

OLHOS MEUS

Resumo



O presente artigo propõe uma reflexão acerca da dança e da diferença e mais especificamente da criação coreográfica sem o uso da visão. Pretende-se com este trabalho não somente abrir espaços para formas de representações artísticas acessíveis mas também, e sobretudo, investigar novas estéticas oriundas da diferença nas quais uma suposta “deficiência” não é um limite em si, mas uma abertura a novas experiências, percepções e maneiras de lidar e estar com/no mundo.

Palavras-chave:

Dança. Deficiências Visuais. Processos Criativos.

OLHOS MEUS

ANAMARIA FERNANDES VIANA (UFMG)¹

¹Dançarina, coreógrafa e professora, obteve sua graduação em Dança na Unicamp, seu mestrado na Universidade de Rennes 2 (França) no qual defendeu a legitimidade artística da pessoa com «deficiência intelectual severa» e doutorado nas mesmas Universidades com o tema « Dança e autismo : espaços de encontro ». É professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFMG. E-mail: anamariafernandes160@gmail.com.



Fig. 1: Foto do espetáculo Olhos meus. Na foto Oscar Capucho. Dia 03/12/2017. Créditos Marina Mitre.

O olhar físico que quer ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico. Por essa razão, o tato permanece o único órgão da verdade.

(Eugen Bavcar²)

Introdução

O que seria um corpo apto a dançar? Quais seriam os conceitos e normas que colocariam em categorias pessoas capazes e incapazes? O quê, quem nos define como capazes ou incapazes? Como bem sabemos, a dança é uma das artes, senão a *arte* que mais se associa a códigos estéticos normativos: do corpo e do movimento. Normas que guiaram minhas inquietações e marcaram minha trajetória na dança.

Quando aluna da graduação em Dança na Unicamp em 1990, iniciei um projeto pesquisa com a orientação da professora Mônica Serra. O projeto consistia em buscar uma metodologia de trabalho em dança junto a crianças cegas. O que seria uma dança sem referência de imagem? Uma dança que não se estruturava a partir de um modelo preconcebido?

No imaginário coletivo, na maior parte do tempo, uma só dança, um só tipo de corpo. Quando pedimos a uma pessoa para fechar os olhos e imaginar cenas de dança num palco, a primeira imagem que surge é a da bailarina alta, branca e magra, voando, girando nas pontas dos pés. Pernas longas que tocam as orelhas, controle, perfeição, leveza, pureza, e nenhum esforço aparente.

Mal sabem as pessoas o preço dessa imagem. Um preço alto que muitas vezes encurta carreiras, machucando corpos, almas, algumas vezes sem retorno. É a imagem de uma dança com passos preestabelecidos, exigindo corpos aptos, treinados e modelados, eleitos dentre muitos outros. Uma dança que classifica os gestos, os movimentos e os próprios corpos em certos e errados, bonitos e feios.

Numa sala de aula, a diagonal, esse es-

paço delimitado no qual passávamos na maior parte do tempo em duplas, executando saltos, giros, sequências. De fora da diagonal, olhos que julgam, que medem, vendo na dança do outro a sua, avaliando se consegue fazer melhor ou pior, se sua perna sobe mais ou menos alto, se as piruetas são melhores ou piores. A sua medida se dá pelo outro. A sua dança se dá através do olhar do outro. Que tristeza! Mas ainda bem que a dança não se resume a esses tipos de vivências!

Na época eu não tinha ainda muita experiência para desenvolver uma abordagem de dança com crianças cegas. Dentre outras perguntas, ainda me questionava se aquele trabalho se tratava de dança ou dança-terapia. Acompanhei um projeto de uma professora de educação física da PUC durante um ano, guardando em mim o desejo de aprofundar essas questões em um outro momento.

Alguns anos depois me mudei para França, onde vivi por 21 anos. Lá fiz outras formações que me foram muito importantes, essenciais. Logo no início me veio a ideia de criar um espetáculo de dança sem o uso da visão por parte dos espectadores, mas não era ainda o momento.

Poucos anos após minha chegada à França comecei a trabalhar em instituições especializadas que acolhem pessoas em situação de transtorno mental ou deficiência intelectual – em alguns casos com questões físicas associadas – posicionando-me como artista e não como arte-terapeuta. Uma escolha, um posicionamento decisivo no meu percurso. Escrevi minha dissertação de mestrado e tese de doutorado a partir dessas experiências. Em todas as experiências artísticas o que sempre me tocava, questionava, interessava, era a questão da singularidade, do que vinha de cada pessoa, do único, da riqueza da diferença – por mais difícil e complexo que isso seja dentro de uma criação, dentro de um trabalho coletivo. De volta para o Brasil, ingressei como docente no Curso

² Eugen Bavcar é um fotógrafo cego. A citação vem do texto *A Luz e o cego, Dobras visuais*, 2010. Disponível em: <https://dobrasvisuais.les.wordpress.com/2010/08/a-luz-e-o-cego.pdf>

de Licenciatura em Dança da UFMG no final de 2015. Nesse contexto, tive que escrever uma proposta de projeto pesquisa. Foi então que a ideia de uma pesquisa culminando num espetáculo de dança sem o uso da visão voltou à tona. Com um grupo de 20 artistas (amadores e profissionais, dançarinos e músicos – em sua maioria estudantes ou ex-estudantes da UFMG), nasceu, no final de 2017, a peça coreográfica “Olhos meus”.

Como espectador, seria possível sentir o movimento do dançarino sem que esse movimento seja visto ou descrito?

Seria possível sentir a energia de uma presença? De um gesto?

O que resta do movimento se retirarmos a sua visibilidade?

