos mantêm suas práticas enquanto artistas, mas há uma ausência significativa de dançarinos com deficiência no nível de liderança no mundo da dança no Reino Unido. É preciso observar que, nos últimos anos, houve um aumento no número de coreógrafos com deficiência famosos (Marc Brew, Caroline Bowditch, Claire Cunningham). Contudo, a falta de artistas com deficiência em posições de influência e poder de decisão na produção da dança “tradicional” significa que as vozes dos dançarinos com deficiência não são consideradas na nossa cultura de dança comum. A posição contemporânea dos dançarinos com deficiência é, em grande parte, consequência deles não estarem presentes no registro histórico da dança e em outras estruturas, como os programas de ensino de dança.

A dança é uma prática evolucionária, mudando e se desenvolvendo com o tempo e as mudanças culturais e sociais, e os estudantes de dança são apresentados à história da forma de arte durante a sua educação prática e teórica sobre o tema. Os praticantes considerados centrais ao desenvolvimento do gênero durante diferentes períodos normalmente são pesquisados e criticados. Os alunos tendem a aprender a origem da forma e como cada gênero ou estilo foi moldado pelo que veio antes. Em geral, os estudantes são ensinados que a dança moderna ou contemporânea emergiu como um distanciamento do elitismo do balé e que escolas de praticantes experimentais abriram caminhos para práticas novas e inovadoras. Através desses currículos, os dançarinos são ensinados que fazem parte de uma história da dança longa e significativa e que sua prática se insere em um cânone de trabalho preexistente.

As obras de dança históricas estão entremeadas com os contextos atuais, tanto no ensino e aprendizagem quanto no setor profissional. Ocasionalmente, obras são reconstruídas e “ressuscitadas”, mas outras vezes as obras são desconstruídas para permitir uma resposta que considere novos modos de prática. As obras de dança feitas por e incluindo dançarinos com deficiência estão relativamente ausentes da história geral da dança. Companhias famosas, como a Candoco¹ e a Axis,² podem ser consideradas parte dessa história, mas, na educação, isso tende muito mais a acontecer no contexto de um módulo de aprendizagem com foco específico em dança e deficiência.

As consequências dessa exclusão da história da dança são significativas para os artistas com deficiência. É difícil sonhar com o sucesso na dança quando se possui referências limitadas sobre os predecessores da prática atual. Nesse contexto, os dançarinos com deficiência são marginalizados; as representações históricas se limitam a objetos de anomalia e curiosidade, como o artista Johnny Eck (1911–1991) e a dançarina Lavinia Warren (1842–1919). Isso deixa os dançarinos com deficiência em um “meio-termo”, sem resgatarem um contexto histórico nem sonharem em ser líderes no contexto atual, o que tem consequências para os sonhos de liderança dos dançarinos com deficiência. A marginalização de figuras históricas no contexto da dança e deficiência, no qual indivíduos são representados como “anormais” e tenta-se “apagar” a deficiência, parece ter levado a uma situação na qual muitos dançarinos com deficiência rejeitam as ligações sendo realizadas com os dançarinos com deficiência que existem e existiram nos contextos culturais históricos. Como Celeste Dandeker destaca em uma discussão sobre a emergência da Candoco:

Eu estava particularmente ciente de que poderíamos ser vistos como “dança com deficiência”. Eu simplesmente não estava interessada. (Animated 2007)

¹ Para mais informações, ver www.candoco.co.uk

² Para mais informações, ver www.axisdance.org

Ocorre uma perpetuação de um ambiente no qual dançarinos com deficiência buscam a “normalidade”. Além disso, fica implícito que os dançarinos com deficiência devem “ignorar” suas deficiências em um cenário no qual o corpo com deficiência é “invisível” tanto no contexto histórico quanto no atual.

Enquanto mulher com deficiência, estou interessada em explorar a dualidade de resistir e convidar a curiosidade sobre meu corpo no palco. Sou motivada pela ideia de que não estou dançando “sobre” minha mão ausente, estou dançando com ela. Isso representa uma mudança na minha experiência de dançarina, como autora da minha própria obra, e pretendo criar uma performance que incorpora todo o meu corpo, não que tente esquecê-lo.

“Faço” minha prática-pesquisa dessa forma porque posso, porque não estou limitada por uma pauta de “interpretar” a normalidade ou ser inspiradora. Nas obras que realizo, a deficiência é parte essencial da dança. Eu conscientemente me “descubro”, o que me faz sentir ao mesmo tempo empoderada e vulnerável. Para avançar na dança, a deficiência deve ser “tratável”. As demandas de um processo coreográfico longo, seguidas por turnês e, muitas vezes, ensino, não casam bem com fadiga, dor e, em alguns casos, consultas e intervenções médicas.

A dança contemporânea tradicional no Reino Unido é um ambiente altamente competitivo que se desenvolve e muda rapidamente em termos de treinamento e prática profissional. Os dançarinos com deficiência muitas vezes enfrentam a expectativa de “se encaixarem” nesse ambiente e tentam se adaptar às estruturas codificadas de linguagem, corpo e vocabulário coreográfico. Esse ambiente praticamente não leva em conta a diferenciação entre todos os dançarinos e é ainda mais perturbado pela presença de artistas com deficiência. Reconhecer a própria deficiência e solicitar uma adaptação ou reconhecimento dos aspectos específicos do seu corpo e seus requisitos coloca o dançarino com deficiência em uma posição vulnerável. Em um mundo no qual pessoas e organizações competem por uma quantidade limitada de financiamento e oportunidades, é difícil pedir “mais” ou um jeito diferente de trabalhar sem parecer “fraco” ou ser percebido através de uma lente de trauma e necessidade.

Existem exemplos de financiamento e oportunidades dados a artistas com deficiência que são apropriados para as suas necessidades. Entre os diversos fatores oferecidos, incluem-se assistentes pessoais, acomodações acessíveis, e intérpretes de

língua de sinais, mas isso ainda representa uma estrutura de apoio minoritária da dança contemporânea. Esse apoio fracionário para artistas com deficiência significa que, externamente, pode parecer que os artistas com deficiência recebem o apoio apropriado para se apresentarem e criarem danças de um modo que os leva em conta enquanto indivíduos. Até esse apoio estar refletido no modo como todo o financiamento é distribuído, para permitir o acesso adequado e também para fins de desenvolvimento, os dançarinos com deficiência continuarão a ser “adicionais” e periféricos à dança “normal”. Devido ao meu envolvimento com pesquisas em andamento, tenho me sentido menos restrita pelas limitações dos pressupostos e normas da dança do que ocorreu em momentos anteriores da minha carreira. Tenho me sentido liberada da minha necessidade pessoal de “aderir” aos estereótipos de como artistas da dança com deficiência devem se apresentar e qual deve ser sua aparência. É preciso observar que isso é o resultado de muitos fatores. O trabalho simultâneo na minha prática e na pesquisa de doutorado, que em dados momentos se entremearam, me levou a encontrar novos ambientes e criar uma nova posição para mim mesma na dança.

Na minha prática-pesquisa, não sinto a necessidade de me conformar com os estereótipos normativos ou de deficiência que informaram meu trabalho na dança até o momento. Essa liberdade me permitiu estar presente na minha própria obra enquanto líder e também refletir e me enxergar emergindo como alguém com qualidades de liderança. Não estou “me encaixando” em uma ideologia fixa e ordenada de liderança na dança.

Abaixo, reproduzo cartas que troquei com a artista-pesquisadora brasileira Carolina Teixeira. Escritas em preparação para este capítulo, elas são informais e se baseiam em experiências e na reflexão sobre episódios que vivenciamos. Compartilho-as aqui porque, no contexto da troca de práticas e ideias entre geografias diversas, é importante e inovador incluir o diálogo entre duas pesquisadoras com deficiência.

Cara Carolina,

Dada essa oportunidade de contribuir para um livro que explora reflexões sobre dança e deficiência, quero pensar sobre o que isso significa ser uma artista-pesquisadora neste contexto. Como posso usar minha experiência e minha voz para falar com os futuros artistas com deficiência? Tenho muito vontade de avançar essa conversa, explorar as experiências de vida dos dançarinos com deficiência e as intersecções destas com o entendimento social e cultural da deficiência.

Quando praticamos dança, não ficamos subitamente independentes dos contextos que buscam definir ou categorizar nossos corpos "em não conformidade". Quando comecei a passar do contexto de companhia para um de prática autônoma, me interessei por como posso explorar a interseccionalidade da minha identidade nos meus próprios termos, como posso definir minha própria estética em vez de tentar me aproximar ao máximo de uma estética "normativa". Sinto hoje que estou resistindo à "norma" e criando um espaço para mim mesma que leva em conta meu corpo como um todo, por causa do que ele é, não apesar do que ele não é.

Fico curiosa em saber como você, enquanto artista brasileira, lê minhas experiências de artista britânica, e como nossos contextos geográficos diversos alimentam nossa prática. Quero ser explícita no meu desejo de destacar nossas vozes enquanto mulheres com

deficiência, o que podemos aprender uma com a outra e como isso poderia trazer outras perspectivas.

Há algo de poderoso em nós duas termos esta conversa. É emocionante pensar em duas mulheres com deficiência, duas pesquisadoras, duas artistas, a partir da nossa experiência coletiva, considerando semelhanças e diferenças informadas pelas nossas vidas, nossa geografia e nossos corpos. Fico imaginando a perspectiva especial que isto poderia dar ao livro e aos chamados setores da dança e deficiência no Reino Unido e no Brasil. Talvez possamos usar nossas experiências em comum para oferecer novos caminhos que significam que a conversa e as ações em torno da dança e deficiência não precisem começar sempre da estaca zero.

As perguntas que servem de ímpeto para minha pesquisa e minha prática são: Eu sou uma Líder? E como posso usar o que já sei? Adoraria escutar suas ideias e saber mais sobre as suas experiências.

Um abraço,

Kate

Cara Kate,

Baseada e guiada pela minha experiência na dança e com a comunidade da dança no Brasil, creio que enfrentamos algumas transformações nos últimos 30 anos.

O Brasil possui uma população enorme de pessoas com deficiência, sendo que 14% dos brasileiros têm algum tipo de deficiência. A dança envolvendo pessoas com deficiência começou no Brasil nos anos 90, influenciada por companhias americanas e europeias como a Axis e a CandoCo.

Minha experiência foi com a Roda Viva Cia de Dança, fundada em 1995 pelo coreógrafo brasileiro Henrique Amoedo. Nessa companhia, trabalhei como dançarina, coreógrafa e, por fim, como diretora nos seus dois últimos anos de existência.

Sempre fui fascinada por como posso ir além da ideia de perfeição, de eficiências, e além da estética da beleza. Estou interessada em investigar como o

meu corpo se move e como as impossibilidades contribuem para o meu próprio empoderamento enquanto artista independente. O Brasil é um país plural e controverso. A vida cultural é completamente diferente ao redor do país, e as pessoas com deficiência ainda são tratadas como "diferentes" ou "especiais". São zonas de conflito que chamei de "dupla consciência" na minha tese. O fenômeno é peculiar ao Brasil porque um aspecto dominante do cotidiano das pessoas com deficiência é o duplo sentimento de estar ou não incluído na sociedade.

A dança se baseia em modelos econômicos de capacidade, eficiência e produção. Ser uma dançarina no meu país envolve alguns aspectos que considero importantes de relacionar:

Enquanto mulher com deficiência, artista e pesquisadora intelectual, ainda escuto coisas do tipo:

"Ah... você é tão bonitinha 'falando' sobre deficiência..." "Uau, como você consegue dançar com um corpo que teve um AVC?" Mas, para mim, a questão toda

neste momento é como promover a autonomia em um país que promove exclusão nas esferas política, econômica e social.

Enquanto artista, sempre mudei minhas possibilidades para engajar as pessoas com o debate sobre a Deficiência como um locus de experiência, especificamente uma Estética da Experiência.

Tenho lecionado em escolas, instituições e ONGs, e tenho experiência com muitos grupos no Brasil, mas creio que a autonomia é uma visão política e específica no meu trabalho.

Eu me sinto independente nas minhas criações, nas minhas oficinas, porque encontrei minha proposta de pensar sobre a deficiência como uma experiência política e social. Ser uma artista e pessoa com deficiência na América Latina é completamente diferente de ser nos EUA ou na Europa. Significa fazer milagres todos os dias. Coisas normais, como ir à escola ou universidade e fazer compras, são praticamente impossíveis.

As pessoas aqui não têm acessibilidade nas esferas política, social e econômica. São coisas comuns que são impossíveis para muita gente por aqui, nas zonas rurais ou nas urbanas. O contexto do Nordeste é terrível, pior do que em estados como São Paulo ou o Rio de Janeiro.

Creio que falar sobre improviso em relação à deficiência é interessante, é bom senso. O cidadão com deficiência que vive a deficiência conhece esse lugar melhor do que os outros. As comunidades da deficiência sabem o que é não ser incluído e a maior parte dessas pessoas é forçada a enfrentar todas as barreiras, então elas sabem muito bem o que significa improvisar no seu cotidiano.

Preciso confessar que estou exausta, exausta mesmo, especialmente com o produto acadêmico que é a Deficiência na contemporaneidade, no meu país e ao redor do mundo. Na minha opinião, é um contexto negativo. Quando subo no palco, vivo minha arte enquanto criadora, enquanto pessoa que precisa encenar/atuar para viver, não me apresento para justificar minha prática artística. O trabalho que faço hoje é um lugar para ser livre e provocar outras sensações, é um lugar

que confronta e reúne minha experiência de vida da deficiência. A plateia sempre vai ver meu corpo como anormal ou especial, mas não é responsabilidade minha mudar a perspectiva do público. Acho que é um processo mais profundo, que envolve mais contato, conhecimento e identificação com uma experiência de deficiência.

Um abraço,

Carolina

CONCLUSÃO

As experiências dos artistas com deficiência muitas vezes são mediadas por vozes “estabelecidas” no setor da dança, em geral de uma perspectiva sem deficiência. Em minha conversa com Carolina, me conscientizei cada vez mais do que significa ter um diálogo entre duas artistas mulheres com deficiência. Muitos elementos separam nossas experiências de criar obras informadas por contextos culturais, geográficos e políticos. O que também emergiu, contudo, são elementos que nos unem, experiências de vida compartilhadas que nos permite navegar por uma forma “taquigráfica” de comunicação e entender a perspectiva uma da outra. Parece haver algo de importante para mim em conversar com alguém que entende um ponto de vista “de dentro”. Espero que compartilhar essa troca aqui traga outras vozes de pessoas com deficiência para a conversa e também que ofereça novas perspectivas para um cânone de pesquisa sobre dança e deficiência.



Imagem 1 – Kate Marsh e Welly O'Brien
Foto: Tony Wadham

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. The Open: Man and Animal, Stanford University, p. 29 2004

AUJLA, Imogen, & REDDING, Emma. Barriers to dance training for young people with disabilities, **British Journal of Special Education**, vol 40 no.2, p. 80-85, 2013

DANDEKER, Celeste. A Compelling Combination, **Animated Magazine**. Spring 2007

FRENCH, Lindsey. The Political Economy of Injury and Compassion: Amputees on the Thai-Cambodia Border, **Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self** Ed by Cosordas, T, Cambridge University Press, p.72 1994

KUPPERS Petra, Studying Disability Arts and Culture – an introduction Palgrave Macmillan, p. 32 2014

PARRY Jan, Review of Candoco Double Bill, **The Guardian**, 2001.

CORPOS PLURAIS: UM OLHAR SOBRE O CORPO DIFERENTE ATRAVÉS DA EMERGÊNCIA DA DANÇA INTEGRADA NA CIDADE DE CAXIAS DO SUL/RS

Magda A B C Bellini
Curso de Bacharelado e Licenciatura em Educação Física
Universidade de Caxias do Sul (UCS)

O que não é corpo não é parte do universo [...] e como o universo é tudo, o que não é corpo é nada – e lugar nenhum.

Hobbes

Início este ensaio com a tarefa de descrever em poucas laudas uma trajetória curta, porém consistente, sobre corpos de passagem na cena caxiense. Mais especificamente, sobre corpos que se deslocam no espaço e ultrapassam as barreiras dos preconceitos em relação à deficiência. Corpos que dançam.

O aflorar de outras habilidades corporais na forma do movimentar-se no espaço e o emergir de corpos com uma notória singularidade visa compreendermos e focalizarmos alguns desses processos que acontecem nos corpos, com os corpos e entre os corpos, num sentido que evidencia a análise dentro de um contexto mais amplo, como parte do indivíduo, de seu padrão de vida e do seu contexto social.

A pesquisa realizada durante meu mestrado resultou na dissertação: “*O corpo que dança e a arte contemporânea: multiplicidade e fragmentação*”¹, uma vez que já havia iniciado o percurso acerca de corpos que, até bem pouco tempo, não tinham

¹ Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com exigência parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner, em dezembro de 2000.

o direito elementar da expressão através do mover-se no espaço e ao adotar esse caminho pontuado pela exceção, pela atenção ao estranhamento, pelo apreço por práticas que fogem do previsível.

No início de abril de 2000, iniciei meus atendimentos na APADEV – Associação de Pais e Amigos dos Deficientes Visuais de Caxias do Sul - RS. O trabalho focado exclusivamente na deficiência visual de crianças, adolescentes e adultos estabeleceu certa duplicidade em mim, de maneira que passei a me interessar tanto pelo déficit causado pela deficiência visual, quanto pela condição humana em si: o ser humano dotado de um corpo, que comunica e interage com o mundo, e de uma identidade única. Um corpo capaz de traduzir palavras e desejos em ações.

Minha proposta inicial à direção e coordenação da instituição era repassar para alguns usuários, de faixas etárias pré-determinadas, noções da dança e da expressão corporal. Ao longo do percurso na instituição, os usuários que participaram do projeto obtiveram mudanças significativas na sua movimentação e na sua dinâmica corporal. O projeto não vislumbrava uma referência explícita para a discussão de um programa didático-pedagógico para indivíduos deficientes visuais ou a elaboração de uma reflexão acerca da dança e da terapia, mas relacionava-se ao corpo do homem como um ser de cultura. Um corpo constituído pela ação conjunta de todos os outros corpos que a cultura e a evolução da espécie oferecem. Um corpo passível de inúmeras abordagens e leituras.

A principal estratégia consistiu em laboratórios de expressão corporal grupal e individual atentos à possibilidade de explorar e ampliar a comunicação e a organização corporal, o imaginário, as noções de tempo e espaço, a proprioceptividade e novas relações corpo x movimento x ambiente. O trabalho baseou-se na capacidade expressiva do movimento, um movimento gerado de dentro para fora, a partir da memória de experiências vividas e da reação emocional a diferentes estímulos.

Para atingirmos esse objetivo, tivemos que deixar de lado o posto de observadores objetivos e lidar com esses indivíduos face a face em encontros nos quais imperava a compreensão e a imaginação, pois só em um contexto de colaboração, participação e relação é que poderíamos esperar aprender alguma coisa relativa a como eles sentem o mundo. Só eles podem nos contar e nos mostrar como é ser cego. A intuição e a improvisação nortearam e orientaram esse processo criativo, tanto por parte dos usuários,

quanto da organização e supervisão dos laboratórios de expressão. Uma comunicação imaginativa, delicada e paciente foi necessária para que nos tornássemos co-exploradores nessa empreitada.

Apreendi muito dançando e acessando, quando necessário, minha memória visual para lembrar certos momentos mágicos vividos com meu corpo. Agora estava diante de algo novo: ensinar a dança, movimentos e expressões corporais através da linguagem e do tato. Por mais que estivesse pronta, com uma licenciatura e uma vasta experiência didática em dança e coreografia, agora eu tinha que, através de palavras, como um ator, reconstruir o espaço e o mundo. Um espaço imaginário relativo à dimensão dançada e que transforma o gesto em linguagem.

O trabalho elaborado no solo consistia, apesar da heterogeneidade das necessidades e dos níveis de realidades diferentes, em um aperfeiçoamento motor que permitisse que eles, sem ajuda, conseguissem executar gestos cotidianos com mais destreza, desde o subir uma escada, o sentar, o levantar, o entrar num carro mais baixo, o subir em um ônibus mais alto ou o utilizar os brinquedos do parque.

Minha primeira ação consistiu em abandonar algo comum a todas as ações pedagógicas: o projeto pedagógico. O propósito disso era poder dar aos encontros uma ação interativa e não estar presa a um instrumento de trabalho que mostra o que vai ser feito, quando, de que maneira e por quem, para chegar aos resultados esperados. É claro que sempre houve um eixo norteador do trabalho, como explicado desde o início da pesquisa, e minha decisão não impedia que ao final de cada semana fossem feitos relatórios, vídeos, filmes ou fotos sobre as ações executadas.

Quando você não enxerga é como se você escrevesse um bilhete. Você perde várias informações que podem ser expressas através da linguagem corporal e da expressão facial. Nós, videntes, usamos a linguagem corporal e nosso rosto para demonstrar tristeza ou alegria. Nosso rosto expressa vários significados nas mais diferentes culturas ao redor do mundo. Temos ideia da dimensão das coisas. Em relação aos cegos congênitos, há alguns pontos em comum e diferenças significativas quanto a essas questões. Talvez possamos lhes falar mais sobre essas questões.

O trabalho com cegos evidencia o que se poderia concluir a partir de outros referenciais: nós não somos iguais, não constituímos um todo homogêneo. O argumento de que somos iguais (perante a lei, perante a justiça, etc.) nada mais é do que uma prerrogativa falsa. Somos todos diferentes e é justamente aí que está a possibilidade real de diálogo com o outro: na certeza da diferença e da inenarrável e extraordinária singularidade da vida.

No meio de todo esse turbilhão, entro em contato com a companhia belga, Última Vez, de Win Vandekeybus², que não mediu esforços para enviar materiais em vídeo de seu espetáculo “*Mountains Made of Barking*”, que teve estreia mundial em 28 de junho de 1994, no *Royal Flemish Theatre / KunstenfestivaldesArts*, de Bruxelas, onde colocava em cena um protagonista “cego”.

Win Vandekeybus e sua companhia são conhecidos por um tipo de trabalho de grande fisicalidade e risco, uma tensão cênica que seus intérpretes mantêm em todos os momentos, uma grande variedade de físicos e personalidades. Desde a criação de seu primeiro trabalho, Vandekeybus continua explorando seus intérpretes, seus próprios mundos, ajustando-se às qualidades destes, cada um com uma personalidade indelével no palco, mas totalmente interpenetrado.

Todo esse processo avançou para um projeto de tese que se concretizou em 2007: “*A comunicação do corpo a partir da não visualidade: um estudo teórico-prático*”³, com indivíduos com deficiência visual (congenita e adquirida), e com o estudo de alguns desses casos pelo viés da comunicação.

Mais do que palavras, mais do que a comunicação escrita, muito mais do que gestos, meu corpo fala... Deixo-o falar, afinal ele tem muito a me dizer e a me ensinar... Ele é uma ponte de comunicação entre mim e o mundo, as pessoas... Deixo minha imaginação tomar conta de mim, meus pensamentos já estão longe demais para que eu possa alcançá-los... Sou tomada por sentimentos diversos, tudo vêm à tona no momento em que estou dançando... Sinto-me parte de tudo, tenho consciência do meu corpo, do espaço, do que estou transmitindo àqueles que me assistem... Exploro o espaço e encontro milhões de possibilidades até então desconhecidas por mim... “Falo” sem medo, “falo” tudo o que tenho vontade, me sinto leve e despreocupada. Encontro nos “erros”

² Wim Vandekeybus (Herenthout, 30 de junho de 1963) é um coreógrafo, diretor e fotógrafo belga. Sua Cia Última Vez está localizada em Sint-Jans-Molenbeek (Bruxelas). Juntamente com Jan Fabre, Alain Platel e Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus foi responsável pela onda flamenga na dança contemporânea nos anos 80. Ele fez mais de 30 produções internacionais de dança e teatro e quase tantos filmes e vídeos.

³ Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com exigência parcial para a obtenção do título de Doutor na área de Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner, em dezembro de 2007.

outras maneiras e possibilidades – possibilidades de sentir o mundo. A música, o tempo físico, os meus pontos de referência me dão a consciência do espaço em que me encontro... Sim, porque em determinados momentos ele não existe mais, não existe por instantes talvez longos demais para quem assiste, porque eu estou além de todas estas coisas perceptíveis... Minhas lembranças se fazem presente pela memória cenestésica, porque “sinto” as coisas tocando em mim... Por alguns momentos rimos, rimos de nós mesmos e, com o riso construímos mais e mais movimentos... Tudo se torna infinito, tudo se pode quando se quer e principalmente, se gosta. (Juliana Grando Peixoto - bailarina cega, 2003)

Em 2009, participando de uma banca de especialização da Universidade de Caxias do Sul (Corpo, Cultura, Ensino e Criação), com a temática da Dança e Deficiência, tive oportunidade de conhecer um profissional de Educação Física que vinha se dedicando a essa área, Luiz André Cancian, bailarino da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul - RS. Na sua performance final, Cancian colocou duas participantes em cena, uma delas era Roberta Spader⁴, que viria a se tornar referência na cidade e na região por sua incansável persistência.

Na época, Roberta ainda utilizava a cadeira de rodas, mas a prática e os ensaios no solo, com movimentos característicos da dança contemporânea, contribuíram para que ela, pouco a pouco, deixasse a cadeira de lado e começasse a se deslocar no mundo apenas com suas muletas “cor de rosa”. Nascia, assim, uma bailarina.

Naquele 2009, uma declaração de Roberta me deixou completamente impressionada. Ao final da performance, em conversa com o público, ela relatou que foi graças aos movimentos feitos no solo como rolamentos, ensaios exaustivos e a insistência de Cancian para que ele tentasse novas maneiras de se deslocar no espaço sem auxílio da cadeira, que ela havia começado a ter alguma sensibilidade perto do cóccix. Tanto na esfera neurológica, quanto na psicológica, esse era um fato relevante. De acordo com Sacks (2003, p. 133), “a cada degrau, a cada avanço, os horizontes se expandiam, saía-se de um mundo contraído - um mundo que não percebíamos estar tão contraído”.

Para Ferreira (2003, p. 13),

⁴ Formada no Curso de Tecnologia em Dança da Universidade de Caxias do Sul. Artista-bailarina pós-graduada em Neuropsicopedagogia com ênfase em educação inclusiva pela Associação Catarinense de Ensino Faculdade Guilherme Guimbala. Coordenadora de cultura da associação L’Aqua de Caxias do Sul/RS.

O corpo vai além da possibilidade de movimentos ao combinar diversas técnicas advindas de diferentes linguagens de dança e movimento. Nesse movimento, ao ocupar um espaço até então considerado exclusivo de um corpo idealizado, cresce a visibilidade do corpo do dançarino com deficiência. E isto é importante, pois, se provoca reflexões e reações, também estimula, fomenta e contribui para a legitimação e crescimento da modalidade.

Em 2012, Roberta conhece Carla Vendramin⁵, bailarina e coreógrafa caxiense, que voltava ao Brasil após oito anos estudando e trabalhando na Inglaterra com grupos de referência mundial na área, como o Candoco⁶.

Carla inicia seu trabalho na cidade mesclando toda a sua experiência na improvisação com sua trajetória referenciada por artistas como Adam Benjamin e Celeste Dandeker (criadores do Candoco). A estreia da parceria foi com o projeto e a montagem do espetáculo “Entradas, Saídas e Labirintos”, em 2012.

No ano seguinte Roberta dançou em Porto Alegre em um trabalho dirigido por Carla, “O Gato Malhado e Andorinha Sinhá”, da obra homônima de Jorge Amado.

Em 2012, o projeto aprovado e realizado com recursos do Financiarte (Departamento de Fomento da Secretaria da Cultura de Caxias do Sul - RS), chamado “Diversos Corpos Dançantes” tinha por objetivo trazer ao público de Caxias do Sul uma nova experiência sobre a dança, desafiando padrões e possibilitando o conhecimento da linguagem de dança feita com a integração entre pessoas com e sem deficiências.

⁵ Carla Vendramin é mestre em coreografia pela Middlesex University, Londres 2008. Na Inglaterra trabalhou com companhias importantes na cena de dança com grupos de bailarinos com e sem deficiências como Candoco, *Dance Art Foundation*, Adam Benjamin, *Entelechy Arts*, *Step into Dance do Royal Academy of Dance*, *NewVic School*. Além de "Perspectivas", outras peças que se destacam em seu trabalho com grupos de habilidades mistas: Entradas, Saídas e Labirintos (Caxias do Sul, financiamento Financiarte, 2012); Corpo Fechado/Corpo Aberto (Companhia Dreamtime, Milão, como coreógrafa convidada com apoio do edital de intercâmbio do Ministério Brasileiro da Cultura, 2012), Mostra Brasileira de Dança (Recife, 2012). Além destes, Carla trabalha com performance e recebeu em 2012 o Prêmio Açorianos de Destaque em Dança pelo seu trabalho no PEP – Programa de Estudos em Performance. Com uma longa trajetória em dança, foi bailarina em grupos proeminentes da cena de dança de Porto Alegre, como *Ânima*, de Eva Shul, *Tube de Ensaio*, de Cibele Sastre, e *Fato*, de Tatiana da Rosa.

⁶ A *Candoco Dance Company* é uma companhia de dança contemporânea e fisicamente integrada, fundada em 1991 por Celeste Dandeker e Adam Benjamin. A empresa está sediada no centro de treinamento ao norte de Londres.

PROJETO DIVERSOS CORPOS DANÇANTES

Apresenta:

ENTRADAS, SAÍDAS E LABIRINTOS

Dança Contemporânea com Bailarinos com e sem Deficiências

20:30 sexta-feira
10
Junho

Sala de Teatro
do Centro
Cultural Ordovás

**INGRESSOS
GRATUITOS**

*Coleta Antecipada: Na Unidade de
Dança do Centro Cultural Ordovás
Rua: Luis Artunes, 312 - B. Passazelo
*Ingressos na hora: Somente conforme
disponibilidade.



Financiamento:



Apoios:

Cia. Municipal de
Dança - Caxias do Sul

Centro Municipal de Cultura
Dr. Henrique Ordovás Filho

TABONE - Design e
Tecnologia em Componentes

Spaghetti Filmes

Realização:



O projeto abrangeu diversos segmentos da comunidade de Caxias do Sul e do fazer em dança: formação de público, formação de bailarinos com deficiência, integração entre bailarinos profissionais e bailarinos com deficiência iniciantes na dança, informação e desenvolvimento de conhecimento sobre trabalhos integrados/inclusivos na dança.

O “Diversos Corpos Dançantes” possibilitou que pessoas com e sem deficiências e com ou sem experiência em dança, experimentassem a proposta. Realizaram-se quatro dias de *workshops* abertos, nos quais participaram a comunidade em geral, bailarinos e pessoas com deficiências de diversas idades, algumas delas vindas do Instituto de Audiovisão - INAV, da Associação de pais e amigos dos deficientes visuais - APADEV, e do Centro Integrado das Pessoas com Deficiência de Caxias do Sul - CIDEF/UCS.

O ineditismo desse projeto na cena caxiense impulsionou novos modos de organização, interpretação e compreensão e, principalmente, uma visibilidade que estes corpos foram conquistando. De acordo com De Castro (2011, p. 144), “a necessidade de distribuir outro tipo de informação sobre o corpo de pessoas com deficiência passa pela urgência de consolidar meios educacionais para tal informação”.



Imagem 2 – Cena da obra *Diversos Corpos Dançantes*, com Cristian Bernich e Roberta Spader, 2012
Foto: Pretz

A carreira de Cristian Bernich, artista-bailarino e coreógrafo, residente em Bento Gonçalves, cidade da serra gaúcha, também foi pontuada pela exceção. Em 2006, já bailarino, Cristian também trabalhava em uma empresa e foi assim que teve a oportunidade de conhecer dois surdos que se comunicavam por Libras – Língua Brasileira de Sinais. Desde esse primeiro contato, Cristian já via na fluidez dessa língua, uma “dança” que o fascinou desde o primeiro momento.

A partir desse momento o interesse foi crescendo e, com a ajuda de uma apostila e com os colegas de trabalho, Cristian se inseriu nesse universo já com o intuito de organizar um trabalho com pessoas com deficiência auditiva.

Foram dez meses de um grande aprendizado na Escola Hellen Keller, de Caxias do Sul. Cristian já se comunicava perfeitamente com a língua de sinais, uma vez que a língua é baseada em movimentos e aqueles gestos o encantavam. Talvez tenha residido nisso sua facilidade de aprender além da sua pré-disposição para se inserir nesse universo.

Sua própria infância e adolescência foi pontuada por um relacionamento estreito com pessoas com deficiência, mas, artisticamente, foram os surdos que abriram essa porta. É relevante comentar que Cristian, em sua entrevista, esclarece que “nunca conseguiu ver uma pessoa com deficiência como alguém que não pudesse fazer nada”. Para ele, tudo foi acontecendo muito naturalmente.

As limitações nunca se concretizaram como algo trágico, muito antes pelo contrário, ele via ali possibilidades de infinitos de modos de deslocamento de corpos no espaço e a ampliação de novos repertórios motores a partir de corpos deficientes.

Em 2010, como bailarino da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, sob a direção de Cristina Nora Calcagnotto, participou de um espetáculo natalino denominado “Noite Encantada”. A partir daí, desenvolveu trabalhos com surdos na Escola Hellen Keller, agregando questões de ritmo, dança e teatro. Um trabalho ainda intuitivo, mas que despertava em Cristian ainda mais sua paixão por esse tema, apesar de não ter ainda uma formação na área.

Em 2012, num processo de transição entre os trabalhos desenvolvidos na Cia Municipal de Caxias do Sul e a criação de seu próprio espaço e focando mais na sua companhia – Trupe dos Quatro –, criada em 2005, inicialmente trabalhando com o teatro e, posteriormente, com dança-teatro, Cristian é convidado a trabalhar com Carla Vendramin no espetáculo “Entradas e Saídas”.

Nesse mesmo período, Cristian já havia feito o Curso de Certificação de professores DanceAbility⁷ (*Teacher Certification Course*), com Alito Alessi⁸.

“Entradas, Saídas e Labirintos”, foi um projeto sugerido em 2012 mas efetivado em 2011 e 2012, com a proposta de uma criação coletiva, trabalhando com improvisações e, posteriormente, transformando isso numa composição coreográfica com diferentes corpos. Corpos com deficiência visual, física, cognitiva focaram na possibilidade de como agregar corpos diferentes, ou melhor, integrar esses corpos fazendo emergir potencialidades que surgem também com suas limitações.

O papel de Carla em “Entradas, Saídas e Labirintos” foi crucial. Trabalhando cuidadosamente a dramaturgia do espetáculo, segundo Kunst (2016, p. 113), suas razões “não estão somente relacionadas a suas mudanças estéticas e formais, mas a um deslocamento profundo na nossa maneira de compreender os modos de trabalho na dança contemporânea, seus modos de produção e apresentação”.

Dinamicidade, abordagem interdisciplinar, teoria e reflexão começavam por desestabilizar o olhar do espectador. E aqui Carla vai longe! Como diriam Boudier et al. (2016, p. 177), “como um trabalho dramático nunca está definido claramente de antemão, é sempre a relação entre a equipe e o dramaturgista que vai determinar a maneira como esse olhar vai se pôr e o lugar que ele vai ocupar na criação”.

⁷ DanceAbility é um método para dança, movimento e comunicação não verbal que integra pessoas com e sem deficiência, permitindo que todas as pessoas se expressem e colaborem artisticamente. DanceAbility é um trocadilho com as palavras dança (*dance*) e deficiência (*disability*) –, que promove a interação entre pessoas com e sem deficiência.

⁸ Alito Alessi é dançarino profissional há 37 anos. Reconhecido internacionalmente como professor e coreógrafo pioneiro na pesquisa da dança para pessoas com e sem deficiência, recebeu diversos prêmios e bolsas por seu trabalho. Atualmente, mora em Eugene, Oregon, EUA e durante alguns meses do ano, viaja pelo mundo compartilhando o método DanceAbility. Alito também tem formação em educação infantil, terapia e massagem terapêutica. Começou o Curso de Certificação de Professores do DanceAbility em 1997, tendo habilitado pessoas de mais de 20 países ao método. Seus alunos são coreógrafos e performers da Cerimônia de Abertura das Paraolimpíadas. Alito tem produzido festivais de dança, participado como palestrante em conferências, escrito artigos para revistas e livros, além de supervisionar documentários sobre DanceAbility.

Impossível não pontuar, mais uma vez, a capacidade de movimento e fluidez criada por Carla nesse espetáculo. Carla tece a cena, milimetricamente, dando vida e visibilidade a todos os corpos, mantendo um olhar crítico, resultando no encontro entre diferentes modos de se trabalhar juntos, ou melhor, resultando na possibilidade de mostrar ao expectador novas formas de existência.

[...] que tipos de movimentos podem constituir a dança e, por extensão, que tipo de corpo pode constituir um bailarino.

Albright (1997, p. 1)

Em 2016, o artista-bailarino e coreógrafo Uelinton Canedo⁹ dirigiu o espetáculo “Que Passo”, com produção da bailarina Roberta Spader. Realizado com recursos do Financiarte, o espetáculo estreou no dia 04 de dezembro, no Teatro do SESC, em Caxias do Sul.

Desde cedo Uelinton teve contato com bailarinos (as) deficientes. Muitos desses corpos diferentes que Uelinton conheceu e interagiu, apesar de conseguirem participar de alguns festivais nacionais, pois “aceitavam”, não eram profissionais da dança que organizavam as coreografias que iriam participar. Eram instituições como a Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE ou casas de acolhimento onde atuavam profissionais de Educação Física e fisioterapeutas que os levavam para participarem. Sem mencionar que os aplausos sempre continham os vieses da “pena” e dos “coitadinhos”.

Em seguida, começa a trabalhar numa escola inclusiva para pessoas com e sem deficiências em Belo Horizonte. Ali, efetivamente, Uelinton começou a trabalhar a dança para pessoas com múltiplas deficiências. De acordo com Rossi e Van Munster (2013, p. 182):

⁹ Pós-graduado em Docência do Ensino Superior. Graduado em Licenciatura em História e em Tecnólogo em Dança/UCS. Artista-bailarino e coreógrafo, ator e preparador corporal. Atuou em diversos estados junto grupos musicais, cias de dança e teatro.

As propostas de dança envolvendo pessoas com deficiência vêm sendo disseminadas em diferentes contextos (educacional, de reabilitação, artístico e esportivo), com finalidades diversas (pedagógica, terapêutica, performática e competitiva), além de abarcar diferentes deficiências, tais como a física, a visual, a auditiva e a intelectual.

Em Caxias do Sul, como bailarino da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul - RS, teve a oportunidade de trabalhar com Carla Vendramin, no Projeto Diversos Corpos Dançantes, no espetáculo “Entradas, Saídas e Labirintos”, em 2012.

A partir desse projeto, estreitam-se suas relações com a bailarina Roberta Spader, a fim de dar continuidade ao trabalho iniciado por Carla em Caxias. O projeto “Que Passo” idealizado por Roberta e Uelinton, faz uma reflexão sobre qual seria o corpo ideal para dançar: seria o corpo que idealizamos ou o corpo que habilitamos?

“Que Passo” coloca em cena a bailarina Roberta Spader e a convidada Andressa Cassol de Borba, ambas PcDs (Pessoas com Deficiência), sob a concepção cênica e coreografia de Uelinton Canedo, concebidas a partir da emergência das potencialidades de cada bailarina e com a proposta de abordar a eficiência e quebra de paradigmas como, por exemplo, o de corpo ideal para dançar.

Nesse sentido, Freire (2001) destaca que um programa de dança se torna eficiente quando: desenvolve a consciência integral de um indivíduo; centraliza corpo, mente e emoção; amplia os repertórios de movimento; facilita o autoconhecimento do corpo por meio da interação social; observa e analisa o movimento humano; considera a singularidade de cada corpo; reproduz e divulga o conhecimento a partir da experiência (FREIRE, 2001).

No espetáculo, as memórias individuais se tornam as memórias humanas em suas fases (todas as fases que fazem parte da vida foram o mote para a criação) e abraçaram a plateia numa identificação minimalista e delicada. Emergiram perguntas como: - O que passou que ninguém passou? - Que passo dou na minha caminhada de vida? - O que se passa tendo um corpo do senso comum? E fora do comum? Enfim, “Que Passo” apresenta uma simbologia e uma multiplicidade de significados que visam promover uma profunda reflexão no espectador. Atualmente, Roberta continua na sua militância em mostrar seu corpo deficiente e toda a potencialidade que emerge a partir de sua dança. Tem feito palestras e workshops, inúmeros cursos, publicado artigos, além de visitar companhias no Brasil e no exterior.

Meu percurso como docente universitária é focado em disciplinas como a dança e suas intersecções, orientando e avaliando trabalhos de conclusão de curso dentro dessa temática, participando de bancas de pós-graduações com o foco na dança e na deficiência, ou na questão da escola inclusiva e trabalhando com corpos diferentes que se propõem a livrar a deficiência de suas amarras sociais e de seus estigmas.

Neste semestre (2018-4), numa das disciplinas de Dança do curso de Educação Física da Universidade de Caxias do Sul - RS, tenho como alunos um deficiente físico cadeirante, um surdo e um aluno com déficit intelectual. Assim, toda segunda-feira é um desafio, tanto para mim, quanto para eles, mas são esses desafios que me movem. De todo modo, o trabalho com corpos diversos só nos faz concluir que nós não somos iguais, não constituímos um todo homogêneo. O argumento de que somos iguais nada mais é do que uma prerrogativa falsa. Somos todos diferentes e é justamente aí que está a possibilidade real de diálogo com o outro: na certeza da diferença e da inenarrável e extraordinária singularidade da vida.



Imagem 3 - Que Passo, com Roberta Spader, 2016
Foto: Maurício Concatto

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Moving Across Difference: Dance and Disability. In: _____. **Choregraphing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. New York: Routledge, 1997.
- BOUDIER Marion et al. Movimento. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Orgs.). **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.
- BERNICH, Cristian. **Entrevista concedida a Magda A B C Bellini**. Caxias do Sul, 13 de nov. de 2018. Entrevista.
- CANEDO, Uelinton. **Entrevista concedida a Magda A B C Bellini**. Caxias do Sul, 12 de nov. de 2018. Entrevista.
- DE CASTRO, Fátima Campos Daltro. Acessibilidade em trânsito poético: a eficiência da dança no corpo da pessoa com deficiência. In: THRALL, Karin; RENGEL, Lenira. (Orgs.). **Coleção Corpo em Cena**. v. 3. São Paulo: Andarco, 2011.
- FERREIRA, Eliana Lucia. **Corpo-movimento-deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação**. 2003. 268 f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- FREIRE, Ida Mara. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 21, n. 53, p. 31-55, 2001.
- KUNST, Bojana. A Economia da proximidade: o trabalho dramaturgico na dança contemporânea. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Orgs.). **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.
- ROSSI, Patrícia; VAN MUNSTER, Mey de Abreu. Dança e deficiência: uma revisão bibliográfica em teses e dissertações nacionais. **Movimento** (ESEFID/UFRGS), v. 19, n. 4, p. 181-205, 2013.
- SACKS, Oliver. **Com uma perna só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

QUESTÕES HISTÓRICO-ANTROPOLÓGICAS E PONTUAÇÕES ESTÉTICAS NO TRATAMENTO DA DEFICIÊNCIA E DO DEFICIENTE – ENSAIO DE REFLEXÕES PROVISÓRIAS NO TEMA

Marcio Pizarro Noronha
UFRGS ESEFID / UFG FEFD

Chamo este pequeno texto de “ensaio de reflexões provisórias” por serem mesmo provisórias as minhas observações, leituras, reflexões, e, ao mesmo tempo, ser sensível ao móbil do que me circunda. Opto por usar os termos deficiência e deficiente (corrente de língua inglesa, de matrizes britânicas), mas ousou dizer que estou me referindo com estes dois termos a diferentes questões, contextos e conceitos. E ainda me permito afirmar que, se, inicialmente, meu interesse era escrever sobre temas ligados à presença e à imaginação da deficiência em sociedades não modernas e pré-modernas, sejam elas consideradas ocidentais ou não, percebi que as fontes são escassas e há muito trabalho a ser feito nos estudos históricos, antropológicos, arqueológicos, para sairmos de determinadas afirmações de senso comum no que tange ao vasto e complexo universo das deficiências. Meu interesse é apenas o de desenvolver algumas ideias que sejam auxiliares na reflexão artística propriamente dita.

Assim, encontrei alguns elementos instigantes e norteadores para pensar a noção de Monstro na Antiguidade e como esta se relaciona parcialmente com o tema da deficiência. Também pude observar que, algumas indicações do tratamento dado às populações deficientes nas sociedades antigas, está avizinhado do tratamento dado aos estranhos e aos estrangeiros, garantindo que este encontro seja demarcado aprioristicamente, pela faixa que transita entre isolamento e morte do outro. Isto caracteriza diferentes temas antropológicos como os estudos do próximo e do distante, do outro, da diferença e da alteridade, e, temas psicanalíticos, como os do outro (com o minúsculo) e do Grande Outro (com o maiúsculo, representando a alteridade ou a alteridade radical).

Também observo que das escassas pontuações na história do medievo a dimensão espacial do isolamento é uma permanência do mundo antigo, mas configuram-se, nesta topologia tratamentos relacionais de outra ordem, marcados pelo discurso religioso cristão, entre a dimensão trágica e a dimensão frágil, promovendo práticas de acolhida, cuidado e de um sentimento de caritas, ao mesmo tempo que, isolando estes corpos sofridos refletindo a Queda e o Pecado. Tal como as doenças e certos estados corporais, as deficiências e os deficientes serviram à reflexão de ordem moral e ética.

No mundo moderno, na literatura traduzida e nas reflexões vigentes no domínio da língua portuguesa (das produções científicas e de opinião brasileiras, em especial), parece estar havendo um consenso no que diz respeito à cronologia histórica ocidental europeia, relacionando, aos moldes foucaultianos, as promoções e ideais do Iluminismo com a formação e avanço do discurso biomédico.

Assim, observamos que estas questões, no campo das Ciências Humanas, identificam-se com tópicos amplos da ética, da estética, mas também da História do Corpo no Ocidente.

Uma estética surge nesta configuração e nesta paisagem/cenário. Ela é feita de uma combinação de aceitação conceitual da deficiência e dos deficientes como doença e doentes que se encontram aquém ou além do discurso médico, sendo tratados como formas e experiências limítrofes da humanidade em suas relações entre o biológico e o tecnológico. Assim, forma-se uma zona de corpos-máquinas que não são aqueles do desempenho padrão, mas máquinas formadas por acoplamentos que visam retirar do desvio e do baixo padrão. Nos termos positivos estão aí, nos deficientes, nossos primeiros ciborgues. A versão romântica e, posteriormente, a simbolista, do século XIX, não prometia a correção e a reabilitação iluminista, mas apontava para uma montagem negativa da ciência, como retorno do monstruoso, do poder punitivo e do papel moral das deficiências e dos sujeitos deficientes. Estudos sobre personagens como o Corcunda de Notre-Dame e Frankenstein são importantes para o entendimento desta paisagem. Se os iluministas eram pedagogos e acreditam na ampla capacidade da ciência para normalizar, normatizar e reabilitar, os românticos e simbolistas, acreditam nas fontes de presságios e no poder oculto contido nesta condição bem como na sua invenção. Na dança, dentro do simbolismo, as figuras das bonecas mecânicas, representadas pelo ideal de Copélia, demonstram uma versão menos

otimista, capaz de promover a loucura e a captura que estas condições promovem, transformando estes corpos acoplados em corpos místicos, mistura entre religião, mito, vidência, profecia, imaginação.

Os novos agenciamentos contemporâneos vieram como cumprimento da ideologia cientificista-iluminista ou como sua versão crítica, do tipo “jamais fomos modernos”, revelando a constituição assimétrica de relações e objetos cognitivos. Aqui vimos novas combinações simbólicas e de produção de sentido que permitem a afirmação de diferentes montagens ciborgues para os corpos. Os diversos aparatos sensoriais e um debate teórico em torno do *SENSORIUM* e das SENSACIONES e da CORPORIFICAÇÃO E EMBODIMENT DO PENSAMENTO são horizontes que nos permitem refletir a respeito de diferentes e diversas poéticas artísticas na segunda metade do século XX.

Em paralelo, observam-se as cronologias expandidas entre os anos 1960 aos anos 1990, demonstrando o caminhar do debate que torna social e cultural o tema da deficiência e do sujeito deficiente. Uma perspectiva de politização do campo está presente na pedagogia inclusiva, nas ações inclusivas (que sem combinam com outras ações e agenciamentos afirmativos).

Os cientistas querem ressaltar a centralidade imagética e conceitual da lesão.

Os ativistas querem ressaltar a centralidade do corpo social do deficiente e a deficiência como o significante que desliza na cadeia social da significação. Esta segunda linhagem ganhou forças nos movimentos internacionais de portadores de todos os tipos de deficiências e afetou o processo de revisão das classificações das deficiências (OMS 2000). Observa-se aqui uma processualidade histórica recente, revelando um embate e tentativas de combinação entre as linguagens científica e ativista, com prevalência da linguagem política do ativismo na composição do discurso dos sujeitos. A partir dos anos 2000, os analistas sociais reconhecem que os discursos científicos se tornaram mais abertos às vozes do ativismo do tema e acabaram revisando conceituações que tinham um caráter quase que exclusivamente biologizante.

E deste enfrentamento que surge uma ação que amalgama pedagogia crítica e proposição artística no corpo dos chamados Estudos da Deficiência (EUA, REINO UNIDO). Neste grupo, do ponto de vista da ampliação do espectro da norma fundamentada no conceito e tipologia das lesões, surgem posicionamentos estéticos que visam valorizar o corpo em si, com suas cargas culturais,

morais, éticas, sua experiência. Assim, a visibilidade política é acompanhada de uma politização da estética e do corpo do sujeito deficiente. Uma mudança de panorama que não apenas aponta para corpos futuristas, mas corpos presentes, vivos, ativos, inativos, invertendo todo o sistema que estava circunscrito a uma experiência pré-definida pelo condicionante biológico.

O embate científico e epistemológico vai ter lugar também no campo artístico, midiático, publicitário. Deste contexto é que retiramos os termos utilizados no título destas reflexões, justo do contexto que ressalta e valora positivamente a diferença das deficiências em toda a sua realidade e extensão – nas figuras das diversas deficiências, na redefinição conceitual de pessoa com deficiência e pessoa deficiente.

Para concluir, numa agenda contemporânea, observamos novas configurações formadas e em formação:

- 1) Agenda da acessibilidade, atingindo o campo da produção artística para grupos de artistas deficientes em toda a sua extensão, desde um replanejamento das estruturas dos espaços para ensaios até teatros e outros equipamentos culturais e seus acessos, política de deslocamentos de grupos no espaço urbano, e, mais especialmente, inserção e reconhecimento artístico e cultural no mercado de trabalho (não se trata exclusivamente de uma atividade de socialização, lazer, processos terapêuticos ampliados, mesmo que todas estas questões estejam presentes, mas, de dar lugar profissional a artistas e grupos de artistas deficientes), numa ativação das políticas não se de independência e de individuação no mundo do trabalho, mas como geração de capital cognitivo, simbólico, de rendimentos;
- 2) Ampliação não somente de acoplamentos tecnológicos entre artista deficiente e seu corpo (paradigma biomédico), mas da incorporação pública, de relações advindas de todas as esferas da vida, envolvendo trama familiar, rede de cuidadores, que são por sua vez, integrantes das identidades, não somente como próteses de sustentação para estes sujeitos, mas num entendimento relacional da política identitária do sujeito deficiente;
- 3) Reflexão sobre as relações numa paisagem ampliada de doenças crônicas ou de longa duração nas sociedades contemporâneas, que repercutem numa alteração do conceito de deficiência, já que na expectativa de horizonte de nossas

vidas a deficiência aparece como um novo norte – um novo pensamento sobre as deficiências, não somente sua conceituação e descrição com fundamentos últimos nas lesões, mas como certas deficiências estão condicionadas a surgir em contextos de longas doenças, num exercício transversal entre diferentes doenças e deficiências. No Brasil, diversos grupos de pesquisadores das Ciências Sociais apontam para uma nova paisagem que envolve outros processos sociais tais como envelhecimento, doenças crônicas, doenças de longa duração. Neste campo, indivíduos podem se tornar socialmente identificados como deficientes no decorrer de uma longa existência. Não se trata de sujeitos que nascem na diferença, mas sim de sujeitos que passam ao estado da diferença durante o correr da vida, e isto, não apenas por um contexto de lesões. A noção de lesão aqui não é central. O mais importante é compreender como a expectativa da vida (o envelhecimento, as doenças crônicas e de longa duração) modificam plasticamente nossos corpos durante o correr do existir. Isto gerará um novo grupo de pesquisas e novas demandas aos pensadores do ativismo num futuro próximo;

- 4) Do ponto de vista da agenda estética, o tema apontado no item 3, nos leva a refletir sobre a ontologia e a duração como condição e estado do sujeito deficiente que pode ser um eixo para a construção artística. O que significa dizer isto? Significa pensar na variação e flexibilização de noção de ontologia (de ser), aos moldes de um pensamento do devir-ser. Por outro lado, a temporalidade (a passagem do tempo) passa a fazer parte da reflexão sobre os acontecimentos corporais. Não basta olhar para o corpo no espaço. É preciso pensar e sentir o corpo no tempo, qualquer corporalidade sob os efeitos da temporalidade e da duração;
- 5) A deficiência como perturbação da norma estética, colaborando na exploração e na experiência de noções tão caras a contemporaneidade, tais como risco e imprevisibilidade, contingencialidade, informidade e disforme;
- 6) A deficiência e o sujeito deficiente como lugares de metáfora e de encarnação do acontecimento biológico e as formas de sua interpretação cultural no mundo social. Numa perspectiva próxima às teses freudianas do trauma, todo e qualquer acontecimento biológico é traumático ao sujeito – nascer, crescer, morrer, adoecer, ser ou tornar-se deficiente. O sujeito

deficiente (sujeito com deficiência) e o sujeito portador de doenças de longa duração (sujeito com doenças de longa duração) sofrem interpretações mediadas pelas relações sociais, mas de um modo particularizado, eles revelam, em suas experiências a enigmática simbolização carnalizada na individuação. Os ritos e as técnicas ganham plasticidades e zonas de singularização nestes domínios, e, portanto, revelam o outro lado de uma moeda, o modo como doenças e deficiências são as mais individuais das experiências sociais humanas.

PÓS-ESCRITO.

O QUE DIZ O ALEIJADO?

