

## FISSURAS PÓS-ABISSAIS EM ESPAÇOS DEMARCADOS PELA BIPEDIA COMPULSÓRIA NA DANÇA

*Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.)<sup>1</sup>*  
<https://orcid.org/0000-0003-3483-2684>

### RESUMO

Este artigo reflete sobre a formação e a profissionalização de artistas com deficiência, no Brasil. Busca-se identificar aspectos que dificultam a inserção dessas pessoas no campo da Dança, apresentando a “bipedia compulsória”, conceito em desenvolvimento pelo autor, como fator de exclusão e manutenção das relações de poder sobre esses corpos. Procura-se, ainda, compreender o pensamento pós-abissal (SANTOS, 2010) como alternativa para borrar as fronteiras impostas pelo pensamento hegemônico na Dança.

PALAVRAS-CHAVE: Artista com deficiência; Bipedia compulsória; Dança.

## POST-ABYSSAL FISSURES IN SPACES DEMARCATED BY COMPULSORY BIPEDAL IN DANCE

### ABSTRACT

*This article reflects on the training and professionalization of artists with disabilities in Brazil. It identifies aspects that hinder the insertion of these people in the field of Dance, presenting the “compulsory bipedia”, a concept under development by the author, as a factor of exclusion and maintenance of power relations over this bodies. Understands post-abysal thinking (SANTOS, 2010) as an alternative to blur the boundaries imposed by hegemonic thinking in Dance.*

*KEYWORDS: Artist with disabilities; Compulsory bipedal; Dance.*

---

<sup>1</sup> **Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.)** é artista-pesquisador e doutorando no Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (UFBA-UNEB-IFBA-UEFS-LNCC-SENAI-CIMATEC). Mestre pelo *Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia* (PPGDANÇA/UFBA). Graduado em Belas Artes também pela UFBA. E-mail: [eduimpro@gmail.com](mailto:eduimpro@gmail.com).



Neste artigo, compartilho parte da minha dissertação, apresentada em 2014, no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA), onde analisei as implicações das políticas públicas brasileiras na produção de artistas com deficiência no período de 2007 a 2012, abrangendo parte do segundo mandato do presidente Lula, quando houve uma tentativa de diálogo entre o Estado e o segmento das pessoas com deficiência no âmbito nacional e cultural.

Porém, ao longo desta escrita, detenho-me a momentos da dissertação em que aprofundo questões mais específicas da relação entre Dança e deficiência, tecendo um breve histórico da luta das pessoas com deficiência por direitos e igualdade, seu processo de inserção e participação no campo da Dança, bem como atualizo algumas questões estabelecendo conexões com a minha atual pesquisa no Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC/UFBA-UNEB-IFBA-UEFS-LNCC-SENAI-CIMATEC). Atualmente, venho desenvolvendo um campo conceitual que chamo de “bipedia compulsória”, tentando compreender os mecanismos de poder em relação às pessoas com deficiência.

A passagem do tempo nos oferece a possibilidade de agenciar as experiências e conhecimentos adquiridos. Para mim, tem sido um exercício importante retornar ao passado, olhando para minha pesquisa de mestrado com o olhar do presente, atravessando essa leitura por diversas experiências que vivi ao longo desses seis anos e que lhe distanciam da pesquisa atual, entendendo-a como parte de um processo que descortina novos interesses, fluxos e atualizações.

Tem sido interessante também perceber o meu amadurecimento enquanto pesquisador e artista com o fortalecimento dos discursos e reflexões que proponho compartilhar através dos projetos que desenvolvo. Entre inúmeras experiências, observo que a internacionalização do meu trabalho artístico com participações em eventos e festivais por diversos lugares como Inglaterra, México, Alemanha e França, me ajuda a compreender, de maneira mais ampla, questões que perpassam o corpo com deficiência, estabelecendo relações entre a realidade brasileira e esses países.

Para minha pesquisa, tem sido fundamental observar as lógicas e padrões de comportamento ligados à deficiência, acessibilidade, legislações, a noção de inclusão,



como se estrutura a produção de eventos voltados ao público com deficiência e as oportunidades profissionais para os artistas com deficiência nesses lugares, confrontando com o contexto brasileiro, percebendo nossos avanços e retrocessos.

Destaco também a importante conquista de ter sido aprovado em concurso público, no ano de 2016, como professor da Escola de Dança da UFBA. Para a realidade das pessoas com deficiência, considero um fato importante devido à conjuntura social, política, econômica, educacional e cultural que a grande maioria de nós está inserida e também porque sabemos como o campo da Dança ainda é muito restritivo em relação aos nossos corpos, apesar de alguns avanços. Quando ressalto esta conquista é muito mais do que vaidade e de publicitar uma vitória pessoal, mas, para mim, é importante compreender que, ao ocupar esse espaço, trago comigo a luta de meus antecedentes e demais pares no sentido da necessidade de conquistarmos espaços de poder, de saber e de representação. Para corpos subalternizados historicamente, como os nossos, todas as conquistas pessoais se tornam conquistas coletivas.

No caso do movimento das pessoas com deficiência, podemos destacar que a luta por direitos e igualdade inicia-se de forma mais enfática a partir do século XX. Nos EUA, por exemplo, registram-se protestos desde a década de 1930, para direitos trabalhistas e, posteriormente, na década de 1950, veteranos de guerra fizeram manifestações pró-ambientes sem barreiras, o que gerou normas americanas de acessibilidade em edificações (SASSAKI, 2007). Ainda neste país e no Reino Unido, a década de 1970 caracteriza-se como um período fundamental para o movimento das pessoas com deficiência, com o advento dos Disability Studies ou Estudos sobre Deficiência, em diversas áreas do conhecimento. É neste período que ativistas defendiam que a deficiência é um fenômeno fundamentalmente social (AUSLANDER; SANDHAL, 2005). Os Disability Studies trouxeram a compreensão da deficiência não somente pelo viés físico e biológico, mas também pelas barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais e atitudinais.