O que se “vê” e o que se “olha” sem os olhos?

Existiriam estéticas facilitadoras de sensações?

A subjetividade da recepção seria ainda mais relevante que a de um espetáculo tradicional?

Como descrever um movimento sem o uso da nomenclatura específica dos praticantes dessa arte?

Como descrever a energia de um tal movimento?

Qual a parte deixada para a criação de imaginários àquele que ouve ?

Estas foram algumas das questões que nortearam meu trabalho de criação e de pesquisa, entrelaçados um ao outro.

O objetivo central do projeto

Partindo da concepção de que uma certa diferença ou limitação proporciona novos espaços estéticos, espaços de experiências e encontros, o objetivo principal do projeto pesquisa foi conceber uma criação artística na qual uma certa deficiência não reduzisse o sujeito ao estigma de “incapaz”, mas possibilitasse outros espaços de descoberta e de partilha propondo outras perspectivas de representações. Tendo como base a Dança como área de produção de conhecimento, a criação buscou explorar novos campos sensoriais e estéticos para todos aqueles que participaram do processo, fossem artistas ou espectadores, assim como identificar outras possibilidades de afetação, contágio e empatia

entre ambos.

Dentre os autores que encontrei nessa trajetória, interessei-me pelos estudos realizados por Kastrup (2007) no que diz respeito às pessoas que perderam a visão. Ela diz que existem duas formas de atenção que sofrem alterações. A primeira é de ordem funcional, voltada para a vida prática, como nos atos de se deslocar, comer, etc. A autora explica que nesses casos coloca-se uma sobrecarga da atenção para efetuar gestos habituais que anteriormente eram automáticos para o indivíduo. Para Kastrup, esses atos de focalização e de atenção sobrecarregada não alteram a qualidade da atenção nessas pessoas.

Kastrup explica ainda que a compensação sensorial não provoca a potencialização dos demais sentidos de forma imediata após a perda da visão, mas é desenvolvida pela pessoa que aprende aos poucos a redirecionar a atenção para os outros sentidos, expandindo assim outras modalidades sensoriais do seu ser. Neste sentido, observa-se um melhor desempenho de sentidos como o tato e a audição. A segunda forma de atenção, nomeada suplementar, é aquela que envolve processos de invenção. Neste último caso, a ação da pessoa não se dá por um objetivo final, mas acontece na experiência sensível do abandono de objetivos. Tais “experiências perceptivas não utilitárias, muitas vezes, mobilizam uma atenção de qualidade especial” que envolve “processos de invenção de mundo e de si” (KASTRUP, 2007, p.72).

Esta forma de atenção me parece semelhante à percepção designada por Bergson (2006) como a percepção do artista, diferentemente daquela de um interesse prático que isola, que etiqueta, que “nos mostra menos as próprias coisas do que o partido que delas podemos tirar.” (BERGSON, 2006, p.158). No caso da percepção desinteressada, olha-se para a coisa por ela mesma e não para uma função determinada pelo sujeito.

Renata Mara, dançarina que sofre de perda de visão, explica que “(...) o que há de singular na experiência com a cegueira refere-se à forma de perceber, apreender e conhecer o

mundo [...], sendo o desenvolvimento da propriocepção uma das características destacadas por Freire (1999) como algo comum aos sujeitos não visuais.”(ALMEIDA, 2012, p.60)

Como nos explica também Derrida (2012), os olhos nos previnem do que irá acontecer; eles *antecipam* o acontecimento, que por isso mesmo deixa de ser, na verdade, um acontecimento:

Logo, a visão é também apreensão. Não digo que a visão seja apenas isso. Mas a visão, os olhos videntes e não os olhos que choram, está lá para prevenir, por antecipação, por pré-conceitualização, por percepção: para ver vir o que vem [...]. Um acontecimento é o que vem; a vinda do outro como acontecimento só é um acontecimento digno desse nome, isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir. Um acontecimento que antecipamos, que vemos vir, que pré-vemos, não é um acontecimento: em todo caso, é um acontecimento cuja acontecimentalidade é neutralizada, precisamente, amortecida, detida pela antecipação. (DERRIDA, 2012, p.69-70).

Nota-se que predominância da visão na vida urbana indica a necessidade da identificação objetiva. Já o tato se constitui por uma sensação mais subjetiva. Acredito que “Olhos Meus” envolve as duas formas de atenção/percepção. De um lado, a audiodescrição como uma forma de utilização do sentido da audição que vem substituir a visão dando referências espaciais, de formas e gestos, que permitem a visualização mental do que está sendo produzido. De outro, uma forma diferente de atenção, que nos interessou e nos questionou ainda mais, e que nos permite uma percepção mais subjetiva, por meio do tato, da sensação da presença do outro, dos sons corporais; enfim, uma percepção que proporcionou uma mudança de qualidade no contato entre dançarino/espectador.

No caso da primeira atenção, tem-se uma atitude de busca, pretende-se compreender, captar, identificar algo. No segundo caso, a pessoa abandona esse “projeto” para experimentar “uma atitude de abertura ao encontro, que corresponde ao gesto de deixar-*vir* (letting-

-go)” (KASTRUP, 2007, p.79). Uma percepção desinteressada, uma experiência artística, subjetiva. As duas nos parecem importantes, complementares.

Notamos também que cada pessoa no público desenvolveu uma trajetória pessoal, de acordo com suas apreensões, estados de confiança, medo, prazer. Durante um certo momento tal pessoa parecia sentir a necessidade de um reconhecimento exato do lugar, dos gestos e de tudo o mais; mas em em outro já parecia se deixar levar pela experiência da proposta.