Durante anos convivemos com este termo. E durante mais outros anos trabalhamos para apagar este termo. A dimensão abjetual do conceito e da sua implicação – o que ele é capaz de agenciar – é motivo para a promoção de uma teoria da blasfêmia em política, em estética, em arte, no campo do *QUEER STUDIES*. Num mundo que quis o monstruoso restrito ao freak show e às radicais experiências da diferença enunciada pelas complexas e novas categorizações das deficiências, esta perspectiva ousou enunciar e anunciar o retorno do recalcado.

Assim, como epílogo desta escrita, relembro a experiência que vivi com a Companhia *Rafaello Sanzio* (Itália), em sua *Oresteia*. Nela só existiam as performatizações de corpos, quaisquer corpos, em suas miríades de deficiências. Eram corpos que não configuravam um conjunto harmonioso e a cada instante agenciavam a aventura de sobressaltos públicos. Não eram adaptáveis. Eram mais sobreviventes. Esta experiência me permitiu não mais isolar o biológico do social e do cultural, repolitizando e revelando as cumplicidades entre um e outro – quando o paradigma biomédico metaforiza a sociedade e vice-versa. Não importavam os tipos de deficiências – os dados advindos do mundo das lesões – e tampouco importavam as condições sociais e culturais – o mundo do contexto. Aquela *Oresteia* desconstruiu a biologia que estava no fundo do caldeirão cultural. Mostrou a um público, por vezes, aturdido ou revoltado, que há uma potência mitologizante na abjeção. E fazia uso pleno de todos os estereótipos a que já se haviam submetido aqueles corpos que ali estavam, encenando. Era o abraço da e na inquietante estranheza, o verdadeiro amor e manifesto

da anormalidade. Ao invés de cuidar, proteger, acoplar, curar, tecnificar, ocultar na máquina (valorando mais a potência da máquina), ali, encontrei uma perspectiva estética e artística afeita às concepções *Queer*, o amor a uma corporalidade efetivamente dissidente, fornecendo ao mundo uma outra moral.

Mas não somente de afirmar o corpo esta dimensão é constituída e sua provocação e mal-estar também se referem a toda cadeia de imateriais que reclamam existência e visibilidade.

REFERÊNCIAS

BURY, Michael. Doença crônica como ruptura biográfica. **Tempus**, volume 5, n. 2. P. 41-45, 2011.

CANESQUI, A. M. (org.) **Olhares socioantropológicos sobre os adoecidos crônicos**. São Paulo: HUCITEC / FAPESP, 2007.

_____. (org.) **Adoecimentos e sofrimentos de longa duração**. São Paulo: HUCITEC, 2013.

DINIZ, Debora. Modelo social da deficiência: a crítica feminista. **Série Anis 28**, Brasília: Letra Livres, julho, 2003.

FLEISCHER, Soraya; FRANCH, Monica. Uma dor que não passa: aportes teórico-metodológicos de uma Antropologia das doenças compridas. In: **Política & Trabalho**, Revista de Ciências Sociais, n. 42, janeiro/junho de 2015, p. 13-28. ISSN 1517-5901 (online), 2015.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Os Anormais**: curso no Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARDOU, Charles. Quais os contributos da Antropologia para a compreensão das situações da deficiência? In: **Revista Lusófona de Educação**. Lisboa, Portugal, 2006, volume 8, p. 53-61. 2006.

GUGEL, M. A. **A pessoa com deficiência e sua relação com a história da humanidade**. AMPID, ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS MEMBROS DO MINISTÉRIO PÚBLICO DE DEFESA DOS DIREITOS DOS IDOSOS E PESSOAS COM DEFICIÊNCIA, 2015.

In: <http://www.ampid.org.br/v1/tag/maria-aparecida-gugel/> Acesso em: 05/01/2019.

_____. **Pessoas com deficiência e direito ao concurso público.** Disponível em:
<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/pessoascomdeficienciaeodireitoaoconcursopublico-maria-aparecida-gugel-2016.pdf> Acesso em: 05/01/2019.

KLEINMAN, Arthur. **The illness narratives.** NY: Basic Books, 1988.

MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e busca de sentido. **Horizontes antropológicos**, volume 5, n. 12, p. 69-82, 1999.

ORTNER, Sherry. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Revista MANA: ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL.** Volume 17, n. 2, Rio de Janeiro, agosto. 2011.

REVISITANDO *11 MILLION REASONS*: TENSÕES E RELAÇÕES ENTRE DIVERSIDADE E NORMALIZAÇÃO NA DANÇA PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Sarah Whatley
Coventry University
C-DaRE, Centre for Dance Research
Tradução: Francisco Araujo da Costa

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, analisarei como as *tecnologias da normalização* operam como um tema dentro da exposição fotográfica itinerante *11 Million Reasons*¹. Na forma de uma série de imagens estáticas, a exposição provoca perguntas sobre o que é transmitido através da paralisação do corpo dançante nas fotografias. Acompanhando a exposição fotográfica itinerante, foi criada uma série de filmes para “reanimar” a imagem estática, usando a mídia do filme para promover a exposição e aprimorar o acesso ao conteúdo digital. Considerarei a relação entre a imagem estática e a imagem em movimento para questionar se a versão em filme enfatiza a verdade ou a ficção do dançarino “em movimento” e explorar como o corpo dançante com deficiência é representado e “lido” em consequência. Além disso, chamarei a atenção para como esse ciclo de produção e reprodução expõe como as tecnologias envolvidas (especialmente a câmera), talvez acidentalmente, normalizam o corpo dançante com deficiência.

Para os dançarinos, incluindo dançarinos com deficiência, o movimento é um interesse primário; o movimento habilidoso, movimento estético, movimento desastrado, movimento virtuosístico, movimento idiossincrático e estar parado como parte ativa do movimento. A expressão famosa de TS Eliot sobre “o ponto fixo de um mundo em movimento” (ELIOT, 1936) lembra que uma

¹ Este capítulo se vale de um capítulo publicado anteriormente que enfoca a exposição *11 Million Reasons* (Whatley, 2018).

premissa central é que todo o movimento está contido no momento estático, e que o momento estático é, ao mesmo tempo, o cerne, o eixo central de todos os movimentos.

Todos os dançarinos provavelmente diriam que o objetivo é ser um especialista em se mover, mas que este é um conhecimento especializado derivado do corpo único e exclusivo do dançarino e específico a ele. Como o movimento é uma parte tão importante da experiência do dançarino e sua função comunicativa, não surpreende que o dançarino habilidoso está hiperconsciente da própria capacidade de movimento e dos potenciais e limitações do seu corpo. Como o movimento pode ser vivenciado como assistido (por próteses, muletas, bengalas, cadeiras de rodas, etc.), comprometido (por lesões) ou reconfigurado (por uma deficiência adquirida) é parte de como o dançarino se identifica como dançarino. Os dançarinos com corpos com capacidades diferentes muitas vezes estão mais em contato com suas capacidades de movimento do que dançarinos sem deficiência.

A teórica da mídia Vivian Sobchack nunca se declarou dançarina, mas oferece descrições detalhadas das suas experiências com movimento após a amputação da sua perna esquerda (2017). Suas observações são reveladoras. Ela descreve como, durante um único dia, seu modo e experiência de movimento muda e se transforma, pois, durante um período relativamente curto, ela “tem uma perna, duas e três... Cada uma dessas encarnações envolve sua própria velocidade de ritmo corporal e ‘protocolo’”; e, como ela afirma, isso significa que não está “tão distante da autoconsciência e cálculo corporal que ocupa atletas e dançarinos – se talvez não no desempenho, com certeza na preparação” (2017, 188). O que gostaria de destacar aqui nas palavras de Sobchack, repetido em muitos ensaios que consideram a experiência do dançarino com deficiência, é a ideia de *movimento*. Logo, considero a exposição *11 Million Reasons*, e os vídeos que emergiram das imagens, particularmente interessantes.

11 Million Reasons é uma exposição fotográfica liderada pela People Dancing no Reino Unido e financiada pela Unlimited Impact, criada para destacar positivamente pessoas com deficiência e surdas que dançam.²O fotógrafo Sean Goldthorpe foi

² 11 Million Reasons se refere ao número de pessoas registradas como pessoas com deficiência no Reino Unido em 2015, número este que aumentou para cerca de 14 milhões desde então: <https://www.scope.org.uk/media/disability-facts-figures>

contratado pela People Dancing para criar imagens inspiradas por momentos icônicos da dança dos filmes. O projeto levou três meses para ser completado e envolveu 160 pessoas em 12 locações internas e externas no Reino Unido, com lançamento em maio de 2015 na cidade de Leicester. O objetivo do projeto era como a fotografia pode atingir públicos que normalmente buscariam a arte de pessoas com deficiência”.³

A exposição é composta de 20 imagens, inspirada por e das imagens originais, e inclui diversos dançarinos com deficiências físicas, sensoriais, cognitivas ou invisíveis, convidados a participar do projeto. Ela foi recebida em diversas instituições britânicas e internacionais. As imagens serviram de inspiração para um programa de trabalho muito mais amplo, o *11 Million Reasons to Dance*, criado para levar a dança por pessoas com deficiência às chamadas “zonas frias” do Reino Unido, onde pessoas com deficiência, assim como o público em geral, têm menos oportunidade de participar e/ou assistir dança. A exposição fotográfica foi montada como parte desse projeto maior, apresentada em galerias, em saguões de teatros e diversos outros espaços.

A intenção é que as imagens sejam fáceis de reconhecer imediatamente, pois reconstroem fotografias tiradas de filmes populares famosos que incluem dança em algum aspecto. Muitas das fotografias originais estão em ampla circulação junto ao público, muitas vezes para fins promocionais, refletindo a alta visibilidade, reprodutibilidade e ubiquidade da fotografia enquanto meio de representação. A ideia da exposição é incentivar o público a “olhar de novo” e observar que uma imagem familiar se tornou “estranha” porque o astro do cinema foi substituído por alguém novo, e em muitos casos por uma pessoa com uma fisicalidade diferente. Assim, a meta é encorajar os membros do público a verem a deficiência como algo positivo, igual em todos os aspectos ao artista sem deficiência que criou a imagem “original”. A intenção é que as imagens sejam vistas como uma coleção; é na totalidade das imagens que pretende-se que a “mensagem” seja recebida e tenha máximo impacto.⁴

³ Ver: <http://www.doingthingsdifferently.org.uk/events/11-million-reasons/>

⁴ Unlimited Impact, que forneceu apoio financeiro para o projeto, se refere à mensagem do projeto, afirmando que: “As imagens assombrosas, poderosas, emotivas e engraçadas são diversas, com muitas comunicando uma mensagem ao mesmo tempo sutil e relevante”: <http://www.unlimitedimpact.org.uk/our-reason-to-see-11-million-reasons/>

Goldthorpe trabalha de forma inteligente e consegue capturar a atmosfera do filme no qual os dançarinos foram inseridos, utilizando iluminação e cenografia, em locais internos e externos. Em *Black Swan* (Cisne Negro), por exemplo, a dançarina Sian Green lembra bastante a figura em silhueta de Natalie Portman, vista de trás e vestindo um tutu, fotografada do fundo do palco, ⁵com esta de frente para a plateia imaginada, no centro do palco e plenamente iluminada.⁶ Na recriação de Green, o holofote brilhante sob o qual ela está posicionada destaca a parte inferior do seu corpo, revelando uma perna prostética sob as sombras. A semiótica da eterealidade e da realidade corporal se justapõem engenhosamente, perturbando a imagem clássica do “corpo de balé feminino ideal”.

Em outra imagem, há uma certa ironia na descrição dada para a reconstrução de *The Red Shoes* (Os Sapatinhos Vermelhos) de Welly O’Brien, na qual, de acordo com a legenda da imagem, ela é Vicky Page, “ansiando por ser uma bailarina”, estendendo-se para a frente em direção a um sapatinho de balé vermelho pendurado em uma árvore à sua frente pelas tiras. Não está claro se a referência ao “anseio” pretende chamar a atenção à estética capacitista discriminatória inscrita no balé, que efetivamente rejeita qualquer corpo que diverge do ideal clássico ou se sugere que O’Brien anseia por ser capaz de usar *ambos* os sapatos vermelhos. Além disso, como O’Brien sempre escolhe dançar sem sua perna prostética, o que se reflete na imagem, e O’Brien descreve como o piso é o seu “lar natural”,⁷ vê-la em uma pose de balé (apoiada por uma dançarina sem deficiência *en pointe*), e que enfatiza o vertical e a resistência evidente do chão e atração da gravidade, nos convida ao questionamento. Em outra imagem, uma dançarina cadeirante, Laura Jones da Stopgap Dance Company, assume o papel de Julie Andrews na cena de abertura de *The Sound of Music*

⁵ Uma ficção adicional interessante é criada aqui na imagem, pois Portman não é uma bailarina clássica treinada, mas dedicou muitas horas de treinamento se preparando para o filme para que pudesse ser convincente no papel.

⁶ Muitas fontes discutem o “corpo de balé ideal”; ver, por exemplo: <http://dancemagazine.com.au/2011/07/the-ideal-ballet-body/>.

⁷ Esse comentário ocorreu durante uma entrevista para um projeto que enfocava a experiência de pessoas com membros amputados que utilizam próteses. O projeto, “Identity and Governance of Body Extensions: The Case of Prosthetics and Avatars” (Identidade e Governança de Extensões Corporais: O Caso das Próteses e Avatares), foi liderado por Sita Popat, da University of Leeds, e financiado pelo Wellcome Trust: <https://ahc.leeds.ac.uk/performance-research-innovation/dir-record/research-projects/614/identity-and-governance-of-bodily-extensions-the-case-of-prosthetics-and-avatars>.

(A Noviça Rebelde), no que parece ser um desafio brincalhão, situado no alto de uma colina íngreme. Na verdade, era outra ilusão fotográfica, pois Jones na verdade estava em uma superfície plana durante a sessão fotográfica, com o efeito sendo produzido pelo ângulo da câmera.

É provável que uma sessão dessa natureza teria provocado questionamentos para muitos dançarinos que não conhecem o processo de entrar em uma configuração estabelecida e assumir o papel de um determinado personagem. Para dançarinos com deficiência, no entanto, a intenção de que substituam um corpo com uma corporeidade bastante diferente, que re-encorporem um corpo normativo, precisamente para demonstrar que “são capazes das mesmas paixões que uma pessoa sem deficiência” (CLEASBY, 2016), pode ter reforçado acidentalmente uma hierarquia nociva e, logo, uma distinção entre o corpo “com” e “sem deficiência”.

Em outro texto (WHATLEY, 2018), discuto como minha leitura da exposição é que ela expõe dois temas principais; o primeiro é o da nostalgia, que opera dentro da imagem e suas associações, e que se relaciona com a deficiência enquanto condição corporal e enquanto memória. A segunda é a percepção, recepção e representação das deficiências na dança, e o problema da agência quando o artista individual é representado através de uma imagem estática que busca substituir o artista sem deficiência por um com deficiência. Questiono se a imagem estática transmite uma ideia verdadeira ou ficcional do dançarino em movimento, perguntando: A imagem apaga ou comunica falsamente agência e potencialidade de movimento? Ou as imagens, agora em ampla circulação, transmitem uma afirmação importante sobre corpos com deficiência na dança? Ou agora são imagens “utilizadas”, nas quais o dançarino individual é reduzido a uma “mensagem” (sobre inclusão/exclusão, igualdade/desigualdade e assim por diante)?

Em *11 Million Reasons*, várias verdades e ficções operam simultaneamente. As imagens que estão sendo reconstruídas foram retiradas de filmes que são histórias de ficção, criados com a dança como tema central como uma forma de fantasia, escapismo, como narrativa trágica, ou para promover o potencial transformador da dança.⁸ Ao tentar uma reconstrução que produz uma versão

⁸ A lista completa dos filmes dos quais as imagens foram retiradas está disponível no seguinte endereço: <https://www.communitydance.org.uk/creative-programmes/11-million-reasons-to-dance#audio>

falsa da pose “original”, as imagens ficcionalizam ainda mais a imagem original. Entretanto, a imagem está tentando representar a verdade do dançarino individual nos termos da sua fisicalidade ou deficiência cognitiva. Pede-se que os dançarinos recriem a posição dos artistas na imagem original, criando mais uma verdade/ficção no fato da imagem aparentemente tornar estático o movimento para fins fotográficos, mas os movimentos que ocorreram para capturar a pose em *11 Million Reasons* não foram aqueles que deram origem à imagem estática do original. Além disso, alguns dançarinos têm deficiências sensoriais ou “invisíveis”, então não parecem ter uma deficiência “visível”, mas a meta era chamar a atenção, através de uma mídia visual (fotografia), para a diversidade das deficiências e a realidade específica da deficiência de cada artista e como este realizam a “verdade” das suas deficiências através da imagem.

A imagem depende da transformação de uma ideia em um artefato após ser tirada, sem que Goldthorpe possa se deter sobre estudar a “dança em processo” para selecionar o que fotografar, o que pode explicar por que as fotografias não sugerem ou antecipam movimentos ou provocam uma leitura de movimento na imagem estática. As imagens estáticas de dança tende a tentar comunicar pelo menos a *possibilidade* e o *potencial* de movimento, estimulando a imaginação, a memória ou talvez uma resposta cinestética no observador. Toda fotografia joga com imaginar a dança que a imagem captura em forma estática, mas essas imagens traem a possibilidade de um antes e um depois; há pouca evocação do movimento além da pose. Os detalhes na maioria das imagens são surpreendentemente estáticos, negando qualquer indício de movimento. Não há nada tremido, nada obscuro ou desfocado, que sugira movimento. O efeito de tornar estático o corpo (com deficiência) na maioria das imagens é que isso parece tornar o corpo dançante com deficiência imóvel, silencioso, até incapaz, mesmo enquanto reproduz habilmente a pose estática. Lembrando a mensagem muito citada da dançarina moderna americana Martha Graham, que esta atribui ao seu pai, de que “o movimento nunca mente”,⁹ enquanto observadores, nossa percepção do movimento aparentemente contido nessas imagens nos

⁹ A citação completa, que incluiu em seu próprio livro, *Blood Memory: An Autobiography*, é: “O movimento nunca mente. É um barômetro que revela o estado do clima da alma para todos que sabem lê-lo. É o que se poderia chamar de lei da vida da dançarina” (1991, 4).

prende em uma armadilha. É a imagem que mente. Contudo, a percepção é um processo complexo e como o público percebe e vive uma obra de arte depende, em parte, da conexão sentida entre o observador e o “objeto”.

Quando o dançarino se apresenta ao vivo, a apreciação da dança depende, pelo menos em parte, de uma conexão cinestética entre o público e o artista. Aqui, o observador sem deficiência provavelmente não tem um nível de apreciação profundo da dança se o corpo físico do dançarino é visto como diferente, o que rompe a conexão incorporada entre dançarino e observador. Como lembra a filósofa Anita Silver, enquanto membros da plateia, estamos familiarizados o suficiente com a história da mídia artística para sermos capazes de interpretar obras de arte contraintuitivas como versões criativas e originais, mas não estamos familiarizados com a história biológica humana, então é fácil interpretar erroneamente os corpos com deficiência reais como sendo deformados e errados (2000, 218). A seguir, Silver afirma que “estetizar a deficiência eleva a alteridade à originalidade, o que derrota a hegemonia imposta pelas relações sociopolíticas ‘normais’” (2000, 218), que, segundo o filósofo Joshua Hall, nos incentivam a “aplicar conscientemente, em nos encontros cotidianos com corpos com deficiência, estratégias perceptuais que já aplicamos inconscientemente na percepção artística, ou seja, ver corpos com deficiência como belos ao vê-los como variações artísticas do nosso histórico evolucionário comum” (2018, 5). A consequência, segundo Hall, é que os dançarinos com deficiência devem ser vistos como corpos já estetizados que são sujeitos a uma estetização adicional pela sua posição em uma performance de dança (2018, 5). As opiniões de Hall e as afirmações de Silver nos ajudam a entender por que ocorrem interpretações errôneas na “lacuna” cinestética entre o artista com deficiência e o observador sem deficiência (algo que chamei anteriormente de “presunção de diferença” (WHATLEY, 2007)). Estariam então a imagem estática e a imagem filmada tentando preencher essa lacuna cinestética, ou elas estariam ampliando-a por acidente ao limitar a possibilidade de um engajamento cinestético ao congelar o movimento corporal e deixar a animação nas mãos da tecnologia? O corpo dançante com deficiência “já estetizado” é prejudicado pela tentativa de reproduzir a mesma estética do artista sem deficiência? O engajamento pode ser considerado como de um tipo diferente; não cinestético, e sim tentando criar engajamento pelo estímulo de uma resposta baseada em emoção, narrativa ou nostalgia. A oportunidade de enxergar os corpos como variações artísticas pode ser reduzida se os corpos não se movem, ou se são *forçados* a não se mover, quando apresentados em um contexto

que gira em torno do movimento. No ato de observação, que inevitavelmente prioriza o sentido visual, uma ligação de corpo para corpo não é destacada. Nossa resposta enquanto observadores depende menos da nossa experiência de movimento (dança), baseando-se mais em um aspecto intelectual ou abstratizado. O que se vê na exposição é, assim, um distanciamento entre observador e artista, tornado mais enfático se o observador se move de uma imagem para a próxima, observando cada dançarino, em cada imagem da dança, estático, congelado, petrificado.

Paradoxalmente, enquanto a imagem paralisa o corpo, para alguns dançarinos, um estado estático disciplinado e composto na verdade é fisicamente impossível. Como observa a teórica e praticante da performance Margaret Ames, “poderíamos observar que a deficiência muitas vezes impossibilita o feito de aquietar a multitude de reflexos e descargas externas de atividades internas. O estado estático é um ato neurológico controlado tanto quanto a dança. A deficiência muitas vezes externaliza processos internos de espasmos, flutuações de tensões e decisões interagindo com a indecisão” (AMES, 2015; 178). Assim, organizar as sessões fotográficas dessa maneira deve ter exigido uma organização complexa para estabelecer a pose. Lidar com os corpos especiais, padrões de movimento, tecnologias assistivas e deficiências sensoriais de cada dançarino individual com certeza também afetou a determinação dos aspectos práticos da sessão.

Desde a exposição da coleção *11 Million Reasons* em diversos espaços físicos, a People Dancing também a apresentou online e, com o tempo, adicionou descrições de áudio para tornar as fotografias mais acessíveis para públicos com deficiências visuais, além de breves descrições textuais para cada imagem. O linguajar foi escolhido com cuidado, descrevendo as imagens como uma “reimaginação” da imagem original, ou “inspiradas” por ela, ou “criando uma adaptação” de um filme. A relação é clara mesmo quando há uma variação em como as novas imagens relembram os filmes. Meu argumento é que a câmera, enquanto tecnologia, enquanto instrumento de captura, é normalizadora, tanto ao apresentar o dançarino com deficiência como “normalizado” dentro da cultura da imagem fotográfica no seu papel de comercialização ou branding de um filme popular quanto ao inserir o dançarino em uma reprodução de uma imagem original sem deficiência, mesmo que se torne um tipo diferente de “remake”.

Desde o meu texto anterior sobre a exposição fotográfica (2018), a *People Dancing* também produziu uma série de vídeos que animam as fotografias estáticas, e é nestes que me concentrarei agora. Esses curtas-metragens, três no total, com imagens de *Black Swan* (Cisne Negro), *Chicago* (Chicago) e *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva), foram encomendados para aumentar a visibilidade da obra, divulgando-a nas mídias sociais junto com uma campanha de marketing e na imprensa. O objetivo principal foi “colocar o acesso e a inclusão no cerne da obra, com considerações e abordagens em múltiplas camadas ao tornar a obra digital o mais acessível possível”.¹⁰ A intenção por trás deles é clara, mas algo curioso acontece nesses curtas. Um áudio é acrescentado em cada filme, no qual uma ou mais vozes diferentes descrevem o que está acontecendo na imagem, chamando a atenção para características que poderiam ser ignoradas para quem olhasse para a imagem estática paralisada. O áudio, mais animado do que uma descrição de áudio convencional, é um roteiro poético “interpretado”, jogando com repetição, tom, dinâmica e assim por diante. Reconhecendo que o objetivo provavelmente era garantir que a exposição e os filmes maximizassem o acesso, a representação imaginativa através de recursos audiovisuais é envolvente, mas o efeito de sobrepôr as vozes é tornar a imagem do dançarino ainda mais estática. A edição realiza os movimentos e a dança para o dançarino, que agora, apesar de participar de uma versão mais dinâmica da imagem original, permanece, além de estático, dormente, até mesmo ossificando, parecendo incapaz de participar dos ritmos e da dança espacial criada através da construção do “filme”.

Assim, a exposição fotográfica foi “transformada de volta em movimento”, completando um ciclo que vai do “filme” original à imagem estática, à imagem estática reconstruída e de volta ao “filme”. Essa nova iteração da exposição me incentivou a repensar o original em relação aos vídeos. Aqui, a normalização foi destacada e enfatizada ainda mais, apesar de não intencionalmente, ao transformar a imagem estática em um vídeo composto de múltiplas partes mutantes da imagem para fazer com que ela “se mova”, efetivamente fragmentando uma única imagem em múltiplas imagens estáticas, sugerindo que o corpo dançante com deficiência precisa ser recomposto, reconstruído, como se estivesse estragado ou fosse incapaz de se mover por conta própria.

¹⁰ <https://www.thespace.org/artwork/11-million-reasons-dance>

DESCAPACITANDO A DANÇARINA

O filme original, enquanto mídia para representar movimento, atuou como estímulo para a exposição das imagens estáticas, que, ao que parece, acidentalmente apresentaram os dançarinos como incapazes de se moverem por conta própria. Ironicamente, é possível que a própria animação pelo fato dos dançarinos terem a oportunidade de se expressarem através do movimento tenha sido removida, na tentativa do projeto de representar o dançarino com deficiência como par no mesmo nível que sua contraparte sem deficiência. A agência, tão importante para o projeto, assim como para os indivíduos participantes, foi afetada, não apenas uma vez (ao transformar o movimento em uma única imagem estática), mas duas, por meio da reanimação da imagem através da colagem fílmica. Além disso, apesar da voz, superanimada como é, ser interpretada para permitir que o público com deficiências visuais tenha acesso ao “filme”, a voz enquanto camada joga com volume, tom, ritmo e dança, colocando o dançarino em segundo plano e a serviço do roteiro. O roteiro, que ativa a imagem também ativa o orador invisível, o que reduz ainda mais o papel do dançarino, que se torna quase um fantasma da sua imagem anterior. Em vez de fortalecer a agência e poder do dançarino com deficiência, estes são transformados em meros objetos passivos.

Legendas são adicionadas aos filmes, garantindo o acesso para públicos surdos e com deficiências auditivas, e enquanto as palavras revelam algo sobre a “poética” do roteiro (através da repetição e fraseado das palavras), o drama criado pela versão falada não se transfere para as legendas, criando mais equilíbrio entre imagens e palavras. No processo de recriar a imagem original e ao reutilizar e alterar a imagem em sua forma subsequente enquanto mantém traços visíveis da forma anterior, *11 Million Reasons*, em sua última iteração, se torna um palimpsesto.

Alguns dos dançarinos que participaram da exposição falaram com entusiasmo sobre a sua experiência no projeto (ver Whatley, 2018), mas me pergunto como estes responderiam agora que suas imagens fotográficas foram reanimadas nos novos filmes. Voltando a Sobchack, a ideia da sua identidade individual que pode ser gerada e expressa através da dança parece ter sido removida ainda mais. O filme de dança não apresenta nada dos movimentos dos próprios dançarinos, que podem ser idiossincráticos demais, ou simplesmente diferentes demais, para que estejam associados com a performance “original” para o espectador. Para

que o pluralismo seja celebrado nos corpos dançantes, precisamos deixar que os próprios dançarinos decidam onde e como irão dançar.

Autenticidade e realidade é um tema por trás de boa parte das intenções e resultados da exposição, ainda que muitos dos seus processos e técnicas possam ser considerados tecnologias de normalização. Levando em conta a ideia de “exposição”, pergunto então o que está sendo “exposto” nessas múltiplas versões. O dançarino está “em turnê”, selecionado por curadores, e, por consequência, sujeito ao olhar alheio ao mesmo tempo que é removido (ao não estar fisicamente presente) e tornado parte de uma ação coletiva em vez de um retrato individual. Assim, o projeto levanta diversas questões que enfocam a relação entre o momento fotográfico e a imagem em movimento, entre permanência e transiência, entre corpos normativos e não normativos, entre “verdade” e “ficção” na dança.

Para alguns dos dançarinos representados na exposição, suas imagens não são como veem a si mesmos enquanto artistas da dança,¹¹ então parecem distantes da sua própria identidade de dançarinos. Mas mesmo entre aqueles que acreditam que sua própria imagem não era uma representação da sua própria arte, o projeto parece ter tido pelo menos algum impacto positivo no seu trabalho. Uma dançarina resumiu da seguinte maneira o modo como o projeto divide opiniões: “Espero que este projeto seja um catalisador para outra exposição coleção, que abra espaço para a ‘dança’ e as experiências reais dos artistas com deficiência”.¹² Essa visão “de dentro”, de uma das dançarinas, destaca as ambiguidades que prevalecem na exposição. As diferentes representações da deficiência incentivam os observadores, tenham ele experiência com deficiências ou não, a reconhecer as tensões hegemônicas e contra-hegemônicas presentes entre a imagem enquanto sinal dos filmes de grande sucesso da cultura popular e uma imagem re-incorporada por dançarinos com deficiência, e entre elogiar o dançarino com deficiência por dançar, ponto, e representá-lo como inferior ou deficiente. O projeto enfatiza o aspecto visual, através da fotografia e da imagem em movimento

¹¹ Comunicações por e-mail com artistas colaboradores.

¹² Comunicação por e-mail com artista colaboradora.

(estática), mas o paradoxo maior é que a deficiência na dança provavelmente envolve menos a questão da visibilidade mais a experiência dos corpos com deficiência (HALL, 2018, 5).

Ecoando a opinião de uma dançarina, em geral, a melhor descrição para *11 Million Reasons* provavelmente é a de catalisador, por mostrar o que diferentes corpos podem fazer quando habitam os espaços do palco e da tela e por, espera-se, ajudar a mudar a percepção pública das pessoas com deficiência. Se isso significa que as pessoas podem apreciar de forma diferente, e não que danças para pessoas com deficiência precisam ser danças de forma diferente (HALL, 2018, 7), então seu legado será positivo. Mas para que projetos como *11 Million Reasons* realmente façam a diferença em como os dançarinos com deficiência podem prosperar, as ideias capacitistas do que é importante na dança, como “graciosidade” (HALL, 2018, 8), precisam ser repensadas, e os ambientes nos quais a dança ocorre precisam ser reestruturados. Retirando os dançarinos do palco e inserindo-os em fotografias, e então em um conjunto de imagens “em movimento”, o filme se torna o ambiente. Mas ao tornar o dançarino estático não há movimento algum, gracioso ou não, o que pode dificultar ainda mais o processo de questionar a interpretação do público de uma falha ou limitação quando os dançarinos se movem de fato.

REFERÊNCIAS

- AMES, M. (2015) ‘Dancing Place/Disability’; **Theatre Research International**, Volume 40, No 2 (pp.170-185).
- CLEASBY, S. (2016) ‘A photographer has recreated famous movie dance scenes with disabled dancers’; **Metro**, June 30; <http://metro.co.uk/2016/06/30/a-photographer-has-recreated-famous-movie-dance-scenes-with-disabled-dancers-5902425/> [accessed August 1 2017].
- ELIOT, T. S. (1936) ‘Burnt Norton: No. 1 of Four Quartets’; **Collected Poems 1909–1935**.
- GRAHAM, M. (1991) **Blood Memory, An Autobiography**. Washington Square Press.
- HALL J.M. (2018) ‘Philosophy of dance and disability’; **Philosophy Compass**. Vol.13:e12551.
- SILVER, A. (2000). ‘From the crooked timber of humanity, beautiful things can be made’. In Brand, P. Z. (Ed.), **Beauty matters**. Bloomington, IN: University of Indiana Press.

- SOBCHACK, V. (2017) 'Choreography for One, Two, and Three Legs (A phenomenological meditation in movements)'; **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, Volume 13, No 2 (pp. 183-198).
- WHATLEY, S. (2007). 'Dance and Disability; the dancer, the viewer and the presumption of difference'; **Research in Dance Education**; Vol. 8, No 1 (pp. 5-25).
- _____. (2018). '11 Million Reasons: Transmitting Inclusion in Dance'. In Ellis, S., Blades, H. & Waelde, C. (Eds) **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and Scholarship in Dance**. Coventry: Centre for Dance Research.

SOBRE AS POTENCIALIDADES DE PERTENCER À CENA COM UM GATO MALHADO, UMA ANDORINHA SINHÁ E OUTROS DIVERSOS

Silvia Susana Wolff
Curso de Dança Bacharelado
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

SOBRE COMO ME SINTO AUTORIZADA A ME INCLUIR NO DISCURSO SOBRE INCLUSÃO

Refletir sobre minha participação no projeto *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* implica revisitar alguns eventos da minha história que levam a minha inclusão em discursos sobre as relações entre a dança e a temática da diversidade. Neste sentido, farei aqui um breve apanhado sobre minha história com a arte da dança, apenas no sentido de me relacionar ao projeto em questão, que é, de fato, o enfoque do texto que se segue.

Minha entrada no mundo da dança deu-se através do *ballet*. Venho explorando esta introdução há alguns anos enquanto pesquisadora da dança no Brasil. Independentemente dos fatores causais para esta iniciação na dança através do *ballet*, interessa-me a forma como este fato define a relação com e a visão sobre a dança destes indivíduos posteriormente. Após anos de uma formação clássica tradicional junto a uma escola particular de *ballet* em Porto Alegre, tive contato, na adolescência, com um coreógrafo de São Paulo que veio ao sul do Brasil para ministrar um curso de férias. Ao final do curso, fui chamada à sala da direção onde este professor sugeriu que eu seguisse a carreira de bailarina nos Estados Unidos, por ter um estereótipo corporal bem apropriado para a Escola Americana de Balé. O fato de possuir um tipo físico longilíneo, muito parecido com o tipo físico das bailarinas norte-americanas, fez com que fosse sugerida minha ida para lá. Acredito que, além do tipo físico, eu já tivesse aspectos técnicos adequados à maneira de execução da técnica do balé segundo os ensinamentos de George Balanchine, fundador de tal escola: agilidade nas pernas e pés, rapidez de raciocínio, pernas longas, flexibilidade e uma musculatura alongada. E foi assim que, em

julho de 1988, fui passar as férias de inverno fazendo um curso na *School of American Ballet (SAB)*. Além deste verão, voltei a Nova Iorque para estudar nesta escola de 1990 a 1992. Contagiada pela vivência junto a esta e outras instituições de ensino de *Ballet* de Nova Iorque, como a *Joffrey Ballet School* e a *Steps*, aquela estética balética do belo, perfeito e ideal foi sendo cada vez mais reforçada. Trata-se do que Albright (1997) chama de uma estética habilista para a dança, onde a aquisição de certas habilidades não só são desejadas e bem-vindas como vive-se sob constante pressão para alcançá-las.

Após este período de estudos em Nova Iorque, passei por um período de procura de trabalho e freqüentei uma série de audições do tipo *cattle calls*, como os americanos grosseiramente as chamam, pois são situações onde cem ou mais bailarinos concorrem a uma ou duas vagas em uma companhia profissional. Passadas muitas audições pelos Estados Unidos e Europa, consegui um contrato junto ao *Berlin Opera Ballet*, durante os 9 meses de licença de uma bailarina da companhia que estava grávida. Findo o contrato, voltei aos Estados Unidos para seguir na batalha por um contrato efetivo e a longo prazo. Trabalhei como *freelancer* com uma coreógrafa de *ballet* de Nova Iorque chamada Lynn Parkerson e participei da temporada de *O Quebra-Nozes*, de Balanchine, junto ao *The Pennsylvania Ballet*.

Passado esse árduo período de muitas incertezas e frustrações, frente às dificuldades de encontrar trabalho enquanto bailarina estrangeira nos Estados Unidos, retornei para meu país com o desejo de ampliar meu campo de atuação e voltar à vida acadêmica universitária. Fiz Bacharelado em Comunicação e comecei a trabalhar com Marketing cultural e produção em dança, sempre dançando paralelamente a meus estudos. Passei cinco anos atuando como bailarina, coreógrafa e professora de ballet junto ao *Ballet Concerto*, um grupo independente de dança onde tive a liberdade de trabalhar na releitura de *ballets* do repertório tradicional. Nesse ambiente, havia uma maior liberdade de criação e escolha do que se produzia ou dançava, mas a mentalidade habilista e a estética do belo, perfeito e ideal se mantinha. Após o bacharelado, decidi fazer mestrado em dança na NYU, onde havia uma ênfase em processos de criação, relações entre a dança e o vídeo e métodos de Educação Somática, todos temas que me interessavam no momento. Além disto, teria a oportunidade de viver uma outra abordagem da dança na cidade que eu tanto já havia vivenciado. Analisando a ilha de Manhattan geograficamente, é possível perceber que com o passar dos anos a parte norte

caracterizou-se cada vez mais pela existência e desenvolvimento do *ballet*, enquanto a parte sul abrigou os mais revolucionários movimentos, grupos e coreógrafos que levaram a dança ao modernismo e ao pós-modernismo.

Minha experiência no sul da ilha, junto à *NYU*, foi completamente diferente da que eu havia vivenciado na *School of American Ballet*, anos antes. Estar em uma aula de *ballet*, permeada por uma abordagem somática, me impôs o reconhecimento de outra estética, um outro conceito de beleza, outras habilidades, um outro enquadramento para o virtuosismo e a perfeição e, em decorrência disto, uma diversidade maior de corpos e modos de se dançar *ballet*. Além disto, o enfoque do mestrado para a criação fez com que eu concluísse o curso com muita curiosidade para pesquisar com maior profundidade o possível trânsito entre o clássico e o contemporâneo. Foi com este intuito que procurei a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ambiente no qual encontrei contexto propício para dar seguimento a minha investigação em um projeto de Doutorado.

Ao final do meu primeiro semestre de doutorado sofri um Acidente Vascular Cerebral hemorrágico. A partir desta devastadora experiência, precisei rever meu projeto inicial, onde me propunha a investigar as relações e possíveis transições entre o clássico e o contemporâneo a partir de uma vivência corporal e mental de muitos anos para abarcar esta nova vivência corporal de reabilitação, reaprendizado dos movimentos cotidianos mais simples, como caminhar, ou mais complexos, como dançar. Inevitavelmente, meu projeto passou a incluir a forma como se ampliou minha visão sobre dança após o AVC. Em face às radicais mudanças corporais sofridas nos anos pós acidente, outras questões passaram a habitar e inquietar-me como pesquisadora e artista criadora. Como todos esses anos trabalhando com a dança poderiam me ajudar na construção deste novo corpo? Poderia me apoiar na consciência e percepção corporal adquirida através de anos de formação e treinamento em dança? Como a pesquisa iniciada no doutorado poderia continuar a ser desenvolvida? A partir desta nova configuração corporal, lembrando e procurando sentir antigas conexões estabelecidas na dança antes do AVC, quais as possibilidades de trânsito entre a Dança e a Reabilitação?

Este novo direcionamento em meu projeto oportunizou um contato com o *Department of Rehabilitation Sciences* da *School of Medicine* da *University of Maryland*, onde passei um tempo fazendo pesquisas para meu Doutorado através da participação em protocolos de pesquisas locais e formatando aulas de dança para pacientes de AVC da região. Lá, tive um primeiro momento prático

de junção de meus conhecimentos de dança a minhas vivências na reabilitação. Fui intuitivamente adicionando o elemento da arte a exercícios que vivenciei em sessões de fisioterapia, unindo a reabilitação a métodos de Educação Somática, procedimentos e técnicas variadas da dança.

A partir de contatos estabelecidos em Baltimore, fui convidada para realizar uma residência artística junto ao centro de Reabilitação do Hospital da Universidade de Zurique, na Suíça. Passei 4 meses em 2009, ministrando aulas de dança para pacientes de AVC e de outras patologias neurológicas. Ao final deste período, tive meu primeiro confronto com a cena. Ao participar de um documentário sobre a arte no Centro de Reabilitação, dando-se conta de que a dança está intrinsecamente ligada aos meus gestos e movimentos, sugeriram que eu improvisasse em frente à câmera, para que pudessem adicionar cenas minhas dançando às imagens gravadas em grande parte das práticas terapêuticas para a reabilitação. Acredito que ver minha própria *performance* no vídeo tenha auxiliado na aceitação de meu novo corpo e minha nova dança. Ver-se de fora é sempre difícil para bailarinos, pois se passa a olhar com os olhos do público, julgando formas, ideais estéticos e a performance em geral. Numa exigência impiedosa consigo próprios, bailarinos frequentemente têm dificuldade em aceitar sua *performance*. Percebo este fenômeno a partir de minha experiência na dança e encontro menção a ele na obra de Albright (1997 p. 72), ao afirmar que “como um corpo na vitrine, o bailarino está sujeito ao olhar regulador do coreógrafo e do público, mas nenhum destes olhares é tão debilitador ou opressivo quanto o olhar que encontra sua própria imagem no espelho” (Tradução minha).

A partir do que a fisioterapeuta chefe do Centro viu nesta ocasião, solicitou que apresentasse um solo nas comemorações de fim de ano da Instituição. Desde o AVC, eu convivía com a sensação de estar excluída deste meio do qual tanto fiz parte por tantos anos. Excluída por não mais poder dançar como antes, por não mais estar de acordo com os padrões estéticos de corpo exigidos por aquela dança na qual havia sido formada. Logo após o AVC, cheguei a comentar com um colega pesquisador que não mais voltaria à cena enquanto não me sentisse compelida por questões maiores do que as características estéticas da dança que eu almejava antes. Naquele momento em Zurique, senti que havia razões suficientes para voltar à cena, pois estava em um ambiente de certa forma protegido, por um público de pessoas também com deficiências advindas de alguma patologia neurológica, entre

pacientes, terapeutas, outros profissionais da área médica, seus parentes, amigos e outros membros da comunidade. Enquanto professora de dança que também havia tido um AVC, achei que devia a todos e a mim mesma, estar em cena defendendo minhas propostas de dança para a reabilitação. Mais do que isto, ao criar um projeto através da dança para reabilitar outras pessoas eu percebia que sim, reabilitara a mim mesma. E foi assim que surgiu o solo *Neue Schwann*, que significa Novo Cisne em alemão. Na criação deste solo utilizei como ponto de partida *A Morte do Cisne*, obra do repertório tradicional do *ballet* que interpretei diversas vezes ao longo de minha carreira pré-AVC. Aproveitei também, a existência de barras de apoio no Centro de Reabilitação, instrumento que é parte da rotina tanto no *ballet* quanto na reabilitação, portanto minha velha conhecida, que levei para a cena de forma a explorar a combinação entre as marcas da dança clássica que ainda encontravam-se fortemente presentes em meu corpo e movimentos advindos da reabilitação neurológica. A idéia de morte vinha também reforçada por uma trilha composta de Réquiens. Assim, fui trabalhando com a despedida de uma dança que não mais viria a ser e a descoberta de uma nova dança... Um Novo Cisne.

A partir deste momento voltei a olhar para a cena independente da dança como uma possibilidade para mim. Ao me familiarizar com a produção de dança local, encontrei a coreógrafa Anna Röthlisberger uma coreógrafa e instrutora de *Feldenkrais*, que estava por estrear um trabalho e precisava de uma bailarina que tivesse um histórico profissional com a dança e alguma deficiência física. Deste contato, integrei o espetáculo *Brain Game*, que contava com um elenco misto de pessoas com e sem deficiências, e foi apresentado em temporada na Basileia em fins de 2009 e início de 2010. *Brain Game* representou um retorno à dança profissional, uma retomada de minha identidade na cena e uma oportunidade de ter um contato maior e prático com o método de *Feldenkrais*, que eu já vinha estudando em teoria para meu projeto de doutorado. Há uma certa ironia na minha entrada para o projeto de Röthlisberger. Na época, me ocorreu que, por muito tempo, meu objetivo havia sido dançar em uma companhia de *ballet* da Europa. Já em outros tempos o objetivo era tornar-me uma bailarina contemporânea. Em ambas as circunstâncias, distintos aspectos surgiram como empecilhos para que estes objetivos fossem conquistados. No Brasil, talvez eu fosse muito clássica para ocupar espaços contemporâneos. Na Europa, talvez não fosse clássica o suficiente para atender às exigências estéticas e técnicas de uma

companhia de *ballet*. Em *Brain Game*, colhi os frutos de um caminho intenso e tortuoso. Ocorre que a mesma especificidade física que passou a me excluir daquele idealizado mundo do *ballet* acabou servindo como fator de minha inclusão na dança contemporânea.

De volta ao Brasil, defendi meu doutorado em junho de 2010. Em minha pesquisa criei um solo chamado Luto, onde dirigi outra bailarina. Em cena, ela reproduzia uma mistura de movimentos advindos do código do *ballet* permeados pelas limitações de movimento que meu corpo vivenciava na época, assim, ela lidava com o não movimento do lado esquerdo de seu corpo (hemiplegia¹) e a espasticidade hipertônica², todos traços característicos do meu quadro motor pós-AVC. Anos depois, segui trabalhando com estas premissas de movimento na obra *Em Meio a Este Luto eu Luto*, ao expandir o solo Luto para um trabalho de noite inteira com um elenco de oito bailarinos clássicos, estreado em 2012, em Porto Alegre. Acredito que o trabalho com esta estética de movimentos tenha me auxiliado a aceitar e perceber minha nova configuração corporal como uma poética possível para a cena da dança. É neste momento de minha trajetória na dança pos-AVC que se deu meu encontro com o projeto *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, baseado na obra literária infanto-juvenil homônima do escritor brasileiro Jorge Amado, publicada em 1976.

O CONVITE

Lembro, já em 2012, de ter ouvido falar na Carla Vendramin através de um contato com professores de dança que atuavam na interface dança-deficiência. Entretanto, acredito que só fui conhecer a Carla pessoalmente na Universidade Federal de Pelotas quando esta assumiu cargo de professora temporária, o mesmo que eu exercia na época. Carla me convidou para participar do projeto *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* como bailarina intérprete-criadora. Tomada por um sentimento misto de medo e animação, aceitei o convite, até porque talvez me sentisse protegida pelo fato de o projeto ainda estar em fase de aprovação para

¹ Paralisia de toda uma metade do corpo

² Aumento involuntário da contração muscular que causa rigidez e impede a movimentação

financiamento. Agora, revivendo o momento, acredito que eu tenha aceitado o convite movida por uma responsabilidade interna quase obrigatória de reforçar minha opção profissional primeira e me deparar com o estar em cena mais uma vez desde o meu AVC. Era uma oportunidade que eu não poderia perder e uma responsabilidade que eu precisava assumir e exercitar. Ao olhar para aquele momento já com algum distanciamento, acredito ter aceitado para garantir a minha inclusão no projeto. Inclusão! Palavra que passou a fazer parte do meu vocabulário cotidiano desde 2007.

E foi assim que no primeiro semestre de 2013, quando eu começava minha carreira como docente universitária em cargo efetivo na Universidade Federal de Santa Maria, tive a confirmação de que o projeto havia sido contemplado com o *Prêmio Funarte Petrobrás de Dança Klauss Vianna* e sairia do papel. Novamente em um misto de sentimentos, me fiz sair de minha zona de conforto para encarar vários meses de idas e vindas entre Santa Maria e Porto Alegre, atuando como docente durante a semana em Santa Maria e como bailarina intérprete-criadora nos fins de semana em Porto Alegre. Ser bailarina, para mim, inclui lidar com uma série de questões que estão arraigadas profundamente em mim a partir da formação em dança que vivenciei ao longo de minha vida e que exponho brevemente no início deste texto. E aqui é importante perceber as marcas corporais e mentais que uma formação em dança, assim como qualquer vivência corporal deixa. Aproveito para trazer aqui um pensamento de Feldenkrais³ (1977, p. 19-21) em que este oferece um olhar crítico para esta questão ao dizer que “a educação, parte constitutiva de nossa autoimagem e de acordo com a qual agimos, “estabelece um padrão de conceitos e reações comuns a uma sociedade específica [...] faz de cada um de nós, membro de alguma sociedade específica e procura fazer-nos tão semelhantes a qualquer outro membro desta sociedade quanto possível”.

Assim, sugiro que se intensifique um olhar crítico sobre a metodologia de ensino e sobre como os princípios que constituem uma dada técnica de dança são empregados por bailarinos e professores, de modo que a estética do belo e uma busca obsessiva

³ Moshé Feldenkrais (1904-1984) foi um médico e físico ucraniano judeu praticante de judô que eventualmente mudou-se para Israel e lá fixou residência. Criou um método de Educação Somática a partir de sua paixão pelo movimento humano e estudos em biomecânica.

pela perfeição física não sigam fazendo parte, desnecessariamente, da mentalidade de muitos professores. Talvez assim seja possível evitar a promoção de ambientes limítrofes para o ensino e a prática desta arte.

Ser bailarina a partir deste lugar, provoca, então, lidar com toda esta mentalidade da perfeição, de um ideal de corpo e, enfim, de ser incluída a partir da semelhança e não, da diferença. Para além destes embates de ordem física e mental me percebi movida a enfrentar todo e qualquer percalço para cumprir minhas funções como professora da área da dança a partir de um entendimento destas funções nos pressupostos apresentados por Izabel Marques, grande estudiosa de Laban no Brasil, ao definir que “o artista docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo” (MARQUES, 2007, p. 112).

Neste sentido, se fazia premente o meu exercício de estar interpretando, criando, executando, sendo bailarina, em cena, da maneira que fosse possível.

A SELEÇÃO

Após a notícia da aprovação do projeto junto à Funarte, lembro de receber o convite e a divulgação para uma oficina de improvisação em dança a ser ministrada por Carla Vendramin na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre como parte do projeto *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. A oficina era aberta a pessoas com e sem deficiências. Recordo-me vagamente, também, que a oficina serviria como um momento para seleção de mais dois membros, um bailarino com e outro sem deficiência para o elenco que ainda não estava completo. Desta forma, em meu histórico com a dança, a tal oficina já tinha um pouco de cara de audição, ou seleção.

Ao chegar para participar da oficina, vivi uma situação parecida com aquela experimentada junto à Anna Rothlisberger na Suíça. Meu primeiro teste para participar do grupo de Anna já apontava para a inclusão das diversidades, e não uma adequação a um padrão corporal igual para todos. Diferentemente de minhas experiências no mundo do *ballet*, não tive que participar de uma audição árdua, impessoal e fria, em que os bailarinos são identificados por etiquetas com números e não importa sequer o seu nome.

A escolha do elenco nestas audições é feita a partir de características físicas pré-definidas dos indivíduos, como altura, peso, tom de pele, e com base no que conseguem executar tecnicamente de forma padronizada, ou seja, baseia-se em suas habilidades técnicas e características físicas. Na companhia de Anna Rothlisberger, assim como nesta oficina inicial com a Carla, se percebe nas propostas de jogos de criação de movimentos, que o interesse, nestes processos, é por pessoas, indivíduos e suas personalidades, suas histórias de vida, memórias corporais e não o que seus corpos podem fazer tecnicamente para se expressarem. Ainda que uma execução técnica padronizada não fosse tão importante, observa-se que era relevante considerar o talento, a consciência do movimento, de sua potência e energia, além da expressão do corpo, ainda mais quando se buscava envolver bailarinos que já possuíam alguma trajetória em dança, como era o caso em ambos projetos, o de Anna e o de Carla. Os bailarinos selecionados para preencher as vagas que ainda estavam em aberto no projeto do Gato eram indivíduos que dançavam bem, tinham alguma coisa de especial dentro das suas especificidades, não na sua tecnicidade de acordo com as premissas de alguma forma de normatividade ou padronização. Assim, o que importa nestes projetos, para além das especificidades expressivas, é a contribuição que cada indivíduo pode dar como ser humano. Neste sentido, as diferenças são bem vindas e não mascaradas. O interesse maior é no que estas pessoas podem propor criativamente em termos de suas ações no espaço e no tempo cênico. A partir destas ações criam-se atmosferas diferenciadas e compostas pelas percepções e sensações dos intérpretes. Assim, propõe-se a pesquisar que universo pode ser composto a partir de cada um e como estes universos se relacionam ao entrarem em contato uns com os outros. É um processo no qual os participantes são tão diferentes, inclusive do ponto de vista físico e de suas deficiências, que seria impossível o pré-estabelecimento de ideais estéticos de corpo.

O PROCESSO

O processo de criação de *O Gato Malhado* e *A Andorinha Sinhá* seguiu as diretrizes apontadas naquela primeira oficina realizada na Casa de Cultura Mário Quintana. Trabalhamos na criação das cenas a partir de propostas de preparação corporal e mental advindas de diversos membros do elenco. Desta forma, já se quebrava a noção tradicional de alguma forma de hierarquização

de papéis, tanto para a cena quanto para o processo. Havia, sim, uma direção feita por Carla, que assinava a direção geral, e por Plínio Marcos, diretor dramaturgico, ambos também parte do elenco. O processo de criação em si partiu de propostas de jogos de improvisação feitos por Carla e Plínio, mas, para além destes, tivemos práticas propostas por outros membros do elenco, como, por exemplo, práticas de *Body Mind Centering* propostas por Luciana Hoppe, que fazia formação no método.

Por sugestão da Carla, preparei algumas aulas de *ballet* para fazermos com o grupo. Nesta experiência revisitei o exercício já vivenciado em Baltimore e Zurique, de pensar a prática da dança para um grupo heterogêneo, que incluía bailarinos e não bailarinos, para além das deficiências diversas.

Proponho que este seja um exercício importantíssimo em qualquer contexto de ensino e prática da dança, seja este em projetos com enfoque para a inclusão e a diversidade ou não. No caso das aulas de *ballet* realizadas com o elenco do projeto em questão, contei com a contribuição de todo o grupo em adaptar os princípios de movimento do *ballet* para todos. Considerando a verticalidade desta técnica, propusemos que uma das integrantes do elenco, que era cadeirante, fizesse os exercícios de pernas com os braços e o *plié*, que consiste em flexionar os joelhos cedendo à gravidade, para vencê-la logo em seguida estendendo os joelhos, com o tronco. Foram vários momentos similares a este que vão ampliando a visão de técnica de dança para todos os presentes. Para além das práticas acima expostas, tivemos propostas de exercício de uma série de outras habilidades, como atuar e cantar. Nestas situações, muitas vezes desconfortáveis, foi possível perceber que o coletivo havia criado uma atmosfera positiva e apoiadora para a exploração dos limites de cada um de forma lúdica, leve e divertida. Fui me sentindo cada vez mais à vontade para tentar, errar, parecer ridícula e rir de tudo isso na companhia dos outros. Cada um podia se permitir desafiar seus limites pessoais, fossem eles físicos ou mentais.