As discussões em torno do conceito de deficiência, datam de muitos anos e com a participação de inúmeros agentes de diversas áreas, exigindo atualizações constantes que parecem não findar neste momento, posto que é processual e pertencem ao fluxo da História. Assim sendo, o significado e os discursos sobre deficiência mudam ao



longo do tempo de acordo com fatores culturais, religiosos, políticos, arquitetônicos, atitudinais e econômicos (AUSLANDER; SANDHAL, 2005).

Enquanto o modelo médico entende a deficiência pelas questões físicas e biológicas, o modelo social da deficiência refuta a ideia de que a deficiência é um problema individual e compreende que a sociedade tem responsabilidade pelas desvantagens encontradas pelas pessoas com deficiência. Mais recentemente, surgiu o modelo histórico-cultural da deficiência, sustentado pela Teoria Crip (MCROUER, 2006), assunto que desenvolveremos em seguida e que defende a construção histórica do corpo com deficiência, associada à rede de relações econômicas, sociais e culturais. No entanto, sabemos que para grande parte da população a deficiência ainda não se liberou, efetivamente, da autoridade biomédica e que continua sendo considerada uma tragédia pessoal, e não uma questão de justiça social (DINIZ, 2007).

É fácil comprovar tal afirmação se observarmos pelas ruas os olhares curiosos, na maioria das vezes de compaixão; os discursos de superação proferidos em nossa direção; os desejos de cura, se referindo a nós como doentes; ou, quando insistem em associar a deficiência a palavras como “limitação”, “superação”, “coitadinho”, “problema”, “incapacidade”, entre outras. Muitas vezes, esse é o mesmo tipo de comportamento que predomina nas plateias em nossas apresentações artísticas.

Na década de 1980, alguns eventos e iniciativas em nível internacional repercutiram nas políticas brasileiras. Destaca-se o momento em que a ONU oficializou o embrião do conceito de sociedade inclusiva, em 1981, quando instituiu o Ano Internacional das Pessoas Deficientes.

A partir disso, Werneck (1997) aponta que se seguiu a Década das Nações Unidas para Portadores de Deficiência (1983-1992), consolidando princípios éticos, filosóficos e políticos que vêm sustentando o processo – ainda que lento – de construção da cidadania de indivíduos com deficiência e alterando a legislação. Nesse momento, surge o Programa Mundial de Ação Relativo às Pessoas com Deficiência, adotado pela Assembleia da ONU em 1982 e publicado no ano seguinte, sendo este o primeiro documento a oficializar o conceito de equiparação de oportunidades para todos. A autora pontua ainda que, neste Programa, encontra-se definido o conceito de incapacidade como resultante da relação entre a pessoa (com e sem deficiência) e o meio ambiente, o que corrobora as já existentes reivindicações do modelo social.



Ao longo do tempo, a expressão “nada sobre nós sem nós” foi adotada como lema do movimento das pessoas com deficiência, que exigiam a sua participação plena em tudo que se referisse a nós. A adoção deste lema nas discussões sobre deficiência reivindica a não aceitação de que as decisões políticas sejam tomadas sem a nossa participação e supervisão (SASSAKI, 2007). Na verdade, não apenas nas decisões políticas, mas em quaisquer instâncias ou situação que nos diga respeito. Por melhores que sejam as intenções das pessoas sem deficiência, as nossas realidades são divergentes, e cabe a nós fomentar uma postura pró-ativa e autônoma a respeito das questões que nos envolvam. Isso porque, ainda é comum a tendência dos olhares equivocados sobre corpo e deficiência.

No Brasil, embora sejamos um país com avançada legislação para a acessibilidade e defesa dos direitos das pessoas com deficiência, vide a Lei Brasileira de Inclusão (LEI Nº 13.146/2015), promulgada pela presidenta Dilma Rousseff, vivemos constantemente as idas e vindas das incertezas e prejuízos das conquistas alcançadas. No atual cenário político brasileiro, vivemos momentos de grandes incertezas e ataques aos direitos conquistados. O atual governo tem apresentado projetos que destroem avanços no que se refere às ações afirmativas de acesso ao trabalho, educação, cultura e à participação ativa das pessoas com deficiência na vida social.

No campo das artes, um marco importante para as pessoas com deficiência aconteceu em 1997, com a realização do The International Festival of Wheelchair Dance, em Boston, nos Estados Unidos da América. Este evento, promovido por Dance Umbrella em colaboração com Very Special Art's Massachusetts, reuniu 13 companhias de Dança de habilidades mistas<sup>2</sup>, de países como Estados Unidos da América, Inglaterra, Brasil, Alemanha e Áustria (AMOEDO, 2002). Segundo Amoedo (2002), esta foi a primeira vez no âmbito internacional que um evento reuniu de forma tão significativa, em termos quantitativos, companhias de Dança que tinham em seus elencos bailarinos com e sem deficiência.

Vale lembrar que o surgimento de trabalhos artísticos profissionais em Dança que integravam pessoas com e sem deficiência se deu mais efetivamente entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990. Assim, entende-se que no período de

---

<sup>2</sup> Termo utilizado pela organização do festival em seu material de divulgação.



realização deste festival, não havia muitos grupos profissionais desenvolvendo esse tipo de investigação artística.

No entanto, ainda hoje, podemos observar que a quantidade de grupos ou artistas com deficiência profissionais tem crescido de maneira tímida. Pelo menos no Brasil, percebe-se um crescimento lento e o surgimento de poucos novos profissionais na área ocupando espaços de visibilidade e legitimação como festivais, bienais, congressos e editais, por exemplo. Na verdade, até mesmo para artistas com mais tempo de trabalho essa visibilidade ainda é difícil ser alcançada. Se lembrarmos do histórico da relação entre pessoas com deficiência e a Dança, buscando compreender aspectos que lhe atravessam, podemos identificar algumas pistas que nos levam a respostas sobre a dificuldade de uma real inserção no mundo da Dança.