Alguns testemunhos

Os relatos que obtivemos através de mensagens espontâneas enviadas após o espetáculo nos mostraram como as sensações foram variadas, não só entre as pessoas em si mas para cada uma durante o processo, como pode-se observar abaixo:

Percebi que mudamos de ambiente e algo tocou o meu rosto (deviam ser as fitas na entrada que eu já tinha visto - pensei). Entramos e começo a pisar em diferentes superfícies com diferentes texturas. Que sensação maravilhosa! A esta altura eu já estava mais confiante, mais entregue. Me soltei e me aventurei a percorrer o espaço com ela. [...] Me senti completamente segura naquele ambiente. Estava sendo cuidada e amparada, não tinha dúvidas. [...] A narração, junto com meu corpo no espaço que vibrava, com o som produzido pelos movimentos, iam compondo a cena que não via, mas vivia. Lembro-me do canto que muito me surpreendeu. Me dei conta mais uma vez de que não podia ver, mas podia sentir tantas coisas! (PIRES, 2017)

Quando saí do espetáculo, tive a impressão de ter vivido outra vida, de ter experimentado coisas que até então nunca tinha imaginado que seriam possíveis. Se eu tivesse a oportunidade de participar novamente acho que aproveitaria mais do espetáculo, me entregaria mais. (RODRIGUES, 2017)

A cineasta Mariana Otero nos diz que “olhar é desfazer dos a *priori*, é experimentar o pensamento.” (2013, p.9). De maneira semelhante, Araújo ensina que “o movimento do

olhar é o que situa o ser no mundo. É o movimento sensível que celebra a existência humana.” (ARAÚJO, 2014, s/p.)

Nesta criação, o público é convidado a *olhar de olhos fechados*, usando outros sentidos, outros olhos, que abrem outros caminhos perceptivos. Nas palavras de um espectador, mostra “as limitações que temos em experimentar nossas maneiras de sentir a nós mesmos, de sentir o outro e de sentir o mundo [...] a automatização dos nossos modos de sentir e perceber o mundo em nosso cotidiano [...]” (RODRIGUES, 2017). Para outra pessoa do público, “a experimentação [...] nos faz aproximar de sensações bastante íntimas, aguçando os nossos sentidos, normalmente pouco explorados cotidianamente.” (FIGUEIREDO, 2017)

Percebemos também que mesmo colocando o foco de uma ação em um certo sentido para transmitir um momento específico da nossa dança, o público a recebia pelo entrelaçamento dos vários sentidos, como testemunha a dançarina e professora Raquel Pires: “O fato de eu não poder ver nada aguçou todos os meus sentidos. Não tinha problema eu não ver nada. Não precisava mais da visão. Tinha ouvidos (os sons eram tão ricos), tinha o toque, tinha meus pés no chão, tinha tanta coisa acontecendo!” (PIRES, 2017)

De fato, pesquisas mostram que os sentidos interagem de muitas formas – não só entre si, mas com o mundo à sua volta - e que a informação que deles recebemos não apenas se somam, “mas são consideravelmente ampliadas.” (PAXTON e KILCOYNE, 1999, p.41).

Lisa Nelson também nos explica que os sentidos se comunicam entre si e que também se apoiam uns nos outros. Segundo a artista, “este equilíbrio se modifica dependendo da pessoa e das características predominantes do contexto.” (NELSON, 1999, p.151). No entanto, essas informações podem também ser inibidas, uma impedindo a outra de se exprimir claramente, plenamente. Como nos explica Kilcoyne, falamos neste caso de “dominância” de um sentido sobre o outro. “A visão pode, por exemplo, deformar a nossa percepção auditiva ou tátil de

certo acontecimento [...]” (1999, p.41).

Em seus ensinamentos das técnicas dos corpos, Marcel Mauss (1950) também sustenta que o exercício dos sentidos e inter-sensoriais articulam nosso corpo físico, psíquico e simbólico. Segundo o trabalho de pesquisa em torno do toque realizado por Anne Vincent-Buffault (2017), a antropologia dos sentidos nos informa sobre as relações sociais, são maneiras de sentir a vida cotidiana, próprias de uma cultura. Durante o processo de criação houve várias trocas entre os artistas e inúmeras vezes discutimos sobre o quanto a visão, na nossa sociedade, pode não só inibir a percepção dos outros sentidos como nos impedir de ver o que está por detrás de uma imagem aparente. Assim, é preciso observar o quanto a forma como utilizamos este visível pode ocultar o invisível. E o quanto nos formamos através do olhar do outro, o quanto julgamos através do nosso olhar. Mais uma vez, a arte coreográfica me parece ser a rainha suprema das artes neste sentido.

A dança, assim como o teatro, ou como as artes plásticas e visuais, solicita primordialmente os nossos olhos. Mas no caso da dança os olhos não se prendem somente ao movimento, eles se voltam também para o corpo daquele que os executam. E, na maior parte do tempo, sem o apoio de um texto, como no caso do teatro.

Proporcionar essa experiência foi peculiar, não somente para o público como também para os artistas. Como explica Ana Rita Nicolliello, uma das dançarinas do projeto, “quando os outros sentidos entram nos agenciamentos de uma arte que é majoritariamente visual, novas possibilidades perceptivas, emocionais e significativas se abrem e um mundo totalmente novo é apresentado ao sujeito que dança ou que experimenta a dança do outro.” (NICOLIELLO, 2018).

Luana Magalhães, outra artista da criação, relata que o projeto lhe “proporcionou novas sensações de ser corpo sujeito. Descentralizou a experiência estética da imagem e abriu caminhos para novas criações de (si) mesma e do mundo.” (MAGALHÃES, 2018). E Ana Leite,

também artista do projeto, relata: “As mudanças estão marcadas no meu corpo, numa nova forma de perceber e sentir o outro e o mundo. Fechar os olhos e se colocar no lugar da não-visão não é tarefa fácil, mas sem dúvida nos coloca em um lugar completamente novo, que alarga os horizontes da percepção e da sensibilidade.” (LEITE, 2018).



Fig. 2: Foto do espetáculo Olhos meus. Na foto Denner Moisés. Dia 03/12/2017. Créditos Marina Mitre.

Ao assistirmos a uma *performance*, a um espetáculo, são nossos olhos que transmitem as primeiras sensações aos outros sentidos. Criamos espetáculos para que possam ser vistos com os olhos e, como observadores, é primeiramente por esse sentido que podemos ser tocados por esta ou aquela dança, que podemos escutar sua palpitação, respirar o seu ar, saboreá-la. E é por meio deles, também, que criamos mais facilmente relações de empatia entre o dançarino e o espectador.

Por mais que o coreógrafo não se preocupe com padrões estéticos dominantes ou com demonstrações *malabarísticas* de seus dançarinos, a estética dessas criações é forjada pelo olhar do outro. E é também através desse olhar que o dançarino se sente reconhecido, que a sua autoestima e seu ego se constroem. Após algumas representações de “Olhos Meus” e muito debate entre os membros da equipe, optamos por não voltar para receber os aplausos após a retirada das vendas. Desta forma, o público não vê os dançarinos, o que é, para o artista ou espectador, uma experiência rica e no mínimo muito singular. Emília Gomes, dança-

rina da equipe, relata: “Olhos Meus me fez refletir sobre meus egos, sobre a minha condição e sobre a condição do outro, me fez pensar sobre simplicidade e completude... enfim, me fez mais inteira em cena!” (GOMES, 2018). Para Denner Moisés, outro artista da criação, trata-se de um “espetáculo que questiona o lugar do artista em se exhibir e se mostrar, trazendo para o centro a mensagem, ao contrário de quando vemos quem está transmitindo a mensagem e ficamos presos a essa imagem.” (MOISÉS, 2018).

Qualquer que seja a linha ou posicionamento do artista, uma criação coreográfica existe para ser vista. Nesse espaço comum, criado pelo contágio e pela empatia cinestésica baseada na visão, o espectador também dança com o dançarino, como nos explica Godard:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediatas. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. (1995, p.24).

Para o mesmo autor, o visível e o cinestésico são absolutamente indissociáveis, respondendo ambos pela produção de sentidos. Ao ver uma dança, o corpo do observador é afetado por ela: “o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo” (1995, p.24).

Questionamos então sobre a possibilidade de outras formas de sentir uma criação coreográfica sem o uso dos olhos e até mesmo da audiodescrição, de criar um espaço de partilha e empatia com o público sem essas formas de recepção de uma obra. Investigamos a criação de outros visíveis, outros caminhos cinestésicos, outros territórios de produções de sentidos a partir dessa nova abordagem. Todas essas questões guiaram nosso processo de criação. Se antes existiam muitas dúvidas, o trabalho nos provou que é possível, sim, criar espaços de

empatia com o público sem o uso da visão, e é possível, sim, transmitir uma dança por meio de outros territórios de produções de sentidos. Durante o processo, muitas descobertas, e ao mesmo tempo, uma grande tomada de consciência para mim e os 19 artistas sem deficiência visual. Colocar nossa atenção no universo da não visão nos fez ver o quanto não produzimos obras acessíveis, o quanto nossas ruas, nossas didáticas, práticas não são acessíveis.

Como o Brasil tem lidado com essas questões

No Brasil, segundo dados do IBGE, existem aproximadamente 16,5 milhões de pessoas com deficiência visual total ou parcial, que se encontram, na maior parte do tempo, excluídos da experiência audiovisual e cênica. Raríssimos são os filmes com o suporte da audiodescrição, raríssimas são as peças de teatro e ainda mais raras as peças coreográficas. Apesar desta triste constatação, observam-se iniciativas neste sentido no país em diferentes áreas, como mostraremos a seguir.

Historicamente, a primeira experiência de audiodescrição surgiu em 1981, no Arena Stage Theatre, na cidade de Washington³, onde a comédia “Major Barbara”, de George Bernard Shaw, com Margaret e Cody Pfanstiehl, responsável pela fundação do serviço de audiodescrição, promovendo assim a descrição de peças de teatro. Ao final dos anos 80, mais de cinquenta casas de espetáculo naquele país já tinham em sua programação algumas apresentações com descrição. Desde então, de maneira mais ou menos preponderante segundo cada país, a audiodescrição vem, mesmo que ainda discretamente, conquistando espaços e fortalecendo nossa atenção para a importância da acessibilidade nas mais diversas áreas.

Ainda no que se refere ao Brasil, em

2005, o primeiro filme com audiodescrição no circuito comercial foi “Irmãos de Fé”, do Padre Marcelo. Desde então houve outras iniciativas, como, por exemplo, a do Clube do Silêncio, situado em Porto Alegre, que produziu alguns filmes curta-metragem com audiodescrição. Professores e pesquisadores acadêmicos também têm se interessado pelo tema, como é o caso do Paulo de Lima, doutorando da Universidade Federal do Ceará (UFC), da professora Dra. Eliana Franco, da Universidade Federal da Bahia, e do professor Dr. Francisco Lima, da Universidade Federal de Pernambuco.

Desde 2003 acontece, no Rio de Janeiro e em Brasília, o Festival Internacional de Filmes sobre a Deficiência “Assim Vivemos”, produzido por Lara Pozzobon e que proporciona acessibilidade para pessoas com deficiência visual e auditiva na sua programação.

