

CORPO EM MOVIMENTO: PRODUÇÃO DA NORMALIDADE E AS ASTÚCIAS CRIADAS PELOS CORPOS

Bruna Pontes Silveira¹

Resumo: O presente artigo propõe um exercício de pensamento acerca da ideia de normalidade, mais especificamente nos corpos incongruentes que resistem aos padrões estabelecidos. Nesse sentido o grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento nos ajuda a dançar-pensar como as astúcias (Michel de Certeau) são produzidas no enfrentamento de uma lógica de poder e normalização (Michel Foucault) dos corpos. Atravessam o texto fragmentos de ritmos-dispositivos como o diário de pesquisa (René Lourau) e biografemas (Roland Barthes) produzidos ao longo dessa investigação. O fazer dança como forma de resistência constrói fenda na naturalização do corpo entendido como normal, produzindo novas formas de pensar o corpo que dança.

Palavras chave: Diferença; Dança; Normalidade; Astúcias; Corpo.

BODY IN MOTION: PRODUCTION OF NORMALITY AND THE ASTUCIAS CREATED BY THE BODIES

Abstract: This article proposes an exercise of thought about the idea of normality, more specifically in incongruous bodies that resist the established standards. In this sense the dance group on Wheels Corps in motion helps us to dance-think how the Astucias (Michel de Certeau) are produced in coping with a logic of power and Normalization (Michel Foucault) of the bodies. They cross the text fragments of rhythms-devices such as the research Diary (René Lourau) and Biographemes (Roland Barthes) produced throughout this investigation. The dance as a form of resistance builds rift in the naturalization of the body understood as normal, producing new ways of thinking the body that dances.

Keywords: Difference; Dance Normality Gimmicks Body.

Introdução - Primeira música

O grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento invadiu minha vida para perguntar: E aí Bruna, vamos dançar?

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



2020 *Silveira*. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição Não Comercial-Compartilha Igual (CC BY-NC- 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução para fins não comerciais, com a citação dos autores e da fonte original e sob a mesma licença.

Essas e outras questões que atravessaram minha pesquisa de mestrado na Universidade do Rio de Janeiro, surgiram de um incômodo com a minha relação com o corpo. Uma busca quase obsessiva pela normalização. Uma tentativa de parecer-me mais normal e conseqüentemente, ser mais aceita.

Quando digo isso me refiro a uma sensação de confusão, de incompletude, de idealização e de intensidade que me acompanha, e que acredito não ser somente minha, haja vista que a pressão para nos mantermos controlados, úteis e dóceis está constantemente presente.

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

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

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

O grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento foi criado em 1999 pela bailarina Camila Rodrigues com o objetivo de contribuir para o trabalho desenvolvido pela Associação Niteroiense de Deficientes Físicos (ANDEF) fundada em 1981 com o intuito de promover ações que garantam a assistência e a promoção dos direitos das pessoas com deficiência.

Ao longo dessa pesquisa houve variação no número de bailarinos. Ao final do processo de escrita haviam 12 bailarinos no total.

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

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

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

Me pediram para sentar na cadeira (de rodas).
Sentir como é dançar na cadeira.
Fiquei sem graça e acabei não aceitando o convite.
Penso que não é somente pelo fato de ser tímida, mas também porque não quero passar como ridícula. E apesar da deficiência física eles não se paralisam porque dançam, se jogam no chão, rebolam ... e eu cheia de vergonha por que posso em algum momento mostrar as gordurinhas que sobram na barriga. Talvez isso seja ridículo (Fragmento do diário, 19 de Maio de 2014)

Nesse grande bailado apresentarei alguns ritmos que nos ajudam a pensar as questões sobre a produção da normalidade. São ritmos-dispositivos que me permitiram movimentos de pensamento a cerca da temática.

O primeiro ritmo que surgem ao longo do texto são biografemas na perspectiva de Roland Barthes.