Além, disto, podíamos perceber uma situação já vivenciada por mim no processo de *Brain Game*, onde Anna Rothlisberger atentava para o fato de que é interessante a instabilidade física e emocional que a especificidade corporal coloca para o bailarino típico, assim como a estabilidade fornecida pelos bailarinos típicos para os bailarinos com especificidades. (RÖTHLISBERGER, 2010). Aqui utilizo a nomenclatura bailarino típico para me referir a pessoas sem deficiências e bailarinos com especificidades para

me referir aos que possuem alguma deficiência. Neste jogo de palavras tento evitar o uso de um termo que denota uma falta quando, na verdade, trata-se da existência de mais soluções criativas do que o usual. Ainda que um jogo de palavras não resolva a questão, ele ao menos aponta para uma demanda de argumentação sobre a mesma.

Em diversos momentos do processo me percebi na tão falada dicotomia arte x terapia, outra questão que volta e meia precisa ser rediscutida. Improvisava e criava movimentos que servissem à proposta poética de cada cena e, de repente, me pegava me digladiando na questão de que deveria estar distribuindo melhor o peso entre as duas pernas de forma a reabilitar a perna hemiplégica ou que deveria estar incluindo mais o braço hemiplégico assim como todo o hemicorpo esquerdo nos movimentos. O fato de a Carla ter formação em fisioterapia, além de dança, reforçava o surgimento de um olhar clínico de minha parte. Penso que o enfoque da Carla devia ser predominantemente artístico. Era minha percepção sua como alguém da fisioterapia que reforçava este olhar meu, já existente por conta de minha experiência com a reabilitação.

Passado o mais árduo período da reabilitação, percebo que, inicialmente, me senti bastante seduzida pela área médica e suas promessas de melhora. É necessário, lembrar que foi um momento de crise extrema em que minhas demandas corporais e psicológicas justificavam tal relação. Afinal, era urgente uma retomada de movimentos para a dança e para a vida. Hoje, após anos de aproximação com os estudos sobre dança e deficiência percebo que “o exercício da prática artística, seja por pessoas com ou sem deficiência, deve ser estimulado pela sua pesquisa e capacidade criativa, considerando a arte como um território que precisa estar isento de posturas assistencialistas e que promove a potencialidade da divergência presente no fazer artístico” (CARMO, 2014, p. 57).

Assim, trata-se de perceber a diferença entre aquele olhar da área médica, que procura corrigir, recuperar, reabilitar e o olhar a partir da arte, que acolhe as diferenças enquanto possibilidades poéticas e subjetivas. Não se tratam de deficiências, pois não está faltando algo aos participantes. É muito pelo contrário. Isto me lembra de uma situação que vivenciei em 2011, ao participar de um projeto de dança-teatro, em São Paulo, para criação do trabalho *O Último Stand-up*, com direção simultânea de Fábio Mazzoni e Sandro Borelli, do teatro e da dança, respectivamente. Neste processo escutei o Sandro me dizer que eu tinha duas opções de

marcha, a do lado direito e a do lado esquerdo, hemiplégico. Cada lado trazendo seu ritmo e desenho de movimento específico, enquanto ele, só tinha a opção da marcha igual dos dois lados. A partir disso, testamos o elenco todo caminhar do meu jeito enquanto possibilidade poética. Ou seja, caminhando na rua, minha marcha poderia ser vista como anormal ou atípica. Em cena, a mesma marcha tornava-se dança e podia estar isenta de categorização nos termos da normalidade. Já no processo de criação de *Brain Game*, Anna Rothlisberger comentava algo semelhante ao discorrer sobre suas experiências anteriores com elencos mistos de pessoas com e sem deficiências, relatando que começara a trabalhar com estes elencos porque havia se cansado da estética reinante na dança contemporânea, na qual presenciava, junto a bailarinos normais, resultados de criação sempre muito parecidos e previsíveis. Ficava, agora fascinada com as soluções de movimento e os universos trazidos por elencos mistos. (Röthlisberger apud Wolff, 2010).

No caso do *Gato Malhado Malhado e a Andorinha Sinhá*, tivemos não só um elenco misto como também uma direção mista e coletiva. Para além da direção de Carla junto a Plínio, tivemos algumas oportunidades ao longo do processo de trabalhar sob o olhar cuidadoso e rico da bailarina, coreógrafa e pesquisadora da dança Carolina Teixeira. Assim como eu, Carol também teve um AVC, só que há muitos anos, ainda na infância. Sua vivência e pesquisas em dança, sobre as questões da diferença é permeada pelo olhar de quem vive a deficiência em cena desde sempre. Assim o exercício sobre estéticas diversas já está na origem de sua relação com a dança e a cena. Seu olhar trouxe um frescor ao processo que eu vivenciava no *Gato*. Remexeu minhas sensações e conceitos. Por exemplo, me recordo de um ensaio que fizemos no Jardim Botânico de Porto Alegre onde a idéia era promover uma aproximação do processo de criação com o ambiente de parque, onde se dá a narrativa de Jorge Amado. Sobre o chão irregular do parque, minha dificuldade de movimentação era maior e comentei, que ficava muito instável naquele local. Carol olhou pra mim, com um ar divertido, meio debochado e disse algo como "querida, você é instável!" Todos rimos da colocação e senti que se sentir instável em algum momento ou ser instável, não era privilégio meu, assim como deficiências também não o são. Instabilidades e deficiências, em variados graus e tipo, são comuns a todo ser humano.

No caso do meu contato com Carol, haviam várias semelhanças advindas do fato de ambas sermos hemiplégicas. A partir

disto, em outros ensaios do processo, tivemos diversos momentos divertidos ao comentar, por exemplo, sobre como descascar uma banana com uma mão só, como se agachar entre outras ações, que percebíamos, poderiam compor cenas de um trabalho *performático*. Nestes momentos exercíamos uma revisão sobre conceitos de diferença, normalidade e diversidade. Em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, vivenciei diversas situações que traziam à tona para mim as questões aqui expostas. E assim, a partir deste jogo entre fragilidades, limitações, potências e soluções criativas, uma positiva atmosfera de conexão foi sendo sedimentada no grupo de trabalho do *Gato*, de forma que fui, gradativamente, me permitindo negociar o estar em cena interna e externamente outra vez. Cabe explicitar aqui que este estar em cena internamente tem relação com os processos internos, com este ter que lidar com as marcas mentais deixadas por minha formação em dança. Já o estar em cena externamente se relaciona com a exposição que este estar em cena oportuniza. Ser visto por outros funciona um pouco como um espelho. Assim como no vídeo, quem está em cena se vê através do olhar de quem lhe assiste.

EM CENA

Até que a estréia do espetáculo chegou e me deparei finalmente com o tão almejado, ainda que controverso, estar em cena. Assim como na minha experiência com o *Neue Schwann*, ao longo dos ensaios e ao me preparar para a estreia, fui percebendo a retomada de alguns antigos, conhecidos e importantes rituais pré-performance que são bem específicos e pessoais para cada indivíduo: maquiar-se, concentrar-se e aquecer-se física e emocionalmente para a apresentação, todos rituais de preparação do corpo e da mente para estar em cena e ser visto interna e externamente. E nestes rituais, que servem como preparação, me reencontrei e reconheci bailarina. Claro que o aquecimento realizado neste contexto era bastante diferente daquele utilizado antes do AVC. Não mais executava uma aula de *ballet*, mas sim uma combinação de exercícios compostos de movimentos advindos da Educação Somática, principalmente do método de Pilates, remanescentes de minha experiência anterior, e das sessões de fisioterapia e terapia ocupacional. Afinal, um aquecimento que resultava de minha experiência de corpo naquele momento, que,

portanto, incluía também os movimentos reaprendidos e praticados no processo de reabilitação. Em suma, um aquecimento composto de procedimentos que necessitava, naquele momento, para o estar em cena, se ver e ser visto.

Estar em cena, no *Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, me trouxe uma sensação importante. Junto ao desconforto de estar lidando com este novo modo de ser bailarina, me veio um agradável sentimento de pertencimento. Estar em cena, voltou a ser como estar em casa. Passar o dia no teatro, ensaiando e vivenciando a montagem de luz, som e vídeo, que também compunha a cena, me deu um prazer imenso, como aquele que sempre vivi nesse espaço quase sagrado, onde, agora, é possível uma outra beleza, que não aquela do *ballet*, mas sim a de um momento sublime que leva a ideia de um contexto no qual você cria seu próprio espaço e tempo e se conecta a algo além, em que a essência da vida, ou da arte, está em você mesmo.

ANOS DEPOIS, SE VER E SER VISTO

Revendo o vídeo do resultado cênico de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*⁴ anos depois da temporada para a escrita deste texto foi uma experiência rica e interessante. Se ver no vídeo foi um exercício importante, porque me permitiu re-equalizar o imaginário que temos ao *performar* e aquilo que verdadeiramente se vê de fora. Ou seja, uma equação entre o ideal imaginário de corpo e o real, entre um mundo interno e outro, externo. Esta equalização, proponho, é imprescindível para uma existência saudável na arte da dança. Ao longo destes últimos anos e no projeto de que trata este texto, venho percebendo ainda, uma outra equalização interessante para que eu possa seguir explorando possibilidades de existência e permanência em cena. Trata-se de aprofundar um diálogo entre duas metades de um corpo e mente. Encontro ressonância para o que vivencio no que Albright (1997, p. 63) caracteriza como uma oposição entre o clássico e o grotesco, onde o “corpo grotesco é um corpo aberto, dilatado, estendido, em segredo, um

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fllgxRMJzS4&t=291s>; <https://www.youtube.com/watch?v=hfhmxsBH2W4> e <https://www.youtube.com/watch?v=-O1VIXmoBO8>

corpo de devir, processo e mudança. O corpo grotesco opõe-se ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e limpo, correspondendo às aspirações do individualismo burguês”.

Foi muito positivo perceber que o estranhamento que normalmente ocorre nesta equalização já não foi tão grande quanto antes. Talvez porque hoje procuro corresponder, também, às aspirações por uma outra dança, uma outra beleza, diferente, talvez grotesca e, portanto, mais interessante e possível. Minha percepção é de já não ter sido tão difícil ou estranho se ver de fora quanto em outros momentos. Por exemplo, meu braço esquerdo está sempre flexionado. Por conta da hipertonia da musculatura flexora, me é quase impossível manter o cotovelo em extensão. Normalmente, tenho a impressão de que este braço é feio e que todo mundo deve perceber esta diferença. Ao assistir ao vídeo do espetáculo, de repente, me ocorreu que este braço flexionado poderia ter sido coreografado desta forma e, portanto, ser visto como normal e não como esta aberração monstruosa que aparece na minha autoimagem. A partir disto, é possível, novamente, se discutir noções de normalidade e anormalidade, deficiência ou não deficiência.



Revedo a cena final do espetáculo, em que tenho um dueto com o Gato, onde se configura o último encontro deste com a Andorinha percebo que, para além daquele se reencontrar e reconhecer bailarina que ocorria na preparação para a cena, há também um reconhecimento que ocorre no estar em cena propriamente dito. Neste último momento do espetáculo, criado a partir da minha corporeidade, reencontro algumas características de movimento e ação que me acompanharam ao longo de minha trajetória na dança. Uma movimentação lenta, expansiva, lírica, com o foco do olhar projetado longe... E lembro de um comentário do Plínio no ensaio de palco, acerca de como eu ficava grande em cena e ocupava o palco todo com meu corpo. E me ocorre que mesmo com este corpo pós AVC, onde somente um lado efetivamente se move, estende e expande, é possível manter algumas características que vêm compondo quem e como sou em cena e assim, neste reencontro com estas características e no exercício de estar, bancar o que sou, me sinto pertencendo novamente a este lugar da cena.

Imagem 1 – O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, cena final

Foto: Jefferson Minchef

Observei, ainda, ao assistir o trabalho, que há diferentes tipos e níveis de deficiência, e que, talvez, isso nem importa tanto, visto que deficiências todos temos e das mais variadas. O bonito é perceber que cada um cria seu tempo e espaço na cena. Por exemplo, ao rever uma cena que chamávamos de vento, percebi que todos se moviam de forma muito fluida e rápida, e eu fiquei esperando a hora em que eu entraria em cena para ver como eu lidaria com este tipo de movimento não mais tão possível, confortável ou adequado para mim. Ocorre que eu já me esquecera que eu não fazia parte desta cena, pois era um momento de troca de figurinos para minha entrada na cena seguinte. Neste momento da observação me ocorreu que o que é criado a partir da minha corporeidade me inclui e isto é muito lindo e deveria estar mais predominante e há mais tempo em exercício nos processos não só de criação, como também de formação e prática na dança.

Ao rever o vídeo do *Gato Malhado e Andorinha Sinhá* após alguns anos e revisitar minha trajetória na escrita deste texto, percebo que é na cena, que o artista da dança pode trabalhar adequadamente as questões estéticas que envolvem se ver e ser visto. Trabalhos como este desafiam nossos conceitos e visões sobre dança, assim como sobre a deficiência na sociedade, reconfigurando questões sobre corpo e identidade na vida e na arte contemporânea. Por mais conflituoso que seja, interna e externamente, é preciso manter vivo o exercício do olhar, e do fazer em cena, mantendo ativa “uma incessante busca do bailarino por um corpo pensante e por experiências que agreguem não somente a eficiência motora, mas também, e sobretudo, a reflexão acerca do papel social que desempenha em seu fazer artístico, assim, como nas formas de compreensão do espaço cênico enquanto lugar de proposições” (TEIXEIRA, 2011 , p. 111).

E aqui vale enfatizar que isto, como outras questões que envolvem a temática da inclusão e da diversidade, vale para todo artista da dança, seja qual for o contexto em que esteja inserido. É sempre importante que se mantenha viva, a discussão sobre quem pode ou não pode dançar, assim como o que vale ou não enquanto dança. É na cena que podemos discutir e revisitar de forma potente noções e conceitos estéticos acerca da poética da dança.

A partir do pensamento de Teixeira que trago acima, me despeço do processo de escrita deste texto outra vez tomada por aquele misto de sentimentos que envolvem medo, animação, obrigação e o desejo de manter aceso o exercício de minha escolha

pela arte da dança através de um estar em cena que me permita assumir e bancar quem e como sou hoje, resultado de tantas vivências diversas de corpo, mente, se ver, ser visto, estar... e pertencer...

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper, **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.

CARMO, Carlos Eduardo O. do. **Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas públicas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança**. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, 2014.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. 4 ed. São Paulo: Cortez Ed., 2007.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

WOLFF, Sílvia S. **Momento de transição: em busca de uma nova eu-dança**. 110 f. Tese (doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010.

SOBRE OS AUTORES

Aline Nogueira Haas: Licenciada em Educação Física, especialista em Ciências do Esporte e doutora em Ciências do Movimento Humano. Experiência como professora e bailarina de ballet clássico, e como bailarina de jazz e dança contemporânea. Professora Assistente do Curso de Licenciatura em Dança e professora do Curso de Pós-graduação em Ciências do Movimento da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Coordenadora do "Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação". Foco de pesquisa em dança e saúde e em dança e ciência.

Carla Vendramin: Professora artista pesquisadora no curso de licenciatura em dança na UFRGS/ESEFID, mestre em coreografia pela Middlesex University (Reino Unido) e graduada em fisioterapia pela FEEVALE - Federação de Ensino do Vale dos Sinos. Criou o projeto de extensão *Diversos Corpos Dançantes* na UFRGS/ESEFID, e vem realizando uma série de produções artísticas e acadêmicas, e interlocuções entre universidade e comunidade no campo da dança e deficiência. Além disso, investiga a área da somática e performance, e atualmente é doutoranda na Pós Graduação em Artes Cênicas da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas (SP), pesquisando o campo da ecossomática e permacultura em processos imersos de dança na natureza e a criação de performance.

Carolina Teixeira: Performer e pesquisadora. Doutora em artes cênicas pela UFBA. Investiga o fenômeno da deficiência no campo das artes da cena. Foi uma das diretoras da renomada Roda Viva Cia de Dança (Natal/RN). Coreografou para diversos grupos no Brasil e exterior como a Cia Dançando com a Diferença, A Cia Mão na Roda, o Grupo Dança Pará sobre Rodas, o Grupo de Dança da UFRN. Participou em espetáculos teatrais como preparadora corporal à exemplo do Corpo Perturbador de Edu O., e O Gato Malhado e Andorinha Sinhá sob direção de Carla Vendramin. É arte educadora com ênfase em formação de professores no campo da arte educação e estudos da deficiência.

Cibele Sastre: Bailarina, coreógrafa, performer e pesquisadora das artes cênicas. Professora Adjunta no Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS é graduada e mestre em Artes Cênicas, doutora em Educação pela mesma universidade; especialista em Consciência Corporal – Dança pela, então, Faculdade de Artes do Paraná FAP/PR, atual Unespar, e analista de movimento Laban|Bartenieff certificada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies de Nova York (Bolsa Virtuose MinC). Vem desenvolvendo pesquisas performativas no campo da Dança, Análise do Movimento e Educação Somática.

Hetty Blades: Professora assistente no Centro de Pesquisa de Dança (C-DaRE) de Coventry University (Reino Unido). Sua pesquisa aborda questões filosóficas colocadas pela dança, abrangendo temas como ontologia, valor, deficiência, capacitação legal e digitalização. Foi co-investigadora no projeto financiado pelo AHRC / ESRC *Performing Empowerment* (Performando Empoderamento) de 2016 a 2018 e no projeto financiado pelo British Council *Performing Inclusion* (Performando Inclusão), de 2018

a 2019. Hetty publicou amplamente, incluindo as revistas *Performance Research*, *Performance Philosophy*, *Dance Research Journal* e *Choreographic Practices*.

Kate Marsh: Assistente de pesquisa do Centro de Pesquisa de Dança (C-DaRE) da Coventry University (Reino Unido). Sua pesquisa explora a posição e a percepção de artistas com deficiência na dança, concentrando-se na liderança e na prática autônoma. Seu PhD foi financiado pelo AHRC (Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades (Reino Unido), como parte de um projeto de grande escala chamado *Invisible Difference: Dance, Disability and Law* (Diferenças Invisíveis: Dança, Deficiência e Lei). Foi assistente de pesquisa no projeto de acompanhamento do *Resilience and Inclusion* (Resiliência e Inclusão): dançarinos como agentes para mudança. Kate tem uma prática contínua como dançarina e coreógrafa, trabalhando principalmente com a dançarina Welly O'Brien. Contribuiu com inúmeras publicações nas áreas de dança, deficiência, alteridade e pedagogia da dança.

Magda A B C Bellini: é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Licenciada em Educação Artística – Artes Plástica. Artista-bailarina e coreógrafa. Docente nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Educação Física e Tecnólogo em Hotelaria da Universidade de Caxias do Sul/RS.

Marcela dos Santos Delabary: é licenciada e especialista em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre e doutoranda em Ciências do Movimento Humano pelo programa de Pós-Graduação da UFRGS. Bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora em arte, corpo e educação. Atualmente, desenvolve pesquisas na área da Medicina da Dança, especialmente sobre os benefícios da Dança para pessoas com Doença de Parkinson.

Marcio Pizarro Noronha: é professor e pesquisador, doutor em antropologia (USP) e doutor em história (PUCRS), psicanalista e escritor vinculado a Universidade Federal de Goiás, com atuação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Curso de Licenciatura em Dança. Atua no campo de pesquisa interartes e transmidialidades, estudos dos processos de subjetivação na contemporaneidade e atualmente escreve sobre a temática das redes de produção e economias dos objetos artísticos e estéticos. com foco em gestão, produção e governança, estudo de organizações e economia da cultura. Membro do COLEGIADO ESTADUAL DE CIRCO (RGS), do grupo de trabalho INOVA ESEFID (UFRGS), coordenador do NDE DANÇA (licenciatura em Dança UFRGS), e atual coordenador do projeto DCD - DIVERSOS CORPOS DANÇANTES (em parceria com a professora Carla Vendramin - UFRGS), membro do comitê científico da COLEÇÃO ANTROPOLOGIA DA DANÇA e do comitê nacional da rede latino-americana de Antropologia da Dança.

Rebeca Gimenes Donida: é mestranda em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Especialista em Treinamento Neuromuscular e Graduada em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora de Dança de Salão e Dança para Parkinson.

Sarah Whatley: é diretora do Centro de Pesquisa em Dança (C-DaRE) da Coventry University (Reino Unido). Seus projetos financiados se concentram em dança e deficiência, conteúdo cultural digital, ambientes inteligentes de aprendizagem para

dançarinos, reimaginar arquivos e documentação de dança. Suas publicações são igualmente amplas em foco, refletindo suas colaborações com artistas, designers e pesquisadores de outras disciplinas, incluindo direito, antropologia, psicologia, mídia digital e ciência da computação. Ela é editora fundadora da revista *Journal of Dance and Somatic Practices* e faz parte de conselhos editoriais de vários outros periódicos.

Silvia Susana Wolff: Doutora em Artes pela UNICAMP, Bacharel em Comunicação pela PUCRS (2000) e Mestre em Artes/Dança pela New York University (2005). Dançou profissionalmente junto a companhias como *Berlin Opera Ballet*, *Pennsylvania Ballet* e *Rothlisberger Tanz Co.*. Recentemente, vem pesquisando as relações entre a dança e a reabilitação neurológica. Atua como professora adjunta e coordenadora do curso de Bacharelado em Dança da UFSM.



**Trocando,
movendo,
traduzindo:
pensamentos
sobre
dança e
deficiência**

**Exchanging,
moving,
translating:
thoughts
on
dance and
disability**

**Registros
dos eventos**

**Records
of events**

CAROLINA TEIXEIRA

Performance de apresentada no Instituto Ling no dia
15/03/2019.

Direção: Maurício Motta

Trilha sonora: Jing Jing Luo, Julio Lima e Tito Araújo

Sinopse: A ação cênica propõe um mergulho no universo simbólico que envolve as relações políticas, culturais e sociais do fenômeno direita esquerda em nosso tempo. A concepção estética pretende uma introspecção nos estados antagônicos que permeiam esse universo tendo como suporte o corpo da artista e pesquisadora Carolina Teixeira e suas relações com a experiência do corpo AVC.

A extracotidianidade de um corpo em estado de especulação, na fronteira entre poder, afeto, clínica, intolerância e libertação. Direitas e esquerdas a volver e revolverem-se em estômagos sociais. A experiência corporal da artista, como eixo propulsor de uma prática cênica liberta e em movimento. Um corpo dividido que nos serve como base para a discussão sobre o que se pode ou não fazer. Corpo de impossibilidades que se fundem sob a pesquisa da dança-teatro e suas contribuições para uma sensorialidade cênica além das textualidades estabelecidas.

Performance presented at the Ling Institute on
03/15/2019.

Directed: Maurício Motta

Soundtrack: Jing Jing Luo, Julio Lima and Tito Araújo

Synopsis: The scenic action proposes a dip in the symbolic universe that involves the political, cultural and social relations of the right-left wing phenomenon in our time. The aesthetic conception intends an introspection in the antagonistic states that permeate this universe having as support the body of the artist and researcher Carolina Teixeira and its relations with the experience of the stroke body. The body's extra everydayness in a state of speculation, on the border between power, affect, clinical, intolerance and liberation. Right and left to turn and revolve in social stomachs. The artist's bodily experience as the driving force of a scenic practice frees and moves. A divided body that serves as a basis for discussion about what can and can not be done. Body of impossibilities that merge under the research of dance-theater and its contributions to a scenic sensoriality beyond the established textualities.

Fotos / Photos: Angelene Lanzzaleri



Desenhando com o lado direito do Cérebro...

Performance Carolina Teixeira
Desenhando com o lado direito do cérebro / Drawing with the right side of the brain
Foto / Photo: Angelene Lanzareti



VIRTUOSO
desnecessário

Performance Carolina Teixeira
Virtuoso desnecessário / Virtuoso unnecessary
Foto / Photo: Angelene Lanzareti

CAROLINA TEIXEIRA

Oficina no Instituto Ling
no dia 16/03/2019.

Workshop at Ling Institute
on 03/16/2019.

Fotos / Photos: Maciel Goelzer



Foto / Photo: Maciel Goelzer



Foto / Photo: Maciel Goelzer



Foto / Photo: Maciel Goelzer



KATE MARSH

Palestra com a artista-pesquisadora Kate Marsh no
Departamento de Artes Dramáticas (DAD/UFRGS)
no dia 18/03/2019.

Lecture with the researcher artist Kate Marsh at the
Department of Dramatic Arts (DAD/UFRGS)
on 03/18/2019.

Fotos / Photos: Luhã Valença



Foto / Photo: Luhã Valença



Foto / Photo: Luhã Valença

DIVERSOS CORPOS DANÇANTES

Diversos Corpos Dançantes convida o público para dançar: apresentação na abertura do evento Trocando, Movendo, Traduzindo: pensamentos sobre dança e deficiência, no dia 19/03/2019 na celebração dos 10 anos do Curso de Dança na ESEFID/UFRGS. Diversos Corpos Dançantes é um grupo de extensão do curso de graduação em dança ESEFID/ UFRGS que atua desde 2014.

Diversos Corpos Dançantes invites the audience to dance: presentation at the opening of the event Exchanging, Moving, Translating: thoughts on dance and disability, on 03/19/2019 in the celebration of the 10 years of the Dance Course at ESEFID/UFRGS. Diversos Corpos Dançantes is an extension group of the undergraduate dance course ESEFID / UFRGS that has been working since 2014.

Fotos / Photos: Marcelo Monteiro





Fotos / Photos: Marcelo Monteiro



Fotos / Photos: Marcelo Monteiro

**TROCANDO,
MOVENDO,
TRADUZINDO:
PENSAMENTOS
SOBRE
DANÇA E
DEFICIÊNCIA**

**EXCHANGING,
MOVING,
TRANSLATING:
THOUGHTS
ON
DANCE AND
DISABILITY**

Conversa com os autores do eBook no dia
19/03/2019

Talk with the authors of the eBook on
03/19/2019.

Foto / Photo: Marcelo Monteiro



Foto / Photo: Marcelo Monteiro

**TROCANDO,
MOVENDO,
TRADUZINDO:
PENSAMENTOS
SOBRE
DANÇA E
DEFICIÊNCIA**

**EXCHANGING,
MOVING,
TRANSLATING:
THOUGHTS
ON
DANCE AND
DISABILITY**

Diálogos com as artistas pesquisadoras Carolina
Teixeira, Kate Marsh e Silvia Wolff no dia 19/03/2019
na celebração dos 10 anos do Curso de Dança na
ESEFID/UFRGS.

Dialogues with the researcher artist Carolina
Teixeira, Kate Marsh and Silvia Wolff on 03/19/2019
in celebration of the 10 years of the Dance Course
at ESEFID/UFRGS.

Tradutora / Translator: Consuelo Vallandro

Fotos / Photos: Marcelo Monteiro



Foto / Photo: Marcelo Monteiro



Foto / Photo: Marcelo Monteiro



Foto / Photo: Marcelo Monteiro



**Exchanging, moving,
translating: thoughts on
dance and disability**

FOREWORD

This e-book became real because of many meetings and exchanges of experiences. In a way, it started more than 15 years ago, when Carla Vendramin moved to the United Kingdom and developed a fruitful work in the field of dance and disability. Her return to Brazil in 2011 and the creation of the group Diversos Corpos Dançantes in 2014 as an Extension Project of the undergraduate Dance Course at UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – intensified and disseminated the practice of dance in mixed ability groups in southern Brazil.

Exchanging, moving, translating: thoughts on dance and disability. This is the title of the book that presents actions, experiences and reflections about dance and disability held in Brazil and in the United Kingdom, related to projects developed in universities in an intrinsic relationship with communities and artists. All articles are available in Portuguese and English, allowing the circulation of intellectual production in this field, expanding exchanges between the two countries and stimulating other initiatives. Likewise, the e-book format with free access helps its diffusion and sharing.

Yes, this book seeks to compensate for the small volume of publications on the subject in Brazil, both disseminating the production of Brazilian researchers and publicizing the consolidated British production. At the same time, it seeks to give visibility to the work done by Brazilian researchers and artists, spreading and sharing their contexts, finds and unique forms of construction abroad. There are differences and asymmetries in the ways of acting, recording and promoting the actions, and there is great availability for the meeting.

Thus, this publication results from a joint work led by Carla Vendramin, Hetty Blades, Kate Marsh and Sarah Whatley. The project, funded by the British Council Exchange Programme, was written by Carla Vendramin and Hetty Blades, and made possible the collaboration between UFRGS Dance Course and the Center for Dance Research (C-DaRE) at Coventry University. Among the activities carried out in the field of exchange, seminars were held in Porto Alegre and Coventry, with the presence of Sarah Whatley and Carla Vendramin, as well as other researchers from both institutions.

The history behind the meeting of C-DaRE, the Dance Course and PPGAC – the Graduate Program in Performing Arts at UFRGS – started a little earlier, between September 2015 and March 2016, with Professor Mônica Dantas’s Short-Term Mission and Post-Doctorate Studies funded by CAPES Foundation, with the project *Dance Digital Archives: Documentation, Recording, Creation and Dissemination Tools for choreographic repertoires*, supervised by Professor Sarah Whatley. This experience resulted in exchange actions such as technical visits, participation in academic events, research collaboration, mobility for sandwich PhD programme students of PPGAC/UFRGS. Clearly, the publication of this e-book is an important step for this partnership, opening the way for new collaborations.

It is important to remember that institutions are made by people. In this specific case, the actions and decisions that sustain the partnership are permeated by movements that embrace the differences and trust in the affections to persevere and work for the possibilities of exchanges and meetings.

Professora Mônica Dantas - UFRGS
Professora Sarah Whatley - Coventry University
Translated by Consuelo Valandro

PRESENTATION

Exchanging, moving, translating: thoughts on dance and disability

This collection of writings by leading practitioners and researchers in the field of dance and disability is a celebration of an ongoing and fruitful partnership between the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil, and The Centre for Dance Research, Coventry University, UK. The idea for this book came through several exchanges between the Universities, and the generous funding from the British Council. This has allowed us to bring this project together, and provide an opportunity for this important work, which is often carried through the bodies and communities of those involved, to be documented and widely shared, in both Portuguese and English, and to encourage further dialogue between the contributors whilst promoting this work more widely.

The exchange promoted by the British Council culminated in a series of events held in Porto Alegre between the 15th and the 19th March 2019, with the performance “Extrema Direita” by Carolina Teixeira and the artist’s talk at the cultural centre Ling Institute, a seminar by Kate Marsh for the Performing Arts Post Graduation Programme and undergraduate students in the Theatre Course at the Department of Dramatic Arts of UFRGS, and an open meeting between the e-book authors with undergraduate students of the Dance Course at the School of Physical Education, Physiotherapy and Dança, ESEFID/UFRGS. The exchange program was concluded by celebrating the ten year anniversary of the undergraduate Dance Course at ESEFID/UFRGS, with a seminar with Carolina Teixeira, Kate Marsh and Silvia Wolff in dialogue about dance artists with disability in the performing arts. The photographic record of these events will be shown between the chapters of this publication.

As the preface describes, the roots of this collaboration are well-established. The writers who have contributed to this collection have diverse experiences, reflecting a rich and vibrant landscape of inclusive dance practice. Some of the writings provide personal reflections on careers that have had a significant impact on their communities, and the discourses arising out of their practice. Others share insights gained through in-depth research into the experiences of people with different disabilities, drawing on wide ranging

methods. Yet others select a particular phenomenon or project within the broad framework of inclusive dance, offering ways of reading 'disability' in dance and performance, to either challenge or progress conventional theory.

Together, and as an entirety, the collection addresses important themes such as autonomy, leadership, social inclusion, wellbeing, and aesthetics that are core to the domains of dance, performance and disability, and yet have the potential to reach far beyond as well. The aim is to inform readers about this important work, whilst ensuring that the voices and experiences of dancers with disabilities are fully present within the conversations that circulate around inclusion, diversity, difference, and disability.

The chapters are as follows:

Aline Haas, Marcela Delabary and Rebeca Donida discuss a project which examined the impact of dance on the quality of life and wellbeing of people with Parkinson's disease which took place at Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (School of Physical Education, Physiotherapy and Dance of the Federal University - ESEFID / UFRGS). They evaluate the findings of this research to suggest that dance is an alternative to walking as a way of benefitting the quality of life of people with Parkinson's Disease.

Carla Vendramin registers and observes the development of the practice of dance with mix groups of abled and disabled people in the trajectory of her projects between 2011 to 2018. Vendramin also shows how the theme of disability are present in the undergraduate dance courses and in their outreach projects in the universities of Rio Grande do Sul in Brazil. She brings an overview of dance and disability as an expanding field of knowledge and action in this region.

Carolina Teixeira writes about the socio-political contexts of dance and disability in Brazil. She discusses dance performances by disabled artists within their contexts and shows how they relate to a social inclusion economy. Teixeira uses his own practice and research to propose a new understanding that goes beyond the inclusive model of thinking about disability and highlights the importance of the artistic voice and the creative autonomy of disabled artists.

Cibele Sastre writes about how *Perspectives: Choreographic Installations*, a work presented by dancers Carla Vendramin, Julie Cleves and Mickaella Dantas in 2011, was received in the contemporary dance scene in Porto Alegre. The text seeks to make

a resumption of the context of the work to evidence artistic, socio-political and structural aspects of a state of art for dance and disability when it was shown; and presents some of the impressions of the artists involved.

Hetty Blades reflects on audience research conducted during *Performing Empowerment*, a research project which examined how combining dance and human rights education might lead to greater legal empowerment for people with disabilities in Sri Lanka. She evaluates the responses to public performances that took part during the project in order to think-through the potentials of performance to challenge attitudes towards disability.

Kate Marsh offers an autobiographical perspective on her practice and research as a disabled dance artist and maker. This chapter is framed by her doctoral research into Dance, Disability and Leadership. In the writing Kate draws upon her choreographic work examining how her body is perceived by audiences and the potential of performance to challenge normative readings of the body on stage.

Magda Belini describes a study and work background of what she calls bodies of passage in the scene of the Caxias do Sul city in Rio Grande do Sul. She starts from her own trajectory from her PhD theses *Bodily Communication from Non-Visually: a theoretical-practical study*, and brings the history of how dance was developed with disabled dancers in the city also by other artists.

Márcio Pizarro Noronha presents reflections searching from the presence and imagination of disability in history, in modern and pre modern societies. He discusses viewings relating to aesthetics and discourses, pointing out configurations that are formed and in formation to define disability in the contemporary agenda.

Sarah Whatley discusses the way disability is represented through the *11 Million Reasons* photographic exhibition featuring disabled dancers recreating iconic 'stills' from famous movies. She questions what is transmitted through the stilling of the dancing body in the photographic image. A series of films have since been created to 'reanimate' the still image, using the film medium to promote the exhibition and enhance access to digital content. The relationship between the still and moving image is examined to ask whether the film version emphasises the truth or fiction of the dancer 'in motion' and to explore how the disabled dancing body is 'read' as a consequence.

Silvia Wolff reflects on her experience as a performer and collaborator on *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (The Tabby Cat and the Swallow Ma'am) a work directed by Carla Vendramin in Porto Alegre that was made in 2013. Silvia describes her experiences of dance prior to her involvement in the work. She discusses how having a stroke made her rethink the potentials and aesthetics of the body and reflects on how her involvement in *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* contributed to this rethinking.

Carla Vendramin

Hetty Blades

Kate Marsh

Sarah Whatley

QUALITY OF LIFE IN PEOPLE WITH PARKINSON DISEASE: POTENTIALITY OF DANCE AND WALK

Aline Nogueira Haas
Marcela dos Santos Delabary
Rebeca Gimenes Donida
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Translated by Consuelo Valandro

FIRST STEPS...

Parkinson Disease (PD), characterized by the impairment of dark matter cells, causes a reduction in the production of dopaminergic neurons (Reis, 2012; Coelho et al., 2006), which are responsible for movement planning and automation. These changes result not only in well-known movement disorders caused by the disease: tremor, muscle rigidity, slow movements, postural instability and abnormalities of gait pattern (ROMENETS et al., 2015); they also cause non-motor problems: autonomic dysfunctions, sleep disturbances, cognitive and neuropsychiatric impairment (GALLO et al., 2014; MARINHO et al., 2014). This vast range of symptoms of PD impairs the patient's autonomy as well as their functional independence and causes very negative impacts on their quality of life (HACKNEY and BENNET, 2014).

Very often, this disease is characterized as a "movement disease". However, although the motor symptoms are more easily perceived and objectively visible, non-motor problems, less apparent and more subjective, have a strong impact on their quality of life. According to Sharp and Hewitt (2014), the damages caused by this disease generate far-reaching implications, causing impacts not only on physical but also psychological, emotional, social and financial functions.

According to Hackney and Bennett (2014), quality of life is affected early in Parkinson's disease. Some non-motor symptoms such as mood disorders, cognitive impairments, sleep disorders, stress, social isolation, and depression may arise well before the perception of motor problems. Non-motor symptoms, in addition to a decrease in autonomy and functional independence, as well as motor impairment, especially gait changes, have a strong impact on quality of life (MARINHO et al., 2014; REIS, 2012).

The clinical signs of PD make it difficult to perform motor tasks and activities of daily living, increasing the functional dependence of Parkinson patients (COELHO et al., 2006). The losses in functional mobility of those with PD, according to Hackney et al. (2007), diminish their well-being and self-esteem, discouraging their participation in activities, reducing these individual's social interaction.

Also, according to Reis (2012), from the analysis of studies on the disease, the factors that impair the quality of life of PD patients are, in order of importance: depression and anxiety; the progression of the disease, which increases all its symptoms; all losses and decrease in social interaction and functioning; cognitive impairments; the experience of "Freezing"; motor fluctuations; the presence of pain; the difficulties of contact with people due to the embarrassment caused by the disease and its limitations; difficulties in activities of daily living; urinary incontinence; fatigue; and the possibility of falls (FRANZONI et al., 2018).

Thus, the presence and oscillation of motor and non-motor symptoms, loss of autonomy, management of a large number of medications and the profound side effects caused by them have a very negative influence on the quality of life of people with PD.

As it is a chronic and progressive disease, its treatment, in addition to the traditional drug therapy, needs complementary therapies capable of relieving the symptoms and bringing benefits to the patients' quality of life. Historically, physiotherapy is one of the motor rehabilitation strategies most frequently indicated by physicians to PD patients (SOARES and PEYRÉ-TARTARUGA, 2010; SHARP and HEWITT, 2014). More recently, regular physical exercises, such as walking, have been suggested as a form of complementary treatment, since, when added to the drug treatment, they allow it to be more efficient, with less oscillations. Additionally, although the most common medical recommendations of motor therapy for these patients are walking and traditional physiotherapy (SOARES and PEYRÉ-TARTARUGA, 2010), dance has emerged as a new possibility of accessible complementary

therapeutic strategy (TILLMANN et al., 2017), capable of providing physical, psychological and social benefits (SHANAHAN et al., 2015) as or more significant than other types of activities.

Thus, we developed a study with the purpose of verifying and comparing the effects of dance and walking on the quality of life of individuals with PD.

METHODOLOGICAL PATHS

Inspired by the Brazilian rhythms Samba and Forró, 24 dance classes were given to a group of 12 people with PD called *dance group*; and 24 walking classes were given to a group of 6 PD patients, called *walking group*. The classes lasted 1 hour, twice a week, at Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (School of Physical Education, Physiotherapy and Dance of the Federal University - ESEFID / UFRGS).

The dance classes were divided into four stages: the first part, sitting in chairs, is the joint warm-up, with muscle stretching and body awareness through touch; in the second part, with the support of a ballet bar, there were muscle strengthening, balance and rhythm exercises; in the third part, there were exercises in front of the mirror with displacements through the room, inspired by the Brazilian musical rhythms Forró and Samba; and, at the end of the class (forth part), there were some playful activities to encourage socialization, or cognitive activities with visual cues (colored materials), always followed by a final relaxation in a circle (table1).

Table 1 – Parts of the dance class

Parts of the class	Time	Description
Part 1	15 min	Joint warm-up, muscle stretching and body awareness while sitting on a ch
Part 2	15 min	Balance, rhythm and strengthening exercises, with claps, displacements, and support of the ballet bar.
Part 3	15 min	Exercises in front of the mirror inspired by the basic steps of Forró and Samba, exploring movements to the rhythm of the music. Activities in pairs.
Part 4	15 min	Playful activities to encourage socialization, or activities with visual cues, walks, motor coordination, rhythm, improvisation and creativity. Final part with massage in a circle.



Picture 1 – Warm-up time: awakening the muscles
Source: the authors.



Picture 2 – Activities at the ballet bar
Source: the authors.



Picture 3– Dance in pairs
Source: the authors.

The walking classes were divided into 3 parts: brief joint warm-up and muscle stretching; an individual and daily training; and, finally, stretching with relaxation and massage, in a circle (table 2).

Table 2 – Parts of the walking class

Parts of the class	Time	Description
Part 1	15 min	Joint warm-up and muscle stretching in a circle.
Part 2	30 min	Main part: individual daily walk training, developed from the specific functional capacity of each patient. With varying volume and intensity, depending on the distance to walk and the speed of each lap.
Part 3	15 min	Stretching with relaxation and massage, in a circle.

The perception of quality of life was measured before and after the 24 dance or walking classes, through the Parkinson's Disease quality of life questionnaire (PDQ39), composed of 39 questions and subdivided into eight sessions corresponding to the following domains: mobility, activities of daily living, emotional well-being, stigma, social support, cognition, communication and bodily discomfort. PDQ39 has five response options in each question: "never", "occasionally", "sometimes", "often" and "always", which scored from 0 to 4 points respectively (LANA et al., 2007).

The overall score was obtained by the sum of the scores in each domain, or in the whole questionnaire, divided by the total number of questions considered in the domain and multiplied by 4 (maximal score for each question). This result was multiplied by 100, and each domain score could range from 0 to 100, in a scale in which the lower scores indicate the perception of better quality of life by the respondent.

The results were analyzed in a descriptive way, indicating the mean and standard error (SE). We used Generalized Estimating Equations (GEE) to compare the time effect and the group effect between two moments, before and after the classes. The time*group interaction was also analyzed. A Bonferroni post-hoc test was used to identify the differences among means of all variables. We used the software Statistical Package for Social Sciences (SPSS) version 20.0 to analyze the data. The significance level adopted for both tests was $p < 0.05$.

FINDING PATHS ...

Table 3 presents the mean values and standard error (SE) of the quality of life domains of PDQ39, both in the dance group (DG) and in the walking group (WG), before and after the classes; and the difference (p) concerning group, time and group*time interaction.

We can observe that there was a statistically significant difference concerning time in the PDQ39 total score ($p = 0.004$) in the domains of emotional well-being ($p < 0.001$), cognition ($p = 0.020$) and bodily discomfort ($p = 0.008$), which points to a decrease of the overall score in both groups after 24 dance and walking classes. This result demonstrates the benefit of both activities for these domains and for total quality of life. According to Reis (2012), the improvement in the general quality of life is a very positive effect of complementary therapies since, due to the chronic character of Parkinson's disease, there is a need to use them in order to help the patient's improvement.

Another question to be observed in Table 3 was the result obtained in the domain of daily life activities, which showed a statistical difference between the dance group and the walking group ($p = 0.049$), as the mean values of the dance group decreased after the intervention, while in the walking group they remained the same. In relation to the other domains of quality of life – mobility, stigma, social support and communication –, despite the fact that most mean values improved after the classes, no significant statistical differences were found.

Table 3 – Means and standard errors (SE) of the PDQ39 domains of Quality of Life for both the Dance Group (DG) and the walking group (WG), at the PRE and POST-intervention moments; and the difference (p) concerning group, time and group*time.

Variable	Intervention	PRE		POST		p – value		
		Mean \pm SE		Mean \pm SE		Group	Time	Group*Time
Total PDQ39	DG	36,25	3,2	30,00	4,2	0,818	0,004*	0,831
	WG	35,50	5,0	28,50	3,1			
Mobility	DG	38,67	4,9	35,67	7,1	0,307	0,107	0,402
	WG	33,83	7,7	24,33	4,8			
Daily living activities	DG	35,98	6,5	17,83	5,0	0,049*	0,054	0,119
	WG	46,83	11,5	45,00	6,5			
Emotional well-being	DG	44,25	3,8	34,58	5,0	0,518	<0,001*	0,902
	WG	39,33	5,2	30,33	6,9			
Stigma	DG	17,08	4,0	22,08	6,3	0,523	0,652	0,125
	WG	28,00	4,1	18,83	6,4			
Social Support	DG	16,75	6,8	13,92	6,7	0,601	0,096	1,000
	WG	12,50	4,7	9,67	4,9			
Cognition	DG	40,58	5,6	31,42	4,7	0,201	0,020*	0,875
	WG	32,17	7,5	21,67	5,2			
Communication	DG	25,58	7,3	22,17	6,7	0,789	0,921	0,286
	WG	25,00	7,4	27,83	6,7			
Bodily Discomfort	DG	60,83	4,7	56,83	5,2	0,200	0,008*	0,171
	WG	57,00	5,6	44,50	4,2			

Note: *Parkinson's Disease Questionnaire* (PDQ 39). * indicates statistically significant difference ($p < 0,05$);

There is consensus in the literature about the fact that the clinical signs of PD make it difficult to perform motor tasks and activities of daily living, which results in a greater functional dependence of PD patients (COELHO et al., 2006; REIS, 2012). In this study, better results were found in the quality of life domain of daily life activities of the dance practitioners in relation to patients who walked. Besides the fact that they are quite relevant, they may be associated with motor improvements resulting from dance practice identified in systematic reviews developed in the area (SHARP and HEWITT, 2014; DELABARY et al., 2017).

According to the systematic review developed by Sharp and Hewitt (2014), the practice of dance is capable of positively influencing quality of life and balance, reducing the motor impairments of the PD population. According to Hackney and Bennett (2014), the gait pattern and balance changes also affect directly the quality of life of these individuals.

In a recently published systematic review, Delabary et al. (2017) point out that the dance practice presents better results in the motor symptoms and in the functional mobility of people with Parkinson's disease, when compared to other types of exercise. In relation to quality of life, these results tend to improve when compared to other types of exercise; but this difference was not statistically significant.

Because it is an activity capable of promoting visual, auditory, cognitive, sensory and kinesthetic stimuli, dance is considered an efficient multidimensional practice to approach, besides the objective and motor aspects, social interaction, memory, motor learning, emotional perception and the expressiveness of individuals (SHARP and HEWITT, 2014). It has been a highly recommended body practice for the elderly population and may also contribute positively to the quality of life of patients with PD (HACKNEY et al., 2007).

In addition to the possibilities of physical, social and psychological rehabilitation, dance can also be considered an effective therapeutic agent due to its playful, pleasant and engaging character (HACKNEY and EARHART, 2010; HACKNEY and BENNETT, 2014), capable of influencing three domains of human nature: the physiological, the affective and the cognitive aspects (SZUSTER, 2011).

According to Hackney et al. (2007), dance is an activity that is very accepted and pleasant, and that stimulates an increase in adherence to programs of this nature. After all, the participant's acceptance in this kind of activity is fundamental for the desired benefits, the engagement and the interest in the classes and the proposed activities, to be achieved (SHARP and HEWITT, 2014).

Shanahan (2015) points out that dance classes can help in parameters such as balance, functional mobility, quality of life, reducing symptoms of depression and increasing socialization, bringing greater motivation to practice physical activity and improving the performance of individuals with PD. Furthermore, Sharp and Hewitt (2014) state that, if a body practice is added in the early stages of the disease, the latter tends to have a slower progression.

Besides the motor benefits to the patients, the practice of dance, mainly because it is associated with musical sound stimuli, seems to increase the reward system, as there is release of dopamine via the ventral tegmental area (ROMENETS et al., 2015). This dopamine release achieves improvements in mood and in the cognitive state of patients, as well as it may stimulate an improvement in their quality of life (SHARP and HEWITT, 2014; VOLPE et al., 2013).

Thus, the results presented in Table 3 lead us to believe that dance, too, has the potential to be a body practice to recommend for individuals with Parkinson's disease, since it provides improvements in some domains of their quality of life and total quality of life if compared to another activity such as walking.

FINAL STEPS ...

We emphasize, once again, that dance presents itself as another alternative, besides walking, to achieve improvements in the quality of life of people with PD. According to this research, both activities are promising and beneficial as complementary therapy for PD in the improvement of total quality of life and some specific domains (emotional well-being, cognition and body discomfort), and dance has a better result in the domain of daily living activities.

This is a very important and favorable finding, since it values the benefit of two activities with different characteristics, increasing the possibilities of body practices and facilitating the engagement of people with PD in activities they enjoy more or in which they are more interested.

REFERENCES

- COELHO, Marina Segismundo; PATRIZZI, Lislei Joerge; OLIVEIRA, Ana Paula Rocha de. Impacto das alterações motoras nas atividades de vida diária na Doença de Parkinson. **Revista Neurociência**, v. 14, n. 4, p. 178-81, 2006.
- DELABARY, Marcela dos Santos *et al.* Effects of dance practice on functional mobility, motor symptoms and quality of life in people with Parkinson's disease: a systematic review with meta-analysis. *Aging Clinical and Experimental Research*. Online 04 de outubro (2017), p. 1-9.
- FRANZONI, Leandro *et al.* A 9-Week Nordic and Free Walking Improve Postural Balance in Parkinson's Disease. **Sports Medicine International Open**. 2:1, p.28–34, 2018.
- GALLO, Paul; McISAAC, Tara, GARBER, Carol Ewing. Walking economy during cued versus non-cued self-selected treadmill walking in persons with Parkinson's disease. **Journal of Parkinson's Disease**, v. 4, n. 4, p. 705-16, 2014.
- HACKNEY, Madeleine *et al.* Effects of Tango on functional Mobility in Parkinson's disease: a preliminary study. **Journal of Neurologic Physical Therapy**, v. 31, p. 173-9, 2007.
- HACKNEY, Madeleine; BENNETT, Crystal. Dance therapy for individuals with Parkinson's disease: improving quality of life. **Journal of Parkinsonism and Restless Legs Syndrome**, v. 4, p. 17-25, 2014.
- HACKNEY, Madeleine; EARHART, Gammon. Effects of Dance on Gait and Balance in Parkinson's Disease: A Comparison of Partnered and Nonpartnered Dance Movement. **Neurorehabilitation and neural repair**, v. 24, n. 4, p. 384-92, 2010.
- HACKNEY, Madeleine; EARHART, Gammon. Effects of dance on movement control in Parkinson Disease: A comparison of Argentine Tango and American ballroom. **Journal of Rehabilitation Medicine**, v. 41, n. 6, p. 475-81, 2009.
- LANA, R *et al.* Percepção Da Qualidade De Vida De Indivíduos Com Doença De Parkinson Através Do PDQ-39. **Revista Brasileira de Fisioterapia**, v. 11, n. 5, p. 397-402, 2007.

- MARINHO, Marina Santos; CHAVES, Priscila de Melo; TARABAL, Thaís de Oliveira. Dupla-tarefa na doença de Parkinson: uma revisão sistemática de ensaios clínicos aleatorizados. **Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia**, v. 17, n. 1, p. 191-9, 2014.
- REIS, Telmo. **Doença de Parkinson: Busca da Qualidade de Vida**. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2012. 304 p.
- ROMENETS, Silvia Rios *et al.* Tango for treatment of motor and non-motor manifestations in Parkinson's Disease: A randomized control study. **Complementary Therapies in Medicine**, v. 23, n. 2, p. 175-84, 2015.
- SHANAHAN, Joanne *et al.* Dance for people with Parkinson disease: What is the evidence telling us? **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**, v. 96, p. 141-53, 2015.
- SHARP, Kathryn; HEWITT, Jonathan. Dance as an intervention for people with Parkinson's disease: A systematic review and meta-analysis. **Neuroscience and Biobehavioral Reviews**, v. 47, p. 445-56, 2014.
- SOARES, Gustavo da Silva; PEYRÉ-TARTARUGA, Leonardo Alexandre. Doença de Parkinson e exercício físico: uma revisão de literatura. **Ciência em Movimento**, v. 24, p. 69-86, 2010.
- SZUSTER, Lia. **Estudo Qualitativo sobre a prática da dança como atividade física em mulheres acima de 50 anos**. 2011. 70 f. TCC (Graduação) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- TILLMANN, Ana Cristina *et al.* Brazilian Samba Protocol for Individuals With Parkinson's Disease: A Clinical Non-Randomized Study. **JMIR Research Protocols**, v. 6, n. 7, p. 1-8, 2017.
- VOLPE, Daniele *et al.* A comparison of Irish set dancing and exercises for people with Parkinson's disease: a phase II feasibility study. **BMC Geriatrics**, v. 13, n. 54, p. 1-6, 2013.

DANCE AND DISABILITY IN RIO GRANDE DO SUL: PROCESSES AND RECORDS OF AN EXPANDING FIELD OF KNOWLEDGE AND ACTION

Carla Vendramin

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Translated by Francisco Araujo da Costa

The objective of this paper is to observe and record the development of dance practices and processes involving people with disabilities through the projects led by me between 2011 and 2018 and outreach projects by the undergraduate dance programs of various Rio Grande do Sul universities. First-hand experience, project documentation and reports, process records, videos and web links were used for this research. To collect information on university projects, interviews were conducted with dance program supervisors and with the supervisors of the dance projects themselves.

The definition of disability involves a wide range of prerogatives and terms regarding the scope containing its conceptual models, the employment of which, in the arts, also varies according to the individual perspectives of the artists and the perspectives constructed by various art collectives. Constitutionally, Brazil adopted the Social Model of Disability by decree 186 from 2008, following the United Nations' Convention on the Rights of Persons with Disabilities¹ (DINIZ, 2009). Borges (2018) suggests that the way disability is understood in Brazil is influenced by the different stages of public policies toward the phenomenon. The conceptual models were discussed based on classifications and studies from the World Health Organization (WHO), going through charity, biomedical and social stages, interposed by social and political disputes.

¹ Convention on the Rights of Persons with Disabilities.

Available at: <http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencao_pessoacomdeficiencia.pdf> Accessed: 01/13/2019.