Temos também o exemplo de experiências artísticas e culturais sem o uso da visão. Dentre elas cito o “Museu do Diálogo”, da cidade de Campinas/SP, com sua proposta de “diálogo no escuro”, onde os visitantes recebem bengalas na entrada e são guiados por pessoas cegas⁴. Há ainda o grupo “Teatro Cego”, com elenco formado por 6 atores, sendo 3 deles cegos, e mais 3 músicos. A ideia do grupo, que propõe espetáculos no escuro, é imergir o público no universo das pessoas com deficiências visuais.

No universo das artes cênicas - e isso internacionalmente -, as experiências de audiodescrição são mais comuns no campo do teatro do que no da dança. Talvez isso se explique não somente pela falta de interesse demonstrada por alguns artistas da área da dança, como pela dificuldade em traduzir o movimento dançado, muitas vezes caracterizado justamente pelo indizível, pelo que nos escapa.

Em 2007, ainda em nosso país, através de um projeto de inclusão cultural criado por

³ Essa experiência se deu graças ao trabalho inovador de Margaret Pfanstiehl e seu marido, Cody (fundadores do Metropolitan Washington Ear).

⁴ A mostra “Diálogo no Escuro” teve sua origem na Alemanha, em 1989. Seu idealizador, Andreas Heinecke é doutor em filosofia e jornalista. O “Museu do Diálogo” do Brasil é o primeiro da América Latina e tem o grande desafio de se tornar referência na inclusão. Outro objetivo desse museu é exercitar todos os sentidos do visitante, menos o da visão. Para saber mais: www.dialogonoescuro.com.br

Lívia Motta e Isabela Abreu, deu-se a primeira peça comercial com o recurso de audiodescrição: “O Andaime”, apresentada no Teatro Vivo, São Paulo. Lívia Motta explica que:

O Teatro Vivo foi e continua sendo o primeiro e único teatro brasileiro com recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência visual (audiodescrição, programas em braille e ampliados), pessoas com deficiência física, pessoas obesas e, mais recentemente, para pessoas com deficiência auditiva e surdos (introdução dos espetáculos em LIBRAS e legendas), com apresentações com acessibilidade todos os domingos. A Vivo, em parceria com Secretarias de Cultura, tem contribuindo para divulgar a audiodescrição, levando peças, filmes e óperas para serem exibidos em outros teatros pelo Brasil afora. (MOTTA, 2007, p.3)

Em março de 2010, o Ministério de Estado das Comunicações determinou, por meio da Portaria 188, a inclusão de “Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão, aprovada pela Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006, com alterações” que proporcionam um maior acesso à cultura e informação por parte deste público.

No que se refere ao campo da dança, temos alguns exemplos de espetáculos apresentados com a opção da audiodescrição. Dentre eles o espetáculo “Os três audíveis”, do Grupo X de Improvisação, no Teatro do Espaço Xisto, com a audiodescrição realizada por Eliana Franco (grupo TRAMAD) em 2008, na cidade de Salvador, as coreografias “The perfect human” e “Still” da Candoco Dance Company, no Teatro Alpha, com a audiodescrição realizada por Lívia Motta, em 2009 na cidade de São Paulo, o espetáculo “Leve” com Maria Agrelli e Renata Muniz, no Teatro Marco Camarottii, em 2010 na cidade de Recife. A audiodescrição desta performance foi elaborada pelo Centro de Estudos Inclusivos da Universidade Federal de Pernambuco (CEI/UFPE), coordenado pelo Prof. Francisco Lima.

Para além dessas experiências, o *site* de Lívia Motta, referência brasileira em matéria de audiodescrição, informa-nos a respeito de ou-

tros trabalhos realizados por ela no campo da dança: espetáculos do Ballet da Cia Fernanda Bianchini, apresentados em São Caetano, Piracicaba e São Paulo; Ballet Quebra Nozes, apresentado no Teatro Alfa; espetáculos: No Singular da Quasar Cia de Dança e Francis Bacon da Companhia Ismael Ivo, espetáculos da Plataforma Internacional Estado da Dança, apresentada no Teatro Sérgio Cardoso.

Uma viagem por dois mundos

Sem dúvida, a audiodescrição no campo da dança é não somente um grande avanço no que se refere à acessibilidade, como um campo de pesquisa vasto e extremamente interessante. E isso se comprova por meio do relato de pessoas que tiveram acesso a esta mediação, como descreve o espectador Markiano Charan Filho, após exibição da peça *Vestido de Noiva* no Teatro Vivo/SP:

Foi emocionante tomar conhecimento de detalhes que só a visão poderia me dar. No entanto, estava tudo ali, me sendo apresentado, de forma precisa e no tempo exato para não atrapalhar o diálogo dos personagens. Experimentei algo diferente. Era como se eu estivesse vendo o que estava acontecendo. A audiodescrição é o que faltava para as pessoas com deficiência visual nos teatros, cinemas, vídeos, estádios de futebol e muitos outros locais onde a ausência da visão exija uma descrição daquilo que não pode ser percebido pelos outros sentidos. (MOTTA, 2012, p.2)

A audiodescrição é uma viagem entre territórios subjetivos e objetivos. Passa pelo corpo do intérprete, que lhe dá voz, que a incorpora e também lhe dá uma certa tonalidade, sentidos, emoções. Mesmo que a estreita colaboração entre o responsável pela audiodescrição e o coreógrafo ou o diretor artístico da companhia seja imprescindível, a audiodescrição não deixa de ser uma forma de tradução. Desse modo, podemos dizer que uma mesma dança, passada por diferentes audiodescritores, oferece diferentes paisagens aos que a escutam, ou aos que “veem com os ouvidos”.

