



## **Mutações (d)eficientes : in(con)clusivas identidades**

**SAULO SILVEIRA**

Bailarino, coreógrafo, professor/pesquisador de dança contemporânea e diretor do Grupo Mu-Dança da cidade de Juiz de Fora – MG. Mestrando na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Encenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. E-mail: [saulinhojf@yahoo.com.br](mailto:saulinhojf@yahoo.com.br)

### ■ RESUMO

O tema deste ensaio aborda uma reflexão sobre o corpo (d)eficiente que dança no contexto pós-moderno e a construção/transformação de sua identidade, que diante das influências da sociedade, referente à idealização de um “corpo ideal”, se transforma através da abordagem corporal holística dos Bartenieff Fundamentals. A contribuição do estudo é caracterizada na possibilidade de o bailarino (d)eficiente (re)descobrir sua força intensificada, excepcional e extraordinária de fazer poético como bailarino, transformando suas significações e participando da mutação dos (pré)conceitos de sua cultura a respeito do corpo que dança.

### ■ PALAVRAS-CHAVE

identidade; dança no contexto pós-moderno; poético.

### ■ ABSTRACT

This essay brings a reflection about the body deficient/ efficient that dances at post-modern context, and the construction/transformation of its identity, which before society's influences, concerning to the idealization of an “ideal body”, transforms itself across Bartenieff Fundamentals holistic-physical approach. This study's contribution is patterned by the possibility of the deficient/ efficient dancer (re)discover his/her intensified, exceptional and extraordinary power of doing poetry as a dancer, transforming his/her meanings and taking part of pre-conceptions' mutation of the culture about the body that dances.

### ■ KEYWORDS

identity; dances at post-modern context; poetry.

Para pensar a dança no contexto pós-moderno, é necessário refletir sobre o corpo e sua influência na construção da identidade cultural. O corpo não está mais preso a uma identidade fixa, mas passa a se compor de várias identidades, às vezes provisórias, oscilantes e problemáticas ao processo de identificação, a qual é móvel e definida histórica, e não biologicamente.

O sujeito dançante, assim como qualquer pessoa, geralmente recebe da sociedade estereótipias, estas designadas às suas características pessoais, que podem ser psicológicas, morais ou físicas. Essas características são modelos construídos ao longo dos anos na essência de categorizar as pessoas nos ambientes sociais. Tal categorização e implantação das estereótipias constroem na sociedade uma expectativa de normas, ou seja, determinam padrões esperados aos sujeitos. Padrões que são facilmente reconhecidos quando citamos os termos normal/anormal, gordo/magro, hetero/homo, eficiente/deficiente (MATTOS, 2000). Como conseqüência de classificar os tipos de corpos, categorizamos também expectativas de normalidade criando concepções de corpos ideais.

Influenciada pelos padrões de normalidade, a sociedade classifica os sujeitos que destoam desses parâmetros de corpos ideais como pessoas deficientes, ou como diria Mattos: *corpos grotescos*. Padrão o qual designa a pessoa a partir do seu *déficit*, relacionando-a à sua deterioração ou à incapacidade para alguma função: perda da fala, perda da linguagem, perda da memória, perda da visão, perda da destreza e inúmeras outras deficiências ou perdas de funções (ou faculdades) específicas (SACKS, 1997). Nesse caso, vou me referir ao corpo do bailarino deficiente físico, o qual é tema de minhas investigações.

O deficiente físico, motivado pelas estereótipias e não inserido no padrão de normalidade, devido ao seu corpo 'grotesco', geralmente se julga incapaz, impotente para realizar diversas atividades corporais, tais como a dança, por causa de seu déficit motor. Julgamento baseado nas concepções tradicionais de dança, por exemplo, a necessidade de se ter um

corpo esguio, bonito; de realizar grandes saltos, giros e de manter um alto desempenho físico. Com o olhar direcionado a esse padrão, o sujeito se vê diferente do corpo másculo e ágil de um bailarino e, justamente por isso, o sujeito renega seu próprio corpo por não corresponder ao “corpo ideal” proporcionado pelas estereotípias sociais da dança. Carregam o sentido de incapaz devido aos tipos de corpos que são indesejáveis como estéticos.