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

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

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

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

O que escapa da história oficial já contada sobre o Grupo de dança sobre Rodas Corpo em Movimento? Aquilo que irrompe os objetivos pré-estabelecidos no momento de criação do grupo, que permanece impensável como objetivo fim, mas que se apresenta como fissura a partir das vidas dos bailarinos que o compõem. *A escritura biografemática surgiu-me como tentativa de sustentar alguma forma provisória ao condenado a desaparecer, ao prestes a ser fuzilado pelos acontecimentos ditos importantes.* (COSTA, 2011, p.15). O biografema não busca uma linearidade, não está preocupado com a apresentação do real ... *pois a verdade será sempre a verdade de um estado de forças.*

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

Muita luta. Camila cresce vendo a luta da mãe e pessoas próximas. Ouve e presencia histórias que poucas crianças entenderiam. Não esmoreceu. Cresceu. Deu movimento ao corpo roda. Viu possibilidade de vida – movimento - onde muitos enxergam a morte – inércia -. O espetáculo que lançam de nome Cinema Autoral me parece falar da autoria do corpo. Autoria da vida. A tomada da vida em mãos. A escrita da história da vida inventada. (Fragmento de biografema produzido no encontro com a bailarina Camila Rodrigues em 28 de junho de 2014)

O segundo ritmo que compõe esse grande bailado é o diário de pesquisa na perspectiva de René Lourau.

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

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

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

Meu diário também se compõe dos encontros, porque apesar de realizá-los em data acordada, esses encontros não possuem script ou uma estrutura de perguntas prontas.

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

Michel Foucault adentra o baile para me ajudar a pensar o corpo enquanto movimento. A produção de um corpo outro através das relações de poder, buscando compreender historicamente o corpo como espaço da produção de normalidade compoendo parte de uma prática discursiva que foi instituída, naturalizada e perpetuada.

Como um campo vivo a dança-pesquisa me impulsiona a continuar contornando o corpo em movimento. Assim, Michel de Certeau também se torna par nesse bailado.

Desse diálogo compõe a costura que conceitua as astúcias *as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário* (CERTEAU, 2013, p. 95) como caminho possível nas práticas cotidianas dos sujeitos nomeados como anormais.

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

Primeiro passo - O Corpo

O que pode um corpo?

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

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente

pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode e o que não pode fazer. (SPINOZA, 2009, p. 51)

Seria o corpo uma composição múltipla? Seria o corpo composto por diferentes olhares? Corpo político, histórico, científico, sentimental, religioso, anatômico... corpo de dor, de amor, de prazer ... corpo vivo, corpo morto, latente, mórbido, incoerente, contraditório, ereto, encurvado, cortado, deformado ... corpo pulsante em constante movimento. *A cadeira faz parte do corpo, é o corpo. A música passa por ela* (Fragmento do diário de 21 de Julho de 2014).

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

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

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

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

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

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

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

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

Contraponho a ideia de um corpo que se constrói na linearidade. Uma análise existencial de um corpo único. Afirmo o esforço de pensar a dança enquanto expressão da subjetividade dos sujeitos que se caracteriza pelo movimento permanente na constituição de múltiplas maneiras de existir e resistir. *Como é possível dançar sem o apoio dos pés?* (Fragmento do diário, 06 de Junho de 2014).

É possível apontar diferentes momentos de mudança no que se refere a prática da dança até o final do Século XIX, como a aplicação de novas técnicas, a abertura de novas escolas etc. Nesse período, poucos deslocamentos são considerados significativos no que se refere ao corpo que dança. A profissionalização da dança a partir da criação de academias e escolas reforçou a ideia de simetria, sufocando qualquer expressão livre e espontânea dos movimentos corporais.

Em tempo, cabe recuperar que o Espaço Escolar não fugiu a essa regra.

Educar é fazer a criança controlar-se e de certo modo fazer a criança parar e se mexer pouco. [...] mas como mexer-se muito incomoda muita gente. Toda educação vai no sentido de que seja um bom menino e fique no lugar.

Educação restringe os movimentos. Quem é muito quadrado só entende quadrado [...] quem é muito formal, muito tímido é uma pessoa que tem medo de se mexer (José Angelo Giarsa ²).

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

O conceito naturalizado como dança é constituído a partir de uma atividade performática, seja ela teatral, cultural, social e ritual, que reforça a ideia de uma referência solidificada que se materializam, podemos nos questionar: isto é dança?

Na apresentação de hoje alguns alunos não entenderam os passos dos bailarinos. Quando Felipe caiu no chão (propositalmente) um dos alunos riu achando que ele havia sem querer caído no tablado.
Acho que para ele não era um passo de dança
(Fragmento do diário, 26 de setembro de 2014)

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

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

A abertura de novas expressões corporais encorajou o surgimento de outros ritmos, coreografias e bailarinos. A dança incorporou um outro corpo além daquele entendido e naturalizado como padrão e permitiu a incorporação de um leque maior de possibilidades na constituição de um corpo múltiplo. Podemos então pensar que a dança com cadeira de rodas é linha efeito desse movimento, já que resulta de uma maior abertura dos padrões de corpo e dança.