Lívia Motta aponta para a importância da linguagem verbal, principalmente quando se trata do desenvolvimento da criança cega, como “instrumento de mediação social, cultural e afetiva” permitindo-a que tenha “um conhecimento e compreensão do mundo [...]” (MOTTA, s/d, p.7).

Na criação “Olhos Meus”, graças a um financiamento de pesquisa da UFMG, foi possível proporcionar aos artistas do projeto e aos estudantes do Curso de Licenciatura em Dança uma primeira formação em audiodescrição com Lívia Motta. Esta experiência foi muito marcante em nosso processo e mostrou o quanto nossos Cursos de Licenciatura precisam aprimorar suas ferramentas, desenvolver outras formas de transmissão para atender um público cada vez mais diverso – não somente os alunos de graduação mas os alunos dos nossos alunos. Tratar da diversidade, da diferença com respeito e muita atenção é o mínimo que podemos fazer enquanto docentes.

Nesse sentido, a criação também provocou instigações sobre a prática docente, como mostram os testemunhos abaixo:

“A participação no projeto me auxiliou a desenvolver a habilidade de conduzir aulas e oficinas de uma maneira mais orgânica, sensível e horizontal, atenta às necessidades dos alunos e adotando uma metodologia menos normativa de organização de atividades”, relata Ana Rita Nicolliello (NICOLIELLO, 2018).

“(...) tanto as experimentações propostas na construção do espetáculo, quanto o espetáculo em si, servem de inspiração e referência para a construção de um fazer docente que trabalhe a dança de maneira mais ampla e mais democrática”, relata a artista e estudante de graduação Heloisa Helena” (HELENA, 2018).

Samuel Carvalho, artista e pedagogo testemunha:

As estratégias e exercícios de criação e a experiência específica, desenvolvida para trabalhar com um público mais diverso, só acres-

centa no meu percurso docente. Em pleno processo de ensino, você se vê aplicando as abordagens metodológicas que foram desenvolvidas em alunos e alunas que apresentam dificuldades de aprendizagem, entende melhor as dificuldades que aparecem no dia dia da sala de aula[...]. (CARVALHO, 2018)

No entanto, não se tratava de somente de criar um espetáculo acessível, mas sobretudo de criar uma estética a partir da diferença proporcionando assim novas experiências sensoriais e estéticas para todos. Não que a acessibilidade não seja importante; ao contrário, e como já colocado aqui, é primordial. Mas ela não foi o nosso único ponto de partida. Não foi, tão pouco, um espetáculo “inclusivo”.

O “inclusivo” que exclui

Usei aspas ao falar de inclusivo. E explico. É que, na verdade, não gosto de usar esse termo, e nem identifico meus trabalhos - sejam eles em hospitais, escolas especializadas, prisões ou favelas - sob esse prisma. Aquela palavra por si só exclui. Nota-se que a origem latina do termo “inclusão” remete à noção de fechamento (*Clausus* é o particípio passado do verbo *claudere* e significa fechado, confinado. *Claustra* é o fechamento, o lugar confinado, o recinto, e mesmo a prisão) (PLAISANCE, 2010, p.35). Para além da etimologia, ao meu ver, se eu proponho uma aula de “dança inclusiva” significa que as outras que dou não o são. Significa também que “abro as portas” de um espaço para o “outro-não como os outros”. Mas de quem são esses espaços?

Em certos momentos vejo o uso daquele termo de forma colonialista, como se “uns” soubessem o que seria melhor para os “outros”, como se “uns” fossem os únicos detentores de territórios, de saberes. Por mais que um espaço não seja acessível, isso não significa, ao meu ver, que ele não pertença àqueles que não conseguem dele usufruir. Uma vez li num certo artigo tratando da inclusão: “venham! Estamos de braços abertos!” Não seria muita pretensão por parte dos que pretendem ser inclusivos? Ve-

nham até nós! As rampas irão trazê-los ao nosso mundo normativo e tolerante às diferenças.

Quando pergunto a um dançarino da nossa equipe, Oscar Capucho, que perdeu a visão aos 9 anos de idade, se ele quer ser incluído na sociedade, ele responde que já faz parte da sociedade. Querer incluí-lo, como eu dizia, é antes de tudo excluí-lo. Muito me agrada o manifesto contra a inclusão escrito pela artista Estela Lapponi em 2011:

Manifesto Anti-Inclusão parte_1

A Inclusão propõe hierarquia de capacidades.
 A Inclusão é incapaz de ver e enxergar.
 A Inclusão é incapaz de ouvir e escutar.
 A Inclusão é simplesmente incapaz.
 A Inclusão pressupõe passividade.
 A Inclusão não interage.
 A inclusão causa pena
 A inclusão é unilateral
 A inclusão exclui
 A inclusão isola

Em seu artigo, Eric Plaisance (2010, s/p) explica que a “oposição esquemática entre exclusão e inclusão deve ser objeto de uma análise crítica.” Dentre outros, ele apresenta as reflexões a respeito das políticas sociais e da evolução do salariado de Robert Castel (1995, 2009) para quem a noção de exclusão é uma forma de “noção armadilha”. Habitualmente, pensamos a exclusão como estados limites, ao passo que, como mostra Castel, trata-se de situações heterogêneas. Castel propõe o conceito de “processos de desfiliação” (2009, p.63). Segundo Eric Plaisance, “a grande vantagem dessa conceitualização em termos de filiação e desfiliação é traçar passagens e continuidades entre as situações, ao invés de oposições radicais.” (2010, p.36).

Ao invés de um espetáculo “inclusivo”, pode-se talvez dizer que se cria aqui uma outra forma de espacialidade, já que, como diz Merleau-Ponty (1999, p.116), “a espacialidade do meu corpo é uma espacialidade de situação”. Criamos uma situação a partir de algo que a priori limita, impede uma certa experiência. Mas desta suposta limitação nasceu uma espacialidade que acolhe as diferenças, de cada um, de cada

dançarino, das pessoas do público.

Como aponta também Laurence Louppe, no caso específico da dança, “O espaço nunca é dado: nós trabalhamos com ele a cada momento, assim como ele nos trabalha.” (2004, p.180, tradução nossa). Acredito que cada um de nós saímos transformados por esse novo espaço. Um espaço outro, uma forma de heterotopia na experiência da dança. Em acordo com os artistas Anne Kilcoyne e Steve Paxton, (1999, p.184) “adotar um estado de espírito em que o mundo visual não contribui de nenhuma forma ao sistema de referência, pode ser uma experiência de grande intensidade.”

No caso do artista Oscar Capucho, poderíamos pensar que o processo não teria tanta intensidade, por lhe faltar a visão. Mas não é assim:

Em todo início de um processo criativo existe muita expectativa, que pode ser ou não atendida. E com “Olhos Meus” não foi diferente. Vai ser fácil, pensava eu, pois vou falar do meu mundo; do cego; de como o cego vê. E mais uma vez me enganei, pois como em todo processo criativo que o artista mergulha, existem surpresas inesperada. Nesse momento, me emociono ao revisitar meu caderno de anotações. Um corpo disponível, entregue a uma instabilidade. Um ser provocador, quero mais, isso já vi, preciso de outra coisa. Mover, um corpo instável, visto de cima, cair, gritar, suar, vento, voz, amado, amargo, acolhido, perdido, sozinho, e com você. Que complexo isso não? E mais uma vez me reconstruir. Reorganizar meu corpo, meus movimentos, minha forma de posicionar no espaço, meu jeito de aguçar meus outros sentidos as minha emoções, os meus sentimentos e aquietar essa minha alma borbulhante. (CAPUCHO, 2018)

Concluindo

Este projeto vem ao encontro de uma certa abordagem de dança que fala sobre a estética da diferença. Uma estética que se cria através de uma ética, de uma maneira de fazer e de pensar, de construir. Trata-se de mais um capítulo num longo trabalho. Um trabalho envolvendo pessoas autistas, pessoas em situação de transtorno mental, de deficiências visuais

motoras, intelectuais, pessoas que cumprem penas atrás dos muros das prisões, pessoas em situação de rua, em hospitais. Um trabalho com seres humanos que - por suas diferenças - “nos” chocam, “nos” amedrontam.

Para o bem destas pessoas, criamos às vezes projetos supostamente inclusivos, que, com as melhores intenções, muitas vezes são processos normatizantes, excludentes. Projetamos no lugar do outro, desejamos no lugar do outro, falamos no lugar do outro. E para que este outro faça parte do “meu mundo”, desenvolvo maneiras de adestrá-lo. Na melhor das hipóteses, adapto uma certa prática, o que não me parece a mesma coisa que criar a partir da diferença.

No entanto, ao invés de adestrar/adaptar, posso caminhar pelos caminhos móveis do sujeito: os de hoje, os de um instante, os de uma nova estética. Posso aceitar me deixar surpreender pela experiência da diferença e não da tolerância. Uma experiência do silêncio, no interior de mim mesmo. Posso então me deixar guiar com os olhos fechados, dando voz à minha vulnerabilidade, à minha curiosidade, à minha ignorância.

Acredito nesta forma de experiência artística que envolve o contágio. Como nos ensina José Tonezzi (2011), ela não se refere somente à cena do palco, mas à cena da vida, nossa vida de todos os dias. Uma experiência que envolve um caminho de tocar e ser tocado pelo outro, *na esfera do sensível*.

Sei que esta forma de abordagem pede mais tempo, mais trabalho, mais *deslocamentos internos* – que não são sem importância, pois a diferença do outro pode causar medo, desconforto, apreensão. E é compreensível - e até legítimo - que seja assim, pois abrimos aqui o espaço da nossa própria fragilidade, das nossas deficiências, do não saber.

Mas acredito que somente desse modo podemos realmente aprender com a diferença do outro.

E para que possamos olhar de outra maneira, e nos deixarmos contaminar pela beleza única da singularidade que nos é estrangeira, é

preciso mergulhar no interior do nosso próprio olhar. *Olhar nosso olhar*, cuidar dele, colocar nossa atenção em como e onde se colocam nossos olhos: só assim podemos nos desvencilhar dos preconceitos e julgamentos que nos habitam. Só assim podemos nos construir, exercer nossa *profissão* de seres humanos.

É considerando cada pessoa como única e exemplar na sua multiplicidade evolutiva que, como nos diz Jean-Pierre Klein, “nos reconhecemos como semelhantes e como diferentes, e não em um genérico que nos ignora e nos uniformiza.” (2003, p.384).

Neste sentido, acredito que todo trabalho que envolva pessoas *não-ordinárias* - essas pessoas *extraordinárias* que fazem parte da nossa sociedade e que muitas vezes são rejeitadas por ela - demanda humildade, desapego, respeito, curiosidade e desejo.

Penso também que esta forma de arte, que elogia a singularidade de cada um, o imprevisível, o desconhecido e que, ao mesmo tempo, tenta construir e produzir um espaço comum faz da fragilidade uma força e dá nascimento a outras formas estéticas.