Understanding disability requires an approach unrestricted by the biological factor, and which takes into consideration the social context, individual factors, and structural factors. The UN Convention has ushered in a new legal framework with constitutional status, recognizing disability as an evolving concept. The Social Model sees disability as the outcome of interactions between people with disabilities and the barriers they encounter in their environment and in the attitudes of others, thus preventing them from fully participating in society and achieving equality of opportunity. The conflict between conceptual models in Brazil reflects different public policy ideas and scenarios discussed in the humanities and in science, which depend on choices and approaches according to their respective spaces (BORGES, 2018).

The information found in the online tool Resilience and Inclusion², developed by Coventry University/C-DaRE (Centre for Dance Research), acknowledges the many debates about how disability is understood culturally, with the medical and social models being the two discussed most often. The tool presents the following variations on how disability can be seen: the Religious or Moral Model; the Charity or Tragedy Model; the Medical Model or Individual Model or Biological-Inferiority or Functional-Limitation Model; the Expert or Professional Model; the Rehabilitation Model; the Economic Model; the Social Model or Minority-Group Model; the Rights-Based Model; the Empowering or Customer Model; and the Affirmative Model.

Artistic and educational dance processes and projects usually run into a lack of knowledge about disability and a lack of familiarity most people have with the subject, often becoming locked into outdated concepts and socially operative stigmas. The idea that disability is not a fixed concept needs to be more widely shared, and its multiplicity and complexity better understood. Disability is perceived according to the conceptual models listed above. In dance, it's still plural depending on context, on the discourse of independent artists, on their aesthetic and methodological choices and those of mixed and specialized groups, on political positions, and on performance choices stemming from a series of conditions. There are processes and issues related to dancers with disabilities that are specific to those individuals alone, and which only they can discuss based on their experiences with their bodies, as can be

² Resilience and Inclusion. Available at: <<https://openmoodle.coventry.ac.uk/mod/page/view.php?id=19253>> Accessed: 01/13/2019.

seen in the reports by Kate Marsh, Welly O'Brien and David Toole in the Resilience and Inclusion online tool, where they discuss their creative processes and the situations they have faced as artists; the aesthetics of experience and impossibility discussed by Carolina Teixeira (2010, 2015, 2016); Eduardo Oliveira's disturbing body³; and Estela Lapponi's Anti-Inclusion Manifesto⁴.

The projects I have led and which will be discussed below approach issues related to developing dance performances with mixed groups, the social situations encountered, the artistic processes involved, and the strategies deployed to gain space for them. In addition, other projects from various Rio Grande do Sul universities have an important educational role in dance education and development of discourses and processes related to issues involving disability. This article is divided in three parts: first, it presents consolidation procedures experienced in my personal history; second, the paths of the projects developed; and third, the actions of Rio Grande do Sul universities.

TAKINGROOT AND BREAKING THROUGH THE SURFACE

My interest and early involvement in dance processes with people with disabilities began when I met Rosângela Bernabé at a conference at Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), in 1992, while still an undergraduate student in physical therapy at Faculdade de Ensino Superior do Vale (FEEVALE), in Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Rosângela was a pioneer in Brazil, having started a project with wheelchair dancers and performing with dancer Renata Carvalho. Later, many other people would play a role in my body of experience, all of them fondly remembered. In chronological order, from then to 1992, the following names should be mentioned: Henrique Amoedo, Luis Ferron, Stine Nilson, Suzie Cox, Victoria Malin, Kirstie Richardson, Elionor Baker, Christian From, Adam Benjamin, Christian Panouillot, Julie Cleves, Kimberley Harvey, Luke Pell, Charlene Low, Rebecca Swift, Mickaella Dantas, Carolina Teixeira, Eduardo Oliveira, Estela Lapponi, Neca Machado, and Paola Banone. For me, dance echoes with a multiplicity of

³ Available at: <<http://ocorpoperturbador.blogspot.com/p/os-perturbados.html>>. Accessed: 01/14/2019.

⁴ Available at: <<http://estelapponi.blogspot.com/2012/05/anti-inclusao-manifesto.html>>. Accessed: 01/14/2014.

meanings, the most important of which is that it gives me a country and countrymen, a way to live in the world and to relate in it, and that is why I absolutely adore every person who has had a part in that trajectory.

My move to the United Kingdom in 2004 put me in touch with the politics and policies related to people with disabilities and with Disability Studies, both unknown to me at the time. My contact with that knowledge and those experiences as I took part of several projects in the United Kingdom led me to focus a substantial part of my work in dance on the artistic creation processes and teaching of mixed-ability groups. After seven years immersed in an environment where myriad experiences led me to challenge hermetic definitions of dance and disability, where I saw the Alison Lapper Pregnant⁵ statue exhibited in Trafalgar Square (Millett-Gallant, 2010), where I followed and watched every performance by Candoco⁶, as well as working in the company's educational staff, where I watched Raimund Hoghe's performance of *Sacre - The Rite of Spring* at the Spill Festival⁷, among so many other dance performances and works, I returned to Porto Alegre in 2011 with the *Perspectivas: Instalações Coreográficas* (Perspectives: Choreographic Installations) project.

When I began the project, I did not know how much impact that new reality shift would have on myself and what that experience would be like for Julie Cleves, who had been sharing the creative process with me since our days in London. Poor accessibility in terms of facilities can be found any hemisphere and is not exclusive to Brazil, but in addition to the problems related to poor accessibility and its conceptual values, the greatest cause of disruption was realizing the lack of an attitude and of a desire to approach the disability universe, as if it was at all possible that it was not part of life itself, and thus lacked the primordial right to exist. That first project allowed me to understand that, in addition to the artistic work, I would have to work as an activist in the social relations involved. The context told me it wouldn't be enough to research choreographic work, that I would truly have to consider how to develop strategies

⁵ Available at: <<http://marcquinn.com/artworks/alison-lapper>>. Accessed: 01/04/2019

⁶ Available at: <<http://www.candoco.co.uk>>. Accessed: 01/04/2019.

⁷ Available at: <<https://spillfestival.com/show/sacre-the-rite-of-spring/>>. Accessed: 01/05/2019.

just so that the work could be seen and that there was any participation at all, thus establishing a space for it to exist. While the dance work with mixed-ability grounds was always inspiring in itself, the struggle with social issues and the militant activism to guarantee a place for the field of dance and disability became incredibly exhausting over the years. The narrative below reports on the primary actions implemented from the beginning of this movement to open up a space in Porto Alegre and its impact on the dance scene.

During the first two years, promoting mixed-ability dance involved visiting institutions for people with disabilities and getting to know those who participated in political organizations, attending meetings of Conselho Municipal dos Direitos da Pessoa com Deficiência de Porto Alegre (COMDEPA, Porto Alegre City Council on the Rights of People with Disabilities). Suggesting people with disabilities took part in dance workshops at a cultural center was unusual in Porto Alegre at the time. In addition to issues with transportation, follow-up and ableist behaviors in society, the people with disabilities themselves often displayed an attitude steeped in self-segregation. Overall, they knew little about dance in the form I proposed and frequently felt either no attraction to it or no confidence in their own individual potential for dance. They resisted coming out of their comfort zones, and many had no desire for forms of social interaction outside the institutionalized spaces of their own groups. WithoutThough never disappearing, that reality improved over the years through the popularization of discourses and policies focused on inclusion. The visibility achieved by the group Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies) through its actions in the last five years has contributed to enable that context to reach new levels.

Concerned with approaching and incorporating the discussion over the variation and transient nature of naming conventions, I called the first workshops held at Casa de Cultura Mário Quintana⁸ (CCMQ) by many names: inclusive dance workshop, integrated dance workshop, and contemporary dance for people with and without disabilities. For workshops associated with Projeto

⁸ One of the largest cultural centers in Brazil, owned and managed by the state of Rio Grande do Sul. CCMQ is housed at the former Hotel Majestic in downtown Porto Alegre.

Perspectivas (2014), I visited several institutions for people with disabilities⁹ to invite them to give the proposal a try. For two years, I lobbied the supervisors of Porto Alegre em Cena, the city's most popular performing arts event, so that they would invite the dance group Dançando com a Diferença (Dancing with Difference), under the direction of Henrique Amoedo, which finally performed Dez Mil Seres (Ten Thousand Beings) in 2013. We needed a cycle of high-quality dance performances and workshops in which people with disabilities had the opportunity to dance out of the comfort zone of their usual environments and where the audience, including dance professionals, could expand its perceptual horizons. Professional dancers couldn't see people with disabilities as powerful, compelling bodies who could share in the creative processes of dance. To the contrary, they saw their bodies as fragile. There was an aesthetic rejection to the proposal and an interpretation connected to the idea of charity and welfare policies. These barriers are still present, but aren't encountered as often. There was greater interest in teaching classes to people with disabilities than in dancing with them. That demand for teaching led me to assemble a methodology for teachers, suggesting the discussion of knowledge implicit in an accessible dance practice (VENDRAMIN, 2013).

Through the Rio Grande do Sul State Board of Dance, from 2013 to 2014 I led discussions about the focus on inclusion and accessibility added to the Rio Grande do Sul Dance Industry Plan¹⁰. Item 3.7.2 provides for promoting accessibility for people with disabilities through policies produced through dialog with the people with disabilities themselves, with an agenda based on the final report of Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Inclusão das Pessoas com Deficiência (National Workshop for the Suggestion of Cultural Policies for the Inclusion of People with Disabilities), Nada Sobre Nós Sem Nós (Nothing about us without us), held in October 2008 in Rio de Janeiro (AMARANTE; LIMA, 2009). Despite the gap between the existence of

⁹ Associação de Pais, Amigos e Pessoas com Deficiência de Funcionários do Banco do Brasil (APABB), Project Rumos, Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE), Associação Gaúcha de Familiares de Pacientes Esquizofrênicos (AGAFAPE), among others. At the project in Caxias do Sul: the local APAE, Escola Estadual João Pratavieira, Centro Hellen Keller, Instituto da Audiovisão (INAV), and Associação dos Pais e Amigos dos Deficientes Visuais (APADEV).

¹⁰ Available at: <<https://ieacen.wordpress.com/colegiados/danca/plano-setorial-de-danca/>>. Accessed: 02/18/2019.

laws, rules and guidelines and their enforcement, my intention was that they at least be registered in the documentation of the regulatory bodies in the field of dance, allowing us to set an agenda for our claims. Under the direction of Diego Esteves, the Rio Grande do Sul Instituto de Artes Cênicas (IACEN, Performing Arts Institute) held the first and second Encontro Estadual de Dança (State Dance Conference) in 2013 and 2014. During those events, I called attention to the fact that performances by mixed-ability groups should be part of dance events in general, not just “exclusive” and “inclusive” occasions for people with disabilities; this would also highlight the difference between welfare, therapeutic and artistic works. In my opinion, these should gain relevance as works in the Porto Alegre dance scene. The second edition of the Encontro Estadual de Dança, held in 2014, hosted performances by several groups classified as mixed-ability groups¹¹.

Five years after that event, in 2018, Diversos Corpos Dançantes was invited for the first time to take part in the opening performances of a competitive dance festival, 1º Festival Internacional de Dança de Porto Alegre (FIDPOA, First Porto Alegre International Dance Festival)¹², a private initiative conceived by Carla Bublitz and promoted by Escola de Ballet Vera Bublitz. Group participants felt flattered by the invitation. Personally, I was very happy for the initiative and mostly surprised that it came from a competitive dance festival promoted by a ballet school. DCD had already danced at the Gestos Contemporâneos (Contemporary Gestures) and Espaço N (N Space) dance exhibitions in 2016 and 2017, respectively. The new element was the participation in a festival with aesthetic and marketing characteristics with which the group had yet to come into contact, as well as the exposure to a different audience and different concept of dance. The performance was incredibly important since, in addition to being highly unusual for the dancers, it was the first time I was not fully involved, since the group was going through a moment of having the participants

¹¹ Diversos Corpos Dançantes, from Porto Alegre; Trupe dos Quatro, from Bento Gonçalves; Le Gatto, from Canoas; Liberdade dos Limites, from Osório; Oficina Poesia Diversa, from Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre; L’Aqua, from Caxias do Sul; and the duo of Andrea Braga Beal and Lucas Andrades, from Porto Alegre.

¹² Note on the participation by DCD at FIDPOA. Available at: <<http://www.teatrosoapedro.com.br/ballet-vera-bublitz-realiza-o-fidpoa-2018-1o-festival-internacional-de-danca-de-porto-alegre/>>. Accessed: 01/15/2019.

take greater responsibility for its self-management under the joint supervision of Ana Carolina Brondani, Bianca Bueno, Daniel Elizeu Fagundes and Laura Bernardes. The group was already familiar with Theatro São Pedro, but faced technical problems in the sound department and had to dance to music it hadn't rehearsed to. The group's attitude showed the professionalism and scenic presence that had become the hallmarks of its work, thus demonstrating it was not unlike any other group in terms of the elements required for artistic productions. The group's aesthetic scope provided for an interesting difference in the festival's program, since it showcased the work of a group of dancers ranging from 25 to 60 years old, with different levels of dance experience, non-virtuosic, with creative work in contemporary dance based on everyday bodies, in the sensibility of listening to time and to one another's bodies¹³.

I believe this experience has brought new challenges to the organization of FIDPOA. Taking on challenges and innovation is the path to finding knowledge, and that is why the initiative was so important. Dance festivals and exhibitions are places that should provide spaces where the participation of people with disabilities and mixed-ability groups is incentivized, functioning as spaces for conceptual, aesthetic and artistic discussions in the world of dance. As these elements are still unknown in those spaces, we must first create a structure and a culture of existence so that the subject can break through the surface and emerge from it can be understood more deeply than at its currently shallow level. The cycle of formation and appreciation of dance should be completed, promoting improved artistic production. To that end, care should be taken not to reinforce patterns of stigma, mediocre inclusive discourses, and actions that exploit inclusion policies for self-promotion. Currently, there has been an increase in the number of mixed-ability groups and artists with disabilities present in the dance scene, as well as academic advances in the area, with dance and disability acknowledged as a field of knowledge, and artistic works should have a greater presence in all spheres in the world of dance.

¹³ DCD performance at the launch of FIDPOA on June 6, 2018. The following dancers took part of that performance: Ana Carolina Brondani, Bianca Bueno, Cleonice Conceição Ferreira, Daniel E. Fagundes, Gessi Lopes, Gustavo Lopes Pinós, Julia Favero, Kate Niedermeir, Miriam Niedermeir, Rogério P. França, Rosane Favero, Rosaura Severo, and Tatiana Lima. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=FLPYfXELiMA&t=198s>>. Accessed: 01/15/2019.

BUILDING STRATEGIES, CREATING CULTURES, AND EMPOWERING COMMUNITIES

Table 1 lists projects conducted by me between 2011 and 2018, their financing institutions, the sponsors involved, and accessibility conditions. All projects went through Casa de Cultura Mario Quintana, in Porto Alegre, except for Entradas, Saídas e Labirintos (Entries, Exits and Labyrinths), performed in Caxias do Sul. Until 2013, projects received funds from municipal (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística de Porto Alegre - FUMPROARTE [Porto Alegre City Fund for the Support of Artistic Production] and Financiamento da Arte e Cultura Caxiense - FINANCIARTE [Financing for the Art and Culture of Caxias do Sul]) and federal (Fundação Nacional de Artes – FUNARTE [National Arts Foundation], Prêmio Klaus Vianna de Incentivo à Dança [Klaus Vianna Award for Incentivizing Dance]) grants. Grants and sponsorships such as these have a key role in boosting culture and the arts, as can be seen in the development of these projects. Therefore, it should be noted that the current Brazilian political scenario has decreased incentives for culture, leading to the weakening and even the undoing of elements connected to the arts¹⁴. Table 1 shows the financial investments from those grants. From 2011 to 2013, all dancers signed work agreements for each project and were paid for their services. Work agreements were written with the assistance of Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul (SATED-RS [Rio Grande do Sul Union of Artists and Entertainment Technicians]).

The first project, conducted in 2011, had a wide range of supporters, and these had a key role in its completion. The Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ) state cultural center remained a supporter for all projects by providing spaces for classes and rehearsals. Since 2011, my goal in insisting that projects be conducted at CCMQ had the intention of establishing a benchmark for coexistence and the promotion of mixed-ability dance groups, allowing for participation in a public cultural center, which I believe should have pride of place in human and community development through the arts. Headquartered at CCMQ, Museu de Arte

¹⁴ Prêmio FUNARTE Klaus Vianna was last offered in 2015. Information available at: <<http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-danca-klauss-vianna-2015/>>. Accessed: 01/13/2019. Edital de Dança FUMPROARTE was last offered in 2016. Information available at: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=30>. Accessed: 01/13/2019. The last edition of FINANCIARTE happened in 2017. Information available at: <<https://caxias.rs.gov.br/servicos/cultura/financiarte/editais-antiores>>. Accessed: 01/13/2019.

Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS [Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art]), under director André Benzon, had a critical role in the development of the first project through its institutional support. Associação de Amigos da CCMQ (The Friends of CCMQ Association) also contributed to the project. At the time, not only were accessibility facilities at CCMQ extremely poor, there were few resources and activities that could attract people with disabilities to the institution. The building underwent renovations starting in 2016, but it was only in 2017, under director Jessé Oliveira, that CCMQ began promoting cultural accessibility in an annual activities plan featuring events that promoted the arts in all their diversity. The event *Cena Diversa: Edição Cena Acessível* (Diverse Scene: Accessible Scene Edition) was held on July 25-27, 2017, and on November 27-29, 2018¹⁵. In addition, institutional accessibility resources started being promoted, such as movies with audio description. Table 1 lists a series of actions that starts from almost no accessibility in the initial projects and reaches the current better-developed environment of the last few years, even if present conditions are far from ideal. CCMQ is a leader in this regard, but these advances will only be secure if, beyond actions taken at artists' initiative, the state government builds on and promotes institutional accessibility in the coming administrations. In terms of accessibility, Instituto Ling has excellent facilities, and starting with the partnership with *Diversos Corpos Dançantes* in 2016, its staff have always had a positive attitude toward the project.

Project actions reinforced the need for theaters to be prepared to host people with disabilities on their stages, not just in the audience. *Diversos Corpos Dançantes* has danced on most Porto Alegre stages¹⁶, the UFRGS Salão de Atos, and auditoriums throughout the city and at UFRGS. The group's ongoing work emphasizes and informs the locations where it performs about the absolute necessity of improving accessibility conditions. As well as awareness, changes depend on ongoing administrative plans and investment possibilities of each location. At federal higher education institutions, the process is slow-going: at *Escola de Educação*

¹⁵ Available at: <<http://www.ccmq.com.br/site/?s=CENAS+DIVERSAS+%7C+Edi%C3%A7%C3%A3o+CENA+ACESS%C3%80VEL+>>. Accessed: 01/13/2019.

¹⁶ *Teatro São Pedro, Teatro Renascença, Teatro CCEE, Teatro Bruno Kiefer and Carlos Carvalho at CCMQ, Teatro do Centro Cultural Santa Casa.*

Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS) (Physical Education, Physical Therapy and Dance School), where DCD is headquartered, elevator access to the Rhythm 1 classroom was inaugurated in 2018¹⁷.

Table 1

Project	Year	City	Location	Sponsoring institutions	Sponsors	Accessibility conditions
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas (Perspectives: Choreographic Installations)</i>	2011	Porto Alegre	Galeria Xico Stockinger, at Casa de Cultura Mario Quintana	Fumproarte 2010 Porto Alegre Amount received: R\$ 38,188.00 Total cost of project: R\$ 47,784.78	<ul style="list-style-type: none"> • MACRS • CCMQ • Associação de amigos da CCMQ • Evolução Produções • SATED - RS • Master Hotéis • Porto Alegre City Council (Councilwoman Sofia Cavedon) • Processo C3 • Indepin • Centro Meme • Galeria Mamute • Apema • Parangolé • Bar do Beto • Rest Moeda • Vila Imperatore • Villaró • Sul Fotos • Thippos 	<ul style="list-style-type: none"> • Difficulty finding private transportation; • Extremely poor condition of public transport; • CCMQ building without adequate restrooms for PwD; • Poor structural accessibility of building; • Poor visibility for dancers with disabilities and unfamiliarity of audiences with them.

¹⁷ At the time of outreach action [35751] AULA INAUGURAL ESEFID: A INCLUSÃO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NO ENSINO SUPERIOR, UMA PERSPECTIVA A PARTIR DA DANÇA (ESEFID inaugural class: The inclusion of people with disabilities in higher education, a perspective from the field of dance).

					<ul style="list-style-type: none"> • Inclusive online magazine • Rumo Norte • TVE • Grupo RBS • UNISINOS TV and FM • FM Cultura • Clube do Assinante ZH 	
<i>Entradas, Saídas e Labirintos (Entries, Exits and Labyrinths)</i>	2012	Caxias do Sul	Sala de Teatro at Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho	Financiarte 2011 Caxias do Sul R\$ 20,640.00	<ul style="list-style-type: none"> • Cia Municipal de Caxias do Sul • Christina Nora Calcagnotto • Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho 	<ul style="list-style-type: none"> • Accessible studio space at ground floor; • Wide participation of PwD at workshops; • Performance well received by audience.
<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (The Striped Cat and the Swallow Sinhá)</i>	2013	Porto Alegre	Performances at Teatro Túlio Piva Rehearsals at Casa de Cultura Mario Quintana	FUNARTE - MINC R\$ 100,000.00	<ul style="list-style-type: none"> • Íris Produções • CCMQ • SATED RS • Grupo Signatores • Sintrajufe • Clube do Assinante • RBS TV • TVE • Canal Você • FM Cultura 	<ul style="list-style-type: none"> • Good studio space with elevator access, but other necessary facilities were lacking at CCMQ; • At the time, Teatro Túlio Piva was the only public theater with an access ramp to the stage, but there were no other accessibility facilities other than the ramp.

<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies)</i></p>	<p>2014 to 2108</p>	<p>Porto Alegre</p>	<p>Workshops held regularly at ESEFID, CCMQ, and Instituto Ling, as well as sporadically in other locations, such as Usina do Gasômetro</p> <p>Performances at Renascença, Carlos Carvalho, Bruno Kiefer, Teatro São Pedro, Salão de Atos UFRGS and various other theaters and auditoriums in Porto Alegre.</p>	<p>UFRGS / Prorex</p> <p>Prorex Grants: 10 (2 grants per year from 2014 to 2018)</p> <p>Beneficiaries of Fomento (Development) grant 2016: 2 students 2017: 3 students 2018: 5 students</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ESEFID/UFRGS Undergraduate Dance Program • CCMQ • Instituto Ling • Íris Produções • Lucinda Produções • Iluminação Batista Freire • Quartz Iluminação/Kyrie Isnardi 	<ul style="list-style-type: none"> • Poor structural accessibility at ESEFID, with improvements in 2018; • Increasing awareness and improved accessibility at CCMQ. Cultural accessibility actions began in 2017. • Poor accessibility at the Usina do Gasômetro building; • Excellent facilities, awareness and staff support at Instituto Ling.
--	---------------------	---------------------	---	---	---	---

Table 2 lists the characteristics, objectives and reach of each project in relation to the dancers involved and the audience.

Table 2

Project	Cast	Selection	Project characteristics	Objectives	Number of Performances
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas (Perspectives: Choreographic Installations)</i>	Carla Vendramin, Julie Cleves and Mickaella Dantas	Invitation	<ul style="list-style-type: none"> • Staging of professional performance; • Educational; • Audience formation. 	<ul style="list-style-type: none"> • Performing a high-quality piece with professional dancers; • Introducing dance to people with and without disabilities in Porto Alegre. 	8
<i>Saídas, Entradas e Labirintos (Exits, Entries and Labyrinths)</i>	<p>Five professional dancers from Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul: Alessandra Abrantes, Átila Muniz, Cristian Bernish, Janaína Silva Cruz, and Uelinton Canedo.</p> <p>Five novice dancers with disabilities: Andreia Gularte, Carlos da Silva Reche, Fernanda de Ribeiro Brazil, Mariana Tonin Bonato, and</p>	Invitation and selection through the dance workshop process	<ul style="list-style-type: none"> • Educational process with dance workshops associated to mounting a performance; • Audience formation. 	<ul style="list-style-type: none"> • Creating opportunities for PwD, boosting dance education within a framework of creativity and commitment to performance outcomes; • Encouraging professional dancers to experiment with dance in a mixed setting; • Providing the audience with a high-quality performance 	2

	Roberta Giovanaz Spader.			and aesthetic experience.	
<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (The Striped Cat and the Swallow Sinhá)</i>	Co-created by Carolina Teixeira. Dancers: Carla Vendramin, Daniel Corrêa, Luciana Hoppe, Roberta Spader, Silvia Wolf, and Thiago Rieth Actors: Plinio Marcos Rodrigues and Umberto Vinícius da Rosa (Signatores Group)	Invitation and audition	<ul style="list-style-type: none"> • Staging of professional performance; • Audience formation with associated accessibility planning; • Parallel dance workshop. 	<ul style="list-style-type: none"> • Creating a high-quality act that involved both adult and young audiences; • Creating a work with high levels of accessibility for the public. 	10
<i>DCD - Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies)</i>	The group is made up of dancers with and without disabilities of various ages, experience and ability levels, novice and	Free and open activities, without initial screening for participation.	<ul style="list-style-type: none"> • University outreach project; • Community dancing; • Education; 	<ul style="list-style-type: none"> • Developing the college research-community outreach-teaching tripod 	2014: 7 2015: 4 2016: 3 2017: 6 2018: 3 ¹⁹

¹⁹ 2018: 1º FIDPOA (Theatro São Pedro), 2º Mostra Dança Acessível [2nd Accessible Dance Expo] (Travessa Cataventos, CCMQ), Mostra de Processos Artísticos dos Projetos de Extensão do Curso de Dança ESEFID [Artistic Processes Expo for Outreach Projects from the Dance Program at ESEFID] (Salão de Atos da UFRGS), Seminário de Extensão Universitária Região Sul [Seminar on University Outreach for the Southern Region] (SEURS) (performance at the lobby of Centro Cultural UFRGS) Abertura da Bienal do Jogo [Opening of Game Biennial] (Salão de Eventos at Reitoria UFRGS). 2017: 1º Mostra Cena Acessível [1st Accessible Scene Expo] CCMQ, APAE Vila Nova, Mostra Espaço N, Opening of Graduate Program at FACED/UFRGS, Opening of Graduate Program in Physical Therapy at UFRGS, Mostra de Processos Artísticos dos Projetos de Extensão do Curso de Dança ESEFID [Artistic Processes Expo for Outreach Projects from the Dance Program at ESEFID]. 2016: V Encontro Estadual de Dança do RS (Fifth State Dance Conference of Rio Grande do Sul), Abertura da Semana Estadual da Pessoa com Deficiência (Opening of the State Week of the Person with Disability) at Palácio do Judiciário, 1ª Mostra Gestos Contemporâneos (1st Contemporary Gestures Expo), Theatro São Pedro. 2015: Mostra de Projetos de Extensão em Dança da ESEFID/UFRGS (ESEFID/UFRGS Outreach in Dance Projects Expo), Projeto Integre-se (Integrate Project) at Teatro do Centro Cultural da Santa Casa, Seminário Internacional de Lazer ESEFID/UFRGS (ESEFID/UFRGS International Seminar on Leisure), Theatro São Pedro. 2014: Travessa Cataventos at Casa de Cultura Mario

	<p>experienced dancers, students and teachers. The cast changed every year, as well as the number of dancers making up the group and the undergraduate dance students involved with the project.¹⁸</p>	<p>The main group was established naturally with the dancers who remained in the project. From 2016 on, the performance development group took in new dancers only through invitations to workshop participants who showed an interest in making an artistic commitment to the group.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Forming/training/experimentation with dance through a regular, ongoing group, as well as periodic workshops; • Staging shows and performances; • Audience formation. 	<p>within the field of dance and disability;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Developing dance with mixed groups, as well as related artistic and educational processes; • Providing an opportunity for PwD to develop through dance; • Implementing actions that reached out to the community and impact the dance scene in Porto Alegre and the surrounding area. 	
--	---	---	--	--	--

Quintana, Praça da Alfândega, Semana Municipal da Pessoa com Deficiência (Municipal Week of the Person with Disability) at Usina do Gasômetro, Semana de Aniversário da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ Birthday Week), Seminário da Conferência sobre Direitos das Pessoas com Deficiência (Seminar of the Conference on the Rights of Persons with Disabilities) at ESEFID/UFRGS, Teatro Carlos Carvalho, Encontro Estadual de Dança do RS (Rio Grande do Sul State Dance Conference).

¹⁸ From 2014 to 2018, the following took part of various performances at different moments: Ana Carolina Brondani, Ana Medeiros, Anne Plein, Adronilda Conceição, André Olmos, Bianca Bueno, Carla Vendramin, Cleonice Conceição, Daniel E. Fagundes, Daniela Cezar, Ferhi Mahmood, Marco Filipin, Mickaella Dantas, Gessi Lopes, Gustavo L. Pires, Guaraci Oliveira (Bröder), Julia Favero, Katie Niedmeir, Laura Bernardes, Leila Mylius, Letícia Moreira, Lucas Reis Velho, Luciana Hoppe, Maíra Oliveira, Maria Alves, Maria Helena Magnus, Marta Scheider, Miriam Niedermeier, Patrícia Guterrez, Priscila Auler, Roberta Spader, Robson Duarte, Rogério P. França, Rosane Favero, Rosaura Severo, Tatiana M. Lima, Thais Petzhold, Thamires Marchetti, Vera Carvalho, and Vera Coronel. Musicians: Hugo Varella, Felipe Adami, and Ricardo Winkelmann. Banda Novo Circo Cia de Dança: Gabriel Grillo, Guilherme Guinalli, Gustavo Margarida, Mauro Pogorelsky, Paula Finn, and Zé Paulo Barcelos.

The two tables above allow us to see which strategies were developed in terms of the structural scope of the projects. *Perspectivas: Instalações Coreográficas* (2011) had the objective of introducing to audiences a work by a cast of experienced dancers and a team of professionals who could mount a performance with artistic excellence in a short period of time. *Entradas, Saídas e Labirintos* (2012) deployed an artistic process focused on providing the involvement of professional dancers with mixed-ability groups and the development of people with disabilities in the world of dance. The project received little in funding, and I personally took on several tasks, such as poster design, publicity, scenery, and creating costumes from the dancers' own clothes. All dancers from Cia Municipal de Caxias do Sul were invited, but only those who showed an interest actually participated. Dancers with disabilities were selected through a series of free and open workshops. To reach a wider audience, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (The Striped Cat and the Swallow Sinhá) (2013) was meant to be a performance for children of all ages. Out of all projects, it had highest number of accessibility resources, since the financial support it received allowed for a thorough planning phase. The performance was based on a work of the same title by Jorge Amado, well-known in Brazil. In addition to marketing it to the public in general, the work was advertised so as to reach specific audiences, according to the accessibility resources present each day. The cast included experienced dancers with and without disabilities and was widely recognized by the Porto Alegre theater community, winning the Tibicuera Children's Theater Award in 2013 for Best Direction (Carla Vendramin and Plínio Marcos) and for Best Lighting (Bathista Freire). The partnership with Signatores, a theater group made up of Deaf actors under the direction of Adriana Somacal, enabled one of the actors in the play to act as a Brazilian Sign Language (known as LIBRAS or BSL) interpreter. Instead of simply translating the play into LIBRAS, the interpretation required the scene to be considered from both a technical and a creative perspective, with the Signatores professional staff studying the meaning of the words and gestures and the scenic interaction between the two actors, as well as between spoken and sign language. The play was performed in LIBRAS on one of the days when it was advertised for Deaf audiences, which is why students from Colégio Concórdia were also invited. The dancer selection process involved both invitations and auditions. Creating the performance was a collaborative process, facilitated by Carolina Teixeira.

Table 3 lists the educational and accessibility actions of each project.

Table 3

Project	Educational actions	Accessibility actions
<i>Perspectivas: Instalações Coreográficas (Perspectives: Choreographic Installations)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Two free dance workshops; • Two days of post-performance debates; • Workshops and visits to institutions for PwD before the start of the project. 	<ul style="list-style-type: none"> • Two days of free performances; • Discounts for PwD and the elderly; • Scheduling for groups of people with disabilities; • Low ticket prices.
<i>Entradas, Saídas e Labirintos (Entries, Exits and Labyrinths)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Free dance workshops; • One day of post-performance debates; • Visits to institutions for PwD and invitations to take part in workshops. 	<ul style="list-style-type: none"> • Translation into sign language integrated with scene; • Free performance.
<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (The Striped Cat and the Swallow Sinhá)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Free dance workshop; • Open rehearsals featuring conversation with the public; • Rehearsal at a school in Guaíba. 	<ul style="list-style-type: none"> • Performance with sign language integrated with scene, in partnership with Signatores (theater group made up of Deaf actors); • Performance with audio description, including a day to receive the audience before the performance to allow them to touch the scenery and talk to participants; • One day of performance with subtitle display; • Advertising to the general public as well as advertising focused on specific audiences, schools, and institutions for PwD; • Free performance days for schools and PwD, including “Children’s Day;” Low ticket prices.

<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ample participation from the community in general and the academic community; • Information and formation for dance with mixed-ability groups; • Formation and experience of undergraduate and graduate students; • Study groups involving UFRGS students and DCD participants; • Interconnection between research, teaching and community outreach through project actions; • Creative and collaborative processes in dance; • Involvement of artistic collaborators from outside the university. 	<ul style="list-style-type: none"> • Improvements in social perception and self-image of PwD as dancers; • Popularizing dance with mixed groups and encouraging dancers without disabilities to experiment creation processes together; • Development of participatory processes; • Encouragement of exercising autonomy; • Breakdown of patterns of closed concepts regarding disability through actions in artistic performances, workshops and seminars; • Awareness about the need to improve accessibility in theaters, dance studios and cultural centers to host dancers with disabilities.
--	--	--

For eight years, dance workshops were offered at CCMQ to mixed-ability groups, widely and free of charge, according to the individual characteristics of each project, as well as sporadic workshops held elsewhere. Regular workshops were held at the Ling Institute, which began in 2016. Table 4 summarizes the methodologies employed, the number of workshops, and the number of participants. From 2011 to 2013, projects were designed to lead to produce processes involving artistic creation and performances by a given number of dancers while also offering dance workshops to a larger number of participants. The projects were active on several fronts: the artistic development of dance performances with mixed-ability groups; the formation of an audience to appreciate said performances; promoting debate between artists and the public; incentivizing experimentation and dance training; encouraging professional dancers to develop an interest in the proposal; enabling people of various ages with no previous dance experience to participate; and finding a place in the Porto Alegre dance scene. These goals continued with the establishment of project Diversos Corpos Dançantes in 2014, but, as an university community outreach project, its reach was extended and its scope differed from those of its predecessors.

Table 4

Projects	Workshop methodology	Number of workshops	Number of participants
<p><i>Perspectivas: Instalações Coreográficas (Perspectives: Choreographic Installations)</i></p>	<p>Dance improvisation featuring movement tasks and guidelines triggered by spatial relations at Galeria Xico Stockinger on April 19 and 20 of 2011.</p> <p>Dance improvisation using objects, qualities and principles of motion, composition relations between dancers on June 25 and 26 of 2011.</p>	4 workshops.	<p>April 19: 18 people; April 20: 11 people; June 25: 19 people; June 26: 13 people.</p>
<p><i>Entradas, Saídas e Labirintos (Entries, Exits and Labyrinths)</i></p>	<p>Open workshops focused on improvisation, using tactile and auditory sensory input, objects and images, connectivity and perception of composition relations.</p> <p>Choreography creation workshops for the closed group of dancers were based on the Humphrey and Release techniques, with variations in speed, composition and spatial arrangement of sequences.</p>	8 two-day workshops.	Record not found. An estimated 15-30 people took part of each workshop.

<p><i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (The Striped Cat and the Swallow Sinhá)</i></p>	<p>Dance improvisation based on an array of motion tasks, relations between dancers and scenic creation.</p>	<p>Ongoing, free six-month workshop on Saturdays, held as long as the performance was mounted.</p>	<p>Circa 15-20 people.</p>
<p><i>DCD - Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies)</i></p>	<p>Dance improvisation through the body-other-space relationship. Sensitization for connections between participants starting from the question “what can we build together?” Guidelines were established in layers, facilitating paths of perception and creation. From that base, a wide variety of content from dance was employed, such as contact, use of sound and images, relational and scenic objects and, at times, other activities, such as clowning workshops.</p>	<p>2014: Regular workshop from April to December at CCMQ; 2015: Regular workshop from March to December at CCMQ; 2016: Regular workshop from March to June at CCMQ. Saturday workshops at Instituto Ling, once in November and once in December; 2017: International Dance Day workshop in partnership with dancers from Usina do Gasômetro Sala 209 (Room 209) on April 29. Workshops at Projeto Dancei (Project I Danced) in Caxias do Sul. Saturday workshops at Instituto Ling once a month in June, August, September, and December. Workshop at project Cena Acessível – Cena Diversa (Accessible Scene - Diverse Scene) at CCMQ in July. Workshops one Saturday per month at CCMQ in October and November. “A arte da palhaçaria” (The art of clowning) workshop for members of</p>	<p>2014: 23 participants / 6 work group members; 2015: 20 participants / 8 work group members / unrecorded flow of sporadic participants; 2016: 15 participants / 15 work group members. Instituto Ling workshop and sporadic participants not recorded; 2017: 12 participants / 31 work group members / total number of participants in open workshops no recorded. Workshops at Instituto Ling: 109; 2018: 14 participants / 9 work group members. Workshops at Instituto: 214</p> <p>The information from university outreach reports show only the number of participants in the core group of those involved with artistic creation and teamwork. Participation in open workshops and the number of sporadic participants were unrecorded, except for 2017, when there was a separate outreach record for the project at Instituto</p>

		DCD, taught by Aridne Antico, Diogo Cábuli and Renato Junior at CCMQ; 2018: Regular workshop at CCMQ, Workshops one Saturday per month at Instituto Ling from March to December. Workshop as part of project Cena Acessível – Cena Diversa at CCMQ.	Ling. In 2018, the number of participants was recorded by Instituto Ling itself.
--	--	---	--

While the artistic creation side of the first three projects was focused on the participation of professional dance artists, DCD artistic creations and action promoted participation regardless of previous dance experience. DCD became established with the formation of a core group of variable size, which worked on artistic productions and a series of actions and workshops focused on information and dance formation with mixed-ability groups, which reached a large number of people. The tension between what is amateur and what is professional is never absent from the group. The participants included amateurs, experienced and inexperienced dancers, university students and a few dance professionals as well. Despite not being a professional group, an attitude founded on professionalism is required from dancers who take part in artistic productions. These issues are a constant source of debate and discussion.

Each year, the artistic productions had different focuses, objectives and strategies, with participation from dancers who remained in the group, contributing artists who worked with it, and new dancers who joined. The core DCD group developed through a participatory process, which intensified from 2016 onward. It was then that participants began working toward achieving a common dream, applying the Dragon Dreaming method, facilitated by Pedro Lunar²⁰, and starting study groups focused on teaching and

²⁰ Psychologist with a master's degree in institutional and social psychology, at the time a student in the Theater Program of the Performing Arts Department at UFRGS.

organizational processes. In 2017, the group discussed issues related to autonomy by holding a seminar and inviting Núcleo de Inclusão e Acessibilidade da UFRGS²¹ (UFRGS Inclusion and Accessibility Center) to participate. During this period, the group stopped accepting new participants and focused on developing internal organizational processes, taught workshops at a wider range of locations, and pursued experience exchange classes with other outreach projects associated with the dance program (Ballet da UFRGS e Dança & Parkinson [UFRGS Ballet and Dance & Parkinson's]). The conversations during that year defined four guiding principles for the group: (i) art as sufficiency; (ii) the body as sufficiency; (iii) the practice of autonomy; and (iv) the desire to dance as source of drive. The group started 2018 by winning Prêmio Açorianos de Destaque em Dança Contemporânea (Açorianos Award in Achievement in Contemporary Dance) from the Department of Culture of the City of Porto Alegre (SMC/PMPA). The development in teaching and organizational processes resulted in a greater role for student monitors in terms of management and responsibilities, and that year they ministered all group classes and workshops at Instituto Ling, as well as choreographed DCC. In 2019, the group started a new cycle, under the supervision of professor Márcio Pizarro Noronha. The work of the projects discussed above and the continuity of the Diversos Corpos Dançantes group has played a key role in promoting cultural change in Porto Alegre for the field of dance and disability by emphasizing the critical role played by the arts and increasing depth of the performance practice of dance.

²¹ Available at: <<https://www.ufrgs.br/incluir/>>. Accessed: 02/17/2019.

THE CONTRIBUTIONS OF RIO GRANDE DO SUL UNIVERSITIES TO THE FIELD

The Diretrizes para Extensão na Educação Superior Brasileira (Guidelines for Outreach in Brazilian Higher Education) from Plano Nacional de Educação (National Education Plan) (PNE 2014-2024, Act 13.005/2014) regulate academic outreach activities in undergraduate programs, establishing policies for achieving, sharing and developing knowledge through outreach actions. The guidelines making up the practical and conceptual structure of outreach projects list the following items(CNE/CES report number 608/2018 approved on 10/03/2018, case 23001.000134/2017-72):

1. The interaction between the academic community and society through dialog, the exchange of knowledge, participation and contact with the complex issues of today in a social context;
2. The formation of students as citizens, marked and constituted by the application of their knowledge, valued and integrated into their courses in an interprofessional and interdisciplinary manner;
3. The act of effecting change in the institution of higher learning itself and various sectors of society by constructing and applying knowledge, as well as through other academic and social activities;
4. The articulation between teaching, outreach and research, anchored in a single interdisciplinary, political, educational, cultural, scientific and technological teaching process.

Outreach activities in Brazilian federal universities have played a critical role in promoting innovation in various fields of knowledge. Undergraduate dance programs are new to federal universities in Rio Grande do Sul, having only now reached their 10-year anniversaries at Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) and Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), which were launched in 2008 and had the first class start in 2009, and 5-year anniversary at Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), where it was launched in 2013. The UFRGS dance program is assigned to Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (Physical Education, Physical Therapy and Dance School) (ESEFID). The private universities in the cities of Caxias do Sul (UCS) and Canoas (Universidade Luterana Brasileira [ULBRA]) currently do not have active undergraduate or technologist dance programs, but were

also part of this research project. Below, we see how the field related to dance and disability has progressed at the Rio Grande do Sul universities.

Table 5 lists the universities, cities and start year of undergraduate courses, with their respective outreach projects, divided by specific and mixed groups. In total, ten outreach projects related to dance and disability were found, with six projects working on specific groups (directed to people with a specific disability) and four directed to mixed groups of people with and without disabilities. Of the ten, currently three mixed-group projects (two at UFSM, one at UFRGS) and one specific-group project (at UFRGS) are active. The outreach projects found are associated with federal universities, except for one, at ULBRA, a private institution. As we can see, even without associated outreach projects, all universities have developed educational actions involving disability. The fact that we found no outreach projects at UCS and UERGS (a private university and a state university, respectively) can be explained by the small size of their teaching staff, whose working hours are completely occupied by their activities in the programs themselves. The significant demand for administrative work, as well as teaching and research, is also a factor interfering in the number and continuity of outreach projects started by federal university professors. Project flow depends on the teaching staff, working conditions and demand at their programs at various periods, all issues that will not be addressed in this research.

Table 5

University Course Year of start of course City	Projects with mixed groups of people with and without disabilities	Supervising professor	Period	Specific projects (specific groups of people with disabilities)	Supervising professor	Period
UFSM Bachelor's Degree in Dance 2013 Santa Maria	Project Um corpo no mundo: experimentações performáticas (A body in the world: experiments in performance)	Heloisia Gravina (Dance) and Andréa do Amparo Carotta de Angeli (Occupational Therapy)	Start in 2015 (active)	-	-	-
UFSM Dance Education Program 2013 Santa Maria	Dança e Corpos Diversos (Dance and Diverse Bodies)	Mara Rubia Alves da Silva and Monica Borba	2013 (stemming from project Extremus, established in 2001) (active)	-	-	-

<p>ULBRA Technologist Course in Dance 2003 and Dance Education Degree 2007 to 2017 Canoas</p>	-	-	-	<p>Grupo Down up (Down-Up Group) (partnership with CEAMA - Centro de Atividade Motora Adaptada, from the Physical Education program, supervised by Roselaine Dill).</p> <p>Dança e Acessibilidade para Deficientes Auditivos e Surdos (Dance and Accessibility for the Deaf and the Hearing Impaired)</p>	<p>At various periods, supervised by professors: Lúcia Brunelli, Cibele Sastre and Carla Vendramin</p> <p>Classes taught by Carmem Lucia Pretto Stodolni</p>	2012 to 2016
<p>UFRGS Dance Education Program 2008 Porto Alegre</p>	<p>Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies)</p>	<p>Carla Vendramin</p>	<p>Start in 2014 (active)</p>	<p>Viver faz a diferença (Living makes a difference)</p> <p>Dança para pacientes de AVC (Dance for stroke patients)</p> <p>Dança & Parkinson (Dance & Parkinson's)</p>	<p>Lisete Vargas and Vera Rocha</p> <p>Aline Hass (Silvia Wolf)</p> <p>Aline Haas</p>	<p>2008 to 2012</p> <p>2011 to 2013</p> <p>Start in 2016 (active)</p>

UFPEL Dance Education Program 2008 Pelotas	Poéticas da Diferença (Poetics of Difference)	Eleonora Santos	2010 to 2015	Ensaio Artístico Clínico com intervenções pedagógicas em dança/movimento para crianças e adolescentes autistas (Clinical artistic rehearsal with educational interventions in dance/motion for children and adolescents in the autism spectrum)	Silvia Wolf	March/2011 to July/2012
--	--	-----------------	--------------	---	-------------	----------------------------

According to supervisor *Silvia da Silva Lopes*, the UERGS dance program began in 2002, and the curriculum included a course focused on teaching people with disabilities, taught by professor *Flávia Pilla do Vale*. In 2006, the curriculum was restructured and the class was removed. The content on dance and people with disabilities became part of the *Metodologia de Ensino da Dança II* (Dance Teaching Methodology II) course, taught by professor *Silvia Lopes* herself. Currently, all arts programs at UERGS (Dance, Music, Visual Arts, and Theater) are discussing the possibility of introducing a cross-program course, to be shared by all four programs. Professor *Silvia Lopes* reports that due to significant burden on group of only five dance professors, UERGS has not developed outreach projects directed to PwD. However, students work on content of that nature in their courses, as part of *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID [Institutional Program of Teaching Initiation Grants])*, and in their capstone projects. Students are encouraged to research their choreographic creations, such as the case of undergraduate student *Vitória Luara da Silva*, who performed her choreography *Desvende-se (Unlock Yourself)* in 2017 at the Dance Day event held at *Usina do Gasômetro* by *Coletivo de Artistas da Sala 209*.

UCS does not have its own outreach project, but has contributed to the development of other projects by lending its facilities and the support of its teaching staff through courses. Professor Magda Belini started a dance for the blind project in 2009 at the Physical Education program. Actions focused on dance and people with disabilities at UCS involved the Specialization in Body and Culture: Teaching and Creation course, through the capstone project by Luis André Cancian between 2007 and 2009. The Technologist Course in Dance was established in 2014 and terminated in 2016, when all technologist courses in Brazil were extinguished. In it, professor Belini supervised an undergraduate dissertation by Roberta Spader as well as managed and taught classes at Atelier Coreográfico (Choreography Studio) (2014), a project associated with Grupo Articulações/UCS, open to all bodies, where Uelinton Canedo also taught. The university lent its facilities to Roberta Spader and Renata Gularte for their activities with L'Aqua, an association sponsoring various activities for people with disabilities, including dance. Roberta stands out in Rio Grande do Sul as an artist with disability who found dance at the age of 22 and worked toward becoming a professional dancer. Today, in addition to contributing to L'Aqua, she manages her own dance studio, where she and other instructors teach various class, and where she also works on her own choreographies. Roberta has taken part in dance projects choreographed by other artists, in addition to promoting her own projects at her studio.

The ULBRA dance program began as a technologist course in 2003 and became a four-year dance education course in 2007. It was closed in August 2017, but the last class will graduate on August, 2019. The outreach project by dance group Down-Up, featuring people with Down's syndrome, was developed in partnership with Centro de Atividade Motora Adaptada (CEAMA [Adapted Motor Activity Center]), supervised by professor Roselaine Diehl, from the Physical Education Program. The Dança e Acessibilidade para Deficientes Auditivos e Surdos (Dance and Accessibility for the Deaf and the Hearing Impaired) outreach project was conducted in partnership with Colégio Concórdia, an educational institution for Deaf students at ULBRA. At the time, as a student in the dance program, Carmem Lucia Pretto Stodolni received an outreach grant and was in charge of teaching the classes. The partnership between the dance program and CEAMA started in 2012, with participation from dance interns in the Down-Up group. During the

same period, the dance program's outreach project at Colégio Concórdia became official, with both then supervised by Cibele Sastre (2012-2013) and myself for the brief period when I was a professor at ULBRA (2013/2); it would later be supervised by professor Maria Lucia Brunelli (2014-2016), who was responsible for starting projects and partnerships since before officially taking over these responsibilities.

At UFPEL, project *Ensaio Artístico Clínico com intervenções pedagógicas em dança/movimento para crianças e adolescentes autistas* (Clinical artistic rehearsal with educational interventions in dance/motion for children and adolescents on the autism spectrum), supervised by professor Silvia Wolf, was conducted from 2011 to 2012 through a partnership started by Dr Danilo Rolim de Moura between the dance program and the Neurodevelopment Center at the Medical School. Dance was used as an educational intervention, with the goal of improving interpersonal relationships between individuals in the autism spectrum and their peers. Activities were designed based on Rudolf Laban's premises about diverse actions and qualities of motion. According to professor Silvia Wolf, even in the early stages of data analysis, preliminary results suggested a series of ideas on how to design educational activities and strategies for this specific audience in dance projects.

The *Poéticas da Diferença* (Poetics of Difference) outreach project, supervised by professor Eleonora Santos from 2010 to 2015, was conducted with children who did not necessarily have an International Classification of Diseases (ICD) number, but who were referred to the Pelotas Centro de Atendimento à Saúde Escolar (School Health Services Center) (CASE) due to behavior and relationships difficulties and associated learning difficulties. Based on that project, from May to December 2015, student Luana Arrieche acted as an outreach monitor and worked with Associação de Pais e Amigos de Jovens e Adultos com Deficiência (Association of Parents and Friends of Youths and Adults with Disabilities) (APAJADE), under the supervision of professor Maiara Gonçalves. In the second semester of 2018, this group of adults and youths hosted student Geovana da Silva Carvalho, the first student with an intellectual disability to be accepted to the UFPEL dance program, in her mandatory teaching internship, under the supervision of professor Andrisa Zanella.

The curriculum of that dance program includes content related to dance and people with disabilities cross-sectionally, in teaching and internship supervision courses. In addition, it includes an elective focused on the subject, under the name *Dança, Acessibilidade e Inclusão* (Dance, Accessibility and Inclusion). According to professor Eleonora Santos, the issue of dance and disability is a living reality in the program, which began six years ago; it started with a female student with a significant intellectual disability, and grew with the arrival of a second student in 2018, the latter a woman with Down's syndrome. That situation has led professors to reconsider how their classes are structured and how their students are assessed, leading the academic community to develop strategies to reorganize work and relation in their day-to-day lives. Núcleo de Acessibilidade e Inclusão (Accessibility and Inclusion Center) (NAI)²² provides significant services to students with disabilities: through a tutoring program, classmates work to help students with disabilities in their learning processes. Professor Santos claims learning between students and professors happens both in their daily routine and in the process of considering different frameworks and reflecting about issues of vulnerability, aesthetics and the specificities of diverse bodies.

UFSM offers a bachelor's degree in dance and a dance education degree. The bachelor's program has an outreach project, *Um Corpo no Mundo: Experimentações Performáticas* (A body in the world: experiments in performance), supervised by professors Heloisa Gravina (Dance) and Andréa do Amparo Carotta de Angeli (Occupational Therapy). The project began in 2015 under *Laboratório Espaço Corpo* (Body Space Laboratory), part of the center for transdisciplinary studies in dance and occupational therapy, and conducts somatic experimentation practices.

The outreach project *Dança para Pessoas com Deficiência Física* (Dance for People with Physical Disabilities) began in 2001 in what was then the UFSM physical education program, because of the academic interest of professors Caren Bernardi (Physical Therapy) and Martini Dornelles (Physical Education), under the supervision of professor Mara Rubia Alves da Silva. The project led to the creation of the wheelchair dance group *Extremus*. Initially, the group consisted of three wheelchair dancers and three dancers

²² Available at: <<https://wp.ufpel.edu.br/nai/>>. Accessed: 02/18/2019.

not in wheelchairs. In 2013, the project moved to the dance department, once the dance education program was established. It then changed its name to *Dança e Corpos Diversos* (Dance and Diverse Bodies), but the Extremus group continued participating. The group currently consists of 18 student/participants with various disabilities and their families, 20 academics from various programs—such as Dance (education and bachelor's degrees), Physical Education (education and bachelor's degrees), occupational Therapy, Education, Special Education, Physical Therapy, Mathematics, and Performing Arts—under the supervision of professors Mara Rubia Silva and Mônica Borba. The project follows a multidisciplinary path, sharing knowledge and conducting weekly meetings focused on planning and assessment, in addition to taking part in artistic and scientific events. According to professor Silva, the project seeks inclusion, visibility for all bodies, the work of making art/education, and publicizing collectively produced art. From 2013 onward, with the establishment of the *Dança e Inclusão* (Dance and Inclusion) course, mandatory for students in the dance education program, the project has contributed by providing opportunities to act and reflect about subjects relevant for diversity and inclusion.

Dança e Diversos Corpos (Dance and Diverse Bodies) (UFSM) and *Diversos Corpos Dançantes* (Diverse Dancing Bodies) (UFRGS) have similar characteristics and face similar issues. Professor Silva says it was not unusual for audiences to react to performances in an overly emotional manner, with feelings attached to the perception of overcoming one's disability. The dancers themselves started challenging it over time, since they wanted to be acknowledged and applauded for their artistic work. Professor Silva says that since the group is now better-known and has greater media presence, the audience acknowledges its artistic work and is moved by it, not by the dancers' supposed ability to overcome their conditions. Early on, there was some resistance on the part of family members and even from the institution, who suspected the project would not succeed, however much they wanted it to. Not all the locations where the group rehearses have accessibility facilities. Participants arrive at the meetings using their own means of transportation, brought by their families.

The first project involving PwD and dance at ESEFID/UFRGS was started by professor Vera Rocha, from the Physical Therapy program, and was also supervised by professor Lisete Vargas from the Dance program, from 2008 to 2012. Professor Vargas

remembers that project *Viver Faz a Diferença* (Living Makes a Difference) was first directed at the blind, and that later they took on the challenge of widening the activities to include people with other disabilities. Project *Dança para Pacientes de AVC* (Dance for Stroke Patients), supervised by professor Aline Haas, included contributions by Silvia Wolff. The goal of the project was to enhance the quality of life of participants through dance. The project also included undergraduate student, combining outreach with qualitative and quantitative research. Also with the goal of improving quality of life, professor Aline Haas started a project called *Dança para Pacientes com Doença de Parkinson* (Dance for Parkinson's Disease Patients) in 2016, which would change its name to *Dança & Parkinson* (Dance & Parkinson's) with its fourth edition in 2019. Classes are based on partner dances (forró, samba, and others) with movements in a sitting position at the beginning, followed by movements adapted from ballet, at the barre, and partner dance. The project is associated with *Programa de Pesquisa e Tratamento para o Parkinson* (Research and Treatment of Parkinson's Disease Program) (PPT Parkinson), which also involves the physical education and physical therapy areas at ESEFID. The objective is to compare the effect of various activities on motor and non-motor parameters of patients with Parkinson's Disease, assessing the differences between dance, aquajogging and Nordic walking. *Dança & Parkinson* includes participation and research by graduate students Marcela dos Santos Delabary and Rebecca Gimenes Donida, as well as undergraduate students.

Dança & Parkinson and *Diversos Corpos Dançantes* are currently active at ESEFID/UFRGS, both with associated research projects²³. The projects are part of the content of the undergraduate program in two courses, *Campos Profissional de Dança* (Professional Dance Field) and *Estudos em Dança, Corporeidade e Saúde I* (Studies in Dance, Corporality and Health I), taught by professor Aline Haas and myself. In addition to these courses and direct participation in the projects, over the years students also have the opportunity to work on dance and disability in their *Estágio em Projetos* (Project Internship) course and in cross-sectional content from other courses, mandatory internships, PIBID, and capstone projects. While outreach projects and the curriculum itself

²³ Between 2014 and 01/2009, DCD was associated with project 28052 - A DANÇA COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA E GRUPOS DE HABILIDADES MISTAS (Dance with people with disabilities and mixed-ability groups).

have a strong presence in the area, there is still room for improvement and expansion, especially in terms of hosting students with disabilities in the program and the initiative for artistic works from the students themselves.

University outreach projects, both with specific and mixed-ability groups, have diverse objectives in terms of what they offer participants. Projects Poéticas da Diferença (Poetics of Difference) and Ensaio Artístico Clínico (Clinical Artistic Rehearsal) had educational development as its goal. Viver faz a diferença (Living makes a difference), Dança para pacientes de AVC (Dance for stroke patients) and Dança & Parkinson (Dance & Parkinson's) (UFRGS) focused on health issues as a form of treatment and quality of life enhancement. Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies) (UFRGS), Dança e Diversos Corpos (Dance and Diverse Bodies) (UFSC - dance education), Project Um Corpo no Mundo (A Body in the World) (UFSC - bachelor's), Grupo de Dança Down-UP (Down-Up Dance Group) and Dança com Surdos (Dance with the Deaf) (ULBRA) had as their primary characteristics the development of artistic processes and performances. These actions in a university setting show there is a continuous flow of work in dance and disability in Rio Grande do Sul, as considered within the scope of this survey.

REFERENCES

- AMARANTE, Paulo; LIMA, Ricardo (Coord.). Nada Sobre Nós Sem Nós: relatório final. Oficina Nacional. Supervision by Paulo Amaral and Ricardo Lima. Rio de Janeiro, 2009.
- BORGES, Jorge Amaro de Souza. Políticas da Pessoa com Deficiência no Brasil: Percorrendo o Labirinto. 2018. 427fl. Doctoral dissertation. Advisor: Prof. Dr. Carlos Alberto Steil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas, Porto Alegre/RS, 2018. Available at: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/181459>>. Accessed: 02/12/2019.
- DINIZ, Débora; BARBOSA, Lívia; SANTOS, Wederson Rufino. Deficiência, direitos humanos e justiça. Sur. Revista Internacional de Direitos Humanos, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 64-77, dez. 2009. Available at: <<http://www.scielo.br/pdf/sur/v6n11/04.pdf>>. Accessed: 12/02/2019.
- MILLETT-GALLAT, Ann. The Disabled Body in Contemporary Art. Palgrave Macmillan: New York, 2010.

- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. A Estética da Experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos. 2016. 239fl. Doctoral dissertation. Advisor: Maria Albertina Silva Grebler. Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2016.
- _____. Impossible Dances: Staging Disability in Brazil. *Choreographic Practices*. vol 6., nº 1, 2015. p. 9-23.
- _____. Deficiência em cena. 1º edição. João Pessoa: Ideia, 2011.
- _____. Deficiência em Cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. *O Mosaico. Rev Pesquisa em Artes/FAP*, Curitiba, n.3, jan/junho 2010. p. 1-9.
- VENDRAMIN, Carla. Diversas Danças - Diversos Corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. *Revista do Corpo: Ciências e Artes*. Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013. p. 1-18.

IMPOSSIBLE DANCES: STAGING DISABILITY IN BRAZIL¹

Carolina Teixeira
Federal University of Bahia (UFBA)

In this article I discuss the creative experiences of dance artists with disabilities and their relationship to an economy of social inclusiveness that animates the neo-liberal tendencies of democratic Brazil. I discuss dance performances that involve people with disabilities in the context of Brazil's artistic communities and social policies. I begin with my experience as a dancer and director of Roda Viva Cia de Dança/Roda Viva Company Dance and then review other contemporary artists with disabilities from Brazil, such as Marcos Abranches, in order to reimagine not only the social but also the artistic implications that disability might have for dance in Brazil. I consider their work as proposing a methodological guide that takes us beyond the basic questions of accessibility and inclusion. My goal is to move ideologically beyond the inclusive model that allows everyone to dance and emphasize the importance of artistic voice and creative autonomy within disability arts practices.

To live as a disabled person in Brazil is to recognize how one is implicated in a paradoxical social structure that at once suggests the possibility of inclusiveness and the accommodation of disabled bodies while foreclosing the more radical revaluing of disability as a creative force in its own right. Over the past decade, Brazil has begun to address the issues of poverty, crime and violence connected to the deep social stratification and economic inequality that are legacies of earlier political structures. These allied discourses of marginalization have created a sensibility that recognizes the importance of state welfare institutions for providing educational and employment opportunities to individuals struggling to survive. At the same time, these social policies that were generated by grassroots communities have developed in the midst of other, more conventional, medical, juridical, and especially,

¹ Text first published in *Choreographic Practice*, Volume 6 Number 1, pages 9-23.

charity models of accommodation. This last example is connected to the prevailing influence of Christianity in Brazil, which stems from the idea that the poor, the crippled and the helpless are all God's creatures, whose fate should be met with compassion. It is impossible to think through the history of dance and disability in Brazil without regard to these political–social factors. Indeed, the presence of welfare in a society extremely grounded in a state patronage has contributed to the creation of dependent and stigmatized citizens who are positioned as needing help or pity. The institutional model that developed around issues of accessibility and accommodation for disabled people in Brazil emphasizes a notion of inclusivity that focuses on people's participation in activities (such as rehabilitation therapy) rather than acknowledging their role as active creators and the disabled body as a site of generative art-making.

Theorists of disability studies in Brazil such as Debora Diniz explain that the question of disability in Brazil is often approached as a 'human rights issue' and depends on the relationships established by a social model that presumes wholeness and autonomy. Disability is often described in a way that suggests incapacity, deformity, impairment, incompetence and/or abnormality. This model of inclusiveness despite a 'lack' (of limbs, bodily or mental functionality, self-sufficiency) serves to maintain an inequality and creates more dependence on the state to provide services that make up for that lack. I try to examine how these concepts (incapacity, deformity, etc.) are crucial to the social construction of disability as a lack rather than as a perspective on the process of making (and, by extension, unmaking) art. That is to say that I want to look at disability not in terms of what we are (an identity), but rather in terms of how we do things differently (a practice). My goal is to begin to think about the reality of disabled artists in Brazil and the importance of their contributions beyond the normative cultures of the prevailing social, medical and welfare models.

Brazil has a large disabled population, currently around 23.9 per cent of the total population. While the public policies and the institutions providing assistance or aid create campaigns or initiatives to bring about awareness in society, the majority of these actions are directly connected to economic plans that do not, ultimately, respect the needs of individuals with disabilities. In Brazil, for example, we have some accessible public transport, but we have no training for the staff who work for them; we have access ramps, but they

are inadequate for use by the disabled and the elderly; we have special lanes for sight impaired people, but they often have a beginning and then abruptly stop. All this operates more as token lip service to a social policy than actual acts of inclusion. This is the major problem with the current Brazilian model.

Thinking about disability in terms of bodily deviance helps us to understand it as a form of resistance to cultural norms. This has been crucial to the emergence of new community and artistic organizations that have begun to reconfigure modes of cultural perception and social stigmatization. These include the favelas movement in Brazil and the disability rights movement in the early 1980s. I mention the work of these social movements as a starting point for rethinking art involving disabled people because for a long time in Brazil dance activities had an overtly therapeutic character. Movement for disabled people was seen as part of a regime of bodily rehabilitation and not as a creative and performative mode of self-expression.

The cultural changes of the late twentieth century eventually helped to promote the rights of disabled people to dance as professionals, to choreograph their own works, to experiment with new aesthetic possibilities, and to be part of the larger performing arts scene. From the early 1990s into the early 2000s, the first disabled dance companies in Brazil¹ emerged on the margins of the traditional theatre spaces.² Although they were often overlooked by an audience used to the virtuosity of hyper-trained bodies frenetically crossing the stages in much contemporary dancing, their performances did help to radicalize everyday conceptions of who could get up onstage in front of a paying audience.

While this early choreography with disabled dancers in Brazil was constructed from a practice still connected to a medical and therapeutic model, this work nonetheless sought to understand the uncharted potential for movement within the framework of each artist's unique disability. In time, the previous recreational models began to concede new understandings and perspectives coming out of the physical experiences of disabled people. Nonetheless, the ongoing concerns about 'efficiency' (which is connected to Brazil's own version of ableism) reproduces, in my opinion, conventional discourses about what a body can or should be doing

onstage. I propose that we shift that model of movement as possibility to one that incorporates (literally) the impossible aspects of our disabled bodies.

WORDS, DANCES AND EXCLUSION

*My efficiencies are diluted
Efficiently by sides
By side/side
Deficiencies around me
Paralyzes a word
And all these words
Are spasms Upon me ...*

When I refer to the idea of efficiency in dance it is in relation to a culture of technical prowess that is very common in groups from Brazil, where dancers still search for a display of virtuosity onstage. Ironically, this expectation is not much different for artists with disabilities. Virtuosity is directly connected to a productive model of dancing, which regulates our actions via the suppression of all that is not efficient – that is to say: the suppression of everything that has a connotation of deficiency. The word ‘deficiency’ in Portuguese means disability (as employed in English), but the connotation of the word ‘deficiency’ in English is very offensive and indicates a fault or disqualification of various types. In Brazil the word ‘deficiência’ represents another reality and social experience having to do with situations of exclusion, which I will explain in the following pages. It is interesting to reflect on the relationship of these words to the social model that defends productivity and the culture that expects that we will all have and develop skills.

In her book *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997), Ann Cooper Albright argues that mixed ability dancing in the early 1990s often reproduced an aesthetic of virtuosity, even while breaking down barriers about which bodies could be dancing onstage. In her chapter ‘Dancing across difference’, Albright offers an extended discussion about the

kind of aesthetic of beauty, ableism and bodily control internalized by groups such as Axis Dance Company and Cleveland Ballet Dancing Wheels.

The issue of control is, I am convinced, key to understanding not only the specific issues of prejudice against the disabled, but also the larger symbolic place that the dis/ability holds in our culture's psychic imagination. In dance this contrast between classical and grotesque bodies is often framed in terms of physical control and technical virtuosity. (Albright 1997: 74)

Dancing as a body outside the ableist model incorporated by dance became, in the past two decades, a subversive act of extreme resistance and courage in counterpoint to the strong predominance of works where strength and physical virtuosity had already demarcated what was considered the contemporary Brazilian dance. Groups such the Cia. Deborah Colker de Dança, the Grupo Corpo and the Cia. Quasar de Dança stood out in Brazil for their works that explored the barriers of the body, revealing virtuosity and a dance that privileged movement for movement's sake as the central proposal of their repertory. Along with traditional established dance companies from Brazil, important groups from the international scene excelled with the presence of disabled artists. We can mention here CandoCo from England and the North American Axis Co Dance; both these groups inspired the formation of works in Brazil, for example the Brazilian dance company Roda Viva Cia de Dança. Even as many contemporary companies focused on the display of virtuosic technique, there was a parallel desire to incorporate disabled dancers in dance performances.

The experience of Roda Viva Cia de Dança can be understood as an initial step in the formation and perception of the work of disabled artists. This company, of which I was a member for approximately twelve years, started its activities in 1995 in the city of Natal, in the north-east zone of Brazil. While this regional city is far away from the cultural centres in Brazil, such as Rio de Janeiro and Sao Paulo, its municipal vision was responsible for supporting the work of this pioneering dance group with diverse bodies. Roda Viva initiated its activities as the result of a therapeutic project that sought to explore the influence of dance on the sexuality of people with spinal cord injury. This study was conducted in one of the main hospitals of the city of Natal and served victims of spinal cord

injury from the community. Soon, Henrique Amoedo, a collaborator from the Arts Department of the Rio Grande do Norte Federal University and creator of the initial collective, started to receive enquiries from new students with other types of disability who were interested in dancing as well. This was the beginning of the group's process, although it had not yet claimed its identity as a dance company.

It was only from the work and classes with choreographers and professionals from the Brazilian performing arts (such as Luis Arrieta, Carlinhos de Jesus, Mario Nascimento, Henrique Rodovalho, Ivonice Satie, Domingos Montagner and others), that the group started creating its own methodology based mainly on Contact Improvisation and the Método Dança Educação-Física/Physical Education Dance Method, by choreographer Edson Claro, from the state of Sao Paulo. This method was quite widespread in Brazil in the late 1980s for students of Physical Education and dancers; it aimed to understand the importance of Body Prophylaxis in the performance of physical activities. This method mixed somatic investigations and techniques from alternative practices of the body such as yoga, Tai-Chi-Chuan, Quiropraxia and Feldenkrais (among others), with modern dance methodologies such as Graham Technique and Labanotation. In addition to these methods allied to the modern and contemporary genres of dance, the company began its first collaborations with important choreographers from the Brazilian scene.

In my book *Deficiência em Cena* 'Disability on stage', published in 2011, I analyse the most important Brazilian dance that contributed to this opening of the artistic market and to its reverberation in the emergence of new possibilities of seeing and thinking about disability. In this work I emphasize the importance of Roda Viva Cia de Dança on the formation of new groups and projects in the field of Brazilian dance.⁵ The most interesting aspect of this group's work was the way in which they combined dance training with educational opportunities, health outreach programmes, and the social transformation of the community. The first three years of the company were characterized by the attention to the bodily experiences of each member. Physical training practices considered the possibilities of collaborative creation, through the partnering techniques inspired by contact improvisation, which deepened the perception and knowledge about bodies with or without disabilities. The multidisciplinary backgrounds and the diverse nature of the

their disabilities helped to facilitate an open curiosity about the emergence and the exchange of movements amid everyone's different questions and fears, insecurities and discoveries.

It is important to point out that this group had different phases. It started with a therapeutic intention and then became excessively concerned with the techniques of modern dance. These two phases characterized the search for the efficient use of bodies onstage required by the choreographers hired by the group. At the end of the 1990s another phase developed in Roda Viva Cia de Dança, which employed other creative, and more collaborative, methodologies. In 1997, the group started to produce a yearly concert that, in turn, inspired similar productions by choreographers from different states in Brazil. This growing sphere of influence motivated the inclusion of the company in the national performance scene. Repertoires were characterized by themes ranging from Brazilian north-east culture, samba poetry, the circus universe, as well as choreography about human conflicts. Although the repertoire encompassed many different aspects of Brazilian society, humour and irony became a trait of this company. As it evolved, Roda Viva was only intermittently supported by state funding, and so each member became, in part, responsible for the production or for activities connected to the attraction of financial resources. Moreover, the university's involvement guaranteed only certain kinds of institutional support, but not the payment of salaries. Fortunately, the institutional connection provided the group a space for rehearsals and classes to members from the community, as well as a small budget for annual travel within Brazil. Nonetheless, dancers found themselves responsible for the whole production, including publicity, marketing and ticket sales, as well as for the quality of their work onstage. Although this added to the labor required to bring our choreography to the public, it allowed us to control the stakes of our own representation.

The dancers were encouraged to create choreography for their own group or other dancers. Taking advantage of this opportunity, I created Vixe in 1997. In this work I was able to explore my own disabilities (since I was dancing with just half of my paralysed body) as a choreographic strategy. I need to envision movements in my mind before I engage my muscles. Instead of treating this disability as a problem, I constructed it as part of my creative process, and the dancers helped me by coming up with

creative paradigms based on their own disabilities that were different from mine. The same was the case with those without disabilities, who appropriated this work aesthetic that sought to treat limitation as a productive impossibility, one that directly intervened in the construction of an efficient body. I was inspired to create from the dialogue among all the bodies, which made me discover, reject and deepen my awareness of the impossibilities of my body and use these as a jumping off point for our theatrical material. In my case, this choreographic experience mobilized a sense of engagement and connection with my dancers. I developed a broader conception concerning my body and my difficulties, and this strategy was shared as part of our collective creation.

WHEN DISABILITY DANCES ...

A dyad

Encounter my limbs ...

Por que não? /Why not? was a ballet created by Brazilian choreographer Henrique Rodovalho in 1997. The most interesting thing in this work was that it contributed to a new aesthetic proposition of the Roda Viva Cia de Dança. When I say this, I'm referring to the change that the company made from works characterized by modern dance to a more contemporary language/idiom, especially because the work directly involved the exploration into the matter of disability onstage and exposed – without censure or concern for political correctness – the disabilities of all the dancers (while giving voice to their desires). This created a sense of irony and resistance through dance.

The choreography transformed the everyday, personal relationships and the disabled universe in movement, through contributions and testimonies of the dancers involved with the choreographic process. The creative process took one month between the cities of Natal and São Paulo, and it had a very demanding rehearsal schedule. The choreographer focused on the behavior of



the group, and each member's personality, which helped create the corporeal drama that already existed in the gestures, actions, and relationships of each dancer with their own disability.

This artwork represented a milestone in the creative process of Roda Viva Cia de Dança as the artists could truly become part of the process, using their experiences with disability as a point of departure, rather than trying to overcome their limitations or deficiencies. The creation of skits, performed in pairs, revealed daily and comic situations within each person's life and disabilities, allowing those differences to weave into a narrative of irony and confrontation between dis/abilities. This highly theatrical characteristic of the work was strategic, because at the same time in which it asserted the disabilities of each dancer, without fear or justification, it offered the audience the most diverse possibilities of interpretation, provocation and enchantment. Additionally, it mobilized different ways of thinking about disability: as an ironic situation, social tragedy, sensuality, sarcasm and beauty. From the audience's politically correct responses to their shaky laughs, *Por que Não?*/ *Why not?* displaces and puts in suspension conventional attitudes about disability and dance, allowing the artists to simply show

Figure 1 – *Por Que Não?* (1997)
Foto: Décio Peixoto

themselves as they are and not as the society expects to see them on the stage.

Roda Viva Cia de Dança had fourteen years of existence, with a well-established repertory and participation in international events, alongside renowned groups such as Candoco (UK) and Axis Company Dance (USA). Their work motivated the creation of other groups in Brazil such as Cia Mão na Roda from São Paulo and Gira Dança from the north-east of Brazil. In addition, it had a strong influence on many of the choreographers who worked with the group. As the artistic director of this group (2005–2007), I was able to deepen my curiosity concerning our choreographic process, the group's sense of community, and the dancers' individual autonomy and creative voices. I focused on the corporeal actions in dialogue with the bodily resistances of each member, a practice that went beyond efficiencies (or virtuosity). In addition, we chose to teach classes on city streets as a way of placing our bodies in a publicly available, and therefore sometimes risky, situation. These moments were characterized by both discomfort and uncertainty and served to consolidate our sense of community and group identity. Nevertheless, even with the meaningful impact of its artistic legacy, Roda Viva Cia de Dança ended its activities in 2009 due to the absence of professional commitments and financial support needed to maintain the founding purpose of the group. Although in its last years the company faced a decrease in its activities, its performances marked an important contribution to Brazilian dance as the first group responsible for the inclusion of disabled dancers in the national dance field. Despite the important work of these groups, the spaces and the access to disabled bodies in the performance world remain limited; even today the disabled artist is seen onstage as a kind of superhero overcoming the limits of one's disability.

Photo by Décio Peixoto

THE BOUNDARIES OF DISABILITY

*My divided body
Has both abilities divided
Gathering me ...*

The experience of disability remains as the last dimension to be engaged by the performing arts still eager for both displays of virtuosity and also extraordinary accomplishments. To consider the situation that disability raises suggests the possibility of rethinking the relationship between disability, artistic subjectivity and creative potential. The disabled artist creates in a state of social, physical and political void; their aesthetic choice is immersed in the experience of impossibility. For this artist his or her hypervisible body, that is also, ironically, invisible in everyday life, is the driving force for a creative process that does not require more conceptual justification, or the clarification of society. These artists are obliged to prove to the world that they can, in fact, create. In Brazil, the choreographer and dancer Marcos Abranches has been gaining notoriety for his most recent choreography. His work often foregrounds his unique physicality, which is inflected by cerebral palsy and which refuses the normative conventions of muscular control and technical virtuosity of most dance productions. The Irish painter Francis Bacon inspired Marcos' art creation *Corpo sobre Tela/Body over Canvas*.

This work explores the tensions of staging the body as both canvas and painter. Abranches physicalizes the artistic drives that animate Bacon's painting, interpreting the text of the painting with his movement. Inscribing Bacon's own artistic catharsis on his body, Abranches' movements interpret colour and shape as kinaetic vibration and tonality, highlighting the spastic mobility of his body. Each spasm, crying out, spit, sweat, struggle and immobility visible in the Marco's dance defies a culture of efficiency, defies the economy of overcoming human limitations to build a space of celebration about what cannot be done with the body. His dance is a practice of resignifying the disabled body by inhabiting a place of absence, a place abandoned, recovered, constantly adapted to the impossibility, relishing the pleasures to be had in a body's failure.

Corpo sobre Tela inhabits the place of experience and comprehension of the precarious position of the body, which always precedes the iconic moment of impossibility. The artist recreates himself in the flaws and spasms of his movement; he does not only represent a dance, but inhabits it: a body that in the appropriations of the spasms, tension and the sonority of his voice breaks and bursts into many dances. The theatrical experience of Marcos Abranches' work does not reduce itself to what is possible to be done, or to what the body is able to do; this notion is empty and repeats the logic of efficiency and a commitment to the canonical ideology of the virtuosic body. His dance inhabits a place that is of another order, an art-making that does not repeat the conventional aesthetic of what is and is not art, but rather is a making that postulates an anti-aesthetic, provoking and destabilizing the audience's perception in order to mobilize a deeper experience of disability.

Marcos Abranches' work returns back a freedom of expression that is untainted by any cultural justifications. Marcos' dance is included in an excluding social space. Art-making, in his case, does not repeat the conventional social models of delegating the artistic space as an act of reparation/justification for the disabled but rather it gives voice to an expressiveness that constantly confronts the impossible, what cannot be done, even in the immobility of one who creates possibilities. The spastic, amputated, paralysed, atrophic body recreates unspeakable acts, spaces filled with the acts of the will, the multiplicities of desire. Just as the experience of inequality, improvisation and precariousness mobilized the formation of groups and artists in the Brazilian social context of difficulties, provoking the opening of creative spaces and reflections about disability, his dancing leads us beyond models of neo-liberal inclusion. Despite interventions such as Corpo sobre Tela, disabled bodies withstand the most distinct forms of exclusions manifested every day; they insist, and give up, challenging absences and presences with the impossibility/possibility of the body.



Figure 2 – Marcos Abranches em Corpo sobre Tela (2013)
Photo by Eduardo Knapp.

THE STATE OF IMPOSSIBILITY

*Deficiência (Disability) says the portuguese word
And I try to make Ciência (Science)
Like a kind of impossible silence
Screaming in my body ...*

During the past two decades I have observed an increased presence of bodies often marginalized within dance and the performing arts in general, disabled bodies that at other times would have been subjugated and rejected from the mainstream venues and stages. This presence opens a place for other bodies and other artistic perceptions. It constitutes what I call a field of impossibilities in which the creator can inhabit the precariousness, the dropouts and negotiations of absence (of efficient mobility) as presence (of different creative possibilities). In this sense, artistic processes reflect pulsing currents, reinforcing Luigi Pareyson's notion of the creative process as a source of 'deterritorialized' impulses:

The fact that art can not only be performed, produced, realized, or simply created is not enough to define its essence. Art is also invention. It is not the performance of something already idealized, the realization of a project according to given or prearranged rules. Art is a way of making such that while one makes, one invents the way of making.⁶ (Pareyson 2001: 23, original emphasis)

The aesthetic defended by Luigi Pareyson concentrates on the importance of the process, which is at once an 'inventing, realizing, discovering'. Disability for the disabled is neither a convention nor representation of a lack, rather it is a possibility of experiencing uncertainty. I argue that there is tremendous creative power in that. Thus, I think that the work produced by dancers with disabilities proposes an absolute appropriation of the process of art making,⁷ of non-reliance on models of virtuosic efficiency, or what Ann Cooper Albright refers to as an ableist aesthetic.

In this case it is important to reflect on how contemporary dance – thirsty for new fetishes or stylistically differentiated mobilities – might end up transferring to disabled bodies both a glorification and yet at the same time contribute to their further ghettotization,

making these disabled bodies onstage a circus that is not characterized anymore by horrors, but rather by a new virtuosity shaped to prove, justify and impress an audience eager to consume new examples of human redemption. The experience of disability reveals an artistic-making that opens unto its own unmaking and provokes reflections about the place that the disabled artist occupies in modern capitalist cultures. Reinforcing the model of 'overcoming' the limits implies a dialectical efficiency/deficiency, a double consciousness in which my body sometimes does the same as the non-disabled body and sometimes does not.

Reflecting about this paradox of inclusion/exclusion, I ask myself what would be the role of the disabled artist in pushing these boundaries of representation? Why does society still search for an answer and look in amazement at disabled dance? These are questions that may not find answers in theories and philosophical currents, but that can be deepened through the work of the new generation of actors, performers, dancers and choreographers, who with or without disabilities are guided by their own art-making. The inclusive Brazilian project created by the state is still symbolic in that it maintains a kind of social protectionism. While on the one hand, it defends the notion of inclusion, on the other, it reveals a project of exclusion, lacking the conviction needed to develop real policies pertaining to education, accessibility and autonomy. This exclusion occurs not only within socio-economic areas, but also in artistic and cultural territories, where organizers and performers include disabled individuals simply to have them onstage, as if to prove that 'Yes, disabled people can dance'.

In fact, in my country, the experience of disability creates two realities: first, the political difficulty of being recognized as a person who has rights in society; second, the difficulties of being an artist while being forced to see oneself as only a quasi-artist. Disabled artists negotiate these two situations of impossibility in body and in social reality in order to create. Thus they must move through the most precarious situations (financially, socially, personally) in order to gain the right to be an artist. Poverty, inaccessibility, violence, discrimination, protectionism, and lack of credibility and professional status are routine in Brazil, and are directly connected to our disabled bodies that are still constructed as socially deviant. On the other hand, the artist who is fully aware of all this can resist this situation. The strategic choices involved in the creative processes discussed in this article reveal artists who have begun to re-

incorporate crisis situations through a process that recognizes their own aesthetic and political projects, recontextualizing deficiency into creative inspiration.

REFERENCES

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Moving across difference. In: ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**, Hanover: Wesleyan University Press, 1997. p. 74.
- DA MATTA, Roberto. **Carnivals, Rogues, and Heroes**. Indiana: University of Notre-Dame, 1991.
- DINIZ, Débora. Deficiência, Direitos Humanos e Justiça/Disability Human Rights Justice. **Revista Internacional dos direitos humanos**, December, 2009. pp. 6–11.
- PAREYSON, Luigi. A Função da Arte/The Role of Art. In: PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética/Aesthetics Problems**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 23.
- TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em Cena/Disability on stage**. João Pessoa: Ideia, 2011.
- WITHERS, A. J. **Disability Politics and Theory**. Winnipeg: Fernwood Publishing, 2012. p. 90.

Suggested citation

TEIXEIRA, A. C. B. Impossible dances: Staging disability in Brazil. **Choreographic Practices 6: 1**, 2015. pp. 9–23, doi: 10.1386/chor.6.1.9_1

Links

Roda Viva Cia de Dança: ntl.matrix.com.br/rodaviva/

Grupo X de Improvisação em Dança: <http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com/>.

Pulsar Cia de Dança: pulsardanca.art.br/

Mão na Roda: facebook.com/pages/Coletivo-MR/373488289395592

Apaxorô Grupo de Dança: apaesalvador.org.br/area-de-atuacao/trabalho/cia-opaxoro

***PERSPECTIVAS - CHOREOGRAPHIC INSTALLATIONS SPIRALING
THE TIME AND SPACE OF MULTIPLE ABILITIES***

Cibele Sastre

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Translated by Mariana Bandarra

Perspectivas is the title of the choreographic installation directed by dancer, choreographer and professor Carla Vendramin and presented in Porto Alegre, Brazil in the winter of 2011. The piece is also an infinite unfolding of gazes, perceptions, sensations and reflections on contemporary dance, dancing bodies and issues that are raised around the topic of disability. I have been honored to participate in the project team for one month, in the winter of 2011. This was a unique and very transformative experience, because in addition to the impact of dealing a unique corporeity in the contemporary scene, which requires displacement from one's comfort zone. Observing and interacting with the everyday needs of dancers in an unprepared context was challenging, at least. My active artistic collaboration with Carla since the 1990s in a variety of dance contexts has solidified my closer contact with a work I was used to appreciating from a distance, in the international productions by CanDoCo¹ and DV8 Physical Theatre², for example.

¹ *Can Do Company* - A dance company for people with and without disabilities, founded in the 1990s in London by Adam Benjamin – who also acted as the company's artistic director between 1991 and 1998.

² DV8 Physical Theatre, also from London, was founded in 1986 by Loyd Newson, who has directed and conceived every work by the company, raising social, psychological and political issues. The company maintains a set cast, always working with a cast that is in tune with each new project. Among recurring themes are gender and disability.

When art captures us, it creates an emotional displacement that operates through so many reverberating perceptions, thus offering a kaleidoscope-like redirecting of our world views. Even at a time and place where works such as this had not yet been recorded, Carla Vendramin has been a daring pioneer to offer the city of Porto Alegre “something from within her heart”³. I am reminded of the first time I saw the Pina Bausch's works *Café Müller* and *Rite of Spring* in Porto Alegre, at 15 years old. Watching *Café Müller* without ever having watched another dance staging other than ballet, I had no term of comparison; it was like nothing I had ever known. Yet, as I saw it I was overcome by a sense of “what now? Who will I share the pleasurable sensation this works creates for me? Around me there was horrified faces, scene after scene. Back then, I knew no one who enjoyed “that sort of thing”. It feels also like the closing image in the film *The Cost of Living*, in which we see, over the course of a contemplative scene set on the beach, the two subjects walking away. Coupled, the two naturalize a way of walking together in which the person without the disability gives his legs to the dancer who has no legs, thus producing a wide range of corporeal meanings. These images displace our gaze on both the body and disability, they are part of a dramaturgy that multiplies meaning. Vendramin’s journey, from 2011 on, clearly presents the distance between Southern Brazil and affirmative artistic action for dance and people with disability⁴.

The relationship between art and politics shows through in *Perspectivas* – it comes across in everything, from its presentation, its collaborative creative processes, with the cast as part of the theme, all the way to the context in which the piece was performed, in the city of Porto Alegre, in July 2011, as well as the relationship between the project, a winner of the FUMPROARTE⁵ grant, and the reception of the piece, which was observed in conversations with the audience after the performance.

³ To paraphrase a verse in Caetano Veloso's 1978 song *Sampa*, from his album *MUITO*

⁴ Film by DV8 Physical Theater, released in 2004.

⁵ Fumproarte was created as a city level grant for local artistic productions. During its path, it financed countless productions across a wide range of artistic expressions, which caused the City of Porto Alegre Arts and Culture Office to be recognized nationwide for managing a fund that boosted the city's artistic and cultural life. Fumproarte is characterized as a special accounting grant, which aims to finance research and artistic projects in the municipality of Porto Alegre. Source: (http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=1465) visited in Dec, 2018.

This article aims to recover the context of the work in question in order to shine light onto the artistic, socio-political and structural aspects of a state of the art for dance and disability in Porto Alegre and in the state of Rio Grande do Sul. The article presents a little of the reality and the impressions of the artists involved with the work, by updating interviews conducted with the cast in 2011. In addition, this paper approaches some of the aesthetic and social aspects of the work, which accomplish a pioneering feat in the city, problematizing the notion of art as divorced from the notion of inclusive social services for people living with disabilities. This paper recovers and further spirals the reflection contained in my previous article *A poetic look at difference in Perspectivas: are we all disabled?*, which was published in Revista da Fundarte no. 25, in 2013.

PERSPECTIVAS: CHOREOGRAPHIC INSTALLATIONS

This work was conceived based on a collaborative process of choreographic research from dancers Carla Vendramin, Julie Cleves and Kimberley Harvey, which took place in London between 2008 and 2010. Mickaella Dantas was incorporated to the cast as a replacement for Kimberley, who was unable to travel to Brazil. The project was awarded the first place by FUMPROARTE, the municipal fund for supporting local arts output – although the funding provided was below the project's asked/needed amount. The funding was granted when Vendramin still lived in London and was preparing to return to Brazil. The accomplishment of *Perspectivas* relied on a chain of direct supporters, due to the insufficient funding and the project size. The project received institutional funding from MACRS, the State of Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art, the State of Rio Grande do Sul Office of Culture and Arts, and communication and marketing company Evolução, headed by Inês Hubner handled the production side of the project. The work was presented at the Xico Stockinger gallery at the MACRS, located in cultural center Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), in downtown Porto Alegre. The location fulfilled the basic requirements of accessibility, both for the audience and for the artists. The work also relied on a technical team comprise of local artists, including video-makers, sound and lighting designers, as well as the

MACRS technical staff, more in tune with contemporary arts. This produced an aesthetic experience aligned with the artistic productions of world-class contemporary dance.

Perspectivas was produced based on the project *Slanted Views*⁶, which took place in London, in 2010, as part of the Brighton Fringe Festival at the Old Courtroom Theatre, and in the project *Between Spaces*, a site-specific performance held at the Chelsea and Westminster Hospital. It is derived from a series of experiments conducted between 2008 and 2010, after the three dancers, Julie Cleves, Kimberley Harvey and Carla Vendramin, met at the Dance Foundation Course for Disabled Students, which was run by dance company Candoco. (Can Do Company) – the course was generally referred to as *Foundation Course*. The course was a joint initiative between CanDoCo "with the aim of bridging the distance between dance training for dancers with and without disability, in a course oriented to disabled people" (VENDRAMIN, 2018, n.p.). Julie and Kimberley were students in the course, while Carla was a Dance Support Specialist, a role that only at that time was a part of Candoco's educational project. The choreographic trio was formed after the Foundation Course was concluded. The work of the three dancers was always collaborative – authorship was shared and they used video output by another collaborator, namely Adam Kirkham. Between 2008 and 2009, the team created a number of performances, seedlings of what would later become *Slanted Views*, in London, and *Perspectivas*, in Porto Alegre.

The artistic questions in *slanted views* pertained to something the choreographer has always worked with: space. "One look, one view, one point of view, [...] a little more of the same, but with a framed differently – a change in the way the work of each of the three, now together, could be seen." (VENDRAMIN, 2018, n.p.). Vendramin related to the spacial drawings expressed in dance. She has produced work whose processes articulate various perceptions of the body-space relationships. Back in London, the three of them worked on breathing with their eyes closed, produced different perceptions of the spaces they inhabited and turned these perceptions into dance. The various investigations across different spaces, such as outdoor environments in winter, or very close to

⁶ Slanted views are perceived from a different angle.

architectural structures, crossing streets at speeds that vary according to traffic and “moving walls” were already part of the experiences recorded with collective InVivo⁷, with which Vendramin collaborated and which fueled the investigations for the masters research *On Board and the borders of dance practices. Which ideas sustain practice and what is the base of different dance practices? An analysis specially focusing on the work of InVivo Movement Research Collective* – defended in 2008 at Middlesex University, London. With the trio, these space-based investigations became dance and performance, which gave rise to *Slanted Views*.

Even though she choreographically tackles the issue of *space*, Vendramin ventures into the problematization of the *body* and of the *being a body*, as she observes the choreographic gestures drawn by these perceptions and compositionally moves them. The *body-space* relationship and the immediate production of presence established when the inside-outside relationship of a body is activated simultaneously presents the availability to the artist’s choreographic game and the choreography itself, which is already at play through the perception of sharing space with the *I* and the *other* set in relationship. This relationship of singularity/otherness with the space of the other seems to be the basis for the construction based on an apparently simple question: “how can a choreographic sequence be sustained, achieving different results with different participants?”

In *Perspectivas*, the choreographic material to be played by the *new* cast and team relied on a repertoire that was already shared between Vendramin and Cleves; a few video productions made in London by Adam Kirkham that were in *Slanted Views*. The team was made up mostly by artists Vendramin had not met⁸ and they were faced with a new site-specific challenge – the gallery. *Perspectivas* was conceived for the theatre – it became *choreographic installations* because the gallery was the space best suited to host the project.

The work was made up of solos, duos and trios, as well as visual multiplications of these. *Perspectivas* developed a composition of movements both between dancers and between dancers and the video imagery projected onto various surfaces, as well as the

⁷ A video is available at <https://www.youtube.com/watch?v=a58zsnmVNIU> containing this exploration.

⁸ Carla Vendramin chose to work with people she knew and trusted, but a few team members were appointed by these trusted collaborators.

effects of lighting, shadow and sound design, and the living shifting of the gallery's impermanent space. The proposing of multiple focal points for each scene restates the contemporary art project, leaving little space/time for the contemplation of bodies. With this piece, Vendramin shows us she has returned to Porto Alegre to ask choreographic questions in tune with the official international dance circuit. In the local context, she unsettles social issues of aesthetic appreciation as she raises questions between body and space.

This gives way to two axis⁹ – space and body, as we proceed to approach them.

⁹ We only separate these two axis for the delight of reflecting on the inextricability of this body-space relationship.



Picture 1 – Solo Mickaella Dantas
Photo by Luciane Pires Ferreira



Picture 2 – Trio
Photo by Luciane Pires Ferreira



Jell Minchel

Picture 3 – Carla Vendramin and Mickaella Dantas
Photo by Jefferson Minchef

SPACE PERSPECTIVES – PLACE, PERCEPTION, ENVIRONMENT, AND MIND EXPANSION

O believe the best way to work on the issue of space with people, in dance or therapy, is to help them understand their potential for action, their subjective spaces. Great part of my life and research has been spent demonstrating that the way in which I am building my imaginary space affects my body. (GODARD *apud* MCHOSE, 2006, p. 34).

Space is a word of many in-definitions, so it is fitting to start from the poetics of its perspectives and the potency of its various configurations. Starting with the place, a T-shaped “white cube” or “white box”. Since the infrastructure had been planned for art exhibitions only, it was necessary to install a new electric rig in order to accommodate the ambience especially created by Claudia de Bem's lighting design and by the video projections by Darjá Cardozo and Rodrigo Moreira. With the simplicity of a long, deep hallway with white walls that widens at the end, Vendramin transformed the T-shaped gallery into an itinerant space for staging a performance, emptying the room of any chairs, so the audience was left standing, moving through the performance and sometimes being the surface onto which the real-time scene they were watching was projected. The audience's focus of attention was constantly and intentionally redirected from the large



Picture 4 – Carla Vendramin and Julie Cleves
Photo by Jefferson Minchef



central hallway to one of the side walls (or both walls simultaneously) or one of the side edges of this T-shaped space. A scene might start quietly in another space until the audience noticed and understood the need to move toward the scene. On the rare occasion that a chair was placed, it was only for people with disabilities or who needed a seat for specific reasons – still, these chairs needed to be moved around by someone. There was an explicit invitation for everyone to experience the space in a non-conventional manner, with virtual or actual non-conventional images¹⁰.

Even though we may begin by describing the place itself, the place only exists in *Perspectivas* in the sense that the environment is created through a compositional conversation between the visual and sound elements of the simultaneous action. Since we are talking about a “white box”, a “white (T-shaped) cube”, this becomes an optimal space to introduce previously recorded images of choreographic excerpts performed in London and/or recorded in Porto Alegre (in real time). The video team was as highly operating/traveling in the staging

¹⁰ It should be noted that the non-conventional expression sets a precedent in the city of Porto Alegre. Although the city has been minimally exposed to dance performances taking place in private or non-conventional public spaces (other than a theatre), there was no record of a dance piece taking place in an art gallery without any partnership with an artist in the exhibition prior to *Perspectivas*.

of *Perspectivas* as the lighting design/operation and the cast. If space is hidden aspect of movement – one that is made visible by movement (LABAN, 1976, p.4), the place is defined as the displacement of all bodies and it reconfigures itself, scene after scene, across various environments. The space becomes more intense when the multiple levels of information in the dancer’s movement, the audience the images projected onto the walls and moving bodies overlay, or less intense. Another atmosphere could follow this overlay of information, creating a space for contemplation – causing our perception to feel this T-shape more as a rollercoaster than as an art gallery. The space becomes an affective partner, almost with the ability to alter our states of consciousness” (LOUPPE, 2012, p. 189).

The poetics of contemporary dance by L. Louppe, although referring to other works and artists, adds to the reflections in perspective: “Françoise Dupuy often says that a dance takes place every time there is, not form but a possible transformation into an experience of movement, a transformation obviously undergone by the dancer and the spectator” (LOUPPE, 2012, p. 323). The inclusion of video in this work significantly expands our gaze directed at the bodies and at contemporary dance. It boosts something that has been proposed from the very title, namely our perspectives, our look at dancing bodies, the unique physicality of the real body and of the virtual body, which themselves convey a body of otherness. The virtual bodies also play. They are mirrors, unfoldings or caricatures of people and movements with which we become acquainted throughout the piece. The artistic result we observe in works by Vendramin funds notions connected with the framework of contemporary dance and problematizations of the body in art of performance – a connection she deepened with each new piece.

The then director of MAC, the Contemporary Art Museum at Casa de Cultura Mario Quintana, André Venzon writes, in the text of the *Perspectivas* program: “Visual arts and dance are joined through performance like the skin is joined to the body. However, there is a constant risk of failing to notice that which is in our neighborhood... In this case, Carla’s inclusive perspectives have broadened our conceptual horizons in every sense”.

PERSPECTIVAS

20 e 21/07 às 20h
Ensaios abertos

22/07 às 20h
Apresentação para convidados

23, 24 e 26 a 31/07 às 20h
Debates pós performance dias 26 e 28



Museu de Arte Contemporânea do RS
Galeria Xico Stockinger
Casa de Cultura Mario Quintana
Rua dos Andradas, 736 – 6º andar
Porto Alegre, RS/Brasil

+55 51 32215900 | www.macrs.blogspot.com

Segundas das 14h às 21h, terças a sextas das 9h às 21h
Sábados, domingos e feriados das 12h às 21h



Picture 6 – Cover of the foldable program.
Art by André Venzon

The composition of the movement material in relation with its media creates a force that multiplies perception, altering the audience's mental state. The dialogue is constant, the choreographic language is very clear, although completely in tune with the contemporary abstraction. There is actually a dramatic curve that produces moments of humor, which most people who have watched recall not savoring enough. It is also very important to underscore Cuca Medina's composition of the score, which became more than an accompaniment throughout time. She composed a spacial atmosphere that, along with the other elements, pulled the spectator outside of Chronos' here and now, taking us into a deep dive into the fourth dimension that combines space-time in a continued flow. This flow caused our sense of weight to oscillate – at times we floated in strange land, others we fell vertiginously onto the core of our power, or, disconcertingly, the core of our powerlessness.

The question Carla asks at the beginning of it all is exponentially multiplied by the countless possible world views by which we are swept away – provoking a near-instant return to the self: who am I in face of all this? It might be important to mention that “all this” in this case is no longer a superficial view of disability and its “monstrosity” as it is often depicted. We are not faced with a freak show or one of those late 19th, early 20th century works that made profit and punished disabled bodies. During that time, “leisure was ensured by the curious desire for novelty, which back then was fulfilled by bodies classified as ‘monstrous’” (TEIXEIRA, 2011, p. 75). Unlike an “[...] assistentialist vision [of] the speculative, clinical eye of medicine and [of] the artistic spectacularization of their bodies” (TEIXEIRA, 2011, p. 78), the mix between bodies with and without disabilities in the contemporary scene of the choreographic installation *Perspectivas* has certainly invited the audience to look differently at the disabled body. However, it links back to that ancestral memory from a time when these bodies are difficult to look at. Let alone to watch them dance... “All this”, in this case, is the confrontation between the *self* and everything the scene unfolds of/within me with the evidence that I know nothing about this disabled *other*, who also becomes a *self*.

This leads us to the body aspect of the work. The issue of the difference between bodies is given as the assumption within this proposal, because there is no perception of space without a body. No longer the different bodies from contemporary dance since

the early 20th century, (LOUPPE, 2012), but disabled bodies. In this sense, the problematization of the body, widely accomplished by the art of performance by artists with or without experience in dance, integrates the paradigmatic notion of difference and disability within this dance, as opposed to the known, standardized order of the corps de ballet – a notion that was strengthened by the work of actually different bodies, different from the perfect bodies that dance productions have exhibited for centuries.

BODY PERSPECTIVES - *ANIMATED MATERIALITIES*

The body of the disabled dancer does not want to be excused, it does not seek to justify itself, nor does it desire consent for small openings meant for updates. This is a body that seeks to occupy itself, using its potentials and questioning itself as a disabled body. Art, therefore, manifests itself in a way that is not biased by overcoming hardship, by inspiring role models or opportunities granted, but rather by the instigating, questioning desire to show up as an artist. The disabled body began to perform beyond the segregated spheres of the social construct, began articulating emerging strategies for occupation, opposition, subversion and legitimization in the artistic-cultural (TEIXEIRA, 2011, p. 142).

The subliminal dialogue between the *being a body*¹¹ - inherent to every disabled dancer – and the technique or choreographic repertoire within the piece as the key ingredient in this creation, as well as the perception of space shared between artists and audience. “Dance, within so many classifications and transformations, is headed towards a reflection regarding work and the body, towards putting the artist ahead of the technical regulations” (TEIXEIRA, 2011, p. 131-132).

While dancers produced their experiments and compositions without any appeal to the physical condition of the cast, in addition to the very appeal that produces the bewilderment of art, an audience that was not accustomed had to constantly offset the impact

¹¹ The contemporary issue between being a body and having a body at the service of a technique, to which the being must be subjected, is a current discussion in the movement arts, which is generating transformations in the creative processes of the performing arts.



of disability in the scene. As the audience moved to follow the performers, it was impossible to focus the gaze onto a single point of view. In that sense, the title, *Perspectivas*, synthesizes the many ways to see through which the piece's reflexive character emerges. In a rare moment, we get to watch Mickaella Dantas' solo with the high impact lighting design by Cláudia de Bem and the soundtrack by Cuca Medina, which caused time to stand still, offering us a few moments to percolate the huge volume of information. It was as if, all of a sudden, there was time to stop, look, feel, contemplate, update our entire notion of beauty and ugliness we might have brought with us, *a priori*, and ultimately confirm: yes, I find myself before a work of dance featuring a dancer that is missing one leg, and I can see this brilliant dancer expressing dance with her entire being-body, and also with the crutches – extensions of her body. Much like the Cleves' wheelchair, the crutches also transcend the role of support object to become a scene object. Oscillating between purpose and expression, bodies and objects play on, displaying their own ability to re-signify themselves within the composition.

Our bodies, as well, distill tension and perceive, by kinesthetic empathy, the notion of total body connectivity, Irmgard

Picture 7 – Mickaella Dantas and Julie Cleves
Photo by Luciane Pires Ferreira

Bartenieff's¹² touchstone when it comes to the individual limitations of different body parts. Restricted movements, often associated with a specific problem in a given body part, is commonly a reason for paralysis, rather than movement. The German dancer and physical therapist proposes looking at the whole body, because “the work of total body connectivity, activating neuromuscular connections, helps restore the injured part and, moreover, restores the self to being in its own body” (MIRANDA, 2008, p. 30). Bringing the focus to the whole, rather than to the part that is missing or injured, is the ability to be in one's own to problematize the disconnection and instead reinvent/reintegrate oneself in connection. This shows that there is a huge difference between the notion of body of a person with disability and that of a person without an explicit disability. The notion of lack or injury as seen through the body of disabled dancers is often invoked by how spectators relate to it, since dancers generally understand their own bodies as a whole, and not as a body that is “missing” something or as an “injured” body.

The notion of body and kinesphere in Laban is also worth revisiting: “The body does not precede its own movement; there is not a priority substance-body, but a network of interferences and tensions, through which the subject is constituted by the medium itself” (LOUPPE, 2012, p. 77). In addition to the whole biological component, there is a connective tissue between the body and the space that constitutes the being constituted by the medium, unlike that which is looking to overcome its limitations, without necessarily looking at them and dealing with them.

Vendramin tells, in an interview, that she performed a piece with Kimberley in a train, which generated a video from which she selected a sequence that made it into *Perspectivas*. In this sequence, there was a gesture of the hands over one of the legs, a gesture we might see in a number of contemporary choreographers. But we are faced with different bodies, in a choreographic game: Kimberley, a wheelchair user; Mickaela, who danced *Perspectivas* replacing Kimberley, a crutch user, i.e., she does not have the leg

¹² Dancer and physical therapist Irmgard Bartenieff (1900- 1981) migrated from Germany to the United States of America, where she founded the Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies in the 1960s. She was responsible for the dissemination of Rudolf Laban's legacy in the country.



Picture 8 – Audience at the back of the gallery. Mickaella, Julie and Carla
Photo by Luciane Pires Ferreira

over which the hands perform the gesture described. As she talked about this gesture, Vendramin evokes the issue of difference as a choreographic problem, never as a *problem to be solved* by choreography.

But how can we distinguish this piece from a project aimed at overcoming personal obstacles? Mickaella might have answered this question in her interview for this article, when she said that her personal history does not matter, it is less important than the project she is developing, each time, and how she herself develops through such projects.

Mickaella tells us about how the reaction of an audience member, who became a case study for everyone in the group, gave her years worth of reflection. As José, whose name is here fictionalized, arrived at the performance, he felt anguished and asked to leave. He said he could not bear to watch those bodies dancing. Since I was part of the production, I tried to plead with him, because I also had to inform him he should wait until the scene shifted to leave. He did leave. And he came back, bothered with himself and remaining a bit farther removed from the scene, this time. That night, there would be a debate after the second out of a total of eight performances. The debate was mediated by Wagner Ferraz. During the debate, José brought forth his



Picture 9 - Solo Mickaella Dantas
Photo by Luciane Pires Ferreira



Picture 10 - Solo Mickaella Dantas
Photo by Luciane Pires Ferreira

Jeff Minehel

discomfort for the group. Speaking directly to Julie, he said openly, in fluent English, that he could not bear to look directly at her as she danced. He said the same to Mickaella, although less emphatically. And because a disabled body is not a fictional body – it exists in itself inside and outside of the scene – Julie was aware of what awaited her in what was up until then a cultural desert for non-assistentialist dance and disability. As such, she handled the situation with the naturality of someone who has been handling and living in her own body since she was born, with the naturality of an artist who is well acquainted with her own research. It is worth noting that Julie also had a language barrier during the debates, since the production could not afford to hire someone to translate the whole debate for her. At times, everyone helped here and there, other times, no one did. This was reportedly what bothered her the most during the debates!¹³

As Mickaella thinks back to that moment, she says she admired him for coming back to the performance, for facing his own discomfort with himself, but still she notes that one issue was reverberating inside her for years: how violent it can be to watch her dance with crutches. She questioned to herself what is seen and what is unseen in this dance. As things happened in her daily research, she gradually understood how violent it actually was and asked herself how to play with this sentence in her favor, so that it became a productive one. She turned into questions: “what does this violence mean, in terms of an artistic relationship? How could this be triplicated or made invisible? What is the intensity of the violence? How could it be filtered in different projects?” (DANTAS, 2018)

Julie, in turn, was sure about her role in the debates, she knew she would be confronted by the audience, she knew she was coming to a place where there was no dissemination of artistic works by disabled dancers who possessed artistic and collaborative autonomy, and she knew that sharing her own artistic role, not only as a dancer but also as a visual artist, would be important not just for her but for all the participants. Julie’s struggles with her body had a different nature to them – that was the year with the coldest

¹³ Julie Cleves had “*Arthrogryposis, which is when the muscles and joints don’t form properly in my body.*” as she responded in the questionnaire that was sent to her.

winter from the last 10 years in the region. Unlike the northern hemisphere countries, Southern Brazil has no central heating in public spaces. Homes and hotels do not necessarily have very powerful heating systems and the local people take pride in withstanding the cold. Julie did not expect to find such a cold winter in Brazil, let alone the lack of structure to handle the cold in the work spaces and accommodations. The cold affects her entire motor system, which caused her to seek medical attention during her stay. Mickaela says this was also the greatest challenge for her, because she simply did not know where to pull energy from.

Apparently foreign to the context of this article, the cold raises a fundamental question: how to warm up the bodies?

Techniques considered somatic, or body intelligence techniques (LOUPPE, 2012), are preferred by both dancers and this applies even in the general context of dance and disability, as well as Contact Improvisation (CI). However, the staff had to go out looking for space heaters to create the required conditions of heat for the chilly bodies, minds and spirits, both for the rehearsal space and for the hotel where both guest performers were.

