
CORPO: EMPÍRICO E IMAGINÁRIO

*Eliana Lucia Ferreira**

Resumo

O trabalho aqui desenvolvido focaliza processos discursivos de subjetivação, que mostram indícios da quebra de estereótipos dos corpos que são autorizados para movimentar-se através de gestos corporais materializados pelas coreografias de danças artísticas. Isto só foi possível porque a filosofia da dança moderna foi, ao longo da trajetória histórica da dança, modificada. Novas linhas e influências, aos poucos, foram se instaurando e trazendo significativas informações, contribuições técnicas, teóricas e criativas para a fundamentação do movimento em corpos múltiplos. A partir da dança moderna ocorreram novos mapeamentos espaço-temporais para explorar a materialidade do corpo.

*Não é possível dizermos com palavras
o que dizemos dançando.*

Rudolf Nureyev

I

A queda dos estereótipos quanto ao modelo de corpo capaz de dançar permitiu que, aos poucos, uma nova dança se institísse. Enquanto novidade, ela chega a ser perturbadora, mas, ao mesmo tempo, encoraja e fomenta pesquisas de exploração dos movimentos corporais, abrangendo novos universos e conhecimentos nos quais o corpo

* Doutora em Educação Física pela Unicamp e professora de Educação Física na Universidade de Juiz de Fora desde 1997.

passa a ser suscetível a arranjos e combinações insólitas. A dança em cadeira de rodas, por exemplo, é uma modalidade resultante deste processo.

Esta modalidade não é uma atividade cujas características possam ser apontadas com facilidade, pois comporta uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente.

O corpo como tem se apresentado hoje, especialmente na dança em cadeira de rodas, é atravessado por muitas possibilidades de sentidos ancorados no domínio corporal e sociocultural. O corpo “fragmentado”, aparentemente desconexo, explora as possibilidades do movimento, da dinâmica e do espaço e começa a conviver no meio social da dança como um todo.

Nesse corpo estão inscritas as particularidades do seu momento e das suas possibilidades. Não há como categorizar ou definir um corpo a partir desta modalidade, uma vez que a multiplicidade é a marca visível deste novo tempo.

O certo, porém, é que através da dança em cadeira de rodas é possível perceber uma nova proposta estética, que desafia os conceitos do que seja arte e do que significa dança. O corpo que dança sobre/com uma cadeira de rodas *está* envolvido numa rede complexa de relações sociais. Sua atuação, enquanto modalidade artística, instiga a uma revisão de valores, de técnicas corporais e de regras de composição coreográfica.

O corpo que hoje se apresenta na dança em cadeira de rodas é muitas vezes ambíguo e nos faz experimentar um sentimento de estranheza. Isto ocorre, talvez, porque este corpo esteja fora dos sistemas simbólicos já nomeados. O que temos claro, no entanto, é que todo corpo tem sua especificidade em relação ao peso, volume, tamanho e forma; e todos são capazes de produzir movimentos e gestos que se constituem em matéria coreográfica.

A dança se materializa nos movimentos corporais. No momento em que um corpo dança tem-se a idéia de que qualquer corpo entende a dança do outro. Entretanto, ao pensar a dança discursivamente, o que se percebe é que, como discurso, ela não é transmissão de informação,¹ mas *efeito de sentidos* entre os “corpos”, enquanto parte do funcionamento social geral.

¹ Assim como o discurso também não é.

Estes efeitos de sentidos não se dão pelas palavras, mas pela forma corporal configurada no espaço. A dança é estruturada para dar significado. Porém, estes significados são ambivalentes e estão sempre atravessados pelo social e pelo ideológico.

Esses significados nem sempre são evidentes, nem tampouco são camuflados: eles são tomados por representações do imaginário de quem o produz e de quem é produzido por ele, ou seja, somos nós que damos o significado do que vemos, escutamos e sentimos, somos nós que sabemos o quanto estamos afetados historicamente por estes sentidos. Então, nenhum passo de dança tem a origem do significado em si mesmo, o movimento corporal acontece sempre por relação de algo com algo no espaço.