### **1. Quando a Dança começou a dançar com a pessoa com deficiência**

A Dança com pessoas com deficiência surgiu na área do desporto adaptado, com enfoque na reabilitação das pessoas com deficiência e num corpo funcional e apto à reintegração social, atendendo ao ideal de superação mantido até os dias atuais. No desdobramento desses trabalhos, foram desenvolvidos processos de treinamento em Dança, principalmente a Dança de salão em cadeiras de rodas que resultaram em eventos paradesportivos, nos diversos países. Teixeira (2011, p. 92) afirma que “não há uma data específica que marca o surgimento da Dança envolvendo corpos deficientes, tudo indica que já em meados dos anos 1960/1970, ocorriam na Europa campeonatos de dança de salão com a presença de partners cadeirantes”.

Araújo (2004 apud CORREIA, 2007, p. 34) explica que, no Brasil, a Dança com pessoas com deficiência teve origem “a partir de serviços implementares na busca de reabilitação de pessoas acometidas por traumatismos raquimedulares na década de 1940”. Em seguida, desenvolveu-se com a criação de equipes de basquetebol sobre rodas, culminando na prática, origem e estruturação da Dança em Cadeira de Rodas.

No período das décadas de 1960 e 1970 surgiram as práticas de educação somática ou as terapias corporais e de métodos que permitiram compreender a Dança



por uma diversidade de corpos, inclusive os de pessoas com deficiência, tais como Contact Improvisation e, na década de 1980, o Danceability (ALMEIDA, 2012).

Como consequência natural ao que começava a se explorar em Dança com pessoas com deficiência, outros pesquisadores de Dança Contemporânea abriram espaço para o encontro com esses corpos em seus processos criativos, colocando em cena pessoas que até então eram rejeitados no campo da Dança profissional. Então, começam a surgir no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 grupos profissionais compostos por artistas com e sem deficiência, a exemplo da Axis Dance Company (EUA) e a Candoco Dance Company (Reino Unido). No Brasil, surgem companhias como a Roda Viva Cia de Dança (RN) e o Grupo Sobre Rodas...? (BA), criadas em 1995 e 1998, respectivamente.

No que se refere aos perfis de grupos de Dança, criados naquela época, identifica-se que em todos os casos são Companhias formadas por pessoas com e sem deficiência, sendo a maioria coordenada por pessoa sem deficiência. O que para Matos (2012, p. 67) “demonstra ainda a predominância da relação de poder da pessoa sem deficiência sobre a pessoa com deficiência”. Até hoje, mais de 20 anos depois, esse panorama não sofreu grandes mudanças.

Muitas dessas companhias surgiram dentro de instituições de atendimento a pessoas com deficiência ou em projetos de pesquisa universitária. Ainda há aquelas que se formaram por interesse de pessoas sem deficiência, não obrigatoriamente artistas, que desejavam desenvolver trabalhos junto a esse público. Teixeira (2011) avalia que esse quadro caracteriza a base de toda estrutura da Dança que se mantém sob a nomeação inclusiva.

Nesse contexto institucional, a equipe de trabalho – normalmente – é formada por profissionais de diversas áreas como professor de Dança, médicos, assistentes sociais, fisioterapeutas, psicólogos, pedagogos, arte-educadores e ainda é possível encontrar, em alguns casos, equipes sem nenhum profissional com formação no campo artístico.

Muitos projetos que utilizam a arte nesses espaços surgem da necessidade organizacional de cumprir metas e demandas que visam à reabilitação ou à reinserção social das pessoas com deficiência. Nesse caso, o enfoque não está no desenvolvimento de uma pesquisa artística, o interesse dessas instituições é viabilizar



o retorno o mais rápido à função comum, à vida cotidiana (CORREIA, 2007). Por sua vez, a falta de conhecimentos específicos na área da Dança leva a abordagens equivocadas, potencializando discursos não emancipatórios para as pessoas com deficiência.

Por outra via, as instituições também precisam prestar contas de suas atividades e, nesse ponto, é necessário apresentar o resultado de seu trabalho no campo do social, da saúde ou da reabilitação. Assim, a arte que se faz ali, como uma forma de publicidade da própria instituição, é produzida de maneira a mostrar os avanços dos tratamentos, a inserção social daquela pessoa, estimulando um comportamento que demonstre superação, alegria ou redenção. Então, produz-se uma arte “positiva”, “especial”, de sorrisos, lágrimas e paixões.

Em certa medida, identifica-se no contexto institucional resquícios do

caráter religioso da antiga caridade, que deixou, contudo, o rastro autoritário da piedade na aliança da filantropia com os aparelhos científicos, assim como na tutela que os especialistas tecnicistas promovem por meio das formas atuais de assistência (LOBO, 2008, p. 24).

Vale ressaltar que não apenas a Dança produzida nas instituições possui esse caráter, mas vemos este comportamento se repetindo também em grande parte por grupos inseridos nos meios inclusivos e até mesmo por alguns artistas que desenvolvem trabalhos independentes. No caso destes, é importante refletir sobre o contexto desse artista, sua realidade e as oportunidades de formação e trabalho que eles encontram. Sabemos o quão difícil é dar-mo-nos conta que somos parte da engrenagem do sistema opressor que manipula as estruturas de poder. Desvencilhar-mo-nos delas requer esforços que vão além de esforço pessoal.

Diante do que já foi dito, anteriormente, podemos imaginar como a formação do artista com deficiência é bastante precária, principalmente pelos espaços restritos encontrados para circularem, destacando também o contexto macro da dificuldade de acesso à educação e, conseqüentemente, aos bens culturais, a falta de acessibilidade, a invisibilidade, todas as barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais, atitudinais e urbanísticas.