After the bodies were properly warmed up, it was possible to continue the choreographic work directed by Carla, which, as I see it, is connected to two concerns, namely pragmatism through movement and diversification in creative processes. There is a constant transit between form and content, production of meaning and body statements. In the various opportunities I have had to work with Carla, one sentence is a constant: "Let's do it, let's put it in practice, let's bring it to the body". Leading a creative process is to simultaneously produce a question and execute an answer through experimentation, exploration. Exploring movement, exploring body perception, exploring the question the body has been asked to answer through movement. Exploration can bring up a language within the group, a vocabulary, a common *notion* through which the group can continue to move towards improvisations, i.e., the games that are established through this very vocabulary, these common *notions* that have been constructed. In this case, there is explicitly the construction of a *notion* of body that is in tune with the dancers' prior dance experiences as they relate to dance and disability, in Brazil and/or in England.

Whereas in England and North America you can find dancers who have disability and have artistic autonomy, in Brazil, according to Carolina Teixeira, there is a tendency for dancers to be involved with dance groups often associated with the practice of inclusion:

The work of an artist who has some form of disability represents the basis for the entire dance structure, which still insists in keeping the title of *inclusive*. There is scarce literature documenting the work of dancers, as well as their contributions for the performing practice in Brazilian dance. The creation of groups is increasingly common, and it takes place through initiatives by associations, research projects in educational institutions, or grants to foster inclusive actions (TEIXEIRA, 2011, p. 123).

This indicates that the dance output made with and by dancers with and without disability in Brazil is still restricted to the specific research groups focusing on inclusion and disability, rather than research groups focusing on dance, with rare exceptions. We must certainly consider the unfolding of research in the field of health sciences that creates the conditions for a deeper reflection to emerge in the field of art for this population. Dance company Roda Viva is a benchmark for a pioneering work in Brazil, the result of a research project by professor Henrique Amoedo, a physical educator and researcher in the field of physical disability, based in São Paulo, who was advised by professor Dr. Edson Claro during his work with a research group from Universidade Federal do Rio Grande do Norte, in Natal, Brazil. At first, the research “investigated the influence of dance over the sexuality of a person with traumatic medullary injury, which was the object of his specialization in body awareness, which was completed in 1995 [...]” (TEIXEIRA, 2011, p. 26). From the very first performances, it was highly sought-after by the general community, both from researchers and from dancers – with and without disability.

From this experience, it is important to underscore the creation of methodologies for training dancers, because none of the disabled members of Roda Viva had prior experience in the field of dance. Also according to Teixeira (2011), the practices were

founded in the techniques of Contact Improvisation (CI), and articulated elements from the language of the Laban System¹⁴ for improvisation, and references from CI's Steve Paxton¹⁵ and Alito Alesi¹⁶, as well as the dance-physical education method (M.D.E.F.) developed by Edson Claro, who ran the project between 1995 and 2004. It included practices such as yoga, Tai-Chi-Chuan, bioenergetics, chiropractic, and Eutonia, associated with *ballet* and modern dance, especially Graham, which has given dancers a more technical training than the initial work, which was focused on therapeutic investigation. This pioneering work relied on the collaboration of acclaimed contemporary choreographers and has produced a number of works who have become references, turning the company into a national and international benchmark for their work in dance and disability.

Later, Amoedo was invited to relocate to the island of Madeira, Portugal, to found Dançando com a Diferença, a group that had Mickaella Dantas as a member. Amoedo has coined the expression “inclusive dance”, a term that is now being placed under scrutiny through the insistent assistentialist association with the word inclusion, and Edu Ó, Carolina Teixeira, Mickaella Dantas are Carla a few of his interlocutors. Vendramin has faced this issue, in practice, with the publicist for Perspectivas: she did not accept the idea of disseminating her work under the label of inclusive dance. In retrospect, she wonders whether this cost her a bigger audience, since the performances were never exactly packed. Carla actually spoke to Amoedo about the issue, at the time, and problematized the fabrics of production and publicity, along with the precepts of the contemporary art piece she had produced.

Micka, as we customarily refer to Dantas, has not become a dependent dancer – on the contrary. In our context, she has become an icon of autonomy – something so rare in the realm of disability. Both Mickaella and Julie Cleves, and even Kimberley had

¹⁴ The Movement Analysis System was created by Rudolf Laban (1879-1958) and widely disseminated by his collaborators. It creates a language for movement regardless of the dance technique used.

¹⁵ Steve Paxton (1939 -) is the precursor of Contact Improvisation, emerging from the context of North American Post-Modern Dance.

¹⁶ Alito Alesi - professor and choreographer from the contemporary scene over the past 35 years, precursor of contact improvisation for people with disabilities in the USA, creator of DanceAbility in 1987. Source: wikidanca.net

opportunities, as people with disabilities, that gave them autonomy within their own limitations and the social conditions one must deal with in their own countries of residency. It is surprising to hear, for instance, that Julie hires the three personal assistants who take turns accompanying her 24 hours a day; that she lives “alone” in her loft in London and that everyday she goes places on foot¹⁷/in the wheelchair or on a city bus.

The explosive and sweet potency of Mickaella can be looked up online with vast results: currently a member of Candoco in London, she has participated in dance projects in Brazil and Madeira with Dançando com a Diferença. Most of her experience had come with dancing group repertoire – she was not yet vastly experienced in collaborative creative processes when she met Vendramin in Madeira, Portugal, at an event promoted by Henrique Amoedo, namely the first edition of EncluDança. Her career was in full expansion when the two met and the invitation happened. Carla was still residing in London and the project had already been approved in Porto Alegre – additionally, Kimberley Harvey had already said she wouldn’t be able to travel to Brazil. Dantas mentions, in her interview, that was the first invitation she received as an independent, semiprofessional dancer, which broke the cycle of her being associated with a group in order to perform as an artist. She says she was moved by curiosity – she did not know Porto Alegre, but wanted to visit the city. Also, she immediately empathized with Carla, an affinity that was confirmed as she participated in the project and got to know the network of artists that collaborated with Vendramin, becoming, herself, another collaborator¹⁸.

The connective network of Carla Vendramin's space-body has been woven ever since she graduated as a physical therapist – during the program she met professor Rosângela Bernabé, who introduced her to the convergence of her two great personal interests (rehabilitation and dance) in one single project. Later, as she watched a Candoco video at Usina Dança, an event that took place only once in Porto Alegre, in 2011, she re-framed her project to expand her training abroad specifically to that field.

¹⁷ In the questionnaire sent to Julie she refers to her mode or transportation in the following way: "I travel by bus most places I go or walk/wheel."

¹⁸ <https://en.danca-inclusiva.com/trabalho/45/encludanca-1o-encontro-inclusivo-de-danca>

The necessary digression above contextualizes a bit of the reality of these artists who have gathered in Porto Alegre to carry out a project. This was a convergence of many “worlds” and many temporalities.

SOCIOCULTURAL PERSPECTIVES

The project was planned with a view to a number of goals: workshops for people with disability in partnership with a number of diverse institutions; staging the performance with a team of professionals from contemporary performing arts; specialized production and publicity staff; facilitating tickets for schools supporting disabled students; accessible prices; and conversations with the audience after two sessions of *Perspectivas*. With a strategic vision, Vendramin planned everything relying on plenty of support and to a large extent, unaware of the reality of the local infrastructure.

Perspectivas was funded through FUMPROARTE, and was awarded a lower amount than what the project asked for – this was the result of a counterproposal made by the selecting panel considering the project relevance and the policy to alter budgets in order to fund a larger number of projects by adapting costs. Carla and her production team took on the challenge of seeking direct resources in various forms to fly in Julie Cleves, a wheelchair user whose travels included the cost of all of her required everyday care – which included an assistant who accompanied her. Carla chose to invite the original cast because it was impossible to develop the project using a local wheelchair dancing – not only because no one knew of one, but also because of the lack of time to prepare such a dancer to perform in the piece. One of the dancers was unable to travel, otherwise there would have been two wheelchair users flying from London to Porto Alegre for the project. Carla then invited Mickaella, a Brazilian dancer from Rio Grande do Norte, the most developed region in the country when it comes to dance for people with disabilities. With a national and international cast, it was challenging to start rehearsals at the city where the performance would actually take place, to integrate the cast, whose work involved subtle, delicate contact with each other, in addition to smoothing out all the differences the concept itself proposed and that came up with each stage in the production. These challenges were always handled with the delicate fabric of affection.

The theatre community, the local artists union (SATED) and the association of the friends of Casa de Cultura Mario Quintana (ACCMQ) provided essential support. The then director of CCMQ, theatre actor and director Marcos Barreto¹⁹ helped the project to the best of the venue's ability and made space available for the dance workshops, which were open and free to the public. The institutional support of MACRS relied heavily on then director André Venzon, himself a visual artist, who fully supported the project. Venzon arranged a deal for meals for the dancers and also helped conceive the program, which was folded in an unconventional way, in a conceptual layout created by Heloísa Marques. Far beyond the people mentioned in the program, listing the direct and indirect supporters of the project might take almost all the pages in this text!

Carla was in charge of the free workshops during the period leading up to the arrival of the dancers for the stage of rehearsing and (re)creation of the piece. The workshops also accomplished the dissemination of the work for specific populations. We had one month for creation, which allowed for reasonable planning, since there was already a starting point and it was an immersive work. As previously mentioned, the most rigorous winter in years caused all sorts of inconveniences, and Carla, wearing the hats of dancer, choreographer and project proponent, had to juggle the procurement of resources that had not been in the plans, medical attention for Julie, creation and rehearsals. This was the main reason why she requested my collaboration in choreographic follow-up and as a rehearser. Between the temporalities of cultural production, the structural adaptations of a public instrument that was bureaucratized by Brazilian politics, the time for rehearsals and creation became very scarce. On the other hand, experienced artists were busy with the practical solutions and the essential body practices required for the maintenance of the work.

It should be noted that Carla's efforts to bring the project to fruition were enormous and she did not measure efforts – on the contrary, she anchored the efforts of the entire creative team, who came in to watch rehearsals and articulated proposals directly to her. But there was a huge uncertainty regarding the reception, since Vendramin in effect founded a tradition.

¹⁹ deceased in that same year, 14 days after this season, due to sudden illness.

The audience development aspect for this type of performance was achieved with moments of debate after the performances, which were precisely and gently mediated by Vagner Ferraz. Far from the “appeasing” universal criteria for the appreciation of a work of art, the lack of a local tradition in the theme served to emphasize the social-poetic disruption the piece created. There were moments of profound silence when people said they wanted to be there more to listen than to speak, there were moments of great tension, when people would openly articulate to the artists their personal difficulty in watching them dance, there were also moments when, people were moved and cried as they spoke. A few structural challenges could not be fully solved, such as the simultaneous translation for Julie, which relied on the spontaneous contribution of each of us when possible, because everyone was moved by those moments. Another challenge that was not solved was a sign language translation for deaf, for instance. One of the most relevant arguments for most (non-disabled) spectators was the lack of direct contact with disability and the lack of knowledge of artworks such as this. The case of a friend is also noteworthy: she was curious to see the new production and, as she made her way to the fifth floor of CCMQ and saw the large banner outside the gallery, she realized she would not be watching me dance. She honestly said she was not going to be able to watch a dance piece performed by people with disability, and left.

relational aspect, the singularity of one’s perception of the world is formed by the diversity of individuals. Obviously, each individual perceives the world according to a very particular perspective. In addition, an individual is obviously more complex in their particular perspective than what tends to be perceived by another. The crystallization of this paradox restricts the definition of identity into stigmas that are consolidated and imposed by the social mechanism. Established ways of understanding individuals include gender, sexuality, social status, cultural origins, efficiency or disability. (VENDRAMIN, 2011)²⁰

A group of deaf students from municipal school CEMET Paulo Freire watched the piece accompanied by their drama teacher, who took care of their transportation. This showed us issues such as the fact that the time of performances was at night, which made it more difficult for groups of students from special schools to attend – if even the dancers were having difficulty, the disabled population

²⁰ excerpt from the *teaser* posted on Vimeo – <https://vimeo.com/30820368>, which was available in Portuguese and English.

of Porto Alegre had it even worse, having to rely on the very precarious structure of private and public transportation in the city. Back in those years, there were not yet wheelchair accessible taxis. A van with an elevator system had to be hired for Cleves' wheelchair to be transported, something that made everyone very tense, although it was an apparently trivial thing. The law that regulated the adaptation of passenger buses for wheelchair passengers in the city dates back to the year 2000, but to this day the system remains precarious, even though it continues to gradually expand. Back then, the elevator system was still a very rare device. A network that had not yet been fully activated was eager for connection. A report on the accessibility challenges in the cultural century was delivered by the production staff to the board of CCMQ, according to Vendramin. This was only one of her many militant actions.



Picture 11 – Banners outside the gallery doors
Photo by Cibeles Sastre

THE SPIRAL OF TIME - THE AFTERMATH OF THIS PROJECT IN CARLA'S CAREER PATH

Since returning to Porto Alegre, Carla has established her voice, sharing and inventing a tradition of featuring dancers with and without disability in the contemporary dance scene, questioning the concept of efficiency. She has developed a number of projects, not only in Porto Alegre but also in other regions of the state, always advancing this demand and creating positive and close relationships with emerging dance programs in the state of Rio Grande do Sul. Up until her admission as a professor at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), in 2014, Carla worked as a substitute teacher at UFPel, in the city of Pelotas and at ULBRA, in Canoas, a suburb of Porto Alegre, where she spread the seeds of her work.

After the production of *Perspectivas*, Carla started the project *Diversos Corpos Dançantes* (which translates literally Diverse Dancing Bodies) in the city of Caxias do Sul in 2012. She also created a performance for children (*O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*²¹), which was granted the Funarte Petrobrás

²¹ <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/10/o-gato-malhado-e-a-andorinha-sinha-cj5vdqr2p0711xbj0tv705lnu.html>



Picture 12 – Carla Vendramin and Mickaella Dantas
Photo by Luciane Pires Ferreira

Prize 2012, and was staged in 2013. The performances of this piece included support from sign language translators and a collaboration with director Carolina Teixeira. In 2014 Carla brought the project *Diversos Corpos Dançantes* into UFRGS, developing a number of performances and opportunities for students at the School of Physical Education, Physical Therapy and Dance (ESEFID) at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Among these performances was the 2015 production created by *Diversos Corpos Dançantes* and *Novo Circo Cia de Dança*, which was staged at Teatro São Pedro, a prestigious opera house in the city. *Novo Circo* was a music band made up of jugglers, clowns and dancers. For this project, she brought Mickaella Dantas to Porto Alegre for the third time. The dancer was getting involved with the trapeze at the time, and she found it opportune to return for this performance and present her new research, touching base with the Porto Alegre network. Carla also called in a number of artistic partners she has danced together with, which turned the performance into a big event/gathering of her partnerships. One of Carla's greatest characteristics is that she is hard to label.

[...] a dancer is trained by the choreographies and procedures he or she learns and practices in him or herself, the dance trains and reassures the dancer, and a choreography is always reconfigured by those dance it, one at a time. It is in our own body that I notice the movements that move me; that I get to realize the acting forces – and thus allow them to be reversible. (FOUCAULT, 2004, p. 266) in the power play that creates me – but, at the same time, this body changes with each dance. Within the dance, no body is neither only a subject nor only an object. The very existence of dances is ultimately mediated by the dancers. Bodies, therefore, are limitless. (ICLE; ROSA, 2012, p. 27)

REFERENCES

CLEVES, Julie. Questionário respondido e retornado em 20/11/2018.

DANTAS, Mickaella. Entrevista realizada em 14/12/2018 por skype.

ICLE, Gilberto; ROSA, Tatiana Nunes da. Sobre os Limites do Corpo. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 14-29, 2012.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: I'm in the space and the space is in me – interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 31, p. 32-38, summer/fall 2006.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**. Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SASTRE, Cibele. Um olhar poético sobre a diferença em Perspectivas: somos todos deficientes? In: **Revista da Fundarte**, ano 13., n. 25. Montenegro: Editora da Fundarte, janeiro/Junho, 2013.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

VENDRAMIN, Carla. Entrevista realizada em 20/12/2018.

Sites visitados

<http://carlavendramin.blogspot.com/> - visitado em 27/12/2018.

<http://juliecleves.com/curriculum-vitae/> - visitado em 27/12/2018.

<http://www.candoco.co.uk/about-us/people/dancers/mickaella-dantas> visitado em 27/12/2018.

<http://www.candoco.co.uk/about-us/artistic-vision> visitado em 27/12/2018.

<http://www.candoco.co.uk/about-us/people/co-founders/adam-benjamin> visitado em 27/12/2018.

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=1465 visitado em 27/12/2018.

<https://vimeo.com/30820368> Perspectivas - teaser visitado em 27/12/2018.

<https://www.dv8.co.uk/about-dv8/dv8-history> visitado em 27/12/2018.

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/10/o-gato-malhado-e-a-andorinha-sinha-cj5vdqr2p0711xbj0tv705lnu.html> visitado em 27/12/2018.

<https://www.escavador.com/sobre/4949021/carla-vendramin> - visitado em 27/12/2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=a58zsnmVNIU> sobre InVivo. visitado em 27/12/2018.

<https://en.danca-inclusiva.com/associacao/historia> visitado em 27/12/2018.

DANCE, DISABILITY AND PERFORMANCE IN NORTH AND EAST SRI LANKA: EVALUATING AUDIENCE RESPONSES

Hetty Blades
Coventry University
C-DaRE, Centre for Dance Research

People with disabilities¹ in Sri Lanka have traditionally been marginalised and rarely seen in the public domain (LIYANAGE 2017, BASKARAN 2017). This chapter discusses how public dance performances might challenge existing attitudes towards disability. I discuss performances that took place as part of *Performing Empowerment*, a research project that examined how combining dance and human rights education might lead to greater legal empowerment for people with disabilities in Sri Lanka. The project ran between 2016-18. It was funded by the UK's Arts and Humanities Research Council (AHRC) and Economic and Social Research Council (ESRC) via the Partnership for Crime, Conflict and Security (PaCCS).

Performing Empowerment brought together an interdisciplinary team of researchers and practitioners. It was led by legal scholar Lars Waldorf, with me as Co-Investigator bringing dance expertise.² Our main partner on the project was VisAbility, a Sri Lankan/German arts organisation, led by Sri Lankan dancer and teacher, Mahesh Umagiliya, German choreographer Gerda König, and German human rights practitioner and scholar Helena-Ulrike Marambio. The team also included Sri Lankan dance assistants,

¹ There is some debate about this terminology, with some people preferring the construction 'disabled people' to 'people with disabilities'. While 'person with a disability' has been credited with putting the emphasis on the person, rather than the disability, 'disabled person' is often preferred by people who follow the social model of disability as it highlights how people are disabled by social barriers (see ISMAIL 2016). In this article I use the construction 'people with disabilities' as this formulation is most commonly used in writing from and about Sri Lanka.

² Adam Benjamin also contributed to the project.

co-ordinators and a lawyer. VisAbility aim to increase the confidence, self-esteem and legal empowerment of people with disabilities. They believe that this can be achieved through a combination of 'mixed-abled'³ dance and human rights education. Furthermore, they believe that that performances by disabled people can challenge social perceptions of disability. *Performing Empowerment* aimed to critically evaluate these hypotheses.

The project involved a series of week-long workshops run by VisAbility in the predominantly Tamil areas of Batticaloa in the east of Sri Lanka and Jaffna in the north. The first workshops took place in June-July 2017 and a second round of workshops were offered in December 2017-January 2018. All of the workshops culminated in performances in public places, such as outside local government buildings, in marketplaces and on the beach. In order to understand the impact of the workshops on the participants and audiences members, Waldorf and I surveyed and interviewed the participants before and after each week of workshops to gather information about their backgrounds, daily lives and rights knowledge. We also observed the participants' behaviours and physical activities during the workshops. We chose to combine these methods in order to try and build a detailed picture of the participants' experiences.

Combining the data gathered through these methods helped us to understand the impact of the workshops on the participants' confidence, self-esteem, rights knowledge and daily lives. The audience research was more complicated and it was hard for us to gain a full picture of the success of VisAbility's aim for the performances to challenge social stereotypes around disability. The conditions were challenging because of the sites of the performances. Audiences were often passers-by, rather than people who had come specifically to witness the performance, meaning we had only a short window of opportunity before the crowds dispersed and communicating via translators added further complications.⁴ To gather the data, we employed local researchers to undertake short

³ This is the term that VisAbility use to describe their practice. I acknowledge that terms used to describe practices in which people with and without disabilities dance together, such as 'mixed-abled', 'integrated' and 'inclusive' are the subject of much debate. However, for this article I have chosen to adopt the term used by VisAbility.

⁴ We ensured that all participants gave informed consent.

surveys with the crowds and take notes about their responses, which they then translated into English. The respondents were asked a maximum of four questions and given the chance to add any further comments. The limited length of the surveys was in order to try and assess initial responses while also gaining insight from as many people as possible within the short timeframe. The researchers were live translating from English to Tamil and back again, meaning that the questions and responses were articulated in very simple language. This format did not enable us to probe and question audiences in the way we had hoped to, but did give us an indication of the effect of the performances on dominant ways of thinking about people with disabilities in Sri Lanka's north and east.

This chapter provides some context about disability in Sri Lanka and VisAbility's work, before evaluating audience responses to the performances. I consider how this data starts to reveal some of the frameworks through which the performances were seen, and demonstrates the potentials of performance to shift attitudes towards disability, thus laying the foundation for further research in the area of audience responses to performance by people with disabilities.⁵ I focus on how public performances became a site of contention for the participants, yet simultaneously served as catalysts for both the performers and audience members to re-think the capabilities and roles of disabled people in Sri Lankan society.

WAR AND DISABILITY IN SRI LANKA

The population of Sri Lanka is 21.02 million (WORLD POPULATION REVIEW, 2019) and is made up of four main ethnic groups. Approximately 74.9% of the population is Sinhalese, 11.2% are Sri Lankan Tamil, Sri Lankan Moors make up 9.2%, Indian Tamils approximately 4.2% and the remaining 0.5% are of unspecified ethnicity (INDEX MUNDI, 2018). Sri Lanka has a history of colonization and civil war. Coastal regions of the country were colonized by the Portuguese (1505 – 1658) and the Dutch (1658 – 1796), and the entire country was under British rule from 1815 - 1948. Susan Reed suggests that this period of British colonial rule

⁵ The British Council-funded project *Performing Inclusion* will further explore audience responses to the performances by VisAbility and the workshop participants. Fieldwork will take place in February 2019.

helped to create divisions between Sinhalas and Sri Lankan Tamils (2010:10) and these tensions deepened after independence (WICKREMESEKERA, 2016: 10). Successive Sinhalese governments adopted policies that discriminated against Tamils, resulting in Tamil protests and anti-Tamil riots.

In 1976 the separatist group, the Liberation Tigers of Tamil Eelam (LTTE) was formed by Velupillai Prabhakaran with the goal of establishing a separate Tamil state called Eelam in the north and east of the country. In 1983 the LTTE killed thirteen Sinhala soldiers in Jaffna. This event led to anti-Tamil violence and marked the start of a civil war that lasted for 25 years. In May 2009 the government defeated the LTTE. It is estimated that the war resulted in 1000,000 deaths (REED, 2010: 10) as well as leaving hundreds of thousands of people injured, poverty-stricken and traumatized. It is estimated that a further 100,000 people were disabled as a result of the war (CAMPBELL, 2009: 114). In 2009, Campbell suggested that the estimated total population of people with disabilities was 900,000 (114).

Traditionally, people with disabilities in Sri Lanka have been excluded from mainstream society (LIYANAGE, 2016: 253) and restricted to private rather than public spheres (BASKARAN, 2017). More recently, social attitudes have started to slowly change and more people with disabilities have started to assert their rights through self-advocacy, however, “the social and physical environments are not adequately prepared with reasonable accommodation to integrate them into the mainstream society” (LIYANAGE, 2016: 253). Furthermore, disability activism is relatively unusual. Only a small number of disabled people are involved in disability movements and participation remains the remit of people from upper or middle social-economic backgrounds (LIYANAGE, 2016: 254). Drawing on ethnographic research in a range of contexts, including a village, an institution for people with disabilities, a special school for people with disabilities and a higher education institution, Chandani Liyanage suggests that the attitudes of families and members of local communities, segregated education, lack of specialist resources and religious beliefs about karma all shape the experiences of people with disabilities and result in marginalisation, dependency and stigmatisation.

In 2016, the Sri Lankan government ratified the Convention of the Rights on Persons with Disabilities, meaning they agreed to protect and support the rights of people with disabilities. However, many people with disabilities in Sri Lanka do not have the knowledge, confidence, and/or resources to assert their rights. Furthermore, disability scholars have argued that the state is not doing enough to support the rights of people with disabilities (SAMARARATNE and SOLDATIC, 2015: 761), that there is a lack of coordination across ministries (CAMPBELL 2009) and that responses remain at the level of charity based approaches, which are shaped by the medical model of disability and view people with disabilities as dependents, rather than a rights-based approach, which focuses on supporting the rights of people with disabilities as individuals with independent agency (LIYANAGE, 2016). Fiona Kumari Campbell highlights the role of Sri Lanka's history of colonization on charity-based approaches, suggesting that " the ethos of contemporary Buddhism imbued in the politics of the Sri Lankan State, namely, karuna (translated as "loving kindness") is loosely construed along the lines of the Christian concept of charity, where disabled people are largely viewed as passive recipients deprived of volition and agency" (2009: 113).

VisAbility's aim to support the legal empowerment of people with disabilities through a rights-based approach, is therefore timely and significant in the context of Sri Lanka. However, it is also clear that alongside the empowerment of people with disabilities, changes in social and cultural attitudes are needed for significant improvement to be made. VisAbility were motivated by the idea that re-locating people with disabilities from the private to public realm through free performances in public places would help highlight the agency and capabilities of people with disabilities and therefore contribute to changes in the attitudes and opinions of members of the public towards disability.

THE WORKSHOPS AND PERFORMANCES

Each week-long workshop combined dance training and rights education. Most of the participants' time during the workshops was spent on dance exercises. These focussed on key concepts such as looking and copying, group work, contact, making up movements, working with voice and working with props. After each of the exercises, the participants would gather with VisAbility to discuss their experiences of the task. Copying played a central role in many of the tasks and was used in various different ways. For example, one exercise involved the participants working in pairs and copying each other's movement as if they were looking into a mirror. Another task involved the whole group moving close together and following whoever was in front. When the direction of the group changed, so too did the leader. During the copying exercises, VisAbility always encouraged the participants to copy *exactly* and not to ignore the unique physicality of the person leading. In a voice-based task, the participants were invited to come in front of the group one at a time and share something that people said to them that they didn't like. This phrase or word was then used as a stimulus to develop a single movement or short phrase, which was performed alongside the word and eventually formed the basis of one of the public performances. VisAbility asked participants to raise their voices and shout their words and phrases, encouraging them to speak up about their experiences.

One day during the week-long programme was dedicated to a rights workshop,⁶ during which participants were introduced to human and disability rights and told about the types of benefits and services they are entitled to. They were also given information about how to apply for benefits, challenge unfair decisions and request information. The rights workshops provided a space within which participants could share their experiences and ask for advice about specific situations they faced in their daily lives. As the project progressed, VisAbility increasingly articulated the links they saw between dance and human rights. After each exercise they explained how the principles linked to rights awareness and self-advocacy. For example, reflecting on a mirroring exercise, VisAbility

⁶ The format of the rights workshop and when it occurred during the week was adapted over time.

asked the participants why they thought they were asked to do the task. Participants reflected on the physical benefits, with one person suggesting her body felt more relaxed afterwards. VisAbility then talked about how the exercise was about listening to, and understanding, someone else's body, developing empathy and breaking the taboo of watching someone who has a different physicality. This reflection was then connected to social situations, with VisAbility linking the exercise to previous reflections from the participants about how the first round of workshops had helped them to understand each other and suggesting this form of exercise can help to build community. Another example occurred after a contact task, during which the participants worked in pairs and experimented with leaning on one another, so that one person was off balance and the other was supporting their weight. VisAbility reflected on how this exercise was about developing trust and being able to be both independent and supportive of others. Connecting the exercise to the rights workshop, they suggested that even when people receive support from the state they are still independent people, and that the exercise shows that they also have the power to support each other.

The performances were choreographed by Umagiliya and König and drew on exercises that the participants had completed in the workshops, such as mirroring as well as the outputs developed during creative tasks. All of the participants were allocated roles in the piece. VisAbility's aim to highlight both people's physical differences and their capabilities, in order to make a statement about the abilities of people with disabilities informed both the choreography and the very public contexts for the performances. The location of the events at the beach, the market and by the side of the road caused discomfort for some participants. In particular, four of the female participants expressed unease with the very public nature of the performances. Their concerns included being recognised and what being seen dancing and participating in activities without their husbands would mean for their reputations. These concerns echo Reed's discussion of female Kandy⁷ dancers in Sri Lanka. Reed suggests that traditionally girls and women were not allowed to

⁷ There are two forms of classical dance in Sri Lanka. Kandy dance is a conventionally Sinhalese form which was traditionally danced by boys and men but is more recently also performed by women and girls. Bharata natyam is a traditionally female, Tamil form, imported from India in the 19th and 20th centuries (O'SHEA 2016: 122).

perform and that although they are now included in the form, they are wary about where, when and with whom they dance in order to maintain their reputations as 'good girls' (2010: 198).

The tension between the motivations of VisAbility and the reservations of some participants highlight a complication at the heart of this project. VisAbility's aims are intended to support the empowerment the participants, however, what it means for the participants to be empowered is very complex. It's possible to argue that overcoming the gendered expectations that caused discomfort with performing publicly might lead to greater empowerment for the participants, however, this view is culturally specific. While VisAbility is a largely Sri Lankan organisation, almost all of the Sri Lankan team members are Sinhalese, giving them different cultural backgrounds to the Tamil participants. Encouraging the participants to perform despite their discomfort can be read as empowering. However, it can also be seen as disempowering, as it removes agency from the participant. Dealing with the participants' discomfort therefore required negotiation and sensitivity on behalf of VisAbility. During the first workshops, the tension was resolved by participants painting their faces. Those women who had expressed concern about being recognised felt that this disguised them sufficiently to be able to perform. After each performance one or two participants addressed the crowd, describing the rights of people with disabilities and stated how if audiences now realized that people with disabilities are more capable than they previously thought they should apply this new knowledge by offering opportunities for employment to people with disabilities. After the performance, these women reflected positively on the experience of performing, but maintained the view that the context should have been less public.

AUDIENCE RESPONSES

As I explained previously, conducting audience research was challenging and the responses we gathered were brief snapshots, rather than in-depth interviews. There are limitations with this form of data as it does not allow insight into the underlying assumptions and causes for people's responses. However, the data does point to some interesting themes that can be further explored in future

research. These themes include: a focus on disability rather than the dance work, commentary on the abilities of people with disabilities, and suggestions that the performances demonstrate that people with disabilities should be encouraged to be more visible in society.

These themes were identified in two data sets. The first sample is of 15 people who were surveyed after they watched a performance in a busy market. The second sample is of 26 respondents from two performances, one of which took place at the beach and the other in a village market place. This first group of respondents were asked two questions, one about their feelings towards the performance and another about what they felt the message of it was. They were also given a chance to add any further comments. The second group were asked four questions, including being asked to describe the dance and being asked whether the performances had changed their opinions of people with disabilities, as well as being given the chance to add further comments.

From the first sample, 10 of the 15 respondents commented on the participants' abilities stating, for example, "they can do anything" and "they all have the ability". One person commented that "we cannot say that they are disabled people" and another extended their observations of the performance to society more generally, suggesting the participants "could achieve anything in society". These responses seem to point to a shift in what Liyanage refers to as the 'fixed identity' of people with disabilities (2017) as the audience members appear to be rethinking what they think it means to have a disability. The responses also imply that the viewers were impressed the performers. However, despite this apparent re-thinking of disability, the responses remain at the level of what Ann Cooper Albright and Gabriele Brandstetter term the *still* and *despite*, "for example, that one is *still* able to perform this or that movement, or that a performance is possible within a certain framework, *despite* the necessity of accepting certain limitations" (2015: 4). The implication of the statements above is that audience members were noting that the participants were able to perform the movements, *despite* their disabilities. Therefore these responses can be understood to demonstrate framework that see disability as something to overcome, and that the participants are achieving this, or making steps towards this by dancing.

10 of the 15 respondents commented on how the performance showed that people without disabilities in the community should encourage people with disabilities to “come forward.” Four people commented on how the programme was good for raising “awareness”, although we sadly didn’t have the chance to probe what kind of awareness they felt it raised. In the second sample, all 26 of the people surveyed responded positively when asked whether the performance had changed the way they think about people with disabilities. Further elaborations included statements such as, “earlier I thought that [people with disabilities] can’t move around or do anything, they should stay in the home [sic]. But today I changed my mind” and the “community should not ignore them”.

These responses point towards the potential for performance to challenge existing attitudes towards disability, and draw attention to existing forms of oppression, such as the association of people with disabilities with the private sphere. However, the responses from this sample still remained at the level of *still* and *despite*, as the focus on the capabilities of the performers points to an underlying assumption about the limitations of people with disabilities.

As Sarah Whatley points out, viewers of dance by disabled people already bring “certain expectations, preconceptions about ‘difference’ or ‘otherness’ and a particular perspective to the work” due in part to the way that dance by disabled people is the exception in performance contexts (2007: 16). Whatley labels this the ‘presumption of difference’, suggesting that, “The viewer’s frame of reference, though never neutral, will be influenced by the presumption of difference, thereby influencing the viewer’s viewing strategies, directing the viewer’s attention to what to register as well as to expectations” (2007: 16). Drawing on Albright’s work, Whatley discusses the idea of engaging in a form of ‘double vision’. “Double vision means seeing the disability and the dance, which may mean suspending values and beliefs. To notice the disability is therefore important, in Albright’s view, but not so as to impose unhelpful assumptions about the limitations of the disabled dancing body” (2007: 17). Whatley’s point here is that exclusive focus on either the dance or disability does not allow the viewer to engage fully in the performance. She points out the ‘presumption of difference’ and seeing disability should not involve assumptions about what people with disabilities are capable of.

Drawing on her research with undergraduate students in the UK, Whatley outlines viewing strategies she noted in students' responses to performances by people with disabilities (2007). The first strategy 'passive oppressive' is when the viewer takes a voyeuristic stance and sees the body as a spectacle on display (2007: 18), a stance that 'others' and disempowers the performer. Whatley suggests, "Experienced as 'spectacle', this mode of viewing preserves and reinforces the sense of 'otherness' and assumes a lack of agency by the disabled dancer" (2007: 18). 'Passive conservative' is a position from which a viewer approaches the dance with an "internalized expectation of the classical aesthetic perspective" (WHATLEY, 2007: 18). The third strategy 'post-passive' involves the spectator looking for how the dancers transcend disability, which Whatley suggests "tends to render the disability invisible in any judgement and interpretation" (2007: 18). The fourth strategy, 'active witness' involves the viewer allowing for disability to open up new ways of viewing and understanding the dance. The fifth and final strategy, 'immersion' involves the spectator focusing on the performer's experiences.

As Whatley points out, these categories are not fixed and there are likely to be a range of responses to any one performance (2007: 18). However, the data collected during VisAbility's performances point to a fairly small range of responses, which primarily demonstrate the 'passive oppressive' viewing strategy. While the responses suggest that the viewers saw the performers as empowered by the performance, due to the way that they frequently noted their abilities, these responses point to a previous underlying assumption that people with disabilities were not able to perform this way.

In their analysis of comments posted on YouTube in response to dance performances by people with disabilities, Harmon, Waelde and Whatley note five overlapping typologies: gushing; projecting/sympathising; questioning/resisting; and critiquing (2018: 20). The gushing typology is described as dominated by "representations about being inspired or amazed" (2018: 20). Despite being cultivated from a UK perspective, this type of response can be seen in the data sets gathered in Sri Lanka, indicated by some of the responses discussed previously, such as "they can do anything". Citing Hardin and Hardin, Harmon, Waelde and Whatley link this

kind of response to a 'heroic' discourse and suggest that disabled people often want to move away from this type of response (2018: 20).

The sympathising typology indicates that the viewer feels "regretful for the dancer's physiological and/or social situation, but impressed by what they have seen" (HARMON, WAELDE and WHATLEY, 2018: 20). Harmon, Waelde and Whatley suggest that this typology is characterised by statements such as "I feel sad". This typology was also evidenced in our data, with four respondents who noted the abilities of the participants also noted that they felt sad for them.

The questioning, resisting and critiquing typologies were less noticeable in our data. The questioning typology is characterised by comments to the effect of 'I don't get it'. The resisting typology includes comments which are marginalising and dismissive (2018: 21). Lastly, the critiquing typology offers "an assessment of the aesthetic or mechanics of the dance and the feelings or imagery it evoked" (HARMON, WAELDE AND WHATLEY, 2018: 22). While the critiquing typology was found least often, Harmon, Waelde and Whatley found instances of each of these types of responses in their research. The narrow range of responses in our data further demonstrate not only the limitations of our data collection but also the audience's non-familiarity with the performance. To be able to offer a critical response, for example, arguably involves some previous understanding of the motivations and context of the performance.

Drawing on existing frameworks for analysing audience responses to performances by people with disabilities, we can see that most of the responses we gathered are the result of a 'passive oppressive' viewing strategy and demonstrate gushing and sympathising responses. Furthermore, none of the comments in either sample referred to aesthetic judgments about the dance itself, rather they focused exclusively on the way that the performance involved people with disabilities. While some of our questions were framed in relation to disability, the responses to more open questions were also commonly focused on disability. The implication is that viewers were not engaging 'double vision' and were instead singularly focused on disability.

While there are limitations and potential criticisms of these responses, it is important to remember that they are culturally embedded. As Neloufer de Mel points out, dance and disability in Sri Lanka is at an incipient stage and therefore people's experiences of performances by people with disabilities is low (2016: 11). Given that there is little contemporary dance practice, in particular outside of the capital, Colombo, it is likely that the people we surveyed had never seen a contemporary dance performance before, let alone one involving participants with disabilities. The sample of 26 people were asked whether they had seen similar performances before and only one person stated that they had. When asked what was unique about this particular performance responses highlighted in different ways, the involvement of people with disabilities and the way that people with and without disabilities danced together. Harmon, Waelde and Whatley point out that " Audiences are more likely to be drawn to a practice if they have an understanding of, or a 'literacy' in, the practice, for this allows them to more effectively appreciate, assess and share it, all of which is important to the art-form's vitality" (2018: 18). While the audience did appear to be drawn to the performance, their responses indicate that their focus was primarily on the involvement of people with disabilities and the implications of this, as opposed to engaging 'double vision', which arguably requires greater exposure to contemporary dance and performances by people with disabilities.

It's possible to argue that using frameworks developed in the UK to analyse responses in Sri Lanka is not appropriate due to the different cultural contexts. One notable difference in relation to disability is that the social model of disability was rarely encountered in our research. Participants often described themselves and other people with disabilities in ways associated with the medical model and at the start of the project, did not appear to view social issues and barriers as responsible for disabling people. On the other hand, in the UK the social model is now widely accepted. Furthermore, Brown, Harmon, Marsh, Pavis, Waelde, Whatley and Wood explain how the medical model of disability is rejected by disabled dancers and that the social or affirmative models are the preferred frameworks (2018: 147).

There is currently very little literature in the area of dance and disability in Sri Lanka, however, de Mel's work on the Sunera Foundation's⁸ butterfly theatre (2016, 2007) is an exception. She poses the important question of how to prevent this type of performance becoming a theatre of charity (2016: 112). This is a question that is also relevant to work being made and theorised in the UK, but that seems especially pertinent in Sri Lanka, due to the dominance of the medical model of disability and charity-based approach to disability support. Furthermore, the responses that focus singularly on disability and demonstrate the sympathising typology demonstrate the prevalence of medical and charitable frameworks. In order for a performance to meet the aim of challenging social attitudes, the makers and performers need to negotiate this potential reading.

It is possible to identify a tension between VisAbility's aim to foreground difference in order to raise awareness of disability and my reading of audience responses as problematically singular in their focus on disability. In order for VisAbility's aim to be met, audiences must engage with disability and in order to shift attitudes noticing disability arguably needs to take precedent over aesthetic commentary on the dance. This situation creates complex viewing scenarios for audiences. As de Mel points out. "The challenge for inclusive audiences is, then, whether it should watch a disability performance through the lens of special needs or be alert to when the performance itself wants to move away from this tag" (2016: 112). Understanding the aims of the performance requires experience of viewing dance which returns us to the point made by Harmon, Waelde and Whatley that familiarity and literacy of the practice will inform the viewer's experience.

⁸ The Sunera Foundation are the only large organization working in the area of performance and disability in Sri Lanka. They run weekly sessions for young people with disabilities in multiple places around the country, which draw on theatre and dance. They also stage high-profile public performances. For more information: <https://www.sunerafoundation.org/>

CONCLUSION

Despite the critiques of these responses from the audience, they do demonstrate changes in people's opinions about the potentials of people with disabilities, which is an important first step in overcoming marginalization. Similarly, there seemed to be some cross-over between the responses to the performances and the acknowledgment that people with disabilities should be seen more in public spaces, pointing towards the potential impact of the performance in terms of shifting cultural norms. One question that remains is what it is about the dance that stimulated this shift. As mentioned above, the performances were followed by speeches by some of the performers, during which they described what they had learned during the workshops about their rights. The limitations of the data collection meant that on this occasion we weren't able to probe the respondents further about what role the dancing, as opposed to the speeches played in their change in attitudes. However, this could be further examined in future research.

While our data collection was too limited to draw any general conclusions about the potential of performances by people with disabilities to change opinions and attitudes, the responses we gathered demonstrate some of the frames through which audiences experienced the events. Our data demonstrated a limited range of responses. Drawing on existing frameworks for understanding audience responses to performances by people with disabilities, it is possible to suggest that these indicated that audiences viewed the performers through a 'passive oppressive' framework, which sees the performers as spectacles and therefore disempowers them as individuals (WHATLEY, 2007), and that their responses were gushing and sympathising (HARMON, WAELDE and WHATLEY, 2018). Furthermore, they remained at the level of *still* and *despite* (ALBRIGHT and BRANDSTETTER, 2015: 4) and singularly focused on disability, as opposed to adopting 'double vision' (WHATLEY 2007: 17).

Some audiences in cosmopolitan areas might be more familiar with contemporary theatre and dance (DE MEL, 2016: 113) than the audiences we encountered. However, as de Mel points out, "for both urban and provincial theatre audiences, unmooring disability performance in Sri Lanka from the labels of 'amateurish' or 'exotic' would require a decentring of the usual ways in which both performance and disability are produced and viewed. It is only then that disability performance can fulfil its potential as radical

critique” (2016: 113). Many of the short responses that we gathered required further probing to be fully understood, thus pointing to the need for further research in the area. Nevertheless, they imply that there is the potential for performance to challenge social attitudes towards disability and indicated some cross-over between the responses to the performance and a more general re-thinking of disability, in particular in relation to the need for increased visibility of people with disabilities in public spaces.

REFERENCES

- ALBRIGHT, A.C. and BRANDSTETTER, G. (2015) The Politics of a Prefix. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 1, p.3-7.
- BASKARAN, N. (2017) People with Disabilities and Their Representation in Public Spaces: A Case Study of Post-War Jaffna. **International Journal of Innovation and Economic Development**, v. 3, n. 1, p.86-98.
- BROWN, A., HARMON, S., MARSH, K., PAVIS, M., WAELDE, C., WHATLEY, S. and WOOD, K. (2018) A New Foundation: Physical Integrity, Disabled Dance and Cultural Heritage, in WHATLEY, S, WAELDE, C., HARMOND S., BROWN, A., WOOD, K. and BLADES, H (eds.) **Dance, Disability and Law: InVisible Difference**. Bristol: Intellect, 137-160.
- CAMPBELL, F. K. (2009) Disability, Legal Mobilisation and the Challenges of Capacity Building in Sri Lanka’ in MARSHALL, C.E., KENDALL I. and GOVER, R. (eds.) **Disabilities: Insights from Across Fields and Around the World**. Connecticut and London: Praeger.
- DE MEL, N. (2016) Playing Disability, Performing Gender: Militarised Masculinity and Disability Theatre in the Sri Lankan War and its Aftermath in GRECH, S. and SOLDATIC, K.(eds) **Disability in the Global South: The Critical Handbook**. Cham: Springer, 99-116.
- HARMON, S., WAELDE, C. and WHATLEY, S. (2018) Disabled Dance: Barriers to Proper Inclusion within our Cultural Milieu, in WHATLEY, S, WAELDE, C., HARMON, S., BROWN, A., WOOD, K. and BLADES, H (eds.) **Dance, Disability and Law: InVisible Difference**. Bristol: Intellect, 13-46.
- INDEX MUNDI (2018) Sri Lanka Demographics Profile 2018. https://www.indexmundi.com/sri_lanka/demographics_profile.html [accessed 15 February 2019].
- ISMAIL, S. (2016) Disability And Description: Disabled People Or People With Disabilities? **Huffpost**, 24 November. <https://www.huffingtonpost.co.uk/sarah-ismail/disability-and->

descriptio_b_13178474.html?guccounter=1&guce_referrer_us=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_cs=UoA0TSz3mFSarOCXHzAIXA [accessed 15 February 2019].

- LIYANAGE, C. (2017) Sociocultural Construction of Disability in Sri Lanka: Charity to Rights-based Approach in HALDER, S. CZOP, L. (eds.) **Inclusion, Disability and Culture: An Ethnographic Perspective Traversing Abilities and Challenges**. Cham: Springer, 251-266
- O'SHEA, J. (2016) From Temple to Battlefield: Bharata Natyam in the Sri Lankan Civil War in Morris, G. and Giersdorf, J. R. (eds.) **Choreographies of 21st Century Wars**. London and New York: Oxford University Press, 111-132.
- REED, S. (2010) **Dance and the Nation: Performance, Ritual and Politics in Sri Lanka**. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- SAMARARATNE, D. and SOLDATIC, K. (2015) Inclusions and Exclusions in Law: Experiences of Women with Disability in Rural and War-Affected Areas in Sri Lanka. *Disability & Society*, v. 30, n. 5, p. 759-772.
- WHATLEY S. (2007) Dance and Disability: The Dancer, The Viewer and The Presumption of Difference, **Research in Dance Education**, v. 8, n. 1, p. 5-25
- WICKREMESEKERA, C. (2016) **The Tamil Separatist War in Sri Lanka**. Oxon and New York: Routledge
- WORLD POPULATION REVIEW (2019) Sri Lanka Population 2019. <http://worldpopulationreview.com/countries/sri-lanka-population/> [18.02.2019]

“OH YOU LOOK SO PRETTY TALKING ABOUT DISABILITY...”

Kate Marsh
Coventry University
C-DaRE, Centre for Dance Research

This chapter offers an autobiographical perspective from a disabled artist-researcher. Reflecting on the experience of dance making and performing. It includes an exploration of how the disabled dance artists body on stage is read through a lens informed by societal, cultural and historic understandings of impairment. In preparation for this Chapter the author was in contact with another disabled dance maker practicing in Brazil, there are excerpts of this communication within the writing. Explicitly bringing together two disabled artist-researchers in this publication offers a new and unique perspective to an existing canon of writing about dance and disability, specifically it gives voice to the lived experience of disability and dance-making. Doing so allows these perspectives and experiences to inform and shift traditional ideas of so-called ‘inclusive’ practice away from a binary of ‘normal’ and other and towards a perception of disabled artists as autonomous agents of their own artistic inquiry.

Societal perceptions of the impaired body as ‘lacking’, or lesser than the non-disabled body, can cause attitudinal and perceptual barriers (Aujla and Redding 2013) to aspiring disabled dancers. In addition, contemporary dance is an art form that operates within a pre-conceived framework of a ‘normal’ dancer’s body. These combined factors mean that disabled people seeking dance experiences do not see themselves represented in dance, on stage, in the media or on screen; disabled dancers are disadvantaged by a hegemony of prescribed forms of dancers as non- disabled, ‘complete’, standing, seeing and hearing. Many opportunities in dance are not available to disabled dancers. ‘Traditional’ non-disabled bodies are the ‘norm’ in training and professional contexts. Unless specific employers in dance explicitly state an ‘interest’ in employing dancers with disabilities, or training

providers express a commitment to differentiated training; then the sub-text is clear; the disabled dancer does not belong in these contexts. This is troubling in relation to progression in dance. Failure to recognise the valuable contribution to dance made by disabled dancers, outside of the confines of the 'dance and disability' sector means that progression will remain limited for disabled practitioners in dance. Furthermore, dance as an art form will fail to benefit from the rich knowledge and experience that exists in disabled artists.

Contemporary dance has developed a vocabulary, which is language-like, spanning generations of developments in the genre. It is an etymological framework, which accounts for the history of the form. Balletic vocabulary, highly directive and codified as a practice is still widely used, not only in the context of ballet, but it is also often borrowed by specific contemporary dance techniques as a shorthand for describing a desired position, gesture or phrase of movement (for example, plié, first/second position). Within contemporary dance there is an esoteric language which depends upon knowledge of the field in order to access and understand its meaning. The latter is widely perceived as more 'accessible' and less specific to 'traditional' or normative bodies. However, without a foundation of training or experience in contemporary dance, much of the terminology can be vague and divergent in its interpretation and therefore alienating to dancers with 'non' conforming bodies.

Current discourse in many areas of contemporary dance seems to perpetuate a language in which disability is absent. My experience in the sector suggests that this is also apparent in dance training and education contexts as well as within broader academic frameworks. That which exists is limited to disability as a 'subject' in dance, rather than a language that allows for useful, critical discussion that embraces disability and which includes vocabularies for training and working in dance that are relevant to disabled dance artists. This absence means that leaders in dance can only draw from existing etymologies to talk about dance including dancers with disabilities. In this context the disabled performer is consistently 'othered' by a language concerned with bodily norms in dance.

In my practice-research I aim to develop a language that feels appropriate to my body and my work, one that accounts for my 'non- traditional' body. I want to create dance works that can be accessed by diverse audiences; A key objective in my practice is to

challenge viewers of my work to interpret my performance outside a dominant narrative of trauma or bravery. As a person with a missing limb, I am intensely aware of the perceptions commonly associated with impairment of this kind. There is a fascination to know 'what happened.' Amputation or congenital limb loss are subjects of curiosity. The 'one armed villain' or 'peg-legged baddie' are familiar characters in popular culture. Although there are limited examples of 'positive' depictions of limb loss or amputation, for example media coverage of paralympic athletes, the examples discussed above are dominant and in my practice I want to offer my perspective on these representations.

The narrative of limb loss as traumatic and painful is embedded into public understanding. Humans are born into a system dictated by scales of 'normal' and 'other'. Dominant modes of socialisation tell us to 'care' about those who are born or who become 'other'. It is this sense of caring that perpetuates the scale. On the whole, normal is assessed in comparison to the bodies of others. By 'caring' about those less 'normal' a societal sense of a person's normality is re-affirmed.

This is troubling for the relationship between disabled performer and non-disabled viewer. When the viewer arrives at the performance encounter they bring with them their social, cultural and personal perception and understanding of impairment. Through these 'anthropological mechanisms' (Agamben 2004:29), we are taught not to 'stare' at difference. So often I have witnessed an anxious parent's whispered reprimand to a child first noticing and then staring at where my left hand 'should' be.

In relation to my specific shared practice with dancer Welly O'Brien (a dancer with one leg). It is rare to see two disabled artists in a duet together, in particular women. 'Integrated' dance has historically borrowed from a traditional balletic model wherein the female disabled dancer duets with the non-disabled and usually male performer (Jurg Koch and Welly O'Brien in *Surfer Girl* by Doug Elkins for Candoco, 2001). In this way the choreography is consistent with attempts to 'fit' impairment into a pre-existing canon that can be readily understood and is still informed by an ethos that reinstates the classical body within the disabled one (Albright, 1997:83). By resisting this model, I am forcing my audience to re-think the position of the disabled dance artist in performance. I am deconstructing the comfortable viewing within which the disabled dancer is supported by their non-disabled partner. This

deconstruction invites audiences to reconsider the normative frameworks commonly used to view 'inclusive' dance. As a dancer and dance-maker I want to position myself and my experiences at the forefront of the work. Kupperts offers a view here:

Disabled artists and their allies challenge and query the knowledge that governs how we see what it means to be human, but also how we see artwork itself. Through their practices, artists can choose to analyse the norms that underlie our conceptions of excellence. But it is not easy to undermine the status quo, and disabled artists face many challenges as they make choices about how to identify, how to place their work, how to find audiences. (Kupperts 2014:32)

Kupperts is citing art as an opportunity to challenge assumptions around disability suggesting that artists can use their practice to consider their own position in the world and their relationship to widely held 'norms'. She also highlights the complexity of subverting these ideologies within artwork suggesting that this is both impacted by and dependent upon the choices the artists make about their work.

The simple act of performing within a framework of understanding based on a long history of how disability, in particular limb loss, is interpreted. I want to consider my role in this process of interpretation. I can invite people in to 'my world' in a way that is non-confrontational and allows audiences to feel 'challenged' but within the confines of their existing understanding. Or I can confront the pre-conceptions in a way that highlights the dominant norms and places me in a power position, an autonomous performer with the potential to direct the audience gaze.

There is a taboo surrounding missing limbs, it is an impairment that has associations with accident, illness or birth 'anomaly'. It is a disability that invites curiosity, this is in contrast to a visual or hearing impairment or a person using a wheelchair, where generally the body is still 'whole'. Limb 'deficiency' presents a body that does not fit into a recognisable framework. This disrupts our feelings of security about our own physicalities. Limb loss highlights the fragility of the human body, the potential to be 'broken' or 'damaged'. Anthropologist, Lindsay French supports this view suggesting that amputation challenges our own sense of bodily integrity and conjures up nightmares of our own dismemberment' (French 1994:72).

The encounter with a person with a missing limb evokes a mixed reaction in the 'starrer' (Garland-Thomson 2009), it unsettles feelings of security at the same time as provoking the question of why? This desire to 'know' is not specific to limb loss, it is an aspect that informs not only how disability is understood in the world, but also the relationship of the person with an impairment to 'normality'. It could be said that there is a belief that if we have the 'knowledge' we can protect ourselves and those close to us from disability. This implies a power relationship between the disabled person and the non-disabled person. If impairment is understood as something painful, traumatic or even 'unlucky' these associations mean that in leadership terms it may be difficult for a person with a disability to be 'understood' and 'viewed' outside of this understanding. The fear of 'accepting' fragility as part of what it is to be human automatically stigmatizes the disabled person. I propose that it is this marginalisation that is an obstacle to autonomy for disabled artists.