Extraordinariamente simples, mas também de uma complexidade extraordinária, a dança para pessoas com deficiência física apresenta regras e especificidades. Então, a dança não é uma técnica teatral, nem se baseia ou se ancora em exercícios físicos de pernas, em vocabulários pré-codificados, mas na figura² que o corpo adquire consciente e inconscientemente, numa experiência profunda do eu.

II

Quando percebemos um corpo em movimento lançado ao espaço fica evidente que as pessoas que trabalham com a dança propriamente dita apropriam-se do conhecimento técnico da dança materializado pelo corpo. Neste momento, técnica e corpo se confundem.³ Como resultado, prevalece aqui a imagem social de um dançarino ideal, onde ele é a pessoa autorizada a dançar. Neste lugar, ele torna-se o modelo. Isto ocorre porque ele se identifica⁴ com esses movimentos, criando sua própria versão dos movimentos anteriormente estabelecidos para serem dançados.

A imagem de corpo ideal é mediada dentro de uma ordem social dada com seus respectivos valores. O dançarino tem o corpo que é legitimado pela esfera da anatomia e da estética que é histórico-social; no entanto, entre a imagem⁵ ideal e a imagem real

² E. Orlandi define discursivamente “figura” como a articulação, sob o efeito metafórico, de forma e sentido.

³ Percebemos que neste momento tecnicamente todos os corpos podem estar dançando os mesmos movimentos, mas a transcendência deste movimento é individual e pessoal. Tem significado próprio.

⁴ Cf. em Orlandi a distinção entre subjetividade, individualidade e processos de identificação do sujeito (*Discurso e texto*, Pontes, 2001).

⁵ Imagem aqui é utilizada no sentido de configuração, de forma corporal.

do dançarino deficiente produz-se uma distância imensa, significada como a que existe entre este dançarino autorizado e os dançarinos deficientes (meio) autorizados.

Esta distância é ainda mais alargada por meio da convenção das escolas de dança, ou seja, pelo costume daquilo que, dentro de um grupo, se considera como válido, legitimado. E isto aparece como algo que deve ser, na medida em que a convenção se apresenta como um modelo que tem o prestígio da legitimidade.

Pensar o corpo, hoje, é pensar suas performances, seus limites, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos de um discurso corporal que produz a subjetividade.

O desenvolvimento da ciência oferece a possibilidade ao sujeito de modificar seu corpo em relação à sua aparência. É oferecida ao sujeito a possibilidade de mudanças a partir do distanciamento obtido pela consciência de seu corpo, fruto da relação ontológica do sujeito e do seu próprio corpo.

No entanto, é o corpo imaginário que está presente na relação do sujeito com ele mesmo e com os outros. Este corpo imaginário muitas vezes não tem nada a ver com este corpo físico. O corpo imaginário não é o da dimensão física, mas é o corpo imaginário significado para e por cada um de nós.⁶

Quando vemos uma pessoa com deficiência física, mais especificamente uma pessoa tetraplégica, o que nos perguntamos é: que corpo é este envolvido por uma estrutura, endurecida, limitada, sem movimentos, mas que não impede estas pessoas de dançarem, transcenderem, irem além do que se pensava possível para este corpo? Se estas pessoas não possuem um corpo autorizado para o desenvolvimento da dança, o que as impulsiona?

Acreditamos que este aparente impossível torna-se possível no momento em que temos a chance de mobilizar nossa subjetividade. Isso se dá na relação com o nosso corpo imaginário, que é o corpo da nossa fantasia, não é só este corpo físico que está nos significando. O corpo físico é o corpo que nos permite mobilidade no tempo e espaço; no entanto, é o corpo imaginário que não tem idade, nem sexo, nem nacionalidade, que nos impulsiona a levar este corpo físico ao movimento ou à transcendência deste movimento.

⁶ É o caso, por exemplo, de você se achar uma pessoa obesa, quando na verdade suas medidas correspondem às de uma pessoa com o peso ideal baseado em sua estrutura.

O corpo imaginário⁷ é aquele que nos permite realizar nossos desejos, impulsionado, porém, pelo corpo biológico. É ele que nos dá a possibilidade, embora não tenhamos um acesso direto a ele.

Quando pensamos no corpo que é afetado pela deficiência, temos aí um corpo na dimensão física. Porém, o corpo que possibilita o desenvolvimento da dança para a pessoa com deficiência física é este corpo imaginário. Então, o possível da dança está na relação do corpo imaginário com o corpo real. Ele é real no sentido que é ele que define a possibilidade e não a deficiência.

Muitas vezes, a pessoa com deficiência não vê absolutamente nada da sua deficiência enquanto está dançando. Neste momento ela está no seu corpo imaginário. O que temos presente, muitas vezes, é um corpo quase inerte, que, no entanto, na relação com a dança, produz sentidos.

Quando se fala de dança, de um modo geral, tende-se a individualizar o corpo. É um corpo, nele mesmo, quando na verdade é na relação entre dois corpos dançantes ou entre corpos e coisas externas que se produzem os sentidos.

No trabalho de dança entre uma pessoa deficiente e uma não-deficiente, a segunda aparece como sendo a proposta de dança para o deficiente, e é o corpo imaginário do/ do dançarino deficiente que se faz presente nesta relação, ou seja, o corpo deficiente vai estar significado por esta relação, e por isto ele pode transcender-se nestes movimentos. Este outro, muitas vezes, pode dançar para ele, com ele, e dançar nele, ou seja, ele se vê através desta relação. De certa maneira, o dançarino deficiente é dançado pelo outro, e aí ele se põe em estado de dança.

As relações dos corpos são muitas vezes condições para que a pessoa deficiente esteja no processo da dança. Neste sentido, não bastariam somente as condições de produção (sujeito, situação e memória) para uma coreografia (música, o espaço etc.), a presença deste outro (dançarino) é fundamental, não somente como o outro de maneira constitutiva, mas o outro que permite a projeção deste imaginário. Este outro é uma das condições de produção de sentido que dá condições ao desenvolvimento da dança com deficientes.

⁷ Para o sujeito é o que o subjetiva.

O desenvolvimento coreográfico se dá por diversas condições de produção de sentidos. No trabalho de dança para as pessoas com deficiência, podemos apontá-los como sendo elementos que são partes do processo de significação que está ali presente.

O que temos aí é o processo da *constituição* e o processo da *formulação* de sentidos. Quando o sentido da coreografia se dá pela relação de dois corpos dançantes, temos aí uma formulação diferenciada do processo de significação que se marca. Quando o sentido se dá pela relação da pessoa com deficiência e a cadeira de rodas, por exemplo. O modo de *formulação* se dá a partir dos elementos que constituem a relação. Sendo assim, os processos de *formulação* são diferenciados. Estas *formulações* se constituem de modos diferentes. Isto ocorre porque em alguns trabalhos o interlocutor é o outro e, em outros, o interlocutor é a própria cadeira de rodas.

Já nos trabalhos com pessoas deficientes e não-deficientes, este outro corpo dançante é constitutivo deste corpo imaginário que está projetado no decorrer do espetáculo, ou seja, quando este outro está investido no processo da dança, é ele que vai constituir as *condições de produção de sentidos*.

A maneira como um corpo se relaciona antecipa o lugar de entrada do outro, do significante. Este outro não é o constitutivo, mas, na relação que se estabelece, ele textualiza a coreografia. Quando há esta relação em cena, o dançarino não-deficiente, ao não antecipar seus gestos corporais, coloca o outro dançarino, aquele que está no lugar da mutilação, da deficiência, da impossibilidade, no lugar da significação.

Quando na coreografia é explicitada esta relação, é justamente nela que se pode ter um deslocamento de sentidos. A beleza do trabalho coreográfico se apresenta nesta relação corporal. Embora a presença da cadeira de rodas seja o lugar que mostra a falha, mostra também o possível sendo realizado, porque a cadeira de rodas tem a função de permitir o deslocamento corporal no espaço.

Embora a cadeira de rodas mostre a marca da incompletude corporal empírica, ela é, ao mesmo tempo, o que permite o corpo imaginário transcender-se a partir do real do corpo simbólico.

Neste sentido, a coreografia não pode ser vista apenas como uma técnica, ela é condição de possibilidade para experimentar formas de movimentos de inúmeras maneiras.