Segundo passo – o movimento

Acredito ser importante costurar que o corpo está em contínua mudança. Mas ressaltamos que essa mudança não se trata diretamente do corpo enquanto objeto e do

movimento enquanto repetição, e sim do que entendemos por corpo e(m) movimento. Falo aqui do corpo como prática, como construção, como devir. Não se trata de uma dimensão biológica ou virtuosa do corpo, mas uma dimensão poética. A poesia do corpo que se move. Pensando movimento para além do contrário de inércia.

O corpo que é contradição, é desafio, é desejo. *Diz a física quântica que um grão de areia contém o universo, imagina então o que contém o corpo.* (Viviane Mosé – Café filosófico – O que pode o corpo?)³.

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

Amolecer, amolecer, amolecer descristalizar formas rígidas. O corpo rígido, o pensamento rígido, não há nada como amolecer o corpo. Dançar tem me feito sacudir os pensamentos (Fragmento do diário, 07 de setembro de 2015).

O corpo se apresenta da mesma forma como o pensamento se organiza. Contradizendo mais uma vez o corpo como mero suporte. Nietzsche (2002) nos lembra em algumas passagens de suas obras que o corpo está muito além do que podemos dele saber. Diz: *[...] só acreditaria num deus que soubesse dançar [...]* ; pois, *[...] apenas na dança eu sei como contar a parábola das coisas mais elevadas [...]*; nos lembrando que *é [...] desperdiçado todo dia em que não se dançou [...]*, nos forçando a pensar que há de se *[...] dançar com os pés, com as ideias, com as palavras e preciso acrescentar que também se deve dançar com a caneta.*

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

Pensar o corpo de forma poética é também admitir como nos lembra Nietzsche que tudo é corpo, e o espaço nada mais é do que a produção daquilo que experimentamos.

Terceiro passo – produção da normalidade

Como se produz a anormalidade?

Desconfio ser fundamental nos perguntar outra coisa. Já não nos basta pensar como esses sujeitos são nomeados, ou como viemos incessantemente classificando-os e sentenciando-os. A pergunta que se torna latente, e penso ser essa, a que precisamos manter viva e pulsante é: Como se produz a norma, a normalidade? *É preciso voltar a olhar bem aquilo que nunca vimos ou que já vimos, mas desapaixadamente* (SKLIAR, 2003, p.20).

A discussão da anormalidade poderia ser um caminho possível para pensar o que Carlos Skliar (2003) chama de o “*outro*”. Um *outro* distante, que afirmo não ser eu, ou parte de mim. E apesar de compartilhar sua afirmação, *Todos somos, em certa medida, outros* (p.23), o *outro* a que me refiro aqui não é esse outro próximo, nominável e reabilitável, mas sim o outro ao qual lançamos o olhar pesado e classificatório da norma. Seria o que Skliar chama de “*inominável*”.

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

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

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

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

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

Por isso há que se buscar nos corpos dos bailarinos do grupo de dança sobre rodas *Corpo em Movimento* os sentidos da palavra *diferença*.

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

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

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

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

Existiria a priori esse espaço de normalidade, ou seria apenas uma invenção para classificação do outro? Estaríamos nós travestidos da normalidade? O que estaríamos nós fazendo de nosso corpo? O que estaríamos permitindo que fizessem com nosso corpo?

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

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

A constante necessidade de classificação dos diferentes nos faz refletir sobre a permanente obstinação de enquadramento dos “tipos”. Concordo com Veiga Neto (2011), se nos sentimos incomodados ou até mesmo envergonhados por nomeá-los como anormais, nos parece que o processo se torna mais tranquilo quando travestimos as palavras com os diagnósticos e definimos o lugar de cada corpo.

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

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

Porque as vezes tenho vergonha de olhar para o corpo deles? Fico confusa porque se trata do que os enquadra como deficientes. As vezes penso que eles vão ficar constrangidos, mas penso que o constrangimento é meu. E isso não é sobre eles, nem sobre mim, nem sobre nosso encontro, mas sobre o efeito desse encontro em mim. (Fragmento do diário, 15 de setembro de 2014)

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

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

A visibilidade e invisibilidade continuam a produzir os mesmos efeitos de produção de um outro.

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

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

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

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

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

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

Esse corpo outro produzido como diferente só existe porque tratamos de naturalizar uma norma como se dela não fosse possível escapar. Como se não fosse possível viver de outra forma, dançar de outra forma, ter um outro corpo. Reinventamos

uma norma cotidianamente apenas para manter o lugar da normalidade. Para afastar de nós aquilo que de certa maneira nos confronta.