Aqueles grupos ou artistas que conseguem desenvolver seus trabalhos, muitas vezes, mesmo sem querer, ficam ligados ao discurso da inclusão porque não tem



oportunidade de circular por outros espaços. Os convites que recebemos para participação em eventos, em sua maioria, tratam apenas de temas relacionados à deficiência. Algumas pessoas não conseguem fugir dessa realidade e precisam se sustentar artística e economicamente, por isso se submetem. Poucos são os que conseguem adentrar em outros ambientes.

Por outro lado, não podemos negar também que existem pessoas que se utilizam, conscientemente, do discurso de coitadinho por saberem que esse é um nicho “muito especial” que corresponde às expectativas do meio inclusivo. De qualquer maneira, tento compreender essa escolha – não sem questioná-la – dentro das restrições impostas aos artistas com deficiência para desenvolverem seus trabalhos. Para Correia,

o slogan ser especial é bom, corpo deficiente eficiente, corpos eficientes, entre outros, vão colhendo vantagens, e configuram mecanismos astutamente organizados para expor, ao mesmo tempo em que colaboram para congelar a imagem do corpo sem concerto. Apesar da impermeabilidade das fronteiras, o "projeto ser especial" se mostra eficaz, e, temporariamente cala as vozes e estabelece fronteiras da exclusão em acordos mútuos (CORREIA, 2007, p. 47-48).

É importante destacar que, em momento algum, pretendo negar ou diminuir a importância das instituições de atendimento às pessoas com deficiência ou qualquer outra de cunho social, muito menos das companhias de Dança e dos próprios artistas, mas me detenho a uma análise do resultado artístico dessas produções. Também pretendo chamar atenção para os muitos casos onde há uma intransigência em impor às pessoas com deficiência sua aparição como artistas, ignorando todo um campo de pesquisa e de conhecimento na Dança que mais beneficia, em sua maioria, os sujeitos sem deficiência envolvidos nesses projetos.

Assim, concordo com Carolina Teixeira quando enfatiza que não se trata de

condenar a existência de grupos, e sim de evidenciar um tipo de dependência característica do artista deficiente, o que lhe priva de sua autonomia artística. A descentralização nas relações entre o grupo e o bailarino favorece a autonomia e o desejo pela exploração de novos espaços de atuação que não sejam somente restritos à sala de ensaio. Isso faz com que surja a motivação para a capacidade de criação pessoal, de verificação de possibilidades que envolvam o corpo em toda sua extensão. As metodologias de formação no país que mantêm a relação hierárquica coreógrafo-dançarino dificultam a prática voltada para um fazer investigativo dos artistas. No caso do bailarino deficiente, essa parece ser uma condição que vai além da hierarquia profissional, desencadeando uma relação tutelar (TEIXEIRA, 2011, p. 123).



Em se tratando da profissionalização, do ponto de vista do artista propriamente dito, independente de estar em grupo, instituição ou desenvolver trabalhos autorais, a análise de um perfil que o caracterize dentro do cenário da Dança profissional se torna mais complexa no momento em que observamos atentamente a situação da pessoa com deficiência nos diversos contextos em que está inserida, inclusive para compreender o que consideramos como “artista com deficiência”.

Pergunto: artistas com deficiência são aquelas pessoas inseridas em grupos institucionais e projetos sociais ou de reabilitação que fazem, esporadicamente, apresentações em datas comemorativas relativas ao tema “deficiência”? São pessoas que mesmo inseridas em grupos artísticos ainda ficam submetidas às pessoas sem deficiência (coreógrafos, diretores e/ou produtores) que desenvolvem suas pesquisas pessoais? Ou estamos falando de artistas que se compreendem de maneira autônoma e protagonista de sua própria produção trabalhando de forma independente ou mesmo em grupos?

Essas questões continuarão latentes enquanto não conseguirmos fazer uma diferenciação desses espaços. É necessário fazê-la? Em que medida somos capazes de determinar quem é ou não esse artista com deficiência? No entanto, me parece que é necessário, sim, refletirmos sobre esses papéis, pois nem toda pessoa com deficiência que aparece em cena, assim como qualquer pessoa, pode ser considerada profissional. Não é participar de determinados projetos que utilizam a arte como ferramenta para reabilitação, inserção social ou terapia que torna a pessoa artista, embora, esses podem ser espaços, assim como brechas, que a pessoa encontra para iniciar e daí seguir sua trajetória artística.

Pelo aspecto financeiro, é possível perceber também que as pessoas com deficiência inseridas no contexto institucional raramente recebem cachê ou salário. O trabalho é parte do tratamento de reabilitação tanto física, quanto social. Por outro lado, os grupos e artistas com deficiência que desenvolvem pesquisas artísticas vivem na dependência das políticas públicas, dos editais, projetos ou festivais, como a maioria dos profissionais da área da cultura. No entanto, aqui, nos deparamos com outro agravante: geralmente, as comissões de seleção desses instrumentos de fomento para as artes são formadas por pessoas sem deficiência que têm uma perspectiva distorcida,



estigmatizada e preconceituosa sobre nossa produção, o que dificulta ainda mais nossa participação nos ambientes artísticos.

Assim, não encontramos muitas alternativas para a manutenção do nosso trabalho. No Brasil, de maneira geral, são poucos os artistas que vivem de sua arte, no caso específico do artista com deficiência o quadro se agrava ainda mais. São sempre os mesmos poucos que conseguem circular. Quando muito, como visto anteriormente, ainda somos relegados aos espaços exclusivamente inclusivos, como se nosso trabalho falasse apenas sobre deficiência, acessibilidade, inclusão/exclusão. O que a artista e pesquisadora Estela Laponi chama de “cercadinho da inclusão”.

O acesso à informação e ao conhecimento específico em Dança é outro fator importante a se pensar a respeito da formação e profissionalização do artista com deficiência. Nesse aspecto, deparamo-nos com a dificuldade de circulação de informações sobre as diversas técnicas e abordagens estéticas nos mais variados níveis, tanto em se tratando da educação quanto da dimensão artística. Se esse tipo de informação é difícil chegar às pessoas de um modo geral, no caso das pessoas com deficiência se torna ainda mais complicado, devido aos muros que se impõem à frente da comunicação, negando-lhes a possibilidade de acessar novos conhecimentos, via formação, para assim deslocarem-se para espaços de autonomia.

Apesar da internet e das redes sociais facilitarem o acesso às informações e, em alguma medida, serem um espaço onde pessoas com deficiência têm conseguido se expressar, levantando importantes reflexões acerca da acessibilidade, da capacitação da sexualidade, da afetividade e do mercado de trabalho, a comunicação, de uma maneira geral, ainda é muito escassa e reservada a poucos.

Afora todas essas importantes inquietações, temos ainda a insegurança de sustentabilidade na área da Dança; a ausência de políticas públicas na área de cultura que se agravou muito nos últimos anos; a falta de investimento na continuidade e manutenção dos projetos na área; os interesses do mercado cultural que escolhe seus protagonistas, deixando de lado uma infinidade de outros atores, além das recorrentes implicações dos paradigmas acerca da Dança e dos corpos aptos para dançar que se tornam cruciais na relação com o artista com deficiência.

Ann Cooper Albright, em 1997, recorda que tradicionalmente o entendimento sobre o profissional da Dança se estrutura numa mentalidade excludente que projeta



uma visão muito estreita de uma dançarina branca, magra, de pernas compridas, flexíveis e corpo hábil. Pelo que percebemos, ainda nos dias de hoje, essa mentalidade permanece fortemente arraigada ao ideal de Dança que construímos.

## 2. Bipedia compulsória e o pensamento abissal na Dança

Sinto que no mestrado eu já tentava falar sobre algo que eu identificava mas não sabia nomear e que hoje, com a pesquisa do doutorado, chamo de “bipedia compulsória”. Com isso, busco compreender os mecanismos de poder em relação ao corpo com deficiência ligados, justamente, a essa mentalidade excludente, lembrada por Albright (1997), que determina um padrão de corpo como a normalidade e exclui – nos mais variados campos e não apenas na Dança – o que considera anormal, deficiente, doente, inapto e incapaz. Para mim, a bipedia compulsória é

uma lógica de organização social que parte da perspectiva de quem não possui deficiência e reconhece o mundo exclusivamente pautado por suas demandas, desconsiderando todos aqueles que estão fora dessa normatividade de corpo. A bipedia que organiza o mundo a partir do seu ponto de vista, exclui e invisibiliza qualquer outra experiência. Bipedia que nega direitos conquistados, silencia nossas falas, nos aprisiona em espaços restritos, nos roubando a liberdade de transitarmos por onde desejarmos. A bipedia estabelece relações de submissão, reserva apenas vagas de subempregos destinados às cotas para pessoas com deficiência, mesmo que essa tenha formação e qualificação para cargos melhores. Ou, ainda, mantém tratamento infantilizado com as pessoas com deficiência. Ou, quando ocupa os espaços prioritários reservados para esse público, nos estacionamentos ou em frente às rampas de acesso. Ou, quando impede o acesso de um cadeirante a uma sala de exposição porque considera que a cadeira de rodas pode causar acidente e quebrar uma das peças. Ou, quando aborda uma pessoa com deficiência, desejando sua cura e impondo sua fé. Ou, quando se refere à pessoa como “coitadinha”. Ou, quando uma professora de Dança, por ignorância, se recusa a dar aula a uma estudante cega por considerar que esta sairá “se batendo” nas outras pessoas. Ou, ou, ou... São muitas situações de preconceito, subalternidade e exclusão onde a bipedia grita e se impõe (CARMO, 2019, p. 79).



Em meus estudos, venho me aproximando da Teoria *Crip* (MCROUER, 2006) para compreender a construção histórico-cultural da deficiência e, conseqüentemente, a construção histórico-cultural da normalidade. Esse autor, estabelece interseção entre os estudos queer e os estudos sobre deficiência, compreendendo a relação entre a “heterossexualidade compulsória” e a *compulsory able-bodiedness*<sup>3</sup> como partes das estruturas que normalizam ideologias dominantes.

Se partirmos de comparações dicotômicas para entender a deficiência através de distinções entre o corpo “anormal versus normal”, “incapaz versus capaz”, McRouer (2006, p. 1) afirma que este último “mais do que a heterossexualidade, ainda se disfarça amplamente como não-identidade, como ordem natural das coisas”.

Então, a compulsoriedade pela capacidade do corpo identifica a deficiência como patologia, estranheza, incapacidade, e o corpo considerado capaz, por sua vez, é definido como saudável, hábil, apto. É um corpo coletivamente almejado, definido a priori como normal, construído e naturalizado como o modelo a ser alcançado. Assim, os discursos desse corpo produzem deficiências – como seu contraditório – para, afirmar-se na sua produtividade, conseqüentemente, subordinado às lógicas do mercado e interesses políticos e econômicos. O corpo capaz corresponde ao sentido do que McRouer (2006) classifica de “relação normal” ligada ao sistema de trabalho, definida por pessoas saudáveis, capazes por seus esforços físicos. O autor destaca que

durante os últimos dois ou três séculos, os corpos foram monitorados (por instituições disciplinares e por auto-policimento cada vez mais obrigatório) em busca de sinais de diferenças físicas e comportamentais que possam impedir sua produtividade; esses sinais de diferença foram devidamente marcados e, se possível, “transformados e melhorados” (MCROUER, 2006, p. 21).

Lília Ferreira Lobo (2008), em seu livro *Os infames da História: pobre, escravos e deficientes no Brasil*, também assegura a historicização da deficiência, tomando-lhe como acontecimento, sem, contudo, negar-lhe as marcas e os efeitos no corpo. Em suas palavras:

---

<sup>3</sup> Traduzido para o português por Anahi de Mello (2014) como “corponormatividade compulsória”.



Não negar a existência das marcas do corpo, mas desnaturalizá-las em seu caráter tão arraazadamente biológico, como se o corpo tivesse somente as leis de sua fisiologia e que, por isso, pudesse escapar à história. Como se essas marcas tivessem um valor em si e que sua evidência pudesse apagar os contextos muito particulares que as produziram como acontecimento e, pois, como produções de sentido. Tome-se a deficiência, por exemplo: ela só passou a existir mediante uma prática que a objetificou a um discurso que a nomeou. Aliás, a deficiência como coisa não existe, o que não quer dizer que deixa de ser algo. Uma descrição como essa não afirma nem nega que os deficientes sofram preconceitos, que a deficiência seja fabricada pela sociedade. Não nega também que ela tenha material corporal, marcas físicas, comportamentos diferentes dos outros corpos: corpos marcados por células nervosas com disposições diferentes, órgãos dos sentidos e motores destruídos. A matéria da deficiência existe realmente, o que não quer dizer que seja a própria deficiência. Esta não passa de uma forma histórica, uma objetificação dessa matéria (LOBO, 2008, p. 21-22).

Na minha experiência pessoal, paraplégico desde 1 ano de idade por seqüela de poliomielite, compreendo as marcas históricas da deficiência nas minhas relações sociais, profissionais, afetivas e sexuais. Sempre tive consciência de que meu corpo não correspondia a um padrão dado, mas, por outro lado, não compreendia comportamentos e comentários que me apontavam para algo que eu não reconhecia. Alguma coisa que não dizia respeito a mim, propriamente dito, mas a uma imagem que se construiu acerca dessa minha experiência que não se restringe apenas às marcas corporais.

Assim, como o próprio entendimento da deficiência desviou-se do viés físico e biológico com o modelo social e mais recentemente com o modelo histórico-cultural, compreendo a bipedia não como meio de locomoção sobre dois membros, característica de algumas espécies animais, porém ligada ao entendimento da normalidade – construída historicamente sobre privilégios e parâmetros que sustentam diversos interesses. Assim, pela minha abordagem, insistir em pensar a bipedia pelo viés físico e biológico é também forma de negar a compreensão da deficiência em sua construção histórico-cultural. Inclusive, argumento que a bipedia não se estabelece numa relação oposta à deficiência física de quem não anda, mas determina seus privilégios e delimita seus espaços em relação a todas as deficiências.

A bipedia compulsória compreende a deficiência de maneira limitada (embora a palavra limitação seja sempre associada à esta) como se fosse uma experiência única



que se repete da mesma maneira para todas as pessoas, mas que desconsidera a grande diversidade das deficiências e suas especificidades, além dos contextos pessoais.

No caso da Dança, por exemplo, cada especificidade de corpo e cada projeto artístico determina, em si, um procedimento, uma metodologia, uma escolha estética e artística. Dessa maneira, se faz importante criarmos processos desierarquizantes entre pessoas com e sem deficiência aonde quer que seja. Ainda que se mantenha uma concepção dicotômica e mecanicista sobre os corpos na Dança, sustentada pelo pensamento hegemônico (bípede), há uma série de outras abordagens que, desde o século XX, “sustentam, em seus discursos, a impossibilidade de separações entre a rede complexa de negociações que se estabelece entre a fisicalidade, a subjetividade, a cultura e a identidade dos corpos dançantes” (MATOS, 2012, p. 23), onde foi possível aparecer em cena corpos que não correspondiam mais aos padrões impostos pela Dança clássica e moderna.

Se o pensamento hegemônico toma como parâmetro a normalidade, portanto, os corpos não deficientes, podemos pensar no corpo com deficiência que dança como um “outro corpo”? Uma abordagem constante, inclusive, na mídia que trata os dançarinos com deficiência como “outros corpos na Dança”, “especiais”, “diferenciados”, “exemplos de superação”, etc. e sua produção como algo “extraordinário”. De uma forma geral, no senso comum, não há uma compreensão clara de que lugar fala a pessoa com deficiência que produz arte, se pelo aspecto terapêutico, artístico ou social.

O sociólogo Boaventura de Souza Santos (2010) afirma existirem linhas abissais que “continuam a estruturar o conhecimento e o direito modernos e que são constitutivas das relações e interações políticas e culturais que o Ocidente protagoniza no interior do sistema mundial” (p. 40). O pensamento abissal consiste em distinções visíveis e invisíveis e estas últimas



são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro (SANTOS, 2007, pp. 1-2).

Então, a pessoa com deficiência na Dança é aquela que está “do outro lado da linha” que precisa adaptar-se ao entendimento padrão sobre o corpo hegemônico da Dança (o corpo bípede) que possui certo monopólio dos saberes, ou seja, “este lado da linha”, pois

do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica (SANTOS, 2010, p. 34).

O outro lado da linha compreende uma grande variedade de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis e assim como seus autores, sem a possibilidade de emersão de suas singularidades. Por essa linha de raciocínio, encontramos pistas sobre a invisibilidade das pessoas com deficiência na Dança. Como “neste lado da linha”, em termos da Dança, existem as regras, as normas, as técnicas, os padrões previamente estabelecidos, “o outro lado” que não obedece a essas características, que apresenta outras possibilidades, inclusive, estéticas, não pode ser considerado Dança.