O que percebemos é que, através da dança, a pessoa com deficiência não vai deixar de sê-lo, mas vai relacionar-se diferentemente consigo e com o outro. E, se nos

permitirmos, teremos a possibilidade de praticar outros sentidos ao processo coreográfico da dança.

Isto é possível porque, segundo Orlandi (2000, p. 39),

Temos uma memória discursiva que é este saber discursivo que tem o sujeito que vai se constituindo por toda sua experiência de vida, experimentando no decorrer de sua vida muitos sentidos. Depois temos também a memória de arquivos que é a maneira como socialmente estabilizaram-se determinados sentidos, ou seja, é uma institucionalização da significação, modo pelo qual vai individualizar a dança, o que vai dar a identidade da dança em cadeira de rodas.

Neste sentido, sabemos que o sujeito tem esta memória discursiva, que é a de experiência de vida, que se dá pelos sentidos já existentes e presentes em cada um, por muitos anos e adquiridos por várias experiências, e estes sentidos vão estar funcionando no decorrer das coreografias. É neste momento que muitos bailarinos conseguem, a partir de sua memória, transferir sentidos institucionalizados, dando-se aí o efeito de rompimento de sentidos que até então não eram significados pela dança.

Estes sentidos estão aí presentes devido à memória que estes sujeitos possuem, que é o confronto da memória institucionalizada e a memória das experiências corporais e sociais vividas. O confronto destas memórias estará ali fazendo efeito.

A memória que está posta, estabelecida, faz sentido na memória institucionalizada. São os sentidos que ele é capaz de produzir com o seu corpo imaginário que o envolvem e o significam, se dizer pelo que expressa o seu corpo empírico.

Sendo assim, o corpo imaginário faz intervir a memória discursiva, o interdiscurso, ou seja, esta filiação de sentidos, o que vai estar afetando-o. Por exemplo, a cadeira de rodas, que inicialmente tem o sentido de instrumento de locomoção – e, muitas vezes, até de uma prisão corporal – passa a ter o sentido do lugar do movimento. E isto é transmitido não pela fala dos dançarinos, mas pelo que é dançado pelos mesmos, ou seja, estes sentidos não são ditos, eles são sentidos. Os sentidos não se constituem pela substituição das pernas pela cadeira de rodas, porque no movimento percebemos mudanças de sentidos, e não de funções anatômicas.

Quando olhamos para a dança em cadeira de rodas temos a tendência de estabelecer relações e comparações entre o que é pernas e sua substituição pela cadeira de rodas. Entre o que é dança e o que é dança em cadeira de rodas. Partimos de sentidos já legitimados e, sem o menor pudor, estabelecemos nossas comparações e apontamos o que entendemos como sendo falhas (de movimento, ritmo, ocupação de espaço etc.) do trabalho de dança em cadeira de rodas, pontuando a limitação do outro. Adotamos aqui o conceito de adaptação e esquecemos completamente o conceito de movimento.

Queremos aqui ressaltar que o sentido da dança está no que é movimento. O conceito de dança (onde os movimentos são todos padronizados) tem se perdido na historicidade. E o que muitos chamam de “o dentro”, que é expresso no decorrer da dança, é significado por este imaginário que cada bailarino tem de si mesmo. Em muitos trabalhos, o que prevalece é o corpo físico, o que está afetado pela deficiência. É um físico que tem presente uma impossibilidade articulatória, onde existe um limite real de movimentos. Neste momento, o trabalho de dança se dá pelo processo da repetição, da imitação, embora ele também tenha seu significado, porque tem aí o simbólico investido. É preciso pensar na relação do real deste corpo com o imaginário, fazendo romper outros sentidos, em sua realidade.

Não existe possibilidade deste simbólico estar fora da história. Quando o dançarino já está atravessado pelo simbólico e pela dança, ele já tem uma discursividade específica de um saber discursivo que pode, no entanto, ser re-significado. Ele expressa algo mais que só uma técnica de trabalho. É possível perceber uma diferença nos movimentos, ocorrendo aqui a transformação de sentidos.

Esses dançarinos podem transgredir sua posição de dançarinos deficientes para dançarinos. O sujeito que dança já está afetado por este imaginário e pela relação com a historicidade do significante. O que se tem aqui é um sintoma do real, que podemos pensar como Orlandi (2001), quando diz que “a ideologia não é uma falsa consciência, mas o indício de um problema real, é o modo através do qual os homens vivem em relação às suas condições de existência”. Isto significa que os homens, na sua formação social, têm um lugar onde eles assinalam seu papel no processo produtivo. É este papel que diz: se é deficiente então não pode estar ali para dançar. Mas, assim como participam das práticas políticas, eles podem participar de práticas filosóficas, ideológicas etc.

Numa visão mais lacaniana, podemos dizer que o que faz este corpo empírico muitas vezes não transcender é a idéia da função orgânica do corpo. Este corpo está associado a uma situação inerte. No entanto, aqueles dançarinos que transcendem o corpo físico para o corpo imaginário deslocam mecanismos de movimentos corporais que estão relacionados com seu próprio corpo.

O que temos aqui, sem dúvida, é o confronto entre o político e o simbólico. Cada dançarino se simboliza no confronto político com aquilo que já está posto, no qual o sujeito não pode significar se não for dentro de certos parâmetros. Segundo Orlandi (1996), o que está em jogo não é o complexo de mudanças, mas o efeito de processos de transformação.

E é no corpo imaginário que percebemos esses efeitos de processos de transformação, ou seja, através da dança os deficientes estão tentando interferir neste mundo político social de significar-se na deficiência.

Também é verdade que muitas vezes pessoas sem deficiência física representam o seu corpo imaginário com uma possível deficiência, ou seja, elas se vêem sem pernas, no sentido de que elas nem pensam que podem dançar. Neste imaginário, esta pessoa é completamente mutilada, embora fisicamente ela não apresente nenhuma deficiência aparente. Diante disto, percebe-se uma relação muito próxima entre o corpo físico e o imaginário.

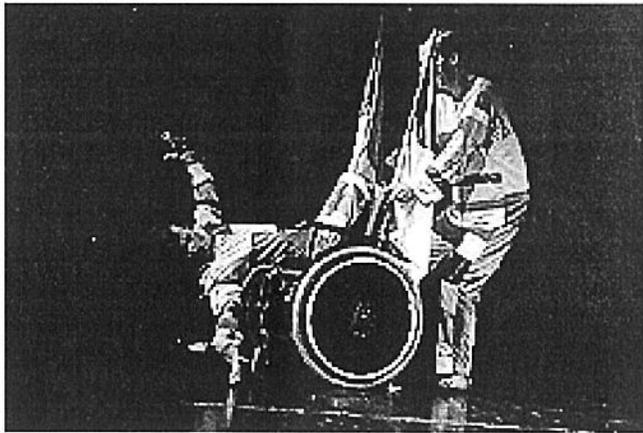
Neste sentido, entendemos que o que dificulta o desenvolvimento da dança para as pessoas deficientes é o corpo físico determinado pelo biológico que se faz dominante no imaginário social.

E é a partir desse imaginário social que surge o discurso da incapacidade e o da estética tão presente na dança. Então, o que se vê é este imaginário social tomado completamente pela definição biológica. Partindo deste princípio, a pessoa com deficiência não é mais definida pela relação do sujeito com os sentidos, mas ela é um símbolo de adjetivos negativos, que também se fazem presentes no corpo imaginário de muitos deficientes. Não importa se o corpo está afetado ou não empiricamente por uma “deficiência”, pois é pelo imaginário que se percebe que a dança é possível para as pessoas deficientes.

Isso é possível porque a materialidade do corpo não é o corpo físico, a materialidade do corpo é a expressividade, ou seja, a matéria corporal não se reduz ao biológico, ela

é algo muito além de músculos, ossos, nervos e sistemas. Então, a matéria do corpo não é o biológico: é a relação imaginária que estabelecemos com o nosso corpo afetado pelo simbólico.

É por isto que este corpo deficiente também tem a possibilidade da dança. O imaginário do corpo é o lugar do possível, é o possível da significação e do simbólico. Quando um corpo deficiente dança temos aí a matéria corporal, simbólica, significando. Esse corpo que dança não é o corpo físico se articulando em movimentos, é um corpo que significa e se significa pela dança.