Concordo com Carlos Skliar (Ibidem, p. 153) quando nos diz que está demasiado o número de [...] *manuals, classificações, avaliações* [...] todos falam de um sujeito produzido, nenhum se questiona sobre a produção. [...] *Há um excesso de instituições, seminários, congressos e especialistas* [...], grande parte se perde na discussão de um eu egocêntrico, acabam reproduzindo um discurso de normalidade, naturalizando práticas de classificação e domesticação.

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

Quarto passo – Foucault e Certeau adentram ao salão de baile

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

É justamente sobre essa música que gostaria de bailar.

Tramar os ritmos entre – corpo e norma. Considerando que corpo e norma se fazem presentes na Escola enquanto instituição filha da modernidade.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conhecer e discutir a produção da normalidade nos possibilita descobrir um outro caminho, uma outra forma de estar e de pensar o mundo. Talvez, de olhar sem

manchar, sem impedir, sem assassinar. *Educar la mirada también es un ejercicio de repensar y reelaborar cómo miramos a quien miramos* (SKLIAR, 2009, meio digital).

Nossa vida e trajetória enquanto sujeito tem sido atravessada por uma necessidade de auto-afirmação e auto-referência do que entendemos por padrão. A construção histórica de uma única verdade, de um único saber, de um único discurso afirma uma rede de poderes em torno da norma.

E historicamente a diferença tem sido conservada por um conjunto de normas constituídas. Uma relação de poder que alimenta a diferença e a construção do juízo dicotômico: do bom e do ruim, do apto e do inapto, do sadio e do doente. Assim foi tratada a diferença –atribuída à deficiência–.

Duas vertentes importantes destacam-se para a compreensão da norma: a comportamental que objetiva regras de conduta, modelos e repetições e a patológica com o ajuste de normalidades possíveis. *Essa norma busca a instauração de uma homogeneidade, mas na mesma medida, necessita dos outros desviantes para marcar a clara divisão entre o que está dentro e o que está fora dela, entre o normal e o diferente* (FOUCAULT, 2010, p. 154).

Um corpo incompleto, incapaz, imperfeito, inacabado. Sua existência resume-se a deficiência entendida como falha. A descoberta do corpo como objeto de poder trouxe a modernidade a importância da norma, a necessidade de padronizar para progredir – *o corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam* (FOUCAULT, 2010B, p. 132).

Inicialmente pensava-se a Escola como fonte de controle como um mecanismo de coersão sem folga, sem possibilidades. Posteriormente a escola foi pensada como objeto, enquanto linguagem e eficácia, a repetição como forma de padronização. Por fim a modernidade apresentou uma escola ininterrupta. Essa nova metodologia que pretende domesticar e docilizar os corpos é chamada por Foucault de “disciplina”. *Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também* (FOUCAULT, 2010B, p. 133). A disciplina, portanto, é uma das técnicas da modernidade perpetuadas para a construção e manutenção do padrão. Os regulamentos e normas vieram posteriormente apenas para delimitar o espaço da normalidade ... *o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da*

vida e do corpo [...] e desses miuçamentos, sem dúvida, nasceu o humanismo moderno (FOUCAULT, 2010B, p.136).

Não é difícil identificar nos espaços escolares padrões e normas que buscam incessantemente dominar e controlar os alunos, professores, pais e etc. *Um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo* (FOUCAULT, 2010B, p. 137). Não distante dos modelos de conventos e de estrutura semelhante aos das prisões. Os encarceramentos, as clausuras, o internato se assemelham no aparelho da disciplina como uma das ferramentas para o controle e domesticação.

O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quando corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração (FOUCAULT, 2010B, p.138).

Não é desprezencioso que os espaços escolares sejam construídos a fim de possibilitar a vigilância e manutenção da ordem. A possibilidade de observação constante facilita a aplicação da disciplina. Dentro das salas de aula a distribuição de alunos obedece a clara regra de aproximar da professora os mais bagunceiros ou os que potencialmente podem causar problemas.