The disabled dancer can also be made voiceless and restricted by presumed narratives held in society. In the same way, the non-disabled artist can be made invisible through their role as 'facilitator.' This is evidenced particularly in the way that 'inclusive' dance is reviewed or critiqued. The 'story' of the disabled artist often dominates the writing and the non-disabled performers frequently remain in the background. This excerpt from a review of a duet between O'Brien and Jurg Koch (a non-disabled dancer) supports the statement that the narrative of 'overcoming' impairment is dominant in our discourse of disabled dancers. In addition there is a suggestion in this quote that dance is an opportunity to 'transcend' disability, as O'Brien is lifted and supported by Koch her impairment is invisible, it is the moment when she becomes 'pedestrian' again that we are reminded that she has a missing leg.

The highlight is Surfer Girl, in which Welly O'Brien sails through the air, moving as freely with her partner, Jurg Koch, as a fish in water. Only when she lands do you realise that, like a mermaid, she cannot walk. (Parry 2001)

Parry's response to this work presents an interesting perspective concerning the disabled performer on stage and off-stage; there is an assumption that O'Brien is 'performing' the Surfer Girl 'role'. The ambiguity of this stance is the probability that as O'Brien

perceives herself to be more 'whole' without her prosthesis she may feel more like she is performing when wearing her 'normalising' prosthetic leg.

The objective of much of my practice-research is to include my missing limb as a central element of my performed work. It is this that is most challenging to acceptable norms in dance and disability. I want people to see where my limb 'should' be. I want to use the specificity of my left arm as part of the movement, not as a part of my body that moves as a consequence of a different movement. In doing this I am acknowledging my impairment as part of my dance, rather than something to be overlooked. This speaks to notions of visibility in the field of dance and disability rather than performing in spite of my impairment, I am performing because of my impairment.

The lack of a robust and shared vocabulary to enable a critical discourse around the impaired body has meant that the disability is made invisible. Subsequently critical discussion relating to work including disabled artists, is not concerned with the disabled dance artist as a 'complete' person. By this I mean that the commentary is often focussed on the impairment or 'problem'. Normative templates of the dancer's body are used as a comparison to the disabled body in dance. The 'truth' of the skill and experience of disabled performers is secondary to narratives of miraculous or inspiring bodies overcoming trauma and beating obstacles to be positioned as performers on stage.

The consequence of this is that disabled artists are restricted to iconic roles in dance. They have become trophies of equality and access in dance, by positioning them in this way there is a silencing of their voices. Whilst there are a number of highly experienced disabled dancers who maintain their practice as performers, there remains a significant lack of disabled artists present at a leadership level in dance in the UK. It should be noted than in recent years there has been an increase in the number of high-profile disabled choreographers (Marc Brew, Caroline Bowditch, Claire Cunningham). It is the lack, however, of disabled artists in positions of influence and decision making in 'mainstream' dance that has meant that disabled dancers' voices are not accounted for

in our shared dance heritage. The contemporary position of disabled dancers is in large part a consequence of their lack of presence within historical records of dance and in other structures, such as dance teaching programmes.

Dance is an evolutionary practice, shifting and developing with time and cultural and societal change, students of dance are introduced to the history of the art form during their practical and theoretical education of the subject. Practitioners seen as central to the development of the genre over different periods in time are usually researched and critiqued. Students tend to learn the origin of the form and how each genre or style has been shaped by what has come before. Students are generally taught that modern or contemporary dance emerged as a shift away from the elitism of Ballet and that schools of experimental practitioners have paved the way for new and innovative practice. Through this curricula dancers are taught that they are part of a long and meaningful history of dance, they learn that their practice sits within a pre-existing canon of work.

Historic dance works are woven into current contexts, both in teaching and learning and in the professional sector. At times, work is re-constructed and 'brought back to life' and at other times the work is de-constructed to allow a response that accounts for new modes of practice. Dance works made by and including dancers with disabilities are relatively absent from a shared dance history. High profile companies such as Candoco¹ and Axis2 may be considered as part of this history, however in education this is most likely to happen within the context of a specified module of learning focussed on dance and disability.

The implications of this exclusion from dance history are significant for disabled dance artists. It is difficult to aspire to achievement in dance with limited reference to those who have preceded current practice. In this context disabled dancers are marginalised; historic representations are limited to objects of curious anomaly, for example performer Johnny Eck (1911 – 1991) and dancer Lavinia Warren (1842 – 1919). This leaves dancers with disabilities in a 'middle ground', not drawn upon in an historic context nor aspired to as leaders in a current context. This has a consequence on leadership aspirations for disabled dancers. It appears that

¹ For more information see www.candoco.co.uk

² For more information see www.axisdance.org

the marginalisation of historic figures in the context of dance and disability, where individuals are portrayed as 'abnormal' or attempts are made to 'erase' impairment, has led to a situation where many disabled dancers reject links being made to disabled dancers existing in historic cultural frameworks. Highlighted here by Celeste Dandeker in a discussion about the emergence of Candoco;

I was particularly aware that we could be seen as 'disabled dancing'. I was just not interested. (Animated 2007)

There is a perpetuation here of an environment within which disabled dancers are striving for 'normality'. Moreover, there is an implication that dancers with disabilities are required to 'ignore' their impairment in a landscape where the disabled body is 'invisible' in both historic and current contexts.

As a disabled woman I am interested in exploring the duality of both resisting and inviting the curiosity towards my body on stage. I am motivated by the idea that I am not performing 'about' my missing hand I am performing with it. This represents a shift in my experience as a dancer, as the author of my own work I want to create performance work that incorporates my whole body, not work that aims to forget them.

I 'do' my practice-research in this way because I can, because I am not restricted by an agenda of 'performing' normal or being inspiring. In the work I make, impairment is integral to the dance. I am consciously 'un-covering' myself and this feels both empowering and vulnerable. In order to progress in dance, impairment must be 'manageable'. The demands of a long choreographic process followed by touring and often teaching are not accommodating to fatigue, pain or in some instances medical appointments or intervention.

Mainstream UK contemporary dance is a highly competitive environment that develops and shifts quickly in terms of both training and professional practice. Disabled dancers are often expected to 'slot' into this environment and attempt to fit into codified frameworks of language, body and choreographic vocabulary. This environment takes little account of differentiation between all

dancers and is further troubled by the presence of disabled artists. To recognise one's disability and ask for adaptation or acknowledgement of the specifics of your body, and its requirements places the disabled dancer in a vulnerable position. In a world where people and organisations are competing for a limited amount of funding and opportunity it is difficult to ask for 'more' or a different way of working without appearing 'weak' or being perceived through a lens of trauma and need.

There are some examples of funding and opportunity given to disabled artists that is appropriate for their needs. Personal assistants, accessible accommodation, sign language interpretation amongst a number of additional factors are offered. This is still representative of a minority support structure in contemporary dance. Such fractional support for disabled artists means that externally it can appear that disabled artists are well supported to perform and make dance in a way that accounts for them as individuals. Until this support is reflected in the way that all funding is distributed, to allow appropriate access and also for development, disabled dancers will remain 'extra' and peripheral to 'normal' dancing. Through my engagement in ongoing research, I have felt less restricted by the constraints of presumptions and norms in dance that I have felt in my past career. I have felt liberated from my personal need to 'adhere' to stereotypes of how disabled dance artists should look or perform. It must be noted here that this is a result of many factors. Working concurrently on my practice and my doctoral research, which have at times been interrelated, has led to me encountering new environments and shaping a new position for myself in dance.

In my practice-research I do not feel the need to conform to either the normative or the disability stereotypes that have informed my work in dance so far. This freedom has enabled me to be inside my own work as a leader, also to reflect back and see myself emerging as leaderful. I am not 'fitting in' to a prescribed ideology of leadership in dance.

Below are letters shared between myself and Brazilian artist-researcher Carolina Teixeira. These were written in preparation for this chapter, they are informal and based on experience and anecdotal thinking. I share them here because in the framework of exchanging practice and ideas across geographical contexts it seems important and innovative to include two disabled researchers in conversation.

Dear Carolina,

Given this opportunity to contribute to a book exploring thoughts on dance and disability I want to think about what it means to be a disabled artist-researcher in this context. How can I use my experience and my voice to speak to aspiring disabled artists, I feel a desire to move the conversation forward, to explore lived experiences of disabled dancers and the intersections of these with societal and cultural understanding of disability.

When we practice dance, we are not suddenly separate from the frameworks that seek to define or categorise our 'non-conforming' bodies. When I began to move from a company context towards an autonomous practice I became interested in how I can explore the intersectionality of my identity on my own terms, how can I define my own aesthetic rather than aiming to get as close as possible to a 'normative' aesthetic. I feel now that I am resisting the 'norm' and creating a space for myself that accounts for my whole body because of what it is, rather than in spite of what it is not.

I am curious to know how my experiences as a UK based artist speak to yours as a Brazilian artist and how our diverse geographical contexts feed our practice. I want to be explicit in my desire to foreground our voices as disabled women, what can we learn from each other and how might this invite in other perspectives.

There is something powerful about both of us in conversation here. Two disabled women, two researchers, two artists, drawing from our collective experience, considering similarities and differences informed by our lives, our geography and our bodies feels exciting. I wonder what unique perspective this might give to this book and to the so-called dance and disability sectors in the UK and Brazil. Can we use our shared experiences to offer new ways forward that might mean that the conversation and action around dance and disability doesn't always have start from scratch.

The questions that are driving my research and practice are; Am I a Leader? And how can I use what I already know? I would love to know your thoughts and to hear about your experiences.

Warmly

Kate

Dear Kate

Based and guided by my experience in dance and with dance community in Brazil, I think that we have faced some transformations in the last 30 years.

Brazil has a large population of people with disabilities, 14% of the population have some kind of disability. Dance involving people with disability started in Brazil in the [19]90's influenced by some American and European companies like Axis, CandoCo.

My experience was with Roda Viva Dance company, founded in 1995 by the Brazilian choreographer Henrique Amoedo. In this company I worked as a dancer, choreographer and director in the last 2 years of the company's existence.

I was always fascinated with how can I move beyond the idea of perfection, efficiencies and beyond the aesthetic of beauty. I'm interested in

investigating how my body moves, and how impossibilities contribute to my empowerment as an independent artist. Brazil is a plural and controversial country. The cultural life is completely different all over the country and people with disabilities are still treated as 'different or special people'. Both zones of conflict that I called in my thesis as double consciousness. This phenomenon is peculiar in Brazil because it has been predominant in the daily life of disabled people as a double feeling of being or not included in society.

Dance is based in economy models of ability, efficiency and production. To be a dancer in my country involves some aspects that I consider important to link:

As a disabled woman, artist and intellectual researcher, I still hear things such as:

'Oh... you look so pretty "talking" about disability...' 'Wow, how can you dance with a body with a BROKE brain?' But the whole question to me at this

moment is how to promote autonomy in a country that promotes exclusion in political, economical and social spheres?

As an artist I always changed my possibilities of engage people to discuss about Disability as a place of experience specifically an Aesthetic of Experience.

I've been teaching in schools, institutions, non-governmental groups and I've been experienced with a lot of groups in Brazil. But I think that autonomy is a political and particular view in my work.

I feel independent in my creations, in my workshops because I found my proposal to think about disability as a social and political experience. To be a disabled person and artist in Latin America is completely different of America or Europe. It is to provide miracles every day. Common things such going to school or university, going to the market are practically impossible.

People here don't have accessibility in political, social and economic spheres. These common things are impossible to a lot of people here, in rural or urban zones. In the context of Brazilian Northeast is terrible, more than states like São Paulo or Rio de Janeiro.

I think that to speak about improvisation in relation to disability is interesting, it is common sense. The disabled citizen that lives a disability experience knows about this place more than others. Disabled communities know about not being included and for the most part of these people are forced to move against all barriers, they know well about improvisation in their daily life.

I need to say to you that I am exhausted, really exhausted especially for the academic product that is Disability in contemporary times, in my country and around the world. In my opinion this is a negative context. When I am on stage, I live my art as a creator, as a person that needs to act/perform to live I do not perform to justify my artistic practice. The work that I do

today is a place to be free and to provoke other sensations it is a place that confronts and gathers my lived experience of disability. The audience will always see my body as an abnormal body or special body but it is not my responsibility to change the audience perspective. I think that is a deeper process that involves more contact, knowledge and identification with a disability experience.

Best Wishes

Carolina

CONCLUDING THOUGHTS

The experiences of disabled artists are often mediated by 'established' voices in the dance sector, often from a non-disabled perspective. In my exchanges with Carolina I became increasingly aware of what it means to be two disabled female dance artists in conversation. There is much that separates our experiences of making work informed by cultural, geographic and political contexts. What also emerged, however are the things that draw us together, shared lived experience that permit us to navigate into a 'short-hand' of communication of understanding each other's outlook. There is something seemingly important to me in speaking to someone who understands from an 'insider' view. I hope that sharing this exchange here, will invite other disabled voices to the conversation, also that it can offer new perspectives to a canon of research into dance and disability.



Picture 1 – Kate Marsh and Welly O'Brien
Photo by Tony Wadham

REFERENCES

AGAMBEN, Giorgio. **The Open: Man and Animal**. Stanford University, 2004. p. 29

AUJLA, Imogen; REDDING, Emma. Barriers to dance training for young people with disabilities. **British Journal of Special Education**, vol 40 no.2, 2013. p. 80-85

DANDEKER, Celeste. A Compelling Combination. **Animated Magazine**. Spring, 2007.

FRENCH, Lindsey. The Political Economy of Injury and Compassion: Amputees on the Thai-Cambodia Border. **Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self** Ed by Cosordas, T, Cambridge University Press, 1994. p.72

KUPPERS Petra. **Studying Disability Arts and Culture** – an introduction Palgrave Macmillan, 2014. p. 32

PARRY Jan. Review of Candoco Double Bill. **The Guardian**, 2001.

PLURAL BODIES: A LOOK AT THE DIFFERENT BODY THROUGH THE EMERGENCY OF INTEGRATED DANCE IN THE CITY OF CAXIAS DO SUL/RS

Magda A B C Bellini
Universidade de Caxias do Sul (UCS)
Bachelor and Licentiate Course in Physical Education
Translated by Consuelo Valandro

[...] that which is not 'body' is no part of the universe, and because the universe is all, that which is no part of it is nothing, and consequently nowhere.

Hobbes

I begin this essay with the task of describing in a few pages a short but consistent study and work background on bodies of passage in the scene of Caxias do Sul city. More specifically, on bodies that move in space and go beyond the barriers of prejudice concerning disability. Bodies that dance.

The advent of other bodily abilities in the way of moving in space and the emergence of bodies with a notorious uniqueness aim at making us understand and focus on some of these processes that take place in bodies, with bodies and among bodies, in a sense that highlights the analysis within a broader context, as part of the subjects, of their life standard and their social context.

The research conducted during my master's degree resulted in the dissertation "*O corpo que dança e a arte contemporânea: multiplicidade e fragmentação*¹" (The dancing body and contemporary art: multiplicity and fragmentation), as I had already begun my

¹ Dissertation presented to the examining board of Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, as partial requirement to obtain the Master's degree in Communication and Semiotics, under the supervision of Prof. Dr. Christine Greiner, in December 2000.

study journey about bodies that until very recently did not have the fundamental right of expression through moving in space and, when they chose this path, they were marked by the exception, by the attention to estrangement, by the appreciation for practices that escape the predictable.

At the beginning of April 2000, I started my work at APADEV - Associação de Pais e Amigos dos Deficientes Visuais (Association for Parents and Friends of the Visually Impaired) in the city of Caxias do Sul - RS. It focused exclusively on visual deficiency, with children, adolescents and adults, which roused a certain duplicity in me, so that I became interested both in the deficit caused by visual impairment and in the human condition itself: the human being, endowed with a body that communicates and interacts with the world, and with a unique identity. A body capable of translating words and desires into actions.

The initial proposal I had for the institution's directors and coordinators was to give notions of dance and corporal expression to some of its users, of predetermined age groups. Throughout my course there, the subjects who participated in the project achieved significant changes in their movements and their body dynamics. The project did not envisage an explicit reference for the discussion of a didactic-pedagogical program for visually impaired individuals or the elaboration of a reflection about dance and therapy, but it related to the human body as a cultural being. A body constituted by the joint action of all other bodies that culture and the evolution of the species offer. A body that is liable to innumerable approaches and readings.

The main strategy consisted of promoting workshops of individual and group corporal expression, concerned with the possibility of exploring and expanding communication and bodily organization, the imaginary, notions of time and space, proprioception and new relations body x movement x environment. This work was based on the expressive capacity of the movement that is generated from the inside out, based on the memory of lived experiences and the emotional reaction to different stimuli.

In order to reach this goal, we had to leave deliberately the position of objective observers and deal with these individuals face-to-face in meetings where both understanding and imagination prevailed, for only in a context of collaboration, participation and relationship could we hope to learn something about how they feel the world. Only they can tell us and show us what it is like to be

blind. Intuition and improvisation conducted and guided this creative process for the users as well as the organizers and supervisors of the expression workshops. Imaginative, delicate and patient communication was necessary for us to become co-explorers in this endeavor.

I had learned a lot while dancing and accessing, when necessary, my visual memory to remember certain magical moments lived within my body. Then I was facing something new: teaching dance, movements and corporal expressions through language and touch. Despite the fact that I was prepared – with a degree and extensive didactic experience in dance and choreography – I had to, through words, as an actor, rebuild the space and the world. An imaginary space related to the danced dimension that transmutes gestures into language.

Our work on the floor consisted, despite the heterogeneity of needs and the different levels of realities, of an improvement that allowed the users, without any help, to perform everyday gestures more skillfully, from climbing stairs, to sitting, standing up, entering a lower car, getting on a taller bus or using the park playground.

My first action consisted in abandoning something common to all pedagogical actions: the pedagogical project. My purpose was to be able to provide our meetings with an interactive action and not to be attached to a working tool that shows when, in what way, by whom and what will be done to achieve the expected results. There was always, of course, a guiding axis for the work to be done, as I explained from the beginning of the research. Besides, my decision did not prevent all the reports, videos, films or photos of our work made at the end of each week.

When you do not see, it feels like when you write a note. You lose several information that can be expressed through body language and facial expression. We, the sighted, use body language and face to express sadness or joy. Our face expresses several meanings in the most different cultures around the world. We have an idea of the size of things. For the congenital blind, there are some points in common and significant differences regarding these issues. Maybe we can tell you more about these issues.

Working with blind people shows what could be concluded from other references: we are not equal, we do not constitute a homogeneous whole. The argument that we are equal (before the law, before justice, etc.) is nothing more than a false prerogative. We are all different and it is precisely here that there is the real possibility of dialogue with the other: in the certainty of difference and of the unspeakable and extraordinary uniqueness of life.

In the midst of all this whirlwind, I contacted the Belgian company Ultima Vez, directed by Win Vandekeybus², who made all effort to send video material of his piece called “Mountains Made of Barking”, which premiered world-wide on June 28, 1994, at the Royal Flemish Theater / KunstenfestivaldeArts, in Brussels, where he had a “blind” protagonist on the stage.

Win Vandekeybus and his company are known for their work of great physicality and risk, a tension maintained by the interpreters at all times, a great variety of bodies and personalities. Since the creation of his first work, Vandekeybus has explored his interpreters, their own worlds, adjusting to their qualities, each with an indelible but fully interpenetrated personality on the stage.

All this process advanced to a thesis project that came to fruition in 2007: “Bodily communication from non-visibility: a theoretical-practical study”³ with individuals with (congenital and acquired) visual impairment, having the study of some of these cases through a communication perspective.

More than words, more than written communication, much more than gestures, my body speaks ... I let it speak, after all it has much to tell me and to teach me ... It is a bridge of communication between me and the world, the people ... I let my imagination take care of me, my thoughts are already too far for me to reach them ... I am caught by different feelings, everything emerges at the moment I am dancing ... I feel part of everything, I am aware of my body, of space, of what I am transmitting to those who watch me ... I explore the space and find millions of possibilities hitherto unknown to me ... I “speak” fearlessly, I “say” everything I feel like, I feel light and unworried. I find in the “mistakes” other ways and possibilities – possibilities of feeling the world. The music, the physical time, my

²Wim Vandekeybus (Herenthout, June 30, 1963) is a Belgian choreographer, director and photographer. His company, Ultima Vez, is located in Sint-Jans-Molenbeek (Brussels). Along with Jan Fabre, Alain Platel and Anne Teresa De Keersmaecker, Wim Vandekeybus was responsible for the Flemish wave of contemporary dance in the 1980s. He has made more than 30 international dance and theater productions and almost as many films and videos.

³ Thesis presented to Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), in partial fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Communication and Semiotics, under the supervision of Prof. Dr. Christine Greiner, in December 2007.

points of reference give me awareness of the space where I am ... Yes, because at certain moments it does not exist anymore, it does not exist for moments that maybe are too long for those who watch, because I am beyond all these perceptible things ... My memories are made present by the kinesthetic memory, because "I feel" the things touching me ... For some moments, we laugh, we laugh at ourselves, and with laughter we build more and more movements ... Everything becomes infinite, everything is possible when someone wants it, and especially if someone likes it.

(Juliana Grando Peixoto – blind dancer, 2003)

In 2009, when I was part of a specialization board at UCS (Body, Culture, Education and Creation) with the theme of Dance and Disability, I had the opportunity to meet a Physical Education professional who had been working in this area, Luiz André Cancian, dancer of Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, the city dance company. In his final performance, Cancian had two participants in the scene; one of them was Roberta Spader⁴, who would become a role model in the city and region for her tireless persistence.

At that time, Roberta still used a wheelchair, but her practice and training on the floor, with characteristic movements of contemporary dance, contributed to her gradual progress to leave the wheelchair and start to move around the world only with her "pink" crutches. And so a dancer was born.

In the same year of 2009, a statement from Roberta made me totally impressed. At the end of the performance, in a conversation with the audience, she reported that it was due to the movements made on the floor, such as rolling, to the exhaustive rehearsals and to Cancian's insistence so that she tried new ways of moving in space without the wheelchair that she had started to have some sensitivity over the coccyx. In both the neurological and psychological spheres, this was a relevant fact. According to Sacks (2003, p. 133), "with each step, with each advance, the horizons expanded, we emerged from a contracted world – a world that we did not perceive to be so contracted."

⁴ Graduated in the Technology in Dance Course at Universidade de Caxias do Sul. Artist-dancer postgraduate in Neuro-psychopedagogy with emphasis on inclusive education by the Associação Catarinense de Ensino Faculdade Guilherme Guimbala. Culture Coordinator of the association L'Água of Caxias do Sul/RS.

In the opinion of Ferreira (2003, p. 13),

The body goes beyond the possibility of movements by combining several techniques from different dance and movement languages. In this movement, as it occupies a space previously considered exclusive of an idealized body, the visibility for the body of a dancer with some disability increases. And this is important, because, if it promotes reflections and reactions, it also stimulates, encourages and contributes to the legitimization and growth of the modality.

In 2012, Roberta met Carla Vendramin⁵, a Brazilian dancer and choreographer who returned to Brazil after eight years studying and working in England with world reference groups in this area, such as Candoco⁶.

Carla began her work in the city mixing all her experience in improvisation with her background referenced by artists like Adam Benjamin and Celeste Dandeker (creators of Candoco). The premiere of this partnership was the design and creation of the piece “Entradas, Saídas e Labirintos” (Entrances, exits and Labyrinths), in 2012.

In the following year, Roberta danced in Porto Alegre in a piece directed by Carla, “O Gato Malhado e Andorinha Sinhá” (The Tabby and the Swallow Ma’am), based on the homonymous text of Brazilian writer Jorge Amado.

In 2012, the project called “Diversos Corpos Dançantes” (Diverse Dancing Bodies), which was approved and produced with resources from Financiarte (Department of Support of the Culture Secretariat from the city of Caxias do Sul - RS), aimed at offering

⁵ Carla Vendramin holds a master's degree in choreography from Middlesex University, London, 2008. In England, she worked with major companies in the dance scene, with groups of dancers with and without disabilities such as Candoco, Dance Art Foundation, Adam Benjamin, Entelechy Arts, Step into Dance of Royal Academy of Dance, NewVic School. In addition to “Perspectivas”, other pieces that stand out in her work with groups of mixed abilities are: Entradas, Saídas e Labirintos (Caxias do Sul, financed by Financiarte, 2012); Corpo Fechado/Corpo Aberto (Dreamtime Company, Milan, as invited choreographer with the support of the Brazilian Culture Ministry's exchange program, 2012), Mostra Brasileira de Dança (Recife, 2012). Besides, Carla works with performance and received in 2012 the Award Prêmio Açorianos de Destaque em Dança for her work in PEP – Programa de Estudos em Performance (Performance Studies Program). With a long career in dance, she was a dancer in prominent groups of the dance scene of Porto Alegre, such as *Ânima*, by Eva Shul, *Tabo de Ensaio*, by Cibele Sastre, and *Fato*, by Tatiana da Rosa.

⁶ Candoco Dance Company is a contemporary, physically integrated dance company founded in 1991 by Celeste Dandeker and Adam Benjamin. The company headquarter is located at a training center in the North of London.

PROJETO DIVERSOS CORPOS DANÇANTES

Apresenta:

ENTRADAS, SAÍDAS E LABIRINTOS

Dança Contemporânea com Bailarinos com e sem Deficiências

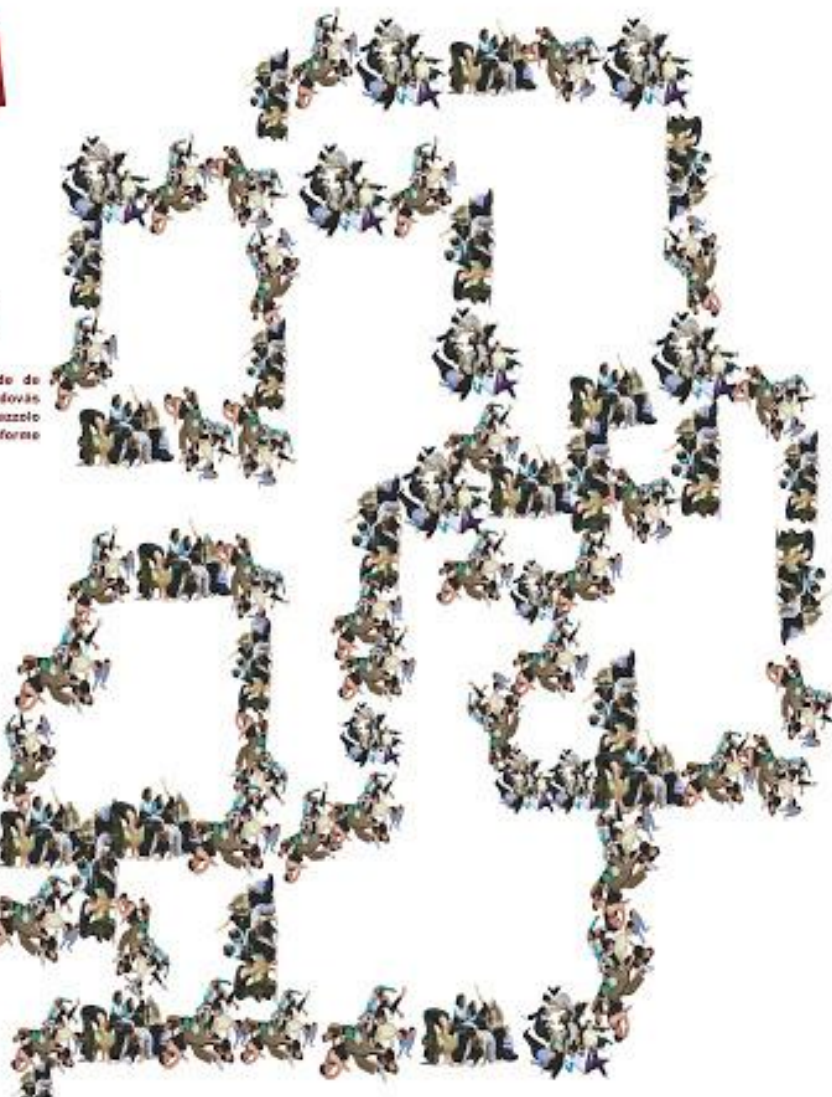
372

20:30 ^{domingo} 10
Junho

Sala de Teatro
do Centro
Cultural Ordovás

INGRESSOS
GRATUITOS

*Coleta Antecipada: Na Unidade de
Dança do Centro Cultural Ordovás
Rua: Luis Antunes, 312 - B. Passizelo
*Ingressos na hora: Somente conforme
disponibilidade.



to the public of Caxias do Sul a new experience on dance, defying standards and spreading knowledge on the dance language made with the integration of people with and without disabilities.

The project included several segments of the community of Caxias do Sul and many aspects of dance: audience formation, training for disabled dancers, integration among professional dancers and disabled dancers who are beginning, information and knowledge development on integrated/inclusive work in dance.

The group “Diversos Corpos Dançantes” made it possible for people with and without disabilities and with or without experience in dance to experience our proposal. There were four days of open workshops, in which the community in general, dancers and disabled people of different ages participated, some of them from Instituto de Audiovisão - INAV, from Associação de pais e amigos dos deficientes visuais (Association of parents and friends of the visually impaired) - APADEV, and Centro Integrado das Pessoas com Deficiência de Caxias do Sul (Integrated Center of People with Disabilities of Caxias do Sul) - CIDEF / UCS.

The fact that this project was unprecedented in the local scene stimulated new ways of organization, interpretation and understanding, besides, especially, the visibility these bodies



Apoios:

Cia. Municipal de Dança - Caxias do Sul
Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho

TABONE - Design e Tecnologia em Componentes
Spaghetti Filmes



Picture 1 – Advertising Poster of the Project Diversos Corpos Dançantes, 2012
Source: the author’s personal files

were gradually obtaining. According to De Castro (2011, p. 144), "the need to spread other kind of information about the body of people with disabilities requires the urgent necessity to consolidate educational means for such information."



Picture 2 – dance scene of the project Diversos Corpos Dançantes with Cristian Bernich and Roberta Spader, 2012
Photo by Pretz

The career of Cristian Bernich, artist-dancer and choreographer who lives in Bento Gonçalves, city in the mountain region of the State of Rio Grande do Sul, was also marked by the exception. In 2006, besides his career as a dancer, Cristian also had a corporative job, and this was how he had the opportunity to meet two deaf people who communicated through Libras – the Brazilian Sign Language. From that initial contact, Cristian saw in the flow of this language a “dance” that fascinated him at first sight.

From then on, his interest gradually grew, and, with the help of a handout and the support of his colleagues, Cristian entered this universe with the intention of organizing a project for people with hearing impairment.

He had ten months of great learning at the Hellen Keller School in Caxias do Sul. Cristian already communicated perfectly with sign language, since this language is based on movements, and those gestures had charmed him. Perhaps this was the reason for his ease of learning, besides his pre-disposition to enter this universe.

His own childhood and adolescence was punctuated by a close relationship with people with disabilities, but, artistically, it was the deaf who opened that door. It is relevant to mention that Cristian, in his interview, elucidates that “he never saw a person with a disability as someone who was not able to do anything”. For him, everything happened very naturally.

The limitations never became something tragic; quite the contrary, he saw there were possibilities of infinite ways of displacing bodies in space and the expansion of new motor repertoires from disabled bodies.

In 2010, as a dancer of Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, directed by Cristina Nora Calcagnotto, he was part of a Christmas show called “Noite Encantada” (Enchanted Night). From then on, he developed many pieces with deaf people at the Hellen Keller School, adding rhythm, dance and theater aspects to them. It was a still intuitive work, but it aroused in Cristian his passion for this subject even more, although he did not yet have any training in this area.

In 2012, in a process of transition between the works developed in Cia Municipal de Caxias do Sul and the creation of his own place, focusing more on his own dance company – Trupe dos Quatro – (created in 2005, initially working with theater and, later, with dance-theater, Cristian was invited to work with Carla Vendramin in the piece “Entradas e Saídas” (Entries and Exits) .

In that same period, Cristian had already taken the DanceAbility⁷ Teacher Certification Course with Alito Alessi⁸.

“Entradas, Saídas e Labirintos” was a project suggested in 2012, but it was carried out in 2011 and 2012, with the proposal of a collective creation, working with improvisations and later transforming them into a choreographic composition with different bodies. Bodies with visual, physical, and cognitive impairments focused on the possibility of how to aggregate different bodies, or rather, to integrate these bodies, thus arousing the potentialities that also emerge with their limitations.

Carla’s role in “Entradas, Saídas e Labirintos” was crucial. She worked carefully on the dramaturgy of the piece. According to Kunst (2016, p. 113), her reasons “are not only related to her aesthetic and formal changes, but to a profound shift in our understanding of the working modes in contemporary dance, as well as its modes of production and presentation”.

Dynamicity, interdisciplinary approach, theory and reflection started destabilizing the audience’s gaze. And here Carla exceeds expectations! According to what Boudier et al. (2016, p. 177) affirmed, “as a dramaturgical work is never clearly defined beforehand, it is always the relationship between the team and the dramatist that will determine the way this gaze will be set and the place it will take in that creation”.

⁷ DanceAbility is a method for dance, movement and non-verbal communication that integrates people with and without disabilities, allowing all people to express themselves and collaborate artistically. DanceAbility is a pun with the words dance and disability, which promotes interaction between people with and without disabilities.

⁸ Alito Alessi has been a professional dancer for 37 years. Internationally recognized as a pioneering teacher and choreographer in dance research for people with and without disabilities, he received several awards and scholarships for his work. He currently lives in Eugene, Oregon, USA and, for a few months of the year, he travels the world sharing the DanceAbility method. Alito also has training in children's education, therapy and massage therapy. He began the DanceAbility Teacher Certification Course in 1997, and so far he has trained people from more than 20 countries to use the method. His students are choreographers and performers at the Opening Ceremony of the Paralympics. Alito has produced dance festivals, participated as a lecturer at conferences, writing articles for magazines and books, besides supervising documentaries on DanceAbility.

It is impossible not to mention, once again, the capacity for movement and fluidity that was created by Carla in this piece. Carla millimetrically weaves the scene, giving life and visibility to all bodies, keeping a critical eye, which resulted in the junction of different ways of working together, or rather, in the possibility of showing the audience new forms of existence.

[...] what kind of movements can constitute a dance and, by extension, what kind of body can constitute a dancer.

Albright (1997, p. 1)

In 2016, the artist-dancer and choreographer Uelinton Canedo⁹ directed the piece “Que Passo”, with production of the dancer Roberta Spader. Financed by Financiarte, the piece debuted on December 4, at Teatro do SESC, in Caxias do Sul.

Since young Uelinton has had contact with disabled dancers. Many of these different bodies that Uelinton met and interacted with, despite being able to participate in some national festivals because they were “accepted”, were not dance professionals who organized the choreographies in which they would participate. In fact, it was the institutions such as Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais (Association of Parents and Friends of the Exceptional) - APAE or shelters where there were physical education professionals and physiotherapists who took them to the events. Not to mention that the applause always contained the biases of the “pity” and “poor people”.

Very soon he started working in an inclusive school for people with and without disabilities in Belo Horizonte. There, in fact, Uelinton began to work with dance for people with multiple disabilities. According to Rossi and Van Munster (2013, p. 182):

⁹ Post-graduate in Teaching for Higher Education. Graduated in History and Technologist in Dance/UCS. Artist-dancer and choreographer, actor and body coach, he acted in several states in musical, dance and theater groups.

The dance proposals involving people with disabilities have been disseminated in different contexts (educational, rehabilitation, artistic and sports), with different purposes (pedagogical, therapeutic, performative and competitive), besides comprising different disabilities, such as physical, visual, hearing and intellectual.

In Caxias do Sul/RS, as a dancer in Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, he had the opportunity to work with Carla Vendramin, at the Diversos Corpos Dançantes Project, in the piece “Entradas, Saídas e Labirintos” in 2012.

After this project, his relation with the dancer Roberta Spader became closer, in order to give continuity to the work initiated by Carla in Caxias. The project “Que Passo”, conceived by Roberta and Uelinton, reflects on what the ideal body to dance would be: would it be the body we idealize or the body we enable?

“Que Passo” features the dancer Roberta Spader and the invited dancer Andressa Cassol de Borba, both PWDs (People with Disabilities), under the conception and choreography of Uelinton Canedo, based on the emergence of the potentialities of each dancer and with a proposal to address ability and break paradigms such as the ideal body for dancing.

In this sense, Freire (2001) emphasizes that a dance program becomes efficient when: it develops the integral consciousness of an individual; it centers body, mind and emotion; it enhances the movement repertoires; it facilitates body self-knowledge through social interaction; it observes and analyzes human movement; it considers the uniqueness of each body; it reproduces and disseminates knowledge from experience.

In the piece¹⁰, individual memories become human memories in their phases (all phases that are part of life were the motto for this creation) and embraced the audience in a minimalist and delicate identification. It raised questions such as: – What passed if nobody passed? – What step do I take in my life walk? What's passed with a common-sense body? And with one that is uncommon? In the end, “Que Passo” presents a symbology and a multiplicity of meanings that aim to raise a deep reflection for the audience.

¹⁰ The name “Que passo” is a pun comprising different meanings in Portuguese, such as “what a step”, “what happens to me” and “what I pass”.

Currently, Roberta continues in her militancy while showing her disabled body and all the potentiality emerging from her dance. She has given lectures and workshops, several courses, published articles, as well as visited companies in Brazil and abroad.

My career as a university professor is focused on subjects such as dance and its intersections, guiding and evaluating undergraduate theses on this theme, participating in post-graduate examination boards focusing on dance and disability, or on the issue of inclusive school, and working with different bodies that are willing to free deficiency from its social ties and its stigma.

In the last semester (2018), in one of the Dance classes of the Physical Education course of UCS, I had as undergraduates a disabled student in wheelchair, a deaf student and a student with intellectual disability. So every Monday is a challenge, both for me and for them, but it's those challenges that move me. In a sense, working with diverse bodies only leads us to conclude that we are not equal; we do not constitute a homogeneous whole. The argument that we are equal is nothing more than a false prerogative. We are all different and it is precisely here that we find the real possibility of dialogue with the other: in the certainty of the difference and the unspeakable and extraordinary uniqueness of life.



Picture 3 - Que Passo, with Roberta Spader, 2016
Photo by Maurício Concatto

REFERENCES

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Moving Across Difference: Dance and Disability. In: _____. **Choregraphing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. New York: Routledge, 1997.
- BOUDIER Marion et al. Movimento. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Orgs.). **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.
- BERNICH, Cristian. **Entrevista concedida a Magda A B C Bellini**. Caxias do Sul, 13 de nov. de 2018. Entrevista.
- CANEDO, Uelinton. **Entrevista concedida a Magda A B C Bellini**. Caxias do Sul, 12 de nov. de 2018. Entrevista.
- DE CASTRO, Fátima Campos Daltro. Acessibilidade em trânsito poético: a eficiência da dança no corpo da pessoa com deficiência. In: THRALL, Karin; RENGEL, Lenira. (Orgs.). **Coleção Corpo em Cena**. v. 3. São Paulo: Andarco, 2011.
- FERREIRA, Eliana Lucia. **Corpo-movimento-deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação**. 2003. 268 f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- FREIRE, Ida Mara. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 21, n. 53, p. 31-55, 2001.
- KUNST, Bojana. A Economia da proximidade: o trabalho dramático na dança contemporânea. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Orgs.). **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.
- ROSSI, Patrícia; VAN MUNSTER, Mey de Abreu. Dança e deficiência: uma revisão bibliográfica em teses e dissertações nacionais. **Movimento** (ESEFID/UFRGS), v. 19, n. 4, p. 181-205, 2013.
- SACKS, Oliver. **Com uma perna só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**HISTORICAL-ANTHROPOLOGICAL ISSUES AND AESTHETIC ASPECTS IN
APPROACHING DISABILITY AND DISABLED PEOPLE – AN ESSAY OF
PROVISIONAL REFLECTIONS ON THE THEME**

Marcio Pizarro Noronha
(UFRGS ESEFID / UFG FEFD)
Translated by Mariana Bandarra

I refer to this short essay as “provisional reflections” because my observations, readings and reflections are indeed provisional. And nonetheless I am sensitive to the motion of my surroundings. I have chosen to use the terms disability and disabled person (based on the English language) but I dare to say these two words are herein used to refer to different issues, contexts and concepts. Additionally, I allow myself to state that, if my interest was initially to write about themes connected to the presence and the imaginaries of disability in non-modern and pre-modern societies, whether or not these societies are thought of as Western, I eventually realized that the sources are very scarce and much work remains to be done in terms of history, anthropology, and archaeology studies, before we are ready to get past certain common sense assumptions pertaining to the vast, complex universe of disabilities. I am only interested in developing a few ideas that can aid in artistic reflection per se.

In this process, I have come across a few instigating and guiding elements to construct a notion of monster in Ancient history, and how it is partially connected to the theme of disability. I have also found that a few aspects of how disabled populations were treated in ancient societies resemble the treatment reserved for the strange and the foreign, so as to ensure that the encounter is mapped, *a priori*, onto the territory that ranges between the isolation and death of the other. This is a characteristic of a number of anthropological themes, such as the study of closeness and distance, of the other, difference and otherness, as well as

psychoanalytical themes, such as that of the other (lower case) and the Great Other (upper case, standing for ultimate otherness or radical otherness).

I have also observed, from the scarce sources in medieval history, that a spatial dimension of isolation is a constant in the ancient world. However, this topology includes relational treatments of a different order, marked by Christian religious discourse and caught between tragedy and fragility. These treatments encourage practices of welcoming, nurturing and a sense of charity, while at the same time isolating these bodies and their suffering as being reflections of the Fall and of Sin. Much like diseases and certain bodily states, disabilities and disabled people have always fuelled reflections of a moral and ethical natural.

In the modern world, in translated literature and in the currently dominating reflections in the domain of the Portuguese language (especially as it pertains Brazilian scientific output and opinion pieces), there seems to be a consensus regarding the Western, European historical chronology, and it connects – as Foucault did – the ideals of the Enlightenment with the formation and advancement of biomedical discourse.

Thus, it can be observed that, in the field of Humanities, these issues are identified as broad topics within ethics, aesthetics, and also in a history of the body in the west.

In this setting, a specific aesthetic emerges. It combines a conceptual acceptance of disability and disabled people as a disease and diseased people, respectively, both found within the realm of medical discourse and therefore treated as shapes and borderline human experiences, caught between the biological and the technological realms. This is how a zone of machine-bodies comes to be. These are not the bodies of standard performance, but rather machines made of couplings that move them beyond deviation and low standards. In positive terms, disabled people have been the first cyborgs. Unlike the Enlightenment, which promised correction and rehabilitation, in the 19th century, the romantic (and later symbolist) version pointed to disabled people as a negative montage of science, the return of the monstrous aspects, of the punishing moral roles. Studies on characters such as the Hunchback of Notre Dame and Frankenstein are important pieces to understand this landscape. While the Enlightenment thinkers

were pedagogical and believed in science's wide capacity for normalizing and rehabilitating, the romantics and symbolists believed in omens and in the occult power underlying the condition, as well as its invention. Within the symbolism of dance, the figures of mechanical dolls represented by the ideal of Coppelia show a less optimistic version, one that might lead to madness and captivity – both possible outcomes of disability. In Coppelia, these coupled bodies are turned into mystical bodies, in a mix of religion, myth, clairvoyance, prophecy and imagination.

The new, contemporary negotiations have come to fulfil the scientific enlightenment-era ideology, or to criticize them, in a “we were never modern”-type version, thus revealing the asymmetrical constitution of relations and cognitive objects. Here we see new symbolic and sensemaking combinations that enable a number of different cyborg assemblies for the bodies. The various sensorial apparatuses and a theoretical debate around the SENSORIUM, SENSATIONS and EMBODIMENT of THOUGHT are horizons that allow us to reflect on the various diverse artistic poetics from the second half of the 20th century.

In parallel, we can see the expanded chronologies between the 1960s and 1990s show the progress of the debate, which made disability and the disabled person into a social, cultural theme. One perspective of the politization of this field lies in inclusive pedagogy, in inclusive action (which are combined with other affirmative action and negotiations).

Scientists are interested in underscoring the central aspect of the injury in terms of imagery and concept.

Activists, in turn, are interested in underscoring the central aspect of the disabled person's social body, and disability as a significant that slides across the social chain of significance. This latter lineage has gained strength with the international movements of people living with all forms of disability, and has affected the process of how disabilities are reviewed and classified (WHO, 2000). Here we see a recent historic process revealing a struggle, with attempts to combine the scientific and activist languages, with a prevalence of the political language of activism in the constitution of the subjects' discourse. Starting in the 2000s, social analysts acknowledge that scientific discourse has become more open to activist voices on the topic and ended up reviewing concepts that were almost exclusively biological in nature.

From this clash a critical action comes forth, an amalgamation of critical pedagogy and artistic proposition in the body of Disability Studies (USA, UK). In this group, from the standpoint of expanding the spectrum of the norm based on the concept of injury typologies, a number of aesthetic positions arise seeking to value the body itself, with its own experience as well as its cultural, moral, and ethical charges. Political visibility is thus accompanied by a politization of aesthetic and of the bodies of disabled people. This shift not only points at futuristic bodies, but to bodies that are present, alive, active, inactive, subverting the entire system that had been circumscribed to an experience previously defined by a biological conditioning factor.

The scientific and epistemological dispute also takes place in the arena of the arts, media and advertisement. This is the context from which the terms used in the titles of these reflections have been collected, precisely within a context that underscores and celebrates the difference of disabilities in their full spectrum and truth – in the figures of many disabilities, in the redefinition of the concept of a person living with disability or a disabled person.

To conclude, in a contemporary agenda we can observe new configurations have emerged and continue to emerge.

- 1) The agenda of accessibility, which affects the artistic output for groups of disabled artists across the entire production process, from the restructuring of rehearsal infrastructures all the way to theatres and other cultural devices and the access to these, the politics involved in the transportation of groups in the urban space, and, more specifically, the artistic acknowledgement and cultural recognition within the job market (this is not just about an social or leisurely activity and expanded therapeutic processes, although these are all involved, but rather about offering professional positions for disabled artists and groups of disabled artists), activation of policies of autonomy and individuation in the work environment, or at the very least as a way to generate cognitive capital, symbolic capital, and income;
- 2) Expanding not only technological couplings between the disabled artist and their body (biomedical paradigm), but also the public incorporation of relationships originating in all spheres of life, involving the fabric of the family, the network of

caretakers, who are, in turn, members of the identities, not only as prosthetics of support for these subjects, but also involved in a relational understanding of disabled subjects;

- 3) Reflections on the relationships in an expanded landscape of chronicle or long-term illnesses in contemporary societies, which have repercussions in changing the concept of disability, once, in the expected horizon of our lives, disability shows up as a new north, i.e., a new way to think about disabilities, not only the concept and description of disability, ultimately founded on the injuries, but actually updating how certain disabilities are conditioned to arise in the context of long-term illness, in a transversal exercise across illnesses and disabilities. In Brazil, several research groups in the social sciences point to a new landscape that involves other social processes, such as aging, chronic illness, and long-term illness. In this field, individuals might become socially identified as disabled over the course of a long life. This is not the case of subjects who are born different, but rather subjects that shift into a state of difference over the course of life, and this is not restricted to the context of injuries. The notion of injury is not a central one in this context. The most important is to understand how life expectancy (aging, chronic illness and long-term illness) plastically modify our bodies over the course of our life. This will generate a new research group and new demands to activist thinkers in the near future;
- 4) From the standpoint of an aesthetic agenda, the topic addressed in item 3 leads us to reflect on ontology and duration as the condition and state of the disabled subject, which might be an axis for artistic developments. What does this claim mean? It means thinking about the variation and flexibilization of the notion of ontology (of being), in the moulds of thinking about becoming-being. On the other hand, temporality (the passage of time) becomes part of the reflection about body events. It is not enough to look at the body in space. One must think and feel the body in time –any corporality must be understood under the effects of temporality and duration.
- 5) Disability as a disturbance of the aesthetic norm, contributing to the exploration and experience of such valued notions in contemporary thought as risk and unpredictability, contingencies, amorphousness and deformity;

- 6) The disability and the disabled subject as places for metaphor and embodiment of the biological events and how these are culturally interpreted in the social arena. In a perspective not akin to Freudian trauma theses, each and every biological event is traumatic to the subject – being born, growing, dying, getting sick, being or becoming disabled. The disabled subject (subject with disability) and the subject suffering from long-term illnesses (subject with long-term illness) undergo interpretations that are mediated by social relations, but in a rather particular way – they reveal, in their own experiences, the enigmatic symbolic process embodied in individuation. The rites and techniques gain plasticities and zones of uniqueness in these domains and thus reveal the other side of a coin, the way in which illnesses and disabilities are the most individual of human social experiences.

POST-SCRIPT.

WHAT DOES THE CRIPPLE SAY?

For years we have lived with this term. And for many years we have been working to erase it. The abject dimension of the concept and its implications - what it is capable of negotiating – has brought about a theory of blasphemy in politics, aesthetics, and art, in the field of QUEER STUDIES. In a world that wished monsters would be restricted to freak shows and radical experiences of difference enunciated by the complex new categorizations of disability, this perspective has dared to enunciate and state the return of the repressed.

Thus, like in the epilogue of this piece, I recollect the experience I have had with the Raffaello Sanzio dance company (Italy) and their work *Oresteia*. The work featured only bodies in performance, any bodies, with a myriad of disabilities. Those were bodies that did not configure a harmonious set, at every instant they negotiated the adventure of public shock. Those were not adaptable bodies. They were more like survivors. This experience has allowed me to no longer isolate the biological from the sociocultural – it re-politicized and revealed the complicity between the two realms. This is what happens when the biomedical paradigm forges the

metaphors for society – and vice-versa. The types of disabilities – data coming from the realm of injuries – do not matter, and the same is true of the sociocultural conditions – the realm of context. Oresteia de-constructed the biology that was stuck at the bottom of the cultural melting pot. It showed a sometimes confused or angry audience that there is a myth-forming potency in what has been traditionally seen as abject. The work fully used every stereotype the bodies featured in the staging of it had ever been subjected to. It was an embrace of restless strangeness, a true love and a manifesto of abnormality. Instead of caring, protecting, coupling, healing, technifying, hiding it within the machine (thus overvaluing the potency of the machine), what I found in that work was an aesthetic and artistic perspective with a penchant for Queer concepts, love and an actually dissident corporality that delivered a different moral to the world.

But this dimension is not built simply in the affirmation of the body. Its provocations and discomfort also pertain to an entire chain of immaterial aspects claiming their existence and visibility.

REFERENCES

- BURY, Michael. **Doença crônica como ruptura biográfica**. Tempus, volume 5, n. 2. P. 41-45, 2011.
- CANESQUI, A. M. (org.) **Olhares socioantropológicos sobre os adoecidos crônicos**. São Paulo: HUCITEC / FAPESP, 2007.
- _____. (org.) **Adoecimentos e sofrimentos de longa duração**. São Paulo: HUCITEC, 2013.
- DINIZ, D. **Modelo social da deficiência: a crítica feminista**. Série Anis 28, Brasília> Letra Livres, julho, 2003.
- FLEISCHER, S.; FRANCH, M. Uma dor que não passa: aportes teórico-metodológicos de uma Antropologia das doenças compridas. **Política & Trabalho, Revista de Ciências Sociais**, n. 42, janeiro/junho de 2015, p. 13-28.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Os Anormais: curso no Collège de France**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GARDOU, C. Quais os contributos da Antropologia para a compreensão das situações da deficiência? **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, Portugal, 2006, volume 8, p. 53-61.

GUGEL, M. A. A pessoa com deficiência e sua relação com a história da humanidade. **AMPID**, ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS MEMBROS DO MINISTÉRIO PÚBLICO DE DEFESA DOS DIREITOS DOS IDOSOS E PESSOAS COM DEFICIÊNCIA, 2015. In: <http://www.ampid.org.br/v1/tag/maria-aparecida-gugel/> Visited: 05/01/2019.

_____. **Pessoas com deficiência e direito ao concurso público.** Disponível em: <http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/pessoascomdeficienciaeodireitoaoconcursopublico-maria-aparecida-gugel-2016.pdf> Visited: 05/01/2019.

KLEINMAN, A. **The illness narratives.** NY: Basic Books, 1988.

MALUF, S. Antropologia, narrativas e busca de sentido. **Horizontes antropológicos**, volume 5, n. 12, p. 69-82, 1999.

ORTNER, S. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Revista MANA: ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL.** Volume 17, n. 2, Rio de Janeiro, agosto. 2011.

REVISITING 11 MILLION REASONS: TENSIONS AND RELATIONS BETWEEN DIVERSITY AND NORMALIZATION IN DISABILITY DANCE

Sarah Whatley
Coventry University
C-DaRE, Centre for Dance Research

INTRODUCTION

In this chapter, I am going to examine how *technologies of normalisation* operate as a theme within the *11 Million Reasons* touring photographic exhibition¹. As a series of still images, the exhibition prompts questions about what is transmitted through the stilling of the dancing body in the photographs. Following the touring photographic exhibition, a series of films have since been created to ‘reanimate’ the still image, using the film medium to promote the exhibition and enhance access to the digital content. I will consider the relationship between the still and moving image to ask whether the film version emphasises the truth or fiction of the dancer ‘in motion’ and to explore how the disabled dancing body is represented and ‘read’ as a consequence. Further, I will draw attention to how this cycle of production and reproduction exposes how the technologies involved (notably the camera), perhaps inadvertently, normalises the disabled dancing body.

For dancers, including dancers with disabilities, a primary interest is movement; skilled movement, aesthetic movement, clumsy movement, virtuosic movement, idiosyncratic movement, and stillness as an active part of movement. Remembering TS Eliot’s much quoted “the still point of a turning world” (ELIOT, 1936) reminds me that a central premise is that all movement is contained within stillness, and stillness is at the same time also the core, the central axis of all movement.

¹ This chapter draws on a published chapter that focuses on the *11 Million Reasons* exhibition (Whatley, 2018).

All dancers would probably say that being an expert mover is an aim, but this is an expertise derived from and specific to the dancer's own unique body. As movement figures so much in the dancer's experience, and its communicative function, it is not surprising that the skilled dancer is hyper-aware of her own capacity for moving, and her body's potentials and limitations. How movement may be experienced as assisted (through prosthetic, crutch, cane, wheelchair, etc.), compromised (through injury) or reconfigured (through an acquired disability or impairment) is all part of how a dancer identifies as a dancer. Dancers with differently-abled bodies are often more in touch with their capacity for movement than non-disabled dancers.

Media theorist Vivian Sobchack, though never claiming to be a dancer, offers detailed descriptions of her experience of moving following amputation of her left leg (2017). Her observations are revealing. She describes how through the course of a single day, her mode and experience of movement shifts and changes, because over a relatively short period of time, she is "variously one-legged, two-legged, and three-legged...Each of these incarnations involves its own bodily rhythm speed and 'protocol'" – and as she says, that means she is "not so far removed from the self-consciousness and bodily calculation that occupy athletes and dancers – if perhaps not in performance, then surely in preparation" (2017, 188). What I want to draw attention to here in Sobchack's words, and repeated in many essays that consider the disabled dancer's experience, is that of *movement*. I thus find the *11 Million Reasons* exhibition, and the videos that have since emerged from the images, particularly interesting.

11 Million Reasons is a photographic exhibition led by People Dancing in the UK and funded by Unlimited Impact, created to positively profile Deaf and disabled people who dance². Photographer Sean Goldthorpe was commissioned by People Dancing to create images inspired by iconic dance moments from film. Taking three months to complete, the project involved 160 people and

² 11 Million Reasons refers to the number of people in the UK who in 2015 were registered disabled; the number has since increased to c14 million: <https://www.scope.org.uk/media/disability-facts-figures>

took place in over 12 indoor and outdoor locations in the UK, launching in May 2015 in Leicester, UK. The aim of the project was to “demonstrate how photography can reach audiences that wouldn’t normally access disability arts”.³

The exhibition comprises 20 images, inspired by and from the original images, and features a number of dancers with physical, sensory, cognitive or unseen disabilities who were invited to take part in the project. It has toured to many UK venues and several international venues. The images have been the inspiration for a much wider *11 Million Reasons to Dance* programme of work that has been designed to take dance by disabled people to what are regarded as ‘cold spots’ in the UK, where disabled people, as well as wider audiences, have less opportunity to participate in and/or view dance. The photographic exhibition has been shown as part of this larger tour, presented in galleries, in theatre foyers and a variety of other settings.

The images are intended to be quickly recognisable because they reconstruct photographs taken from famous popular films that feature dance in some way. Many of the original photographs have been in wide public circulation, often for promotional purposes, reflecting the high visibility, reproducibility and ubiquity of the photograph as a medium of representation. The point of the exhibition is to encourage the viewer to ‘look again’ and to notice that a familiar image is made ‘strange’ because the movie star is replaced by someone new, and in many cases by a person with a different physicality. The aim is thus to encourage the viewer to see disability as something positive, as in all ways equal to the non-disabled performer who created the ‘original’ image. The images are intended to be seen as a collection; it is in the totality of the images that the force of the ‘message’ is intended to be received and be most affecting⁴.

Goldthorpe cleverly manages to capture the atmosphere of the movie in which the dancers have been inserted, created through lighting and staging, shot in both indoor and outdoor settings. In *Black Swan*, for example, dancer Sian Green is closely resembling

³ See: <http://www.doingthingsdifferently.org.uk/events/11-million-reasons/>

⁴ Unlimited Impact, who provided financial support for the project, refers to the message of the project, saying “The stunning, powerful, emotive, and humorous images are diverse with many bringing a subtle but relevant message”: <http://www.unlimitedimpact.org.uk/our-reason-to-see-11-million-reasons/>

the Natalie Portman back-view tutu-wearing silhouetted figure, shot from upstage, as she is facing the imagined audience centre stage in full light.⁵ In Green's recreation, the bright spotlight in which she is standing highlights her lower body unveiling a shadowy prosthetic lower leg. The semiotics of ethereality and bodily reality are craftily juxtaposed, perturbing the classical image of an 'ideal female ballet body'⁶.

In another image, there is something of an irony in the description provided for Welly O'Brien's reconstruction of *The Red Shoes*, in which according to the image caption she is Vicky Page 'longing to be a ballerina', reaching forward to a red ballet shoe hanging by its ribbons on a tree in front of her. Whether the reference to 'longing' is to draw attention to the discriminatory ableist aesthetic inscribed in ballet which effectively rejects any body that diverges from the classical ideal, or is to suggest O'Brien is longing to be able to wear *both* her red shoes is not clear. Moreover, because O'Brien always chooses to dance without her prosthetic leg, which is reflected in the image, and O'Brien has described how the floor is her 'natural home'⁷, seeing her in a ballet pose (supported by a non-disabled dancer who is *en pointe*), and which emphasises the vertical and an apparent resistance to the floor and pull of gravity, invites question. In another image, wheelchair dancer, Laura Jones from Stopgap Dance Company, takes up Julie Andrews' opening scene from *The Sound of Music* with what looks like a playful dare situated at the top of a steep hillside even though it is in fact another photographic illusion as Jones was actually on a flat surface for the shoot, the camera angle producing the effect.

It is likely that a shoot of this nature would have raised questions for many dancers who are unfamiliar with a process of stepping in to an already established 'set up' and asked to take on a particular character role. But for dancers with disabilities the

⁵ An interesting additional fiction is created here in the image as Portman is not a trained ballet dancer but put in many hours of training in preparation for the film so she could be convincing in her role.

⁶ There are plenty of sources that discuss the 'ideal ballet body' – see for example: <http://dancemagazine.com.au/2011/07/the-ideal-ballet-body/>.

⁷ This comment arose during an interview for a project that focused on the experience of amputees who are prosthetic users. The project, 'Identity and Governance of Body Extensions: The Case of Prosthetics and Avatars' was led by Sita Popat, University of Leeds, and funded by the Wellcome Trust: <https://ahc.leeds.ac.uk/performance-research-innovation/dir-record/research-projects/614/identity-and-governance-of-bodily-extensions-the-case-of-prosthetics-and-avatars>.

intention for them to replace a body with a very different corporeality, to re-embodiment a normative body, precisely to demonstrate that they “are capable of the same passions as an able bodied person” (CLEASBY, 2016) may well have unintentionally reinforced an unhelpful hierarchy and thereby a distinction between the ‘disabled’ and ‘non-disabled’ body.

I have discussed elsewhere (WHATLEY, 2018) how my reading of the exhibition is that it exposes two main themes; the first is that of nostalgia, which operates both within the image and its associations, and which relates to disability as bodily condition and as memory. The second is the perception, reception and representation of disability in dance, and the problem of agency when the individual artist is portrayed through a ‘still’ that seeks to substitute the non-disabled with the disabled performer. I have questioned whether the still image transmits a truthful or fictive idea of the dancer in motion; asking - does the image, erase or falsely convey agency and movement potentiality, or do the images, now widely circulated, transmit an important statement about disabled bodies in dance? Or are they now ‘utilized’ images wherein the individual dancer is reduced to a ‘message’ (about inclusion/exclusion, equality/inequality, and so on)?

In *11 Million Reasons*, there are several truths and fictions operating simultaneously. The images that are being reconstructed are drawn from films that are fictional stories, created with dance as the central theme as a form of fantasy, escapism, as tragic narrative, or to promote the transformative potential of dance⁸. The images further fictionalise the original image by attempting a reconstruction that produces a faux version of the ‘original’ pose. And yet the image is attempting to portray the truth of the individual dancer in terms of her or his physicality, or cognitive impairment. The dancers are asked to recreate the position of the performers in the original image and yet a further truth/fiction is that the image is apparently ‘stilling’ movement for the purpose of the photograph but what movement took place to capture the pose in *11 Million Reasons* was not that which gave rise to the still image in the original. Further, whilst some dancers have sensory impairments or ‘unseen’ disabilities so they appear to have no ‘visible’ disability, the aim

⁸ The full list of the films from which the images are taken is available here: <https://www.communitydance.org.uk/creative-programmes/11-million-reasons-to-dance#audio>

was to draw attention, via a visual medium (photography), to the variety of disabilities and the specific reality of each performer's disability and how they perform the 'truth' of their disability through the image.

The image relies on the transformation of an idea into an artefact after it is taken, without Goldthorpe being able to dwell on studying the 'dance in process' in order to select what to 'shoot', which may be why the photographs do not so much imply or anticipate motion or prompt a reading of movement into the still image. Still images of dance tend to try and convey at least the *possibility* and *potential* for movement, stimulating imagination, memories, or perhaps a kinaesthetic response in the viewer. All photography plays with imagining the dance that the image stills but these images betray the possibility of a before and after; there is little evocation of movement beyond the pose. Details in most images are surprisingly static, denying any indication of motion. There is no blurring, nothing obscured or fuzzy to suggest something in motion. The effect of the stilling of the (disabled) body in most images is that it appears to render the disabled dancing body immobile, silent, even unable, even whilst ably reconstructing the static pose. Remembering American modern dancer Martha Graham's much cited message, which she attributes to her father, that "movement never lies"⁹, as a viewer, our perception of movement apparently contained within these images entraps us, it is the image that lies. However, perception is a complex process and how an audience perceives and experiences an artwork is in part down to the connection felt between the viewer and the 'object'.

When the dancer is a live performer, appreciation of the dance depends at least in part on a kinaesthetic connection between viewer and performer. Here, the non-disabled viewer is unlikely to have a deep level of appreciation of the dance if the dancer's physical body is perceived as being different, thereby breaking the embodied connection between performer and viewer. As philosopher Anita Silver points out, as audience members we are familiar enough with the history of artistic media to be able to interpret counterintuitive artworks as creative, original versions, but we are unfamiliar with human biological history, so too easily

⁹ The full quote, which she included in her own book: *Blood Memory: An Autobiography*, is "Movement never lies. It is a barometer telling the state of the soul's weather to all who can read it. This might be called the law of the dancer's life" (1991, 4).

misinterpret real-life disabled bodies as deviant and deformed (2000, 218). Silver continues by claiming that “aestheticizing disability elevates otherness to originality, thereby defeating the hegemony imposed by ‘normal’ socio-political relations” (2000, 218), which philosopher Joshua Hall notes, encourages us to “consciously deploy, in everyday encounters with disabled bodies, perceptual strategies that we already unconsciously deploy in artistic perception, that is, to see disabled bodies as beautiful through seeing them as artistic variations our shared evolutionary history” (2018, 5). The implication, Hall claims, is that disabled dancers should be viewed as already–aestheticized bodies that are further aestheticized by their position in dance performance (2018, 5). Hall’s views and Silver’s claims, are helpful in understanding why misinterpretations arise in the kinaesthetic ‘gap’ between disabled performer and non-disabled viewer (something which I have previously referred to as a “presumption of difference” (WHATLEY, 2007)). Might then the image and filmed image be attempting to bridge this kinaesthetic gap, or may it be inadvertently made wider by limiting the possibility of a kinaesthetic engagement through freezing bodily movement and leaving the animation in the hands of the technology? Is the ‘already-aestheticized’ disabled dancing body undermined by attempting to reproduce the same aesthetic of the non-disabled performer? The engagement may be thought of as a different kind; not kinaesthetic, yet attempting to engage through stimulating a response rooted in emotion, narrative or nostalgia. The opportunity for seeing the bodies as artistic variations may be diminished if these bodies do not move, or are *made* to not move, when presented within a context that is all about movement. In the act of viewing, which unavoidably prioritises the visual sense, a body-to-body connection is not foregrounded. Our response, as viewer, calls less on our own experience of moving (dancing) but is rooted in a more intellectual or abstracted ground. What plays out in the exhibition is thus a distancing between viewer and performer, made more emphatic if the viewer is moving her/himself from image to image, observing each dancer, in each image of the dance, stilled, frozen, petrified.

Paradoxically, whilst the image stills the body, for some dancers a disciplined, composed stillness is actually physically impossible. As performance practitioner and theorist Margaret Ames observes; “we might observe that disability often makes impossible the feat of quieting the multitude of reflexes, and discharges of internal activity externally. Stillness is a controlled

neurological act as much as dancing is. Disability often externalizes internal processes of spasm, fluctuation of tensions and decision at play with indecision” (AMES, 2015; 178). Staging the shoot thus must have demanded an elaborate set-up to establish the pose. Dealing with the individual dancers’ unique bodies, movement patterns, assistive technologies and sensory impairments, doubtless also played a role in determining the practicalities of the shoot.

Since exhibiting the *11 Million Reasons* collection in various physical locations, People Dancing have also presented the exhibition online and have, over time, added audio description to aid access to the photographs for audiences with visual impairment, and also short text descriptions for each image. The language is carefully chosen, describing images as ‘reimagining’ the original image, or being ‘inspired’ by it, or ‘creating an adaptation’ from a film. A relationship is clear even if there is a variation in how the new images recollect the films. My argument is that the camera, as technology, as instrument of capture, is normalising – both by presenting the disabled dancer as ‘normalised’ within the culture of the photographic image in its role as marketing, or branding of a popular film, and by inserting the dancer into a reproduction of the non-disabled original image, even if it becomes a different kind of ‘remake’.

Since my earlier writing on the photographic exhibition (2018), People Dancing have also produced a number of videos that animate the still photographs, and these are what I turn to now. These short films, three in total, featuring the images from *Black Swan*, *Chicago* and *Singin’ in the Rain*, were commissioned to raise the profile of the work by putting them out on social media along with a press and marketing campaign. The main aim “was to put access and inclusion at the heart of the work, with multi layered approaches and considerations in making digital work as accessible as possible”¹⁰. The intention behind them is clear but something curious happens in these short films. An audio is added whereby a different voice, or voices, for each film describes what is happening in the image, drawing attention to features that may have been missed by looking at the stilled, still image. The audio, more animated

¹⁰ <https://www.thespace.org/artwork/11-million-reasons-dance>

than conventional audio description, is a 'performed' poetic script, playing with repetition, pitch, dynamics and so on. Recognising that the aim was likely to ensure that the exhibition and films maximise access, the imaginative rendering through visuals and sound is quite engaging. But the effect in the layering of the voice/s is to further render the dancer's image yet more still. The edit does the moving and dancing for the dancer, who whilst now participating in a livelier version of the original image, remains not only stilled but numbed, even ossified, and appearing unable to participate in the rhythms and spatial dance created through the construction of the 'movie'.

The photographic exhibition has thus been 'turned back into motion', thereby completing a cycle from original 'movie', to still image, to reconstructed still image, and back into 'movie'. This new iteration of the exhibition has encouraged me to think again about the original in relation to the videos. Here, the normalisation has been foregrounded and emphasised even further, even if unintentionally, by making the still image 'move', by transforming the still image into a video composed of multiple and changing parts of the image, effectively fragmenting the single image into multiple still images, suggesting that the disabled dancing body needs to be recomposed, remade, as if broken or unable to move on its own.

DISABLING THE DANCER

The original movie, as a medium of showing motion, has been the stimulation for the exhibition of stills, which, it seems, have inadvertently presented the dancers as unable to move on their own. Ironically, the very excitement for dancers in having the opportunity to find expression through movement may be seen to have been removed in the aim of the project to portray the disabled dancer as equal to her non-disabled counterpart. Agency, that is so important to the project, as well as to the individuals who participate, has been compromised not just once (through the stilling of the movement into a single image) but twice, through the reanimation of the still through the film collage. Moreover, whilst the voice, hyper-animated, is performed to enable the visually impaired audience to experience the 'film', the voice as a layer that plays with volume, pitch, rhythm and drama, eclipses the dancer,

who is in service to the script. The script, which activates the image, whilst also activating the unseen orator, thus manages to diminish the dancer further who becomes something of a ghost of her former image. Rather than enhancing the disabled dancer's agency and power, the dancers are thereby rendered merely passive objects.

Sub-titles are added to the films, ensuring access for Deaf audiences and those with hearing impairments, and whilst the words reveal something of the 'poetics' of the script (through the repetition and phrasing of words) the drama created through the spoken version does not transfer to the sub-titles, creating more balance between the words and images. In the process of remaking the original image, and in reusing and altering the image in its subsequent form whilst carrying visible traces of the earlier form, *11 Million Reasons* in this latest iteration becomes a palimpsest.

Whilst some of the dancers who feature in the exhibition have spoken with enthusiasm about their experience of taking part in the project (see Whatley, 2018), I wonder how the dancers may respond now to how their photographic images have been re-animated in the new films. Returning to Sobchack, the sense of their individual identity that can be engendered and expressed through the dance, seems to have been further removed. The dance film brings in none of the dancers' own movement, which may be too idiosyncratic, or just too different for it to be associated for the viewer with the 'original' performance. If pluralism is to be celebrated in dancing bodies then we need to let the dancers themselves decide on where they dance and how they dance.

Authenticity and actuality is a theme that underpins much of the intentions and outcomes of the exhibition even as many of its processes and techniques might be seen as technologies of normalisation. In consideration of the notion of 'exhibition' I then ask what is being 'exhibited' through these multiple versions? The dancer is being 'toured', curated, and thereby subject to the gaze whilst being removed (by being not physically present) and rendered part of a collective action rather than as an individual portrait. The project thus raises several issues that focus on the relationship between the photographic moment and the moving image, between permanence and transience, between normative and non-normative bodies, and between 'truth' and 'fiction' in dance.

For some who feature in the exhibition, their images are not how they perceive themselves as dance artists,¹¹ so seem to be far removed from their own dancing identity. But even those who felt that their own image did not convey their own artistry, the project appears to have made at least some positive impact on their own work. One dancer summed up the way the project has divided views by offering: “I would hope that this project could be a catalyst for another exhibition/collection that makes space for the 'real' dancing and experiences of disabled artists”.¹² This view from the ‘inside’, from one of the dancers, underscores the ambiguities that prevail within the exhibition. The different representations of disability encourage viewers, whether the viewer has an experience of disability or not, to recognise the hegemonic and counter hegemonic tensions at play between the image as a marker of popular culture ‘block-buster’ movies and an image re-embodied by dancers with disabilities, and between lauding the disabled dancer for dancing at all, and portraying them as inferior or deficient. Whilst the project is emphasising the visual, through photography and moving (still) image, the ultimate paradox is that disability in dance is probably less about visibility and more about the experience of disabled bodies (HALL, 2018, 5).

Overall, to echo the view of the dancer, *11 Million Reasons* is perhaps best described as a catalyst; for showing what different bodies can do when they inhabit the spaces of stage and screen, and for hopefully helping to change public perception of disabled people. If it means that audiences are able to appreciate differently, rather than disabled dances have to be danced differently (HALL, 2018, 7) then it will have a positive legacy. But if projects such as *11 Million Reasons* are really to make a difference to how dancers with disabilities can flourish then ableist conceptions of what is important in dance, such as “grace” (HALL, 2018, 8) need to be rethought, and the environments in which dance takes place need to be restructured. By taking the dancers off the stage and into the photograph, and latterly into a ‘moving’ set of images, the film becomes the environment. But in stilling the dancer there is no movement, graceful or otherwise, perhaps making it harder to challenge the audience’s reading of failure or limitation when the dancers *do* move.

¹¹ Email communications with contributing artists.

¹² Email communication with contributing artist.

REFERENCES

- AMES, M. (2015) Dancing Place/Disability. **Theatre Research International**, v.40, n. 2, p.170-185.
- CLEASBY, S. (2016) A Photographer has Recreated Famous Movie Dance Scenes with Disabled Dancers. **Metro**, June 30; <http://metro.co.uk/2016/06/30/a-photographer-has-recreated-famous-movie-dance-scenes-with-disabled-dancers-5902425/> [accessed August 1 2017].
- ELIOT, T. S. (1936) *Burnt Norton: No. 1 of Four Quartets*. **Collected Poems 1909–1935**.
- GRAHAM, M. (1991) **Blood Memory, An Autobiography**. Washington Square Press.
- HALL, J.M. (2018) Philosophy of Dance and Disability; **Philosophy Compass**, v.13, n. 12, e12551.
- SILVER, A. (2000) *From the Crooked Timber of Humanity, Beautiful Things Can Be Made* in BRAND, P. Z. (Ed.), **Beauty Matters**. Bloomington, IN: University of Indiana Press.
- SOBCHACK, V. (2017) Choreography for One, Two, and Three Legs (A Phenomenological Meditation in Movements). **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, v. 13, n. 2, p. 183-198.
- WHATLEY, S. (2007) Dance and Disability: The Dancer, The Viewer and The Presumption of Difference. **Research in Dance Education**, v. 8, n. 1, p. .5-25.
- _____. (2018) '11 Million Reasons: Transmitting Inclusion in Dance in ELLISs, S., BLADES, H. and WAELDES, C. (eds.) **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and Scholarship in Dance**. Coventry: Centre for Dance Research, 163-184.

ABOUT THE POTENTIALITIES OF BELONGING TO THE STAGE WITH A TABBY, A SWALLOW MA'AM AND DIVERSE OTHERS

Silvia Susana Wolff
Bachelor Course in Dance
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Translated by Consuelo Valandro

ABOUT HOW I FEEL AUTHORIZED TO INCLUDE MYSELF IN THE DISCOURSE ON INCLUSION

Reflecting on my participation in the project *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (The Tabby Cat and the Swallow Ma'am) implies revisiting some events in my history that lead to my inclusion in discourses on the relations between dance and the theme of diversity. In this sense, I will briefly take a look at my background with the art of dance, with the solely purpose of relating it to the project in question, which is, in fact, the focus of this text.

I entered the world of dance through ballet. I have been exploring this specific introduction for some years as a dance researcher in Brazil. Regardless of the causal factors for an initiation in dance through ballet, I am interested in how this fact defines the individual's relationship with dance and their view on it later on. After years of traditional classical training at a private ballet school in Porto Alegre, as a teenager I had contact with a choreographer from São Paulo who had come to the south of Brazil to teach a summer course. At the end of the course, I was called to the director's room, where this teacher encouraged me to follow a career as a dancer in the United States for having the appropriate body features for the School of American Ballet.

The suggestion that I should go there was based on the fact that I had a tall and thin body, very similar to the physical type of North American dancers. I believe that, in addition to the physical type, I also had the appropriate technical skills to perform the ballet technique according to the teachings of George Balanchine, founder of this school: agile legs and feet, quick thinking, long legs,

flexibility and elongated muscles. So, in July 1988, on the Brazilian winter vacation, I went to the School of American Ballet (SAB) and took part in their summer program. In addition to this summer, I returned to New York to study at this school from 1990 to 1992. I was so influenced by the experience with this and other ballet schools in New York, such as the Joffrey Ballet School and Steps, that my balletic aesthetic of the beautiful, perfect and ideal body was increasingly strengthened. This is what Albright (1997) calls an ableist aesthetic for dance, where not only the acquisition of certain skills is wanted and welcome but also dancers live under constant pressure to reach them.

Following this stage of study in New York, I went through a period of job searching and attended a series of cattle call auditions, as Americans call them, since they are tests where one hundred or more dancers compete for one or two places in a professional company. After many auditions in the United States and Europe, I got a contract with the Berlin Opera Ballet during the 9 months of maternity leave of a dancer from the company. Later, after the contract was concluded, I returned to the United States to continue the battle for a long-term contract. I worked as a freelancer with a New York ballet choreographer called Lynn Parkerson and I participated in Balanchine's *The Nutcracker* season with The Pennsylvania Ballet.

After this hard period of many uncertainties and frustrations, facing the difficulties of finding work as a foreign dancer in the United States, I came back to my country with the desire to expand my field of activity and return to university academic life. I graduated in Communication and I started to work with Cultural Marketing and production for dance, always dancing in parallel to my studies. I spent five years as a dancer, choreographer and ballet teacher at *Ballet Concerto*, an independent dance group where I had freedom to work on remakes of ballets from the traditional repertoire. In this environment, there was greater freedom of creation and choice over what was produced or danced, but the ableist mentality and the aesthetic of the beautiful, perfect and ideal body was maintained. After graduating, I decided to do my master's in dance at NYU, where there is an emphasis in creative processes, relationships between dance and video, and somatic education methods, all of which were of interest to me at the time. In addition, I would be granted the opportunity to have another approach to dance in the city where I had already experienced so much. In fact, analyzing

the island of Manhattan geographically, it is possible to see that, over the years, the northern part has been increasingly characterized by the presence and development of ballet, while the southern part sheltered the most revolutionary movements, groups and choreographers that took dance to modernism and postmodernism.

My experience in the south of the island, close to NYU, was completely different from what I had experienced at the School of American Ballet years before. Just being in a ballet class, permeated by a somatic approach, imposed on me the recognition of another aesthetic, another concept of beauty, other skills, another framework for virtuosity and perfection and, as a result, a greater diversity of bodies and ways to dance ballet. Moreover, my Master's approach to creation made me finish the course with much curiosity to explore the possible transition between classical and contemporary dance even more. For this purpose, I sought Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), an environment in which I found a favorable context to continue my research in a PhD project.

At the end of my first semester of doctoral study, I had a hemorrhagic stroke. From this devastating experience on, I had to rethink my initial project. At first I intended to investigate the relationships and possible transitions between the classic and the contemporary dance from a bodily and mental experience of many years, in order to embrace this new body experience of rehabilitation, relearning simpler everyday movements, like walking, or more complex ones, like dancing. Inevitably, my project started to include the ways in which I broadened my view on dance after the stroke. In face of the radical change my body went through in the years after the stroke, other issues came to inhabit and disturb my ideas as a researcher and creative artist. How could all those years working with dance help me build this new body? Could I rely on the self-consciousness and bodily awareness I had acquired through years of training in dance? How could the research I had begun in the doctoral program continue to be developed? From this new body configuration, while I remembered and tried to feel old connections established within dance before the stroke, which were the possibilities of transit between dance and rehabilitation?

This new direction in my project provided a contact with the Department of Rehabilitation Sciences within the University of Maryland's School of Medicine, where for some time I did research for my PhD participating in local research protocols and offering local dance classes for stroke patients. There, I had my first practical moment joining my knowledge of dance to my experiences in rehabilitation. I was intuitively adding the artistic element to the exercises I performed in physiotherapy sessions, linking rehabilitation to somatic education methods, procedures, and different dance techniques.

From the contacts established in Baltimore, I was invited to lead an artistic residency with the Rehabilitation Center in the University Hospital of Zurich, Switzerland. I spent 4 months in 2009 teaching dance classes for stroke patients and other neurological disorders. At the end of this period, I had my first confrontation with the scene¹. I was asked to participate in a documentary about art at the Rehabilitation Center and, realizing that dance is intrinsically linked to my gestures and movements, the directors suggested that I improvise in front of the camera, so that they could add scenes where I danced to the rest of the images, mostly recorded in therapeutic practices for rehabilitation. I believe that watching my own performance in the video helped me to accept my new body and my new dance. Seeing themselves from the outside is always difficult for dancers, as they begin to look with the eyes of the audience, judging shapes, aesthetic ideals and their own performance in general. In a ruthless demand on themselves, dancers often find it difficult to accept their performance. I perceive this phenomenon from my experience in dance and I find it mentioned in Albright's work (1997, p.72), when she states that "as a body on display, the dancer is subject to the regulating gaze of the choreographer and the public, but neither of these gazes is quite as debilitating or oppressive as the gaze that meets its own image in the mirror".

Based on what she had seen in this occasion, the rehabilitation center's chief physiotherapist requested me to perform a solo at the institution's end-of-year celebrations. Since the stroke, I often found myself living with the feeling of being excluded from this environment that I had been part of for so many years. Excluded for no longer being able to dance as before, no longer conforming

¹ In Portuguese, the word *cena* has two possible meanings that may be used in this text: scene and stage. We will use the best one according to each context, but the reader should consider both of them for a wider textual comprehension.

to the aesthetic standards of body required by that dance in which I had been trained. Shortly after the stroke, I even commented to a fellow researcher that I would not return to the stage until I felt compelled by issues greater than the aesthetic features of the dance I aimed before. At that moment in Zurich, finally I felt that there were enough reasons to return to the stage, because I was in a somewhat protected environment, with an audience of people with disabilities caused by neurological disorders, among patients, therapists, other medical professionals, their relatives, friends and other members of the community.

As a dance teacher who had also had a stroke, I thought I owed it to everyone and myself, to go onstage defending my ideas for a rehabilitating dance. Furthermore, while creating a project to rehabilitate other people through dance, I realized that, yes, I had rehabilitated myself. And that is how a solo was born, called the *Neue Schwann*, which means New Swan in German. In the creation of this solo, I used as a starting point *The Dying Swan*, a well known piece of the traditional ballet repertoire that I interpreted several times throughout my pre-stroke career. I also profited from the support bars at the Rehabilitation Center, an instrument that is part of the routine in both ballet and rehabilitation, and therefore, an old acquaintance of mine, which I took to the stage in order to explore the combination of classic dance traces that were still strongly present in my body and movements from neurological rehabilitation. A soundtrack composed of Requiems also reinforced the idea of death. So I worked with the farewell of a dance that would no longer be and the discovery of a new dance... A New Swan.

From this moment on, once again I looked at the independent dance scene as a possibility for me. As I became familiar with local dance groups, I found Anna Röthlisberger, a choreographer and Feldenkrais trainer who was creating a new piece and needed a dancer who had a professional background in dance and some kind of physical disability. Because of this contact, I joined the performance *Brain Game*, which gathered a mixed cast of people with and without disabilities and had a season in Basel from late 2009 to early 2010. *Brain Game* represented a return to professional dance, a resumption of my identity on the stage, and an opportunity to have greater and more practical contact with the Feldenkrais method, whose theory I had been studying for my PhD project. However, there is a certain irony concerning my presence in Röthlisberger's project. At that time, it occurred to me that, for a

long time, my goal had been to dance in a ballet company in Europe. At other times, instead, the goal was to become a contemporary dancer. In both circumstances, different aspects emerged as obstacles to achieving these goals. In Brazil, perhaps I was much too classical for contemporary spaces. In Europe, I possibly may not have been classical enough to meet the aesthetic and technical requirements of a ballet company. In *Brain Game*, I reaped what I sowed in an intense and tortuous path. In fact, the same physical specificity that happened to exclude me from that idealized world of ballet ended up serving as a contributing factor for my inclusion in contemporary dance.

Back in Brazil, I defended my doctoral dissertation in June 2010. In my research, I created a solo called *Luto*², where I directed another dancer. In the scene, she reproduced a mixture of movements from the ballet code permeated by the limitations of movement that my body experienced at that time and, thus, she dealt with the non-movement of the left side of her body (hemiplegia³) and hypertonic spasticity⁴, all traces that characterized my post-stroke motor conditions. Years later, I continued to work with these premises of movement in the work *Em Meio a Este Luto eu Luto* (In the midst of this grief I fight), while expanding the solo *Luto* into an evening-length piece with a cast of eight classical dancers, released in 2012 in Porto Alegre. I believe that working with this movement aesthetic has helped me to accept and perceive my new body configuration as a possible aesthetic for the dance scene. Exactly at this moment of my trajectory in dance post-stroke I met the project *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (the Tabby and the Swallow Ma'am), homonymous infantile-juvenile work of the Brazilian writer Jorge Amado, published in 1976.

² Portuguese word that means grief and also the verb to fight.

³ Paralysis of one side of the body.

⁴ Involuntary increase in muscle contraction that causes stiffness and prevents movement.

THE INVITATION

I remember that, back in 2012, I had heard of Carla Vendramin through my contact with dance teachers who worked in the dance-disability interface. However, I believe I only met Carla personally at Universidade Federal de Pelotas, when she assumed the position of temporary professor, the same position I had at that time. Carla invited me to participate in the project *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* as a dancer, interpreter and creator. Seized by a mixed feeling of fear and excitement, I accepted the invitation, even because I felt protected by the fact that the project was still in the funding approval stage. Today, reliving the moment, I believe I accepted the invitation because of an almost obligatory internal responsibility to reinforce my first professional choice of being a performing dancer. It was an opportunity I could not lose and a responsibility that I needed to take and exercise. As I look at that moment now, at some distance, I believe I accepted it to insure my inclusion in the project. Inclusion! A word that has become part of my daily vocabulary since 2007.

And so, in the first semester of 2013, at the beginning of my career as a university professor in a full-time position at Universidade Federal de Santa Maria, I had the confirmation that the project had been awarded the *Funarte Petrobrás Klauss Vianna* Dance Prize and would go into production. Once again in a mixture of feelings, I made myself leave my comfort zone to face several months of comings and goings between Santa Maria and the capital Porto Alegre, working as a professor during the week in Santa Maria and as a dancer, interpreter and creator on weekends in Porto Alegre. Being a dancer, for me, includes dealing with several issues that are deeply rooted in me, from the dance training I have experienced throughout my life and which I briefly outline at the beginning of this text. Here, it is important to realize the bodily and mental marks that a dance training just as any bodily experience leaves. Thus I would like to mention Feldenkrais'⁵ thoughts (1977, p. 19-21) in which he sets a critical look at this issue when he says that "education, a constituent part of our self-image and according to which we act, "establishes a pattern of concepts and reactions

⁵ Moshe Feldenkrais (1904-1984) was a Ukrainian Jewish physician and physicist who practiced judo. He eventually moved to Israel and settled there, where he created a method of Somatic Education from his passion for the human movement and his studies in biomechanics.

common to a specific society [...] makes each of us a member of some definite human society and seeks to make us as like every other member of that society as possible”.

Thus I suggest intensifying a critical look at the teaching methodology and how the principles that constitute a given dance technique are employed by dancers and teachers so that the aesthetic of the beautiful and an obsessive quest for physical perfection do not continue to be a part of many teachers’ mentalities. Perhaps this way it is possible to avoid the promotion of limiting environments in the practice and teaching of this art.

Being a dancer from this place thus forces us to deal with all this mentality of perfection, of an ideal body and, finally, of being included for our similarity, not for our difference. In addition to these physical and mental battles, I found myself impelled to face each and every difficulty to fulfill my duties as a dance teacher from an understanding of these functions in the ideas presented by Izabel Marques, a great scholar on Laban in Brazil who defines that “the teacher artist is the one who, not abandoning their own possibilities of creating, interpreting, directing, also have as a function an explicit search for education in its broadest sense” (MARQUES, 2007, p. 112).

In this sense, my proposition of interpreting, creating, performing, being a dancer on the stage, in every possible way was urgent.

THE SELECTION

After the good news of the project approval by Funarte, I remember I received the ad and the invitation for a dance improvisation workshop to be given by Carla Vendramin at the cultural center Casa de Cultura Mário Quintana in Porto Alegre as part of the project *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. The workshop was open to people with and without disabilities. I vaguely remember, too, that the workshop would also be a moment to choose two more members, one disabled and one non-disabled dancer, for the cast, which was not yet complete. So, considering my background in dance, such a workshop already looked like an audition, or selection.

When I arrived to the workshop place, I experienced a similar situation to that experienced with Anna Röthlisberger in Switzerland. My first test to participate in Anna's group was made to include diversities, not at all aiming at an adjustment to the same body standard for everyone. Unlike my experiences in the ballet world, it was not an audition, where impersonal and fragile dancers are identified by their labels, as their names are not important. The cast selection in this kind of audition happens based on the individuals' predefined physical characteristics, such as height, weight, skin tone, and based on their ability to perform technically in a standardized way, that is, it is based on their technical skills and physical characteristics.

In Anna Röthlisberger's company, as well as in this initial workshop with Carla, it is possible to notice, in the suggestions of games for the creation of movements, that the interest, in these processes, is in people, individuals and their personalities, their life histories, not what their bodies can do technically to express themselves. Although a standardized technical execution was not so important, I noticed that it was important to consider their talent, their awareness of movement, its power and energy, besides their body expression, especially when it was sought to involve dancers who already had some background in dance, in both Anna's and Carla's projects. The two dancers selected for the *Gato* project were individuals who danced well and had something special among their specific characteristics, not in their technicality according to the premises of some form of normativity or standardization. Thus, what matters in these projects, beyond expressive specificities, is the contribution that each individual can make as a human being. In this sense, the differences are welcome and not masked. The greatest interest is in what these people can offer creatively in terms of their actions in space and time on stage. From these actions, different atmospheres are created and composed by the perceptions and sensations of the interpreters. Thus, the idea is to research which universe can be composed from each subject and how these universes relate when they are in contact with each other. It is a process in which the participants are so different, from the physical point of view and for their distinct disabilities, that it would be impossible to preset aesthetic body ideals.

THE PROCESS

The process of creating *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* followed the guidelines pointed in that first workshop held at Casa de Cultura Mário Quintana. We worked on the creation of the scenes from exercises of physical and mental preparation coming from the different members of the cast. Thus, the traditional notion of some form of hierarchy of roles was already broken, not only for the scene but also for the process. There was, evidently, a general direction, by Carla, and also a dramaturgical direction, by Plínio Marcos, both also part of the cast. The creation process itself started from the proposition of improvisation games made by Carla and Plínio, but, in addition, we had practices offered by other cast members, such as *Body Mind Centering* practices guided by Luciana Hoppe, who was taking a training in the method at that time.

As Carla suggested to me, I prepared some ballet classes for the group. In this experience, I revisited the exercise I had in Baltimore and Zurich: thinking about the practice of dance for a heterogeneous group, which included dancers and non-dancers, besides different disabilities.

I believe that this is a very important exercise in any context of teaching and practicing dance, be it in projects with a focus on inclusion and diversity or not. In the case of the ballet classes held with the cast of this project, I counted on the contribution of the whole group in adapting the ballet principles of movement for all. For example, considering the verticality of this technique, we suggested that one of the members of the cast, who was in a wheelchair, did the exercises of legs with her arms, and the *plié* – which consists of flexing the knees yielding to gravity to overcome it soon afterwards extending them – with the trunk. There were several moments like this one, broadening everyone's views of dance technique in practice. Besides the practices outlined above, we had to exercise a number of other skills, such as acting and singing. In these often uncomfortable situations, it was possible to perceive that the group had created a positive and supportive atmosphere for the exploration of each one's limits in a playful, light and fun way. I gradually felt more comfortable to try, make mistakes, look ridiculous and laugh at all this in the company of others. Everyone could allow themselves to challenge their personal boundaries, be they physical or mental.

In addition, we could perceive a situation I had already experienced in the *Brain Game* process, when Anna Röthlisberger was attentive to the fact that the physical and emotional instability set by the body specificity is interesting for the typical dancer, as well as the stability provided by the typical dancers is interesting for dancers with specificities (RÖTHLISBERGER, 2010). Here I use the term typical dancer to refer to people without disabilities and dancers with specificities to refer to those who have some kind of disability. In this play on words, I try to avoid using a term that denotes a lack when, in fact, it is about the existence of more creative solutions than usual. Although a play on words does not solve the question, at least it points to a demand for discussion about it.

At various moments in the process I realized I was in the so-called dichotomy art x therapy, another question that must be discussed again and again. I improvised and created movements that would serve the poetic aim of each scene, and suddenly I found myself deep into the question that I should be distributing equally the weight between the two legs better in order to rehabilitate the hemiplegic leg, or that I should include the hemiplegic arm as well as the entire left hemisphere in the movements. The fact that Carla had training in physical therapy, besides dance, encouraged a clinical look to arise in me. I think Carla's focus was probably predominantly artistic. However, it was my perception of her as keen on physiotherapy that reinforced my point of view, which already existed because of my experience with rehabilitation.

After the most arduous period of rehabilitation, I realized that initially I felt quite seduced by the medical area and its promises of recovery for me. It is necessary to remember that it was a moment of extreme crisis in which my physical and psychological demands justified such a relationship. After all, there was an urgent need for a resumption of movements for both dance and life. Today, after years approaching studies on dance and disability, I realize that “the artistic practice, whether it is made by people with or without disabilities, should be stimulated by their research and creative ability, considering art as a territory that needs to be exempt from welfare positions and that promotes the potentiality of divergence present in the artistic making” (CARMO, 2014, p. 57).

Thus, it is a matter of perceiving the difference between that gaze from the medical area, which seeks to correct, recover, rehabilitate and that gaze from art, which welcomes differences as poetic and subjective possibilities. They are not disabilities,

because the participants are not lacking anything. It's quite the opposite. This reminds me of a situation that I experienced in 2011, as I participated in a dance-theater project in São Paulo to create the piece *O Último Stand-up* (the last Stand-up), with simultaneous direction by Fábio Mazzoni and Sandro Borelli, from theater and dance, respectively. In this process, Sandro told me that I had two options for walking, one from the right side and one from the left, hemiplegic. Each side would bring its specific rhythm and motion design, while he only had the option of an equal gait on both sides. From this observation, we had a test as a poetic possibility: all the cast walked the way I do. That is, while walking in the street, my gait could be seen as abnormal or atypical. On the stage, the same gait became dance and could be exempt of categorization in the terms of normality. Also, in the process of creating *Brain Game*, Anna Röthlisberger mentioned something similar as she described her earlier experiences with a mixed cast of people with and without disabilities, reporting that she had started working with these casts because she had grown tired of the ruling aesthetic of contemporary dance, which, with normal dancers, always showed her very similar and predictable creation results. She was now fascinated with the solutions of movement and the universes brought by mixed casts (Röthlisberger apud Wolff, 2010).

In the case of *Gato Malhado Malhado e a Andorinha Sinhá*, we had not only a mixed cast but also a mixed and collective direction. Besides the direction of Carla and Plínio, we had some opportunities throughout the process of working under the careful and resourceful supervision of the dancer, choreographer and dance researcher Carolina Teixeira. Just like me, Carol also had a stroke, but many years ago, still in childhood. Her experience and research in dance, on the issues of difference, is permeated by the vision of those who experience disability onstage since always. Thus the exercise on diverse aesthetics is at the origin of her relation with dance and the stage. Her look brought some freshness to the process I was having in *Gato*. She moved my sensations and concepts. For example, I remember a rehearsal we had at the Botanical Garden in Porto Alegre, where the idea was getting the creation process closer to the park environment, where the story by Jorge Amado happens. On the uneven ground of the park, my level of movement difficulty was greater, and I said that I felt very unstable in that place. Carol stared at me, looking amused, half-mocking, and said something like "honey, you are unstable!" We all laughed at her statement and I realized that feeling unstable at

some point or being unstable was not my privilege, as disabilities were not, either. Instabilities and disabilities, in several degrees and types, are common to every human being.

In the case of my contact with Carol, there were several similarities from the fact that we both were hemiplegic. Thus, in other moments of training for the process, we had several funny moments. We talked, for example, about how to peel a banana with one hand, how to crouch, among other actions, all of which, we realized, could compose scenes of a performance art work. At these moments, we were reviewing concepts of difference, normality and diversity. In *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, I experienced several situations that raised the issues presented here. And so, from this game among frailties, limitations, powers and creative solutions, a positive atmosphere of connection was progressively settled in the *Gato* work group, so that I gradually allowed myself to negotiate the act of being on the stage internally and externally once again. It should be explicit here that this being on the stage internally is related to the internal processes, such as having to deal with the mental marks left by my training in dance. On the other hand, being externally on stage is related to the exposure provided by this moment there. The state of being seen by others works a bit like a mirror. Just like in a video, whoever is on the scene is seen through the eyes of those who watch them.

ON STAGE

In the end, the premiere of our dance work arrived and I finally had the longed-for, yet controversial, situation of being on stage. As in my experience with *Neue Schwann*, throughout the rehearsals, while I prepared myself for the premiere, I noticed the resumption of some well-known and important pre-performance rituals that are very specific and personal to each individual: make-up, concentration and physical and emotional warm-up to perform, all rituals of body and mind preparation to be on the stage and to be seen internally and externally. Moreover, in these rituals, which serve as preparation, I rediscovered and recognized myself as a dancer. Of course, the warm-up in this context was quite different from that used before the stroke. I no longer had a ballet class, but a combination of exercises composed of somatic education movements, mainly from the Pilates method, remnants of my previous

experience, and the sessions of physiotherapy and occupational therapy I had had. After all, it was a warm-up resulting from my body experience at that time, which therefore included also the movements relearned and practiced in the process of rehabilitation - in short, a warm-up composed of procedures that I needed, at that moment, to be on the stage, to see and be seen.

In fact, being on stage in *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* brought me an important feeling. Along with the discomfort of dealing with this new way of being a dancer, I had a pleasant sensation of belonging. Being on the stage was once again like being home. Spending the day in the theater, rehearsing and experiencing the setting of sound, video and lighting for the stage, which also composed the scene, gave me immense pleasure, like I have always felt in this almost sacred space, where, now, another beauty is possible. Not that of ballet, but rather the one of a sublime moment that carries the idea of a context in which you create your own space and time and connect to something beyond, where the essence of life or art is in yourself.

YEARS LATER, TO SEE MYSELF AND BE SEEN

Reviewing the video recording of *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*⁶ years after the season for writing this text was a rich and interesting experience. Watching myself in the video was an important exercise, because it allowed me to re-equalize between the imagery I had while performing and what I truly see from the outside. That is, an equation between my ideal imaginary of my body and my real body, between one internal world and another one, external. This equalization, I believe, is essential for a healthy existence in the art of dance. Over the last few years and in the project studied in this text, I have come to realize also another interesting equalization so that I can continue to explore possibilities for existence and permanence onstage. It is about deepening a

⁶ Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=fllgxRMJzS4&t=291s>; <https://www.youtube.com/watch?v=hfhmxsBH2W4> and <https://www.youtube.com/watch?v=-O1VIXmoBO8>



dialogue between two halves of a body and mind. I find resonance for what I experience in what Albright (1997, p. 63) characterizes as an opposition between the classic and the grotesque, where “the grotesque body is the open, protruding, extended, secreting body, the body of becoming, process, and change. The grotesque body is opposed to the classical body, which is monumental, static, closed and sleek, corresponding to the aspirations of bourgeois individualism”.

It was very positive to realize that the estrangement that normally occurs in this equalization was not as great as it had been before. Maybe because today I try to correspond, too, to the aspirations for another dance, another beauty, different, perhaps grotesque and therefore more interesting and possible. My perception is that it was no longer so difficult or strange to see myself from the outside as it was other times. For example, my left arm is always flexed. Because of the hypertonia of the flexor muscles, it is almost impossible for me to keep the elbow in extension. Usually, I have the impression that this arm is ugly and that everyone must notice this difference. While watching the video of the piece, it suddenly occurred to me that this flexed arm could have been

Picture 1 – O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, final scene

Photo: Jefferson Minchef

choreographed in this way, and therefore it could be seen as normal and not like this monstrous aberration that arises in my self-image. From this concept, it is possible, again, to discuss notions of normality and abnormality, disability or non-disability.

As I reviewed the final scene of the piece, in which I have a duet with the main character, the Tabby, and then he meets the Swallow for the last time, I realized that, in addition to this self-recognition as a dancer I had during my preparation for the stage, there is also a recognition that occurs for being on the stage itself. At this last moment of the piece, a creation based on my corporeity, I find again some characteristics of movement and actions that I have had along my dance career. A slow, expansive, lyrical movement, with the gaze focused far away... And I remember a comment from Plinio during the stage rehearsal, about how big I was in the scene and how I occupied the whole stage with my body. And it occurs to me that even with this post-stroke body, where only one side effectively moves, extends and expands, it is possible to keep some characteristics that have been composing who and how I am in the scene. Thus, in this reunion with these characteristics and in the exercise of being, of affording what I am, I feel that I belong to this place of the stage again.

I also observed as I watched the piece, that there are different types and levels of disability, and that, perhaps, it does not matter that much, since we all have the most varied disabilities. The beautiful thing is to realize that each one creates their time and space on the stage. For example, when I reviewed a scene that we called the wind, I realized that everyone moved in a very fluid and fast way, and I was waiting for the time when I would step in to see how I would deal with this type of movement, which was not that possible, comfortable or suitable for me anymore. In fact, I forgot that I was not part of this scene, because it was a moment of exchanging costumes for my entrance in the next scene. At this moment of observation, it occurred to me that what is created from my corporeity includes me, and this is very beautiful and should be more predominant and for longer in exercise in the processes not only of creation, but also of training and practice in dance.

As I review the video of *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá* after a few years and revisit my path in the writing of this text, I realize that it is on the stage that the dance artist can adequately work the aesthetic issues that involve seeing and being seen. Works

like this challenge our concepts and views about dance, as well as about disability in society, reconfiguring issues about body and identity in contemporary art and life. However conflicting it may be, internally and externally, it is necessary to keep alive the exercise of looking at, and being in the scene, keeping active “an incessant search of the dancers for a thinking body and for experiences that add not only the motor efficiency, but also, and above all, the reflection about the social role they play in their artistic practice, as well as in the ways of understanding the stage space as a place of propositions” (TEIXEIRA, 2011 , p. 111).

At this point, it is worth emphasizing that this, like other issues that involve the theme of inclusion and diversity, is valid for every dance artist, in any context. It is always important to keep alive the discussion about who can and who can not dance, as well as what is valid or not in terms of dance. It is in the scene that we can discuss and revisit in a potent way notions and aesthetic concepts about the poetry of dance.

From the thought of Teixeira mentioned above, I take leave of the writing process in this text once again taken by that mixture of feelings that involve fear, excitement, obligation and the desire to keep on my exercise of choice for the art of dance through an attitude of being on the stage that allows me to take over and afford who and how I am today, the result of so many different experiences of body, mind, seeing myself, being seen, being ... and belonging ...

REFERENCES

- ALBRIGHT, Ann Cooper, **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.
- CARMO, Carlos Eduardo O. do. **Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas públicas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança**. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, 2014.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. 4 ed. São

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

WOLFF, Silvia S. **Momento de transição: em busca de uma nova eu-dança**. 110 f. Tese (doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010.

ABOUT THE AUTHORS

Aline Nogueira Haas: is graduated in Physical Education, specialist in Sports Science and PhD in Movement Science. Experience in ballet as a dancer and as a teacher, and in jazz and contemporary as a dancer. Senior Lecturer in Dance at School of Physical Education, Physiotherapy and Dance and at Postgraduation Program in Movement Science, at Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), Brazil. Lead of “Research Group in Arts, Body and Education”. Research focus is on dance health and dance and science.

Carla Vendramin: is a professor and researcher artist in the dance department at UFRGS/ESEFID, has a master degree in choreography from Middlesex University (UK) and has a degree in physiotherapy from FEEVALE - Sinos Valley Teaching Federation. She created the community outreach project *Diversos Corpos Dançantes (Diverse Dancing Bodies)* at UFRGS / ESEFID, and has been carrying out a series of artistic and academic productions, and interlocations between university and community in the field of dance and disability. In addition, she investigates somatics and performance, and is currently a PhD student at the Graduate Program in Performing Arts at UNICAMP - State University of Campinas in São Paulo, researching the field of ecosomatics and permaculture in immersive dance processes in nature and the creation of performance.

Carolina Teixeira: is a Brazilian artist and Ph.D. scholar from Federal University of Bahia, Brazil, and was a Visiting Associate Scholar in the Dance Department at Oberlin College during the 2013–2014 academic year. She was one of the directors of Roda Viva Cia de Dança, and she has been working with different dance groups in Brazil involving people with disability. Currently, she is studying the relationship between Brazil and the United States in the field of Disability Studies and Performing Arts. Her current research is supported by the CAPES Foundation, Ministry of Education of Brazil, Brasília DF.

Cibele Sastre: is a dancer, choreographer, performer and researcher of the performing arts. Adjunct Professor at the Graduate Program in Dance at UFRGS. She is graduated and Master in Performing Arts, PhD in Education from the same University; specialist in Body Consciousness - Dance for the then Faculty of Arts of Paraná FAP \ PR, current Unespar, and movement analyst Laban | Bartenieff certified by the Laban / Bartenieff Institute of Movement Studies of New York (Virtuose Bursary MinC). She has been developing performative research in the field of Dance, Movement Analysis and Somatic Education.

Hetty Blades: is an Assistant Professor in the Centre for Dance Research (C-DaRE) at Coventry University (UK). Her research addresses philosophical questions posed by dance, spanning themes such as ontology, value, disability, legal empowerment and digitisation. She was Co-Investigator on the AHRC/ESRC funded project *Performing Empowerment* (2016-18) and the British Council funded project *Performing Inclusion* (2018-19). Hetty has published widely, including in *Performance Research*, *Performance Philosophy*, *Dance Research Journal* and *Choreographic Practices*.

Kate Marsh: is a Research assistant at the Centre for Dance Research (C-DaRE) at Coventry University (UK). Her research explores the position and perception of disabled artists in dance, focussing on leadership and autonomous practice. Her PhD was funded by the AHRC (Arts and Humanities Research Council, UK) as part of a large-scale project called *Invisible Difference: Dance, Disability and Law* she was research assistant on a follow-on project *Resilience and Inclusion: Dancers as Agents for Change*. Kate has an ongoing practice as a dancer and choreographer, working primarily with dancer, Welly O'Brien. Kate has contributed to numerous publications in the areas of dance, disability, otherness and dance pedagogy.

Magda A B C Bellini: has a master and PhD degree in Communication and Semiotics at PUC - SP. Bachelor in Arts Education – Fine Arts. Artist-dancer and choreographer. Teacher in the Bachelor and Licentiate courses in Physical Education and Technologist course in Hospitality of Universidade de Caxias do Sul (UCS)/RS.

Marcela dos Santos Delabary: is licensed and specializes in dance at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Master and PhD in Human Movement Sciences at the Post Graduate UFRGS program. Dancer, teacher, choreographer and researcher in art, body and education. Currently conducts research in the field of dance medicine, especially on the benefits of dance with people with Parkinson's disease.

Marcio Pizarro Noronha: is a professor and researcher, doctor in anthropology (USP) and doctor in history (PUCRS), psychoanalyst and writer linked to the Federal University of Goiás, working in the Dance Department at the Federal University of Rio Grande do Sul. He works in the field of research inter arts and transmedialities, studies of the processes of subjectivation in contemporary times and currently writes about the theme of the networks of production and economies of artistic and aesthetic objects, with focus on management, production and governance, study of organizations and culture economy. Member of the CIRCO STUDY GROUP (Rio Grande do Sul), INOVA ESEFID (UFRGS), coordinator of NDE DANCE (UFRGS) and current coordinator of the project DCD - DIVERSOS CORPOS DANÇANTES (in partnership with Professor Carla Vendramin - UFRGS), member of the scientific committee of the COLLECTION ANTHROPOLOGY OF DANCE and the national committee of the Latin American network of Dance Anthropology.

Rebeca Gimenes Donida: is a master's student in Human Movement Sciences from the Federal University of Rio Grande do Sul, specialist in Neuromuscular Training and graduated in dance from the Federal University of Rio Grande do Sul. Teacher of Ballroom Dance and Dance for Parkinson.

Sarah Whatley: is a professor Sarah Whatley is Director of the Centre for Dance Research (C-DaRE) at Coventry University (UK). Her funded projects focus on dance and disability, digital cultural content, smart learning environments for dancers, reimagining dance archives and dance documentation. Her publications are similarly broad in focus, reflecting her collaborations with artists, designers

and researchers from other disciplines including law, anthropology, psychology, digital media and computing science. She is founding Editor of the Journal of Dance and Somatic Practices and sits on the Editorial Boards of several other Journals.

Silvia Susana Wolff: has a PhD in Arts from UNICAMP, Bachelor in Communication from PUCRS (2000) and Master of Arts / Dance from NYU (2005). She danced in concert with the Berlin Opera Ballet, Pennsylvania Ballet and Rothlisberger Tanz Co .. Recently, she has been researching the relationships between dance and neurological rehabilitation. She works as assistant professor and coordinator of the Bachelor of Dance Course at UFSM.