III

O discurso sobre a deficiência já traz sentidos sobre a noção de deficiência; conseqüentemente, isto já separa o sujeito dele mesmo, quando se tem deficiência. Há uma censura que se impõe na relação do sujeito com ele mesmo. Essa censura não nasce com ele, mas ele se filia a seus sentidos.

Esta filiação aos sentidos da deficiência faz com que as pessoas com deficiência tenham uma imagem de um corpo deficiente, no sentido da incapacidade, da impossibilidade. Quando se tem a possibilidade da dança, essa imagem é deslocada. Através da dança, a pessoa com deficiência se constitui a partir de outras possibilidades de sentidos que até então lhe eram desconhecidas.

Desta forma, a dança em cadeira de rodas, que era (é) muitas vezes vista como uma atividade “sem sentido”, principalmente do ponto de vista estético, passa a ter representatividade social, ou seja, passa a ter sentidos e ao mesmo tempo estabelece e constitui outros sentidos para a dança e a deficiência.

Embora a dança, de um modo geral, já tenha um discurso legitimado, com marcas estabelecidas, a dança em cadeira de rodas está se construindo. Está se identificando a partir das coreografias dançadas.

O comportamento sociocorporal dos dançarinos deficientes mostra os processos de significação dos mesmos atravessados pela dança. Estes processos são percebidos na justaposição de três questões:

1. O que diferencia a dança dos outros tipos de linguagem é a sua formulação: muitos sentidos relacionados com a questão da deficiência podem ser mais ou menos os mesmos, porém, na *formulação* (coreográfica) com o corpo dançando são totalmente diferentes, as *formulações* são diferentes, e isto afeta o *processo de produção* dos sentidos.

2. É totalmente diferente o sentido dançado e o sentido escrito ou falado. Isto dá a singularidade do dançarino, afirma traços de identidade nas pessoas, porque, de um modo geral, somos o que nos significamos, e nos expressamos principalmente pelos gestos corporais.

3. Quando se pensa nos *processos de identificação* com a dança, temos que considerar que um “ser dançante” não é só necessariamente quem dança, mas quem se projeta, quem se identifica, podendo, desta forma, ser apenas dançado pelo outro.

Quando se fala em dança, tem-se um indivíduo, tanto faz se deficiente ou não, dançarino ou não, no sentido histórico, se constituindo em sujeito pela ideologia, ou seja, há uma interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. Isto é assim porque é o simbólico que permite a materialidade da dança no corpo.

Pelo simbólico o sujeito vai se subjetivar. Esse sujeito não está fora do mundo, ele está dentro de um certo mundo, e este mundo está significando nele devido à forma histórica do sujeito. É esta forma histórica que permite que o sujeito se individualize ou subjetive, de modo que neste momento se produz uma individualização de forma sujeito-histórica no sujeito histórico específico.

Podemos então dizer que a Dança em Cadeira de Rodas é uma experiência corporal que está além da estética da modernidade. Ela se coloca em movimentos sociais múltiplos. É importante perceber que esta dança não é uma substituição e nem uma adaptação de outros estilos de dança. Elas interagem em outros significados que superam a ética do sujeito individual, projetando para uma ética mais solidária. Nesse sentido, a Dança poderá servir como um exercício de cidadania, neste novo esforço de recomposição das práticas deste sujeito que dança.

Résumé

Ce travail porte sur de procès discursifs de subjectivation, qui font montre d'une rupture des patrons des corps "autorisés" pour mouvementer à travers de gestes matérialisés dans des choréographies des danses artistiques. Ceci a été possible parce que la philosophie de la danse moderne s'est modifiée au long de l'histoire. De nouvelles lignes et influences se sont peu à peu développées, tout en emportant des informations et des contributions techniques, théoriques et créatifs pour de nouvelles explorations de la matérialité du corps.

Referências bibliográficas

- FERREIRA, E. *Corpo – movimento – deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação Física. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- LABAN, R. Movement and speech - II. In: *The Laban Art of Movement Guild Magazine*. Londres. Novembro, n. 27, 1961.
- ORLANDI, E. P. *Interpretação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. *Análise do discurso*. Campinas: Pontes, 2000.
- _____. *Discurso e texto*. Campinas: Pontes, 2001.