A ordenação por fileiras, no século XVIII, começa a definir a grande forma de repartição dos indivíduos na ordem escolar: filas de alunos na sala, nos corredores, nos pátios; colocação atribuída a cada um em relação a cada tarefa e cada prova; colocação que ele obtém de semana em semana, de mês em mês, de ano em ano; alinhamento das classes de idade umas depois das outras; sucessão dos assuntos ensinados, das questões tratadas segundo uma ordem de dificuldade crescente. E nesse conjunto de alinhamentos obrigatórios, cada aluno segundo sua idade, seus desempenhos, seu comportamento, ocupa ora uma fila, ora outra; ele se desloca o tempo todo numa série de casas; umas ideais, que marcam uma hierarquia do saber ou das capacidades, outras devendo traduzir materialmente no espaço da classe ou do colégio essa repartição de valores ou dos méritos. (FOUCAULT, 2010B, p.141).

A seriação é outro exemplo claro da ordem imposta pela e na Escola, uma característica simples de ordenação da normalidade. A ideia de progressão acompanha a ordem de crescimento e amadurecimento dos saberes. Alinhamentos correspondentes a idade, desempenho e comportamento também caracterizam a norma existente nos

espaços escolares. Uma hierarquia de poder e classificação que domestica os normais e exclui os demais.

Reproduzimos ainda hoje esse sistema de compensações e distinções. Onde cativamos os lugares dos que merecem (ou os que têm futuro) e os que – segundo nosso olhar que marca-mancha - não correspondem às expectativas e não progridem como esperado. Essa relação de poder que se estabelece na organização do espaço também se faz presente no controle do tempo. A transposição do controle do tempo que antes se observava nos conventos e prisões rapidamente foi transportada e aculturada pela Escola e espaços de trabalho. A produtividade foi associada à organização do tempo e das atividades desenvolvidas, a um tempo medido e que de forma alguma deve ser improdutivo. *Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente* (FOCAULT, 2010B, p. 147).

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

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

Os processos de diferenciação do corpo biológico se materializam ao longo da história a partir de movimentos sociais e de instituições que endossaram e promoveram as normas de uso. A família, a igreja, a escola são exemplos de instituições que determinaram as regras de conduta do corpo normal.

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

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

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

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

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

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

Foi interessante perceber no ensaio de hoje como nosso corpo, apesar da coreografia ser repetida sistematicamente, busca formas de romper essa lógica robotizada da recorrência. Os andantes transparecem intensidade, dão formas diferentes ao que deveria ser um mesmo movimento, os cadeirantes encontram dificuldades de manter a cadeira controlada em movimentos de giro por exemplo. Isso me faz lembrar que mesmo quando são impostos dispositivos de controle existem movimentos que rompem essa lógica mecânica. (Fragmento do diário, 27 de Novembro de 2014)

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

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

modelos a serem seguidos e também institui referências, incluindo posições antes não existentes.

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

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

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

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

Rompem-se sentidos hegemônicos, se fabrica uma língua outra, um espaço outro, um corpo outro, uma forma outra de estar no mundo. *O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou zigzagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo* (CERTEAU, 2013. p. 35). São miudezas que compõem esse espaço e que habitualmente nos passam despercebidos. São práticas comuns, experiências singulares que forçam lutas outras, e que ressignificam o espaço como lugar praticado.

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

movimento de forças que se vale do tempo e do espaço. São puramente ações temporais ligadas a ocasião.

Uma invenção de dança e do corpo que dança. Um desafio momentâneo que se monta e desmonta a cada passo novo que se cria. Buscam *as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.* (Ibidem, p. 95). Porque não se dança sobre rodas. Dança-se com o corpo roda. Um corpo composto por tudo que se estabelece não apenas pelo biológico. Um corpo feito de roda. A presença de um padrão a ser seguido e de uma norma instituída e naturalizada não indica o que ela representa para seus usuários. É preciso pensar a manipulação desses dispositivos de controle, mesmo que deles (dos sujeitos) não parta a fabricação desses princípios. Constituir crítica ao uso das regras é conjecturar a possibilidade de composição de outra prática e de observar uma prática fim que se constrói nessa manipulação.

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

A cadeira de rodas é vista por muitos como prisão do corpo. Mecanismo de controle, como se o controle estivesse externo a nós, como se fosse dispositivo a ser acrescentado ao corpo. A cadeira de rodas é corpo. É corpo enquanto prática, enquanto vida. Desobediente como o corpo de carne.

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

Assim, surgem as táticas, as astúcias

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

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

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

Durante um dos ensaios acompanhei uma bailarina cadeirante fazendo o movimento de dançar com a *bundinha* empinando a cadeira de rodas para o lado. Onde começa e onde termina a bunda dela? Esse rebolado compreende muito mais do que apenas o corpo físico composto de carne e ossos. “*Adorei a bailarina dançando na bundinha. E o tapinha na cadeira como se fosse a bunda dela. Mas é a bunda dela!*” (Fragmento do diário, 21 de Julho de 2014).

Surge nessa perspectiva o desejo para pensar o *entre* existente nas relações constituídas pela lógica da normalidade. *Mergulhar-me nos resíduos. Tratar assim as táticas cotidianas seria praticar uma arte ‘ordinária’, achar-se na situação comum e fazer da escritura uma maneira de fazer sucata.* (CERTEAU, 2013, p. 85). Penso que uma das formas é contar esse corpo que dança. Fotografá-lo. Acompanhá-lo. Inventá-lo. Biografema-lo.

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

Pressionado,

Curvado ... é preciso esticá-lo.

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

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

(Biografema produzido a partir dos encontros com a bailarina Vanessa Andressa)

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

Felipe me faz pensar o corpo. Olhar o corpo como corpo e não mais como prerrogativamente conceitualizamos o corpo em sua forma e efeito. Olhar sem manchar (SKLIAR). Sem pedir que o corpo seja outra coisa que corpo. Que assuma outra forma que o desejo permita. Ser corpo. Qualquer corpo. Os movimentos são um grande combustível motivador no cotidiano de Felipe. As acrobacias que desenvolve nas coreografias desafiam as expectativas de quem espera algo mais conservador de uma pessoa com deficiência. Felipe se desafia novamente e busca desenvolver uma técnica segura para dar um salto mortal com a cadeira de rodas. *“Bem desafiante, mas eu vou chegar lá. Eu gosto dessas coisas! Me sinto vivo!”* (Fragmento de entrevista realizada em 18 de março de 2015).

(Biografema produzido a partir dos encontros com o bailarino Felipe Berty)

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

Vento. Luzes. Velocidade. BR101.

Luiz está no chão.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusão - A última música

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

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

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

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

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

Carlos Skliar nos ajuda questionando: *¿qué puede decir un cuerpo inesperado a no ser el justificar su presencia, el justificar su existencia?* (Ibdem, p. 17). O que poderia nos ajudar a pensar um corpo desconjuntado, incongruente, acostumado a ser

objeto da fala? Penso não ser possível o manejo dessas linhas, que não perguntando a esses corpos o que pode o corpo roda.

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

Quando nos deixarmos levar pela pergunta de Spinoza: o que pode o corpo? Abriremos fenda para pensar a história, a produção e também as artimanhas produzidas pelos corpos. Fazendo-nos crer que a pergunta nos convida a pensar a potência do corpo e não a sua produção mecânica. Apostaremos, então, em formas outras de criação de vida.

Ao fim, o tempo já urgia quando encerramos os giros de nossa roda. Sentados no chão e em cadeiras de rodas pedi para tirar uma foto das mãos deles. Mãos juntas, unidas. Felipe me surpreende novamente porque não sai da cadeira para se deitar no chão. Pede que esperemos ele amarrar as fivelas que sustenta seu corpo junto as rodas.

Felipe se deita no chão como os outros e juntos tiramos uma fotografia que não revela seu esforço em estar presente nessa imagem. Seria preciso contar esse encontro para que todos pudessem perceber que por de trás dessas mãos existem rodas (Fragmento do diário em 20 de janeiro de 2016).



Figura 1 – Fotografia tirada no último encontro com o grupo de dança sobre rodas
Corpo em Movimento

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1 Artes de Fazer**. 20. Ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.

FERRE, Nuria Pérez de Lara. **Identidade, diferença e diversidade:** manter viva a pergunta. LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (orgs.) In: Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 29ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010B.

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

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

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra.** Tradução José Mendes de Souza. Versão para e-bookbrasil.com. Fonte digital, 2002. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ebooksbrasil.org%2Fadobeebook%2Fzara.pdf&ei=LIO5VMqiFMGzyATC8YG4Aw&usq=AFQjCNHZ1ZdSpJfy0raDnfSrOOZzDJz8AA&sig2=LDRXe6QBg-OdyHEkhoTj_A&bvm=bv.83829542,d.aWw. Acesso em 06/10/2019.

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

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

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

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

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

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

VEIGA-NETO, Alfredo. Incluir para excluir. IN: **Habitante de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

ⁱ Doutoranda em Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP). Mestre em Educação Processos Formativos e Desigualdades Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Licenciada em Pedagogia pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Transcrição de áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Peur4mGK-a0>, acessado em 06/10/2019.

³ Trecho transcrito do vídeo Café Filosófico com Viviane Mosé. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>, acessado em 23 de setembro de 2015.