Percebo de forma bastante evidente que mesmo artistas com deficiência que de alguma maneira conseguem furar o cerco e entrar nos espaços da Dança, e eu me incluo entre eles, ainda somos considerados, na maioria dos eventos, à parte. Persiste a abordagem do exótico, especial, diferente, extraordinário que significa estar fora do ordinário, da ordem, da norma. Então, mesmo que pareça que estamos dentro, a linha abissal não desaparece, ela se reconfigura, se reorganiza porque

a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SANTOS, 2010, p. 32).



No caso dos artistas com deficiência, a invisibilidade do “outro lado da linha” se apresenta materializada, por exemplo, na falta de estrutura acessível nos espaços cênicos, coxias, camarins e palcos. Ali, nós não existimos e para podermos frequentar esses espaços, somos nós que precisamos nos adaptar. Caso contrário, continuamos nos guetos, em espaços exclusivos, reservados, produzidos e garantidos sob a nossa condescendência.

Além disso, nossa produção não é vista como artística e, sob outras tarjas, é expurgada para áreas relacionadas com o cuidado à saúde ou inclusão social. Momentaneamente, muitas vezes, para não perdermos as chances de uma paradoxal visibilidade – simultaneamente potencial e frágil, nos submetemos e aceitamos, sem nos darmos conta, de que continuamos “no outro lado da linha”.

Vale ressaltar, que quando me aproprio da explicação do pensamento abissal de Santos (2010), desejo mostrar que por meio dessa linha imaginária de divisão territorial, mas muito real nas ações cotidianas presentes no meio social, é gerado um abismo que sempre apresenta mais perdas para o lado que se encontra invisível e é necessário pensar em ações pós-abissais que possibilitem a emersão desses sujeitos e o borramento dessas fronteiras.

A respeito de uma atitude que vise o protagonismo do artista com deficiência em sua própria produção, Teixeira (2011) acredita que

*é preciso que o corpo deficiente questione, que transmita e indague sobre seu papel nas artes da dança contemporânea, que não delegue essa função a outrem e que assuma o trabalho e a vontade de criar em cena. A formação não deve ocupar-se somente da capacidade de dançar, e sim da promoção do conhecimento sobre a dança e do processo criativo envolvido no trabalho (TEIXEIRA, 2011, p. 119).*

Por isso, creio ser importante emergirem discursos de corpos coloniais, tanto em Dança quanto na participação política. Aqui o colonial é entendido como “uma metáfora daqueles que entendem as suas experiências de vida como ocorrendo do outro lado da linha e se rebelam contra isso” (SANTOS, 2010, p. 42). Não podemos entender corpos coloniais como corpos colonizados ou submissos. Ao contrário, “corpos coloniais” são aqueles que não se submetem aos ditames de um pensamento hegemônico, que se revoltam afirmando suas potencialidades, conhecimentos e capacidades cuja a norma pretende excluir, negar.



Em se tratando da Dança, com padrões corporais, ainda fortemente arraigados, podemos ver pessoas com deficiência que utilizam esses padrões, reforçando-os, para conseguir alguma visibilidade nesse universo. Para Correia (2007), esse é um modo comum que perpassa a Dança construída com/por dançarinos com deficiência que chama atenção para a mesma em detrimento de suas capacidades corporais, tornando-se uma Dança da deficiência, não da pessoa. “Tais performances, além de revelarem imagens de corpos subutilizados, comungam na sua predisposição à vitimização” (CORREIA, 2007, p. 13).

Neste caso, diferentemente da abordagem dos corpos coloniais, trata-se sim de corpos colonizados justamente porque mantém a tentativa de aproximação com estereótipos de corpos sem deficiência, como se estes fossem detentores de um saber que é único e verdadeiro, não apenas na Dança. Assim, para Santos (2010), a injustiça social global está intimamente ligada à injustiça cognitiva global e para que a luta por uma justiça cognitiva global seja bem-sucedida é necessário um pensamento pós-abissal que, como a ecologia de saberes, “traz como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico” (SANTOS, 2010, p. 54).

O autor chama atenção também, que em cada indivíduo está incorporada uma história e, na perspectiva de Santos, a mobilização, hoje, exige razões para se mobilizar, não podendo haver hierarquia nas decisões. As pessoas querem discutir e buscar razões para a mobilização e é preciso que isso seja feito, para vermos onde necessitamos criar novos conceitos, lutar sempre contra o reducionismo e fazer transgressões.

Na minha perspectiva, a presença das pessoas com deficiência em espaços de discussões artísticas e políticas deve contribuir para avanços nos debates sobre a garantia de seus direitos, sair do lugar comum do discurso da inclusão, construindo conhecimentos que contribuam, realmente, para uma mudança na visão sobre a deficiência e, principalmente, para a efetivação de sua participação nos meios sociais, culturais e políticos.

O engajamento político crescente das pessoas com deficiência, adotando uma atitude mais ativa e participativa nas discussões a seu respeito, vem possibilitando mudanças significativas não apenas ligadas aos seus direitos quanto à própria



concepção da deficiência, numa busca pela redução das desigualdades e equiparação das oportunidades, em instâncias legais tanto em âmbito nacional quanto internacional.

Como vimos anteriormente, não é recente a participação das pessoas com deficiência nas discussões para garantia de seus direitos e emancipação nos contextos sociais e trabalhistas, por exemplo. No entanto, verificamos o esvaziamento de suas vozes no âmbito cultural e artístico. O silêncio é um dos problemas do pensamento abissal e Santos (2007) afirma que um dos desafios mais fortes que temos é saber “como fazer o silêncio falar de uma maneira que produza autonomia e não a reprodução do silenciamento” (SANTOS, 2007, p. 35).

A maneira como são feitas as macropolíticas não contemplam a “ecologia de saberes”, elas tentam homogeneizar os processos e há poucas brechas nos espaços tradicionais da Dança (formação, circulação, produção) para a abertura de suas metodologias e processos que trabalhem com diferentes fisicalidades e experiências. É claro que ainda se afirma um centro hegemônico do corpo masculino, branco, heterossexual, cis e bípede como um núcleo legitimado que detém o poder e o conhecimento, a partir do qual “toda a construção de mundo, e tudo que não se relaciona com isso está submetido às regras da exceção” (CARMO, 2019, p. 81), onde quem está identificado no campo da diversidade encontra-se à margem, sendo a própria diversidade considerada como uma produção inferior.

Nesse contexto, todos que pertencem à diversidade são tratados como “exóticos”, diferentes, então surgem identificações e abordagens estereotipadas da produção artística do indígena, do negro, das pessoa com deficiência, das pessoas trans, como se nossa arte fosse monotemática, voltada para uma única maneira de fazer, fechada e desconectada com o mundo. Por outro lado, ao olharmos para o corpo hegemônico compreendemos quando Guacira Lopes Louro (2008) afirma que “os corpos considerados “normais” são também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos” (LOURO, 2008, p. 87). Assim, a Dança “bípede, branca e cisgênera”, a Dança “deste lado da linha” produzida pelo corpo considerado normal, tida como padrão a ser seguido por todos os outros corpos, demonstra também uma certa limitação e repetição de modelos predeterminados.



André Lepecki nos recorda dos clichês dominantes na Dança e no “corpo do bailarino preenchido com técnicas e gestos que parecem preestabelecidos para servir a uma certa concepção do que um trabalho de Dança, um trabalho de arte, é, ou mais que isso, deveria ser” (LEPECKI, 2016, p. 78). A própria maneira de lidar com a produção artística “do outro lado da linha” demonstra um tratamento estigmatizante. Será que todos os artistas com deficiência produzem da mesma forma ou têm os mesmos interesses artísticos? E um artista indígena não pode produzir, por exemplo, uma Dança com características diferentes da sua cultura? Porque ainda há o agravante de que, quando nossa produção não corresponde aos clichês e estereótipos idealizados para ela, ficamos completamente desamparados e enfrentando inúmeras dificuldades para conseguir subsídios.

Fica evidente que devemos brigar por nossa presença e participação em instâncias de elaboração e criação de políticas públicas, bem como em comissões de avaliação e curadoria, para poder minimizar as distorções em relação à nossa produção artística. Ao falar, particularmente, sobre o meu trabalho, percebo que consegui ter um certo êxito no meio da Dança quando compreendi a potência artística e, justamente por isso, política do meu corpo; quando eu assumi em cena minha escoliose, pernas finas, linhas sinuosas que não acompanham e nem precisam acompanhar as linhas dos movimentos bípedes; quando percebi a força dos rastros que deixei pelos espaços que me arrastei, perturbei, contorci, esfreguei, enlargetei; quando eu me afirmei como protagonista do meu trabalho, apresentando outras possibilidades para a Dança com o que o meu corpo/eu pode/posso fazer (assim como cada pessoa em sua especificidade); no momento em que escolhi não seguir padrões que não me cabiam.

Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio (LISPECTOR, 2009, p. 19).

As palavras de Clarice me fazem lembrar que os estigmas que carregamos ao longo do tempo também contribuem para um entendimento limitado sobre a Dança produzida pelos artistas com deficiência e é necessários rompê-los com novas narrativas. Contudo, o corpo com deficiência, assim como todos os corpos, é um



corpo complexo construído de subjetividades e inserido num contexto histórico-cultural, com repertório próprio e em constante negociação com o ambiente. A presença da pessoa com deficiência na arte, a meu ver, pode trazer inovações importantes para o campo da Dança, subvertendo os padrões impostos pela bipedia compulsória.

## Referências

- ALBRIGHT, A. C. **Coreographing difference**. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- ALMEIDA, R. M. F. de. **Não ver e ser visto em Dança: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- AMOEDO, H. **Dança inclusiva em contexto artístico, análise de duas companhias**. Dissertação (Mestrado em Performance Artística – Dança). Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana. Lisboa, 2002.
- ARAÚJO, P. F. O Desporto Adaptado no Brasil. Onde tudo começou. *In*: VERARDI, P. H.; PEDRINELLI, V. (Orgs.) **Desafiando as Diferenças**. 2 ed. São Paulo: SESC, 2004.
- AUSLANDER, P.; SANDHAL, C. **Bodies in commotion: disability and performance**. Michigan: Michigan Press, 2005.
- BRASIL. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência**. Lei 13.146/2015. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm). Acesso em: 13 mai. 2020.
- CARMO, C. E. O. do. Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança. **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL/UNEB), vol. 13, n. 2, p. 75-89. Salvador, 2019.
- CARMO, C. E. O. do. **Entre sorrisos, lágrimas e paixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança**. 2014. 131 f. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- CORREIA, F. C. D. **Corpo Sitiado... A comunicação inVIável**. Dança, Rodas e Poéticas. 2007. 142f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2007.



- DINIZ, D. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- LEPECKI, A. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016.
- LISPECTOR, C. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOBO, L. F. **Os infames da história**: pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.
- LOURO, G. L. **Um corpo estranho - ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. 1 ed.; 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MATOS, L. **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos dançantes. Salvador: EDUFBA, 2012.
- McROUER, R. **Crip Theory**: Cultural Signs of Queerness and Disability. New York: New York University Press, 2006.
- SANTOS, B. de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.
- SANTOS, B. de S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SASSAKI, R. K. Nada sobre nós, sem nós: Da integração à inclusão - Parte 1. **Revista Nacional de Reabilitação**, ano X, n. 57, jul./ago. 2007.
- TEIXEIRA, C. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.
- WERNECK, C. **Ninguém mais vai ser bonzinho, na sociedade inclusiva**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

*Recebido em 25 de maio de 2020  
Aceito em 03 de julho de 2020*