O modelo médico e social de normalidade se apresenta como um modelo excludente na sociedade. Segundo Fernandes (2001), essa visão é herança de

uma tradição judaico-cristã (...) e por isso superenfaziza comercialmente em imagens que tratam o corpo como um objeto. Mas quando a estabilidade anatômica e a mobilidade implícita e reprimida são substituídas pela imobilidade total ou parcial, pela dificuldade de locomoção e de realização de atividades na velocidade necessária, então (o déficit) ganha um grau de valorização pela falta. (pág. 205)

65 ■

Refletir a respeito da utilização do corpo como um objeto, supervalorizando-o como imagem bela e renegando-o pela sua (in)capacidade motora me faz lembrar de uma conversa entre Luria, (apontado por Sacks como um grande neuropsicólogo), e seu companheiro de profissão, Oliver Sacks, em um dos seus poéticos relatos de caso. A conversa entre Luria e Sacks é um relato de uma possível intervenção em um paciente com síndrome de Korsakov<sup>1</sup>. Naquele momento, não existia cura para seu paciente que sofria de um abismo amnésico,

---

<sup>1</sup> A síndrome de Korsakov é uma doença neurológica desenvolvida, nesse caso específico, por uma degeneração alcoólica dos corpos mamilares, que tem como característica a perda da memória recente e a preservação das lembranças mais antigas. Descrita em 1887 pelo próprio Korsakov: “A perturbação ocorre quase exclusivamente na memória dos eventos recentes; as impressões recentes, ao que parece, extinguem-se mais rápido, enquanto as impressões de muito tempo atrás são relembradas adequadamente, de modo que a engenhosidade do paciente, sua perspicácia e habilidade permanecem em grande medida intactas.”

uma perda de memória recente a partir do ano de 1945. Como procedimento, Sacks deveria seguir sua intuição como médico e seguir o que seu coração mandasse: “um homem não consiste apenas em memória. Ele tem sentimento, vontade, sensibilidades, existência moral (...) é aí que você poderá atingi-lo e observar uma profunda mudança.” (SACKS,1997, pág. 49).

O sujeito que dança hoje não se pode inserir em uma ideologia ou mesmo em uma proposta de dança em que o distúrbio de uma função é normal ou defectiva (ou imperfeita); um sistema que acredita que uma função ou um sistema ou funciona ou não funciona. Será que essas são as únicas possibilidades que a dança admite para o corpo?

Ao considerar a organização de uma proposta de dança para uma pessoa (d)eficiente física, percebi a necessidade de repensar o funcionamento dos gestos corporais e o trabalho de corpo que deverá ser desenvolvido para esse público específico. Para se realizar um processo de criação e montagem em dança, no contexto pós-moderno, é necessário disponibilizar meios para que os bailarinos se liberem da imitação de exercícios e da tentativa de se mover de uma forma esteticamente desejada, baseada em modelos externos de beleza.

A identidade é alcançada no íntimo do bailarino, na sua história de vida, na sua própria capacidade de inventar a si mesmo (e a seu mundo). Biologicamente, fisiologicamente somos pouco diferentes um dos outros, entretanto; historicamente, enquanto “narrativas”, cada um de nós é único: “Pode-se dizer que cada pessoa constrói e vive uma “narrativa” e que a narrativa é a pessoa, sua identidade” (SACKS, 1997, pág.129).

Para Ostrower (2007.pág 13) cultura são “formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte” (OSTROWER, 2007, p.13). Ao viver em uma sociedade de padrões e estereótipos, a identidade do sujeito irá ser formada de acordo com os costumes e maneiras desenvolvidas pelas pessoas que ali vivem, pois a cultura influen-

cia o horizonte de cada um, “orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de participação social, objetivos e ideais”. (idem, pág 15). O homem age apoiado nos conhecimentos de uma cultura instaurada naquela “tribo” e tende a se manifestar de uma forma semelhante à sua sociedade dentro de um convívio coletivo.

Entretanto, não podemos omitir a necessidade, o desejo e o potencial íntimo de cada ser humano. Mesmo inserido em um contexto, neste caso, estereotipados e modelados com (pré)conceitos, não podemos deixar de dizer que “as culturas se acumulam, se diversificam, se complexificam e se enriquecem. Ou então também, desenvolvem-se e, por motivos sociais, se extinguem ou são extintas. Até poder-se-ia dizer que as culturas não são herdadas, são antes transmitidas” (idem, pág. 11)

Apesar do comportamento, gostos e interesses de cada sujeito ser moldado pelos padrões culturais e históricos do grupo em que ele nasce e cresce, o mesmo sujeito é movido por necessidades concretas, sempre novas, tornando-se um fator de realização e de constante transformação. Idéia que comungo com Fayga Ostrower quando afirma:

Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como sobretudo nelas se percebe. (OSTROWER, 2007, pág 10)

A abordagem na qual direciono a minha pesquisa de formação corporal do bailarino deficiente físico é diferente da abordagem mecanicista, que mencionei anteriormente quando me referi ao corpo submetido como objeto. Apresento uma possibilidade de preparo corporal “humanista”, que respeita a estrutura corporal de cada bailarino, que propõe condições de o

bailarino se conectar com sua própria forma de se mover em uma organização corporal regida por princípios abertos, ao invés de estereótipos de movimento, permitindo que o processo tenha um direcionamento criativo e conectando impulsos pessoais à necessidade da criação.

O preparo corporal é desenvolvido a partir dos Bartenieff Fundamental, no qual se reconhecem seis estágios de Padrões Neurológicos Básicos (BNP- Basic Neurological Patterns) que consistem na modificação simultânea dos Sistemas Nervoso e Muscular rumo à complexidade (FERNANDES, 2001). Não é um processo de treinamento do corpo linear, mas em espiral, onde sempre se “volta” ao anterior, porém modificado pela nova descoberta.

Os seis estágios dos BNP se caracterizam por seis organizações corporais diferentes:

■ 68

Respiração Celular	total “enchimento” e “esvaziamento” corporais, trazendo vida a todo corpo; como em seres monocelulares.
Irradiação Central	suporte central através do centro do corpo, com a respiração irradiando para seis extremidades ainda não diferenciadas, como no polvo, e no ser humano adulto correspondente à cabeça, cauda/cóccix, membros superiores e inferiores.
Espinal ou Cabeça-Calda	Estagio em que se difere a cabeça da calda/cóccix. Inicialmente pontos diferentemente dinâmicos, aos poucos as duas extremidades criam ligações entre elas movendo-se como uma serpente.
Homólogo ou Superior-Inferior	consiste na movimentação que diferencia o corpo superior, acima da cintura, de corpo inferior, abaixo da cintura. Por exemplo, um movimento mobiliza, como o do sapo ao pular ou o do coelho ao correr.

Homolateral ou Metade do corpo	deslizando como uma lagartixa, integra as funções laterais do cérebro e a intenção de diferenciar todo o lado esquerdo do corpo do lado direito.
Contralateral	diferenciam-se Superior Direito e Inferior Esquerdo – Superior Esquerdo e Inferior Direito, como no engatinhar ou no caminhar com braços em oposição às pernas, promovendo o engajamento na ação, o desenvolvimento do cérebro frontal, e da consciência do eu.

Os Bartenieff Fundamentals são uma abordagem aberta para que os bailarinos deficientes possam estar em conexão com uma proposta de dança que tenha sentidos e significados para eles, podendo ter a oportunidade de transformar suas significações, suas atitudes e a maneira de ver os corpos, projetando movimentos a partir de sensações. É a partir dos impulsos internos que nos relacionamos com os dados reais de espaço, esculpindo o movimento.

Acrescento, à proposta, o intuito de desenvolver experiências e descobertas em relação ao corpo, para contribuir no processo criativo em dança e, também, para que a pesquisa de corpo possa ter sentidos e significados para os corpos (sujeitos) que estão a desenvolvê-la. Procura-se, assim, instigá-los e proporcionar meios para que possam realizar sua própria montagem artística, realizar conexão e integração de sua história motora, psíquica, biológica, espiritual, cultural e social com o meio em que se inserem, em um processo inclusivo e criativo distinto de uma forma dual e reprodutora de movimentos codificados e com significados de outrem.

## Referencias

BARTENIEFF, Irmgard. **Body Movement – Coping with the Environment**. Langhorne: Gordon & Breach, 1980.

FERNANDES, Ciane. **Mut-ações: Corpo e Cons-Ciência Estética**. Palestra minis-

trada na 53ª SBPC. Salvador, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** 2ª edição. AnnaBlume. São Paulo, 2006.

LOUPPE, Laurence. Lês imperfections du papier. In: LOUPPE, Laurence (org.) **Danses tracées.** Paris: Dis Voir, 2005.p. 9-33.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 21ª edição. Vozes. Petrópolis, 2007.

SACKS, Oliver. **O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu.** Trad. Laura Teixeira Motta. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.

WOODRUFF, Dianne. “Treinamento na Dança: Visões Mecanicistas e Holísticas”, in *Cadernos do JIPE-CIT n. 2: Estudos do Corpo.* Trad. Leda Muhana Iannitelli, da revista *CAHPER journal* (July/ August), 1989.