Esta forma de olhar a dança me coloca em movimento, um movimento interior. É uma experiência que modifica minha maneira de dançar, de pensar a dança e de transmitir um saber. Como nos mostra Dewey (2010, p. 88-89), “os inimigos da estética não são nem a natureza intelectual nem a prática da experiência. São a rotina, a falta de clareza das orientações, a aceitação dócil de uma convenção nos campos práticos e intelectuais.”

Essa concepção de dança convoca e simboliza nossas ações como uma maneira de ser, como uma forma de ser/estar nesse mundo, com os outros. A dança aqui não se resume a execução de movimentos bonitos e agradáveis mas é uma postura: coloca o corpo em uma qualidade de pré-movimento que se abre para a poética da alteridade.



Fig. 3: Foto do espetáculo Olhos meus. Na foto Duna Dias. Dia 03/12/2017. Créditos Marina Mitre.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renata Mara Fonseca de. **Não ver e ser visto em dança: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação/Cia. de Ballet de Cegos**. Dissertação (Mestrado em Arte da Educação e da Cultura) - Universidade Estadual de Minas Gerais, Escola Guignard, Belo Horizonte, 2012.

ARAUJO, Anna Rita Ferreira de. **Sobre o Olhar: A percepção fenomenológica em Merleau-Ponty**. 2014. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/filo-com/ensaio4.htm>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

BAVCAR, Evgen. A Luz e o cego. Dobras visuais, 2010. Disponível em: <https://dobrasvisuais.les.wordpress.com/2010/08/a-luz-e-o-cego.pdf>

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAPUCHO, Oscar. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

CARVALHO, Samuel. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

DERRIDA, J. Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: UFSC, 2012.

FIGUEIREDO, Nádia. Mensagem espontânea enviada após espetáculo Olhos Meus. Belo Horizonte, 2017.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção, texto publicado como posfácio do livro “La danse ou XXeme siècle”, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot. Tradução: Silvia Sorer. Paris: Bordas, 1995.

GOMES, Emília. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

HELENA, Heloisa. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

REFERÊNCIAS

KASTRUP, Virgínia. A invenção na ponta dos dedos: a reversão da atenção em pessoas com deficiência visual. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 69-90, jun. 2007.

KILCOYNE Anne; PAXTON Steve. Un sens commun, in Contact Improvisation. **Nouvelles de danse**, Bruxelles, n. 38-39. Março, 1999.

KLEIN, Jean-Pierre. *L'art-thérapie*, Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

LAPPONI, Estela. **Manifesto Anti-Inclusão parte_1.**, 2018. Disponível em: <<http://zuleikabrit.blogspot.com/2015/06/manifesto-anti-inclusao.html>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

LEITE, Ana. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004.

MAGALHÃES, Luana. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

MOISÉS, Denner. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. **Audiodescrição: recurso de acessibilidade para a inclusão cultural**. 2007.

Disponível em <<http://www.vezdavoiz.com.br/2vrs/noticiasview.php?id=36>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. **A audiodescrição na escola: abrindo caminhos para leitura do mundo**. s/d. Disponível em: <<http://www.vercompalavras.com.br/pdf/artigo-audiodescricao-recurso-de-acessibilidade.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

REFERÊNCIAS

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. **Atendimento a pessoas com deficiência visual em teatros**. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.vercompalavras.com.br/pdf/atendimento-a-pessoas-com-deficiencia-em-teatros.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2017.

NELSON, Lisa. La sensation est l'image, in Contact Improvisation. **Nouvelles de danse**, Bruxelles, n. 38-39. Março, 1999.

NICOLIELLO, Ana Rita. Olhos meus. Entrevista realizada pela autora. Belo Horizonte, 04/04/2018.

OTERO, Mariana; BRÉMOND, Marie. À ciel ouvert, entretiens: Le Courtil, l'invention au quotidien. Paris: Buddy Movies, 2013.

PIRES, Raquel. Mensagem espontânea enviada após espetáculo Olhos Meus. Belo Horizonte, 2017.

PLAISANCE, Eric. **Ética e Inclusão**. Tradução: Fernanda Murad Machado. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742010000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 28 jul. 2018.

PONTY-MERLEAU. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RODRIGUES, Glaucinei. Mensagem espontânea enviada após espetáculo Olhos Meus. Belo Horizonte, 2017

TONNEZZI, José. A cena contaminada. [S.l.]: Editora Perspectiva. 2011.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. Histoire sensible du toucher. Paris: L'Harmattan, 2017.

<<http://www.portalinclusivo.ce.gov.br/phocadownload/legislacaodeficiente/portaria%20188.pdf>>. Acesso em: 28/07/2018

<<https://www.facebook.com/teatrocego>>
Acesso em : 28/07/2018

Abstract

The present article points to a reflection on dance and difference and more specifically on choreographic creation without the use of vision. The aim of this work is not only to open spaces for forms of accessible artistic representations but also, and above all, to investigate new aesthetics arising from the difference in which a supposed “desability” is not a limit in itself, but an openness to new experiences, perceptions and ways of dealing with and being with the world.

Keywords

Dance. Visual disabilities. Creative Processes.

Resumen

El presente artículo apunta a una reflexión acerca de la danza y la diferencia y más específicamente de la creación coreográfica sin el uso de la visión. Se pretende con este trabajo no sólo abrir espacios para formas de representaciones artísticas accesibles, sino también, y sobre todo, investigar nuevas estéticas oriundas de la diferencia en las que una supuesta “deficiencia” no es un límite en sí, sino una apertura a nuevas experiencias, percepciones y maneras de lidiar y estar con / en el mundo.

Palabras Clave

Danza. Deficiencias visuales. Procesos Creativos.