UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS - DEPARTAMENTO DE ROMÂNICAS
ESTUDOS ARTÍSTICOS COM ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES DO ESPECTÁCULO

Beautiful People

O corpo estranho numa análise coreográfico – dramatúrgica

Relatório de Estágio Curricular

Sara Anjo nº33243
Coordenação: Profa. Doutora. Ana Paula Laborinho
Supervisão Académica: Profa. Doutora. Maria João Brilhante
Supervisão Local: Mestre Henrique Amoedo

Lisboa, Junho de 2008

“ (...) não há nenhum Corpo completo.
Faltam sempre Peças, ou seja órgãos, ou seja MOVIMENTOS!
Ao corpo a que faltam Movimentos chamamos INcompleto.
Ao outro chamamos deus.
deus não se exibe”

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 91

Agradecimentos a:
Um corpo capitão – Mestre Henrique Amoedo
Um corpo de auxílio e amparo - Profa. Doutora Maria João Brilhante
Um corpo com alma criativa – Coreógrafo Rui Horta
Um corpo diferente, inclusivo e total – Grupo Dançando com a Diferença
Um corpo do pensamento social - Mãe Dorita Anjo
Um corpo de aprimoramento linguístico - Mano Tiago Anjo

ÍNDICE

1. Corpo introdutório: alinhando caminhos e ideias p. 5
2. Corpo colectivo: instituição de acolhimento p. 8
3. Corpo conceptual: o marco teórico p. 11
    3.1. O Corpo nas Artes Performativas p. 11
    3.2. Corpo dançante e social p. 17
    3.3. Corpo inclusivo p. 19
    3.4. Corpo estigmatizado p. 21
4. "Beautiful People": o corpo do estágio p. 23
    4.1. O Corpo do Dançando com a Diferença p. 24
    4.2. Corpo coreográfico p. 27
    4.3. O sonho de um corpo p. 39
5- Corpus conclusivos: pontos de chegada e de partida p. 41
6- Corpus bibliográficos p. 43

1. CORPO INTRODUTÓRIO: ALINHANDO CAMINHOS E IDEIAS

O presente relatório enquadra-se na unidade curricular de Seminário, requisito académico integrante do Plano de Estudos do 1º ciclo do curso Estudos Artísticos com especialização em Artes do Espectáculo da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Realizou-se entre os períodos de 17 / 03 / 2008 a 30 / 03 / 2008 e de 29 / 04 / 2008 a 04 / 05 / 2008, num total de 138 horas.

O estágio junto da Associação dos Amigos da Arte Inclusiva - Dançando com a Diferença, entidade de acolhimento sediada na Região Autónoma da Madeira, surge como uma necessidade intrínseca de ligação matricial e afectiva com a Região. Sendo árduo o desapego à ilha e impossível o distanciamento, por mais que seja necessário um esforço para vencer uma fronteira geográfica, política e cultural de milhares de "quilhómetros" (em dialecto madeirense), há uma carência premente de um contacto próximo que tem sido colmatada através da dança, área em que tenho sedimentado a formação académica, profissional e artística.

O Grupo Dançando com a Diferença, para além de se movimentar numa área da dança pouco explorada, a dança inclusiva ligada à deficiência, é um projecto que se distingue na Região pela sua qualidade artística única e pioneira. Rompe assim com os lugares comuns artísticos para fomentar uma mudança de imagem social face aos deficientes, numa Região que talvez pelas próprias fronteiras geográficas que limitam as afluências de população, de bens, de serviços, de saberes etc., se tem mostrado pouco propícia à mudança cultural.

O interesse por este grupo a nível académico surgiu no passado ano lectivo, no âmbito da unidade curricular de Gestão das Artes, leccionada pela Profa. Dra. Ana Paula Laborinho, onde realizei um trabalho de observatório sobre a estrutura e gestão do grupo. A possibilidade de continuar a estudar e acompanhar o seu trabalho, agora num contexto de estágio curricular foi de um enorme entusiasmo, aliado à mais valia de poder acompanhar o processo de criação coreográfica de um dos mais prestigiados coreógrafos portugueses, Rui Horta.

O relatório de estágio surge assim como uma prática reflexiva e analítica do método de criação do coreógrafo, que se articulou, quase num processo de *mise-en-âbime,* com o percurso do curso de Estudos Artísticos. Predominantemente direccionado para o estudo das artes performativas, as temáticas e conteúdos

contemplados no estágio vieram proporcionar uma tomada de consciência da articulação teórico-prática; veio sobretudo proporcionar uma profunda reflexão sobre o veículo principal das artes performativas e o seu lugar na contemporaneidade: o corpo. Um corpo que por um lado se mescla numa revolução de valores estéticos que dão lugar a um corpo diferente, muitas vezes abjecto e que por outro se refugia numa incapacidade de observação da condição humana, dando assim lugar a estratégias de consumo gratuito associadas a um corpo perfeito e manipulado pelos media. O corpo perfeito aparece sob a forma de ricochete do inconsciente que ao ser incapaz de se debruçar sobre a miséria ou o vazio humano se oculta numa ilusória e superficial imagem da perfeição, de um belo sobre-humano. O que este corpo procura, todavia, é a sua transcendência, é encontrar a sua sublimidade, embora na maioria ande perdido por caminhos que por sua vez o distanciam desse intento. Assim é incontornável pensar o lugar que este ocupa na actualidade, como um veículo de compreensão da vida e também da arte.

Sustentado por esta matriz, o presente relatório subdivide-se assim em quatro partes. Uma primeira, introdutória, uma segunda de enquadramento da entidade de acolhimento contextualizando o local de estágio, uma terceira que emerge da necessidade de fundamentar e validar o lado prático do estágio através de conteúdos teóricos. A conceptualização desta subdivide-se em quatro pontos: a contextualização histórica da evolução da imagem do corpo dentro das artes performativas, que visa clarificar o lugar das artes do corpo na actualidade; a abordagem da evolução da dança contemporânea em paralelo com as mudanças sociais, de forma a compreender a inclusão das pessoas com deficiência na dança; a descrição e compreensão da dança inclusiva no mundo, integrando alguns conceitos tais como estigma e estereótipo, dois conceitos enraizados na imagem do deficiente que persistem mesmo após grandes revoluções sociais. A quarta parte incide sobre a dimensão empírica do estágio, da análise da criação coreográfica de Rui Horta, *Beautiful People* e ainda na recolha, análise e interpretação de dados da pesquisa de campo através de observação e aplicação de entrevistas.

A metodologia seguida apoiou-se na pesquisa e consulta bibliográfica e documental, observação participante e não participante, entrevistas semi-estruturadas e análise de conteúdo. A metodologia de trabalho foi suportada num enfoque qualitativo, ou do tipo compreensivo, segundo Isabel Guerra (2006) e Sampieri *et al* (2006).

As entrevistas, bem como outros materiais foram anexados apenas em formato digital. Devido ao número de páginas deste relatório, ligeiramente amplo e de forma a torná-lo menos pesado, foi decidido remeter todos os anexos para cd.

No ponto 4.2 e 4.3 do presente trabalho, quando é feita uma descrição da obra *Beautiful People*, o elenco da obra é denominado por intérprete A, B, C... e assim sucessivamente, por razões de confidencialidade científica.

2. CORPO COLECTIVO: ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA ARTE INCLUSIVA – DANÇANDO COM A DIFERENÇA, INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO DO ESTÁGIO

> ***"Transformar o amor para melhorar o amor***
> ***Transformar o corpo para melhorar o corpo.***
> ***Transformar a poesia para melhorar a poesia***
> ***Transformar este sítio para melhorar este sítio***
> ***Mas transformar também este sítio para melhorar aquele sítio.***
> ***Transformar o corpo para melhorar outros corpos.***
> ***Transformar o amor para melhorar o amor"***
>
> Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 41

O grupo Dançando com a Diferença tem a sua génese na Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação, em Setembro de 2001. Em Junho de 2007, após um percurso de trabalho e afirmação pública, o Dançando com a Diferença, dirigido por Henrique Amoedo, passa a constituir um espaço associativo autónomo, que se designa por Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença.

Henrique Amoedo dedica-se há cerca de 15 anos à causa da inclusão através das artes. Na sua licenciatura em Educação Física, direccionou os seus estudos para a inclusão social através da dança. Especializou-se em consciencialização corporal, mais especificamente na influência desta forma de expressão artística no resgate da sexualidade das pessoas com lesão medular traumática. Concluiu o seu Mestrado em Performance Artística – Dança, na Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, no ano de 2002, com a dissertação "Dança Inclusiva em Contexto Artístico: Análise de Duas Companhias", sob a orientação da Profa. Doutora Elisabete Monteiro. Foi o responsável pela criação de Roda Viva Cia. de Dança, em Natal, Brasil. Prestou, ainda, assessoria na implementação da Cia. Experimental – Grupo Mão na Roda, em Diadema, São Paulo.

A proposta de Henrique Amoedo junto do grupo Dançando com a Diferença, ousada e pioneira, alia-se segundo o autor, à arte contemporânea, em particular à dança na sua vertente desbravadora de fronteiras para trabalhar a depreciativa

imagem social das pessoas com deficiência. A arte tem tido um papel fulcral como agente transformador e de mudança de atitude social face às "diferenças" na educação, no ensino, na terapia e na prática da inclusão. A inclusão através da arte surge face à realidade da exclusão, consequência muitas vezes gerada por preconceito social, pela discriminação e marginalização. O grupo Dançando com a Diferença alia-se assim à dança como um veículo que ultrapassa as barreiras e preconceitos em torno da deficiência e que procura erradicar a imagem social de exclusão destas pessoas na sociedade. O trabalho criativo de Henrique Amoedo denomina-se "dança inclusiva"[1], por integrar pessoas com e sem deficiência, onde é dado valor às componentes educacionais, terapêuticas e ainda artísticas.

O objectivo basilar deste grupo é procurar que estes bailarinos sejam vistos pelas suas verdadeiras qualidades artísticas, com uma sincera inclusão no mundo da dança, sem serem objecto de estudos, atitudes cépticas ou obséquios dúbios. Procuram ainda a igualdade de oportunidades e de novas atitudes, através de um novo olhar sobre o corpo. Como afirma o director artístico, na apresentação do site do grupo, " aceitação da unicidade na diversidade pois, de bailarinos se trata, que dançam com o corpo e não apesar do corpo".

Este projecto tem proporcionado a abertura de novos horizontes, novas oportunidades, tem incentivado auto-estimas, um maior entendimento dentro das diferenças e tem desafiado formatos convencionais de instituições, cidadãos e profissionais.

Devido a estas qualidades, abriram-se portas para diferentes protocolos de colaboração com outras instituições. Destacam-se o protocolo de residência no Centro

[1]**Inclusão social** é uma acção que combate a exclusão associada a pessoas marginalizadas. No caso da deficiência a prática inclusiva visa modificar na sociedade as suas estruturas e serviços, abrir e adaptar espaços conforme as necessidades específicas do deficiente, para que este seja capaz de interagir na sociedade sem discriminação ou segregação e para que passe a ser visto pelos seus potenciais e aptidões. O arquétipo da inclusão social consiste numa sociedade, como um lugar para a convivência entre pessoas de todos os tipos e inteligências na conquista dos seus direitos, necessidades e potencialidades

Henrique Amoedo adoptou para o grupo o sistema da **Educação Inclusiva.** Esta aspira à participação de todos os estudantes no ensino regular, à reestruturação das políticas vivenciadas nas escolas dentro de uma abordagem humanística e democrática que responde à diversidade e singularidade dos alunos. Sustenta a diversidade inerente à espécie humana, numa procura de compreensão das necessidades educativas especiais de todos. Esta é também uma prática pedagógica colectiva, multifacetada, dinâmica e flexível que demanda mudanças significativas na estrutura e no funcionamento das escolas, na formação humana dos professores e nas relações família – escola. O Ensino Inclusivo não deve ser confundido com **educação especial**, incrementada pela **integração social**: um sistema separatista de educação das crianças com deficiência, que fora do ensino regular se fundamenta na crença de que as necessidades das crianças deficientes não podem ser superadas nas escolas regulares. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Inclus%C3%A3o_social)

das Artes Casa das Mudas e a criação de grupos de dança para a população menos jovem, num protocolo estabelecido com a Câmara Municipal do Funchal.

O grupo tem desenvolvido diversas actividades (consultar anexo 1), tem feito uma carreira dinâmica, não só no âmbito regional, mas também nacional e internacional o que o leva a ser acarinhado pelo público e pela crítica, distinguindo-se com qualidade e dignidade. Um exemplo desse potencial é a aceitação de vários coreógrafos para apoiar o trabalho inovador deste projecto. Rui Horta é o mais recente apoio. Coreógrafo de renome internacional, foi convidado para conceber uma nova criação, cujo trabalho está em curso.

É do acompanhamento desta criação, intitulada *Beautiful People*, uma criação que se inspira na realidade estigmatizada da deficiência, que expõe as limitações e défices daqueles que se julgam normais e que propicia uma profunda reflexão sobre o lugar do corpo na contemporaneidade, que nasce a manufactura deste relatório.

3. CORPO CONCEPTUAL: MARCO TEÓRICO

No contexto deste estágio a pesquisa e análise bibliográfica proporcionou uma maior e melhor fundamentação dos conteúdos que o acompanharam. Revelou-se uma base motriz de preparação, ponderação e consolidação das ideias que circunscreveram o estágio e a análise coreográfica – dramatúrgica de *Beautiful People*.

Para Sampieri *et al* (2006), o marco teórico implica a análise de teorias, pesquisas e antecedentes considerados válidos no enquadramento do estudo. Como sublinha Isabel Guerra (2006) não há olhares ingénuos, vemos aquilo que estamos preparados para ver. Neste capítulo os autores de maior referência foram António Pinto Ribeiro, Henrique Amoedo e Maria José Fazenda. Assim subdivide-se nos seguintes quatro pontos:

3.1. O CORPO NAS ARTES PERFORMATIVAS: CENÁRIO DESTA EXPRESSÃO ARTÍSTICA DESDE O INÍCIO DO SÉC. XX ATÉ A CONTEMPORANEIDADE

" o corpo tem de ser o exemplo do universo"

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 64

Viver o mundo é um sinónimo de viver o corpo, pois ele representa tudo o que temos. O corpo é o veículo primordial para percepcionarmos o espaço à nossa volta, aquele que habitamos, através de diversas sensações. É um colector de experiências de vida que reúne memórias e sensações, que por sua vez facultam o descobrir e o relacionar com a realidade exterior. Como menciona Merleau-Ponty a presença corporal *é o veículo do ser no mundo.* **(MERLEAU-PONTY**, 2006, p.122)

Marcel Mauss, antropólogo e sociólogo sustenta que *o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem.(...) O primeiro e mais natural objecto técnico, e ao mesmo tempo, o meio técnico do homem é o seu corpo.* (apud, **FAZENDA**, 2007, p. 49)

O corpo é a materialização da alma, é o meio, o instrumento pelo qual manifestamos o nosso eu, a nossa essência. Não é algo abstracto que se manifesta num determinado tempo. É algo extremamente energético, muito pessoal e interior que contém linguagens, culturas, técnicas, etc.

Heiner Müller diz-nos que *o homem não é nada para além do seu corpo*. Vai mais além ao afirmar que *o talento na arte consiste precisamente em reagir ao seu próprio corpo e em transpor o seu próprio ritmo corporal num meio apropriado.* (**MÜLLER**, **RADDATZ,** 1988, s/p)

É sobretudo através desta concepção que se olha a ideia/imagem de corpo no final do século passado e início deste: um corpo que dá lugar à diferença, à idoneidade, sem viver circunscrito a um padrão. Existem corpos: o corpo feminino; o masculino; o corpo da criança; do adulto; o corpo preto; o branco; o corpo transexual; o homossexual; o corpo deficiente e o amputado. São todos eles corpos portadores de excelência e de uma força motriz que as componentes artísticas procuram na actualidade.

Na formulação de António Pinto Ribeiro, *há, portanto, corpos nos quais é possível detectar diferenças de funcionamento e de comportamento, às vezes radicais. É por isso que se pode afirmar a existência de corpos multiculturais fraccionados por diferenças que provocam tensões.* (**RIBEIRO**, 1997, p. 7)

A esta abertura e assunção de diversidade está associado um percurso histórico, recente, que corresponde à passagem para segundo plano de um corpo abstracto e desmaterializado em favor do corpo físico e energético. Na dança esse processo é evidente.

No período em que vigorou o ballet clássico, na época do romantismo, o corpo era leve, esvoaçante, "sem carne" e desmaterializado, de forma a metamorfosear o corpo da bailarina num ser etéreo. O corpo simbolizava um arquétipo do ideal, que sublinhava uma relação vertical e exterior. Havia a intenção de criar uma ambiência ilusória e etérea. Com as primeiras manifestações do modernismo na dança, no início do século passado (LoÏe Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan e Ruth St. Denis), o corpo torna-se humano, terreno, real, inclusive étnico e sexual. Faz um percurso que volta a si, orientado pelas realidades sociais, políticas e artísticas da época. Há o rompimento com a verticalidade.

Isadora Duncan afirmava que se desejasse traduzir através da dança o que desejava dizer por palavras, não recorreria à dança mas escreveria. Ao distinguir o corpo como uma linguagem própria, que não traduzia simplesmente conteúdos literários, inicia uma situação inédita que faz brotar um novo género: o das Artes do Corpo (dança, teatro físico, performance corporal). (**RIBEIRO**, 1997, p. 10) São artes fundamentalmente não verbais, que se baseiam na presença do corpo vivo e vibrante

como veículo primário que cria movimento e gesto. São artes que se insurgem contra um corpo envolvido na mistificação, na descorporização e no artificialismo. Isadora Duncan ao olhar o corpo como uma entidade singular prolonga os horizontes da visão permitindo que cada pessoa se manifeste a nível do movimento de uma forma particular e diferente. Assim através deste seu conceito de individualidade Duncan é a primeira a falar de ideais de democratização e de anti-exclusão social na dança. (**FAZENDA**, 1996, p. 141-147)

Durante os anos 20 do século passado houve sobretudo uma tentativa árdua de luta contra a mercantilização do corpo, de fuga contras as linguagens já estabelecidas. Houve ainda a procura de uma ligação mais directa, mais física e sensorial com o público. Edificaram-se, desta forma, as Artes do Corpo. Exemplos desta presença corpórea como representação do mundo são os manifestos futuristas de Marinetti (1909), o Cabaret Voltaire (1916), os ballets Parade (1917) e Relâche (1924), Mechanical Dances de Foregger (1923), os estudos teóricos da dança expressionista de Laban, de Oskar Schlemmer e da Bauhaus (1921-23). (**Goldberg**, 2007)

Nos anos 30 a performance ganha uma importância significativa. Torna-se popular no meio artístico e sublinha as novas tendências de pluridisciplinaridade em que o corpo surge como o principal veículo. Black Mountain College, na Carolina do Norte, foi uma das principais comunidades artísticas a fomentar este tipo de Arte do Corpo, comunidade essa a que pertenceram John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg.

Nos anos 40 o género da performance solidifica-se devido à segunda Grande Guerra, que provocou um generalizado exílio de artistas europeus em Nova Iorque.

As Artes do Corpo conhecem a sua conceptualização sobretudo nos anos 60 devido à erradicação das fronteiras entre dança, teatro, performance e música vocal. Exemplos são as obras de Meredith Monk, Ligeti; John Cage e Berio. Acontece neste período um debruçar sobre o corpo como objecto de reflexão; como um meio de expressão de si próprio. A par desta conceptualização das Artes do Corpo verifica-se também, nesta época, o início do processo de globalização fomentado pelos meios de comunicação. (**Ribeiro**, 1997, p.19-20)

Esta grande valorização das Artes do Corpo, em especial da performance e dos happenings, impõe-se pelo facto de estes serem géneros artísticos de maior acessibilidade e por serem os mais democráticos. Passou a existir um meio fácil para a expressão artística: o corpo. Houve ainda um facilitar da aprendizagem das técnicas,

que passou a poder ser feita na rua, relativizando o valor do ensino dos conservatórios, das academias e dos professores privados. Um dos exemplos mais significativos deste processo na área da dança, foi a criação da técnica Contacto – Improvisação, uma técnica de dança autodidacta e individual, criada por Steve Paxton na década de 70, nos Estados Unidos da América. Uma dança que fundiu pela primeira vez corpos profissionais e amadores, que permitiu a possibilidade de ser incluída a diferença na dança, nomeadamente de pessoas com deficiência.

Claes Oldenburg, um escultor de renome dentro do movimento da Pop Art, escreve em 1967 um poema que vem salientar a presença do corpo como um lugar de poder:

Sou pela arte que toma forma a partir dos traços da vida, que se enrola e se estende e cospe e pinga, e é pesada e crua e bruta e doce e estúpida como a própria vida...

Sou pela arte que se põe e se tira como as calças, que ganha buracos como peúgas, que se come como um pedaço de tarte, ou se larga com desprezo como um pedaço de merda...

Sou pela arte que se cobre com ligaduras. Sou pela arte que coxeia e rebola e corre e salta...

Sou pela arte que se esquiva e grunhe como um lutador. Sou pela arte que deita cabelo.

Sou pela arte que dá para sentar em cima. Sou pela arte que dá para limpar o nariz ou enfiar os dedos dos pés.

Sou pela arte da algibeira, dos canais internos do ouvido, da ponta de uma faca, nos cantos da boca, espetada no olho ou usada no pulso...

Sou pela arte do suor que aumenta entre as pernas cruzadas...

Sou pela arte que é penteada a direito, que é pendurada em cada orelha, que assenta nos lábios e debaixo dos olhos, que é rapada nas pernas, que é escovada nos dentes, que é fixada nas coxas, que é passada no pé.(Apud **RIBEIRO**, 1997, p. 23)

O autodidactismo presente nas Artes do Corpo fez com que estas se tornassem artes populares. Foi esta a razão maioritária para a sua edificação, para a sua conquista de espaço no circuito artístico e dos espectáculos, em particular depois dos anos 80. Nesta fase a performance permanecia ainda como uma arte efémera, que trabalhava o corpo como sujeito e objecto de um problema que conseguia expor através de formas extremas e radicais de comportamento os tabus culturais e sociais. O trabalho de Body Art de Marina Abramovic, Ulay e de La Ribot, o trabalho do Living Theatre e ainda o trabalho da Companhia de Bill T. Jones/Arnie Zane são

exemplos explícitos disso. Marina Abramovic testemunha numa entrevista que *houve um desenvolvimento natural em torno do trabalho com o corpo. O efeito que teve sobre mim desde a primeira performance com o corpo foi quase um estado de choque. Eu tive de tal modo uma experiência forte, que soube quase imediatamente que era a única forma com que poderia lidar com o público – porque através dele conseguiria alcançar um estado de êxtase.* (in **HUXLEY/WITTS,** 2002, p. 12)

Há uma necessidade eminente, nos dias que correm, dentro deste género artístico, de questionar o esteticismo corporal e as mutações genéticas.

António Pinto Ribeiro defende que, *o que a contemporaneidade nos traz hoje não é só o absurdo em que o corpo se pode encontrar, mas, mais que isso, o mergulho interior do corpo e o confronto com as novas morfologias que hoje definem os corpos.* (**RIBEIRO**, 1997, p. 28)

Nas Artes do Corpo há uma menção contínua ao grotesco por diferentes razões. Em primeiro lugar pela atracção exercida pelo ignóbil, que se associa a uma necessidade inerente ao ser humano de atracção pelo oculto, pelo inquietante, pela morte, pela figura deformada e pelo corpo fruto da nossa geração: o corpo protético. Obras como as de Pina Bausch, de Kantor e de La Fura del Baus, e não só, demonstram uma inclinação para esse tipo de sentimento, seja ele de identificação ou de afastamento perante este padrão de comportamento. Em segundo lugar pela cultura que resulta depois do pós-guerra, uma cultura que se deixa contaminar e mesclar em diversas direcções desde a mais baixa cultura até a mais elevada. A fusão destas permite a inserção de elementos populares em espectáculos eruditos e vice-versa. Um dos elementos que invade com maior força é a figura do monstro, do grotesco, que surge como um símbolo catártico e de exorcização do mal. Por último as Artes do Corpo ao trabalharem maioritariamente com este como instrumento de ligação e relação com o mundo, acabam por espelhar as suas fragilidades na actualidade, nomeadamente as mutações genéticas, as doenças crónicas e degenerativas, as cirurgias estéticas e as inserções protéticas. (**RIBEIRO**, 1997, p. 29-32)

A atracção pelo corpo nas artes, em particular pelo corpo grotesco veio abrir assim as portas à diferença, num sentido de igualitarismo e de prática da democracia e sobretudo veio interrogar e argumentar a ideia de belo e de feio.

A ideia de belo tem tido uma constante mudança a par da evolução do mundo, das suas mudanças sociais, ideológicas e filosóficas. O seu conceito tem sido reflectido pelos maiores filósofos da humanidade. De uma forma muito sintética, para Platão o

belo era uno, para Aristóteles era perfeito, para Lessing equilibrado, para Diderot assentava numa base de relação, para Kant era a forma, para Hegel a ideia, para Schopennauer o reconhecimento e para Taine a força. O belo alimenta-se assim sobretudo através de uma reacção sensível do ser humano que irrompe de uma relação vital, espontânea e imediata com a vida. Acaba por ser o reagente da sensibilidade e da afectividade que se insurge do inusitado, do raro, do intenso e que numa linguagem fenomenológica apelidamos "vivências". (**COCHOFEL**, s/d, p.17-20)

As Artes do Corpo descobriram assim o valor deste, quebraram os cânones estéticos, inclusive dos mais respeitados, numa tentativa de partilhar um olhar diferente, amplo e mais aberto sobre o mundo, onde o corpo feio emerge como matéria fecunda que confere uma forma ao informe. O corpo revitalizou modelos temáticos como o onírico, o fantasioso, a doença mental, as visões alucinogénias, as pulsões do inconsciente e a desfuncionalização dos objectos.

Já dizia Shakespeare no 1º acto de Macbeth, *são iguais o belo e o feio.*

(file:///C|/site/LivrosGrátis/macbeth1.htm, 02/04/2001, p.4)

Nesta grande revolução estética, de questionamento dos valores e da democratização proporcionada pelas artes performativas foi possível abrir as portas à inclusão da deficiência nestas. Uma inclusão pela diferença, mas uma diferença vista como bela, como sinal de relevância, como uma distinção louvável. Encontramos em Vieira (1997) o fortalecimento desta afirmação*: ao homem é permitido transcender na sua representação, libertando-se de códigos previamente estabelecidos, e a padronização de corpos dá lugar à diversificação, visto que se respeita o indivíduo e a sua singularidade como matéria do processo criativo. São corpos tradutores de ideias e sentimentos através do uso da sua própria linguagem corporal, singular e única.* (apud **AMOEDO** 2002, p. 21). A deficiência inclui-se assim como uma prerrogativa da contemporaneidade.

Em conclusão podemos afirmar que foram os movimentos em torno da liberalização nos países ocidentais e mais desenvolvidos no início do século passado, que proporcionaram sucessivos movimentos dentro das Artes do Corpo, cuja maior expressão na dança se encontra no papel de democratização exercido por Isadora Duncan, Cunningham, Laban, Steve Paxton, Pina Bausch, entre outros. Podemos concluir que estes movimentos revolucionaram ainda padrões estéticos com tal impacto que deram forma ao informe, permitiram a entrada do grotesco na arte e toleraram o feio como belo e vice-versa.

3.2. CORPO DANÇANTE E SOCIAL: A DANÇA CONTEMPORÂNEA NO CONTEXTO DAS MUDANÇAS SOCIAIS

" (...) a biografia de cada movimento deve aumentar o Prestígio do Corpo."

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 119

A par das grandes revoluções estéticas do séc. XX houve um movimento social que permitiu a valorização do portador de deficiência. Foi principalmente pela noção de que é mais fácil ensinar uma tarefa útil ao portador de deficiência do que sustentá-lo como um indigente, noção esta defendida já por Aristóteles, que fez com que se trabalhasse um dos princípios de igualdade de oportunidades e se cultivasse esse exercício de cidadania plena, o qual entretanto passou a ser um objectivo primordial.

Começaram a surgir de forma incipiente no mundo do espectáculo pessoas com deficiência, por exemplo nas Artes Circenses. Nessa altura a deficiência, embora olhada como uma aberração, contribuía para uma busca da diversidade. O movimento de inclusão social[2] mais notório ocorreu a partir dos anos 80 nos países mais desenvolvidos. O objectivo era "horizontalizar" as relações sociais de forma a tentar construir uma sociedade que realmente incluísse todos. Segundo Sassaki (1997) o conceito de inclusão social é *o processo pelo qual a sociedade se adapta para poder incluir, em seus sistemas sociais gerais, pessoas com necessidades especiais e, simultaneamente, estas se preparam para assumir seus papéis na sociedade. A inclusão social constitui então um processo bilateral no qual as pessoas, ainda excluídas, e a sociedade buscam, em parceria, equacionar problemas, decidir sobre soluções e efectivar a equiparação de oportunidades para todos.* (apud **AMOEDO** 2002, p. 43 - 44)

A inclusão social integra um processo fundamental de formação do ser. Conforme afirma Maria José Fazenda, *a experiência mais fundamental na constituição do self e de*

[2] Nas sociedades ocidentais mais desenvolvidas, o autor Sassaki divide as políticas sociais voltadas para os portadores de deficiência em três períodos: o período de Segregacionismo (do final do Século XIX até 1940), o período do Tecnicismo (entre 1950 e 1980) e o período do Autonomismo (de 1990 ao início do Século XXI). (**AMOEDO**, 2002, p. 33). Na década de 60, na cidade de Berkeley, Califónia, nasceu um movimento revolucionário que se expandiu por todo o mundo. Intitulado Movimento de Vida Independente, centrou-se em acções que iam em busca da melhoria da qualidade de vida de portadores de deficiência, centrando-se no fortalecimento da individualidade de forma a conquistarem a cidadania em plenitude.

participação do indivíduo na sociedade faz-se através da incorporação, um processo que medeia a relação do indivíduo com o mundo (contribuindo para o criar ou agindo para o transformar), com a ambiência cultural de um grupo particular. (**FAZENDA**, 1996, p. 147)

As circunstâncias sociais e culturais que ocorriam influenciaram a dança dando origem a uma nova técnica que viria ao encontro da tentativa de estabelecer relações igualitárias. A criação da técnica de Contacto – Improvisação, mencionada acima, resultou numa técnica que explora profundamente a tentativa de horizontalidade social. Foi uma técnica inovadora, que veio tornar a dança uma forma de expressão mais acessível, sustentada por uma ideologia substantivada pelo igualitarismo, em que toda a gente cooperava e ninguém dominava. Esta técnica parte em busca da espontaneidade e do individualismo integrado num espírito comunitário e de cooperativismo. "*Contact – Improvisation" fez também parte de experiências igualitárias e de ocorrências comunitárias em vários tipos de organizações sociais e políticas.* (**NOVACK**; 1990, p. 3)

Esta técnica visa uma dança fundamentada pela consciência corpórea, uma consciência influenciada por uma dimensão energética e pela interacção desta através dos corpos em acção. Procura ainda uma capacidade instintiva, orgânica e própria do corpo de forma a encontrar aquilo que lhe é natural em vez de fazer uma busca de virtuosismo técnico. Acima de tudo insiste na valorização de um corpo real e autêntico, em vez de um corpo ideal. Não é uma técnica pré-determinada, é a fusão e exploração de competências sensitivas com base em princípios de interacção entre dois corpos, em que o princípio basilar é a colocação do corpo como um signo em si mesmo. (**FAZENDA**, 1996, p.141-150)

Desta forma, a dança consegue alcançar uma dimensão de carácter social e consegue sobretudo criar, pela primeira vez, uma ponte com a vida contemporânea. Tornou-se possível aceitar como veículo para a arte os temas comuns da vida quotidiana, o princípio da indeterminação e da oportunidade e a recepção de qualquer tipo de material como material passível de ser explorado e trabalhado. A dança conseguiu assim dar um salto gigante na sua evolução, o que proporcionou que se transformasse consequentemente num dos epicentros da interdisciplinaridade artística. Enquanto as outras manifestações artísticas se mantiveram tecnicamente mais próximas das evoluções da humanidade, a dança como expressão artística, por ser uma arte mais jovem, teve um processo de desenvolvimento mais lento. A

necessidade desta aproximação tornou-se premente tendo em conta que as técnicas são um fio condutor que medeiam a ligação do homem com o mundo, colocando-o no campo físico e social de maneira a permitir o agenciamento do corpo. *Toda a técnica tem uma forma, relembre-se Mauss: estética e culturalmente valorizada, e viabilizam a expressão particular de um self*. (**FAZENDA**, 2007, p. 55)

Em suma a dança, como uma Arte do Corpo, acolheu os grandes movimentos sociais emergentes ao longo do séc. XX, culminando nos dias de hoje na valorização da singularidade da pessoa com deficiência.

3.3. CORPO INCLUSIVO: DANÇA INCLUSIVA

"Sem visão não há nenhum lado onde se chegar, e sem cadeira não há sítio onde descansar, portanto só resta ao corpo ser todo aqui e agora e só resta ao corpo dançar.
(Corpo a quem cortaram a cadeira e os olhos)."

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 105

As companhias de dança inclusiva têm se inserido no cenário da dança mundial desde o final do séc. XX. Em 1979 Karen Nelson e Alito Alessi fundaram em Oregon a Companhia Joint Forces Dance Company, uma das referências principais da Nova Dança norte-americana[3], que se baseou na técnica mencionada anteriormente, Contacto – Improvisação, para fundamentar os seus estudos e trabalho. Actualmente Alito Alessi, o director artístico da companhia, é também o produtor da Breitendush Contact Improvisation Teachers and Performers Conference, um acontecimento de cariz internacional que reúne profissionais, estudiosos e artistas ligados à Nova Dança. Promove ainda anualmente o Danceability Project, evento esse onde bailarinos portadores e não portadores de deficiência são induzidos a desvendar as

[3] O conceito da Nova Dança norte americana coaduna-se na América com o desenvolvimento da dança a partir do Contacto Improvisação. O termo Nova Dança é também utilizado na Europa, onde existem escolas especializadas no Contacto Improvisação e em Nova Dança.

diversas possibilidades de movimento que a técnica do Contacto – Improvisação faculta.

No início dos anos 80, no departamento de Dança Moderna da Universidade de Utah, novamente nos EUA, Anne Riordan, docente desta instituição, cria a Companhia Sunrise. Esta companhia tinha como alicerces as componentes terapêuticas, educacionais e artísticas da dança.

Em 1973 Celeste Dandeker, bailarina da Companhia London Contemporary Dance Theather, durante a sua prestação no Opera House de Manchester, é vítima de um acidente que lhe provoca a fractura das vértebras cervicais. Mais tarde, em 1990, conhece Adam Benjamin, o grande mentor da dança integrada/inclusiva na Inglaterra, para criar juntamente com ele a CandoCo Dance Company, que na actualidade é uma referência internacional dentro da dança contemporânea e é reconhecida como a companhia que *desafia a história do bailado assente nos conceitos do bailarino perfeito e dono de um corpo jovem e atlético* (apud, **AMOEDO**, 2002, p. 37)

Para além destes exemplos significativos de companhias, prosperam paralela e pontualmente bailarinos que iniciaram as suas carreiras em companhias com este perfil. Conseguiram, todavia, inserir-se em elencos de outras companhias ditas comuns.

Os Países-Membros devem garantir às pessoas com deficiência a oportunidade de usar o seu potencial criativo, artístico e intelectual ao máximo, não só para seu benefício mas também para o enriquecimento da sua comunidade, situada em zonas urbanas e rurais. Exemplo de tais actividades são a dança, a música, a literatura, o teatro, as artes plásticas, a pintura e a escultura. Particularmente nos países em desenvolvimento, deve ser dado ênfase às formas de artes tradicionais e contemporâneas, tais como marionetas, recitação e narração de histórias. (apud **AMOEDO**, 2002, p. 40)

A dança inclusiva desenvolveu-se assim essencialmente a partir da década de 80 do séc. XX nos EUA e posteriormente teve repercussões na Europa e América do Sul.

3.4. CORPO ESTIGMATIZADO: ESTIGMAS E ESTEREÓTIPOS NA DEFICIÊNCIA

"O CORPO deve rodear o doce: a melhor parte do Universo."

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 124

Apesar desta grande abertura social e deste grande esforço de uma relação igualitária, verifica-se ainda a persistência de um preconceito associado ao estereótipo da ideia e imagem do corpo interligado com o juízo de boa aparência e de beleza corporal. Em relação à pessoa com deficiência, apesar de terem sido muitos os progressos de aceitação social no último século, persiste ainda um aguerrido estigma, enraizado numa cultura que teoricamente aceita a diferença nos padrões determinados e aceites pela sociedade, mas que na prática retém ainda comportamentos de exclusão social.

Prevalece um estereótipo de grande impacto na vida social, sustentado pelo conceito de boa aparência, que se relaciona com um seu superlativo, a beleza, e com o oposto, a fealdade. As artes da contemporaneidade colocam-se num paradigma de procura e curiosidade pelo abjecto, ao mesmo tempo que estimulam um cuidar da beleza natural e artificial do corpo que é factor determinante da percepção e do comportamento social. A beleza está conectada com a auto-estima, que por sua vez é um sentimento compósito que se interliga com o processo de socialização, de sedução, de equilíbrio emocional e de ambição pessoal.

A ideia de estereótipo está igualmente conectada com o processo de socialização e de maturação do indivíduo, que, dependendo do modo como estes ocorrem, pode culminar na formulação de preconceitos. O processo de crescimento do indivíduo, que passa pelo envolvimento social associado ao progresso da cultura, dá-se substancialmente num decurso de luta pela sobrevivência. Logo, o preconceito insurge-se como solução para os conflitos inerentes a essa luta. Desta forma nasce o preconceito como fruto da própria cultura. Como não existe indivíduo sem cultura, esta influencia muito o progresso do *self*. Sendo a vivência experiencial, a análise e a reflexão os pilares fulcrais da constituição do ser na sua conexão com a cultura, a sua ausência sinaliza o preconceito. *Como Freud (1975) pode mostrar, o medo frente ao*

desconhecido, ao diferente é menos produto daquilo que não conhecemos, do que aquilo que não queremos e não podemos reconhecer em nós mesmos através dos outros. (**CROCHIK**, 1995, p.20)

Do estereótipo surge por sua vez o processo de estigmatização. Segundo a análise de Goffman (1982), as relações e os ambientes sociais permitem-nos um relacionamento natural que dão origem à nossa identidade social ou ao nosso status social. Ao conhecermos uma pessoa, fazemos de forma inconsciente uma espécie de avaliação para identificar o seu ambiente e identidade social que por sua vez poderá corresponder ou a uma identidade social virtual ou a uma identidade social real. Ao contactarmos com essa pessoa, se se tornar evidente que possui um atributo singular e depreciativo, imediatamente desvanece-se um olhar comum e total que dá lugar a uma catalogação dessa como um ser estragado e diminuído. Estigma é assim usado como referência a um atributo extremamente depreciativo e é uma forma singular de relação entre atributo social e estereótipo.

A característica central da situação de vida do indivíduo estigmatizado é a questão da aceitação e, na falta de um retorno no intercâmbio social, o estigmatizado poder-se-á tornar desconfiado, deprimido, hostil, ansioso, confuso. O estigmatizado vive assim numa fronteira sociopsicológica sem saber o que os outros irão pensar de si, ou em que categoria será colocado.

Conclui-se assim que, em paralelo com um movimento de abertura e relações igualitárias na arte e na sociedade, perduram de uma forma aguerrida estereótipos e estigmas interligados com a ideia de belo, ou melhor de super belo. Estando a ideia de beleza conectada com a auto-estima, esta revela-se fundamental no processo de socialização, no equilíbrio emocional e na ambição pessoal do indivíduo. Logo, em relação a essa pessoa com deficiência, à qual está associada uma imagem depreciativa, persistem barreiras que estigmatizam a sua integração na sociedade.

4. *BEAUTIFUL PEOPLE*: CORPO DE ESTÁGIO

Esta fracção do relatório contempla o estágio propriamente dito, pela absorção da observação participativa e não participativa ao longo de todo o processo, pelas entrevistas realizadas ao director artístico Henrique Amoedo, ao coreógrafo Rui Horta e aos intérpretes da criação e a reflexão destes materiais, articulando-se com o marco teórico construído no capítulo anterior.

Ao longo do período de estágio, através dos contactos de (re)conhecimento da instituição, houve o conhecer do seu funcionamento, das aspirações e das expectativas dos associados. Através da observação, com o recurso dos sentidos e interactiva, houve a descoberta em contexto real dos aspectos mais significativos.

Sustentada pelo marco teórico e analogias com matérias trabalhadas nas unidades curriculares do curso de Estudos Artísticos, pude estabelecer paralelos, nomeadamente: identificar a situação em que o grupo se encontra como estrutura cultural e artística devido ao estudo de Gestão das Artes; conseguir perceber como trabalha o grupo uma dimensão social através da arte devido aos conhecimentos em Sociologia das Artes; compreender certos processos de maturação das personagens trabalhadas pelo coreógrafo, revivendo, nalguns momentos, métodos como os de Stanislavski e de Brecht estudados em várias cadeiras de teatro; compreender de onde surge o trabalho coreográfico - dramatúrgico de Rui Horta pela matéria trabalhada em Análise do Espectáculo; inclusive, identificar certas ideias presentes na obra devido a referências cinematográficas trabalhadas nas cadeiras de cinema, etc.

A partir destes paralelos apercebi-me de que os objectivos do estágio confluíam maioritariamente para um exercício de análise e de observação dos métodos utilizados pelo coreógrafo na composição coreográfica e dramatúrgica. Assim concentrei-me na preparação do que considero uma possível saída do curso, o trabalho do dramaturgista. Tendo em conta que o seu papel de colaboração activa nos processos criativos é uma das funções mais destacadas, ao mesmo tempo que intrigantes, das práticas artísticas e performativas contemporâneas, centralizei-me, sem qualquer pretensão, sobretudo num exercício pessoal, na figura do dramaturgista. André Lepecki no prefácio do livro de Ana Pais, sobre "O Discurso da Cumplicidade", salienta que:

A interdisciplinaridade acarreta, inevitavelmente, uma complexificação acrescida e uma simultaneidade polivocalizante das linguagens estéticas, cujo resultado é a hibridização cada vez mais marcada da arte contemporânea. (...) Repensa-se assim o próprio entendimento de linguagem, de corpo, de espectáculo, de todo um circuito de significações, de toda uma trama formal. (...) É dentro desse circuito complexificante – de linguagens, de autorias, de economias - que surge a necessidade de integrar a colaboração de uma figura cuja função fosse essencialmente dialogante; alguém cujo trabalho fosse um constante, rigoroso, informado e imaginativo entremear de todos os elementos da obra: o dramaturgista." (**PAIS**, 2004, p. 9)

Procurei desta forma analisar as opções do coreógrafo, que utiliza a dança como um ponto de partida para alcançar as outras dimensões artísticas. Observei as necessidades requeridas na produção, na composição e na interpretação. Estudei ainda os temas que surgiram a partir da coreografia: a imagem do corpo na contemporaneidade e os estereótipos que lhe estão associados; a reivindicação e afirmação de uma identidade; a memória de algo saudoso que nasce implícito a resíduos e a momentos fugazes de um conhecimento perceptual e a ideia de sonho que suporta e conforta o alento de uma vida corpórea.

4.1. O CORPO DO DANÇANDO COM A DIFERENÇA

"O corpo é obediente e quem manda é o oxigénio.
dançar é agradecer o invisível que nos alimenta."

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 101

O período de estágio contemplou uma fase de grande actividade do grupo e coincidiu com duas etapas importantes no seu trabalho: por um lado, a nova fase de criação com Rui Horta; por outro, a estreia de um documentário sobre o mesmo. Estes são dois momentos importantes no seu crescimento e a partir de uma entrevista ao director artístico tornaram-se mais claras as razões para tal relevância.

Estas duas etapas vêm auxiliar o objectivo primeiro do grupo: de procurar que estes bailarinos sejam vistos pelas suas verdadeiras qualidades artísticas, com uma sincera inclusão no mundo da dança. Henrique Amoedo frisou que o ideal seria não

ter de denominar o seu trabalho dança inclusiva, podendo os seus bailarinos serem aceites, como tal, nas mais diversas companhias. Embora o conceito de dança contemporânea esteja associado a uma ideia de abertura a todo o tipo de corpos, de técnicas e de formas de expressão, na prática não se verifica tal amplitude. Incluir a deficiência na linguagem contemporânea ainda é difícil para muitos. Na realidade o ideal para o director artístico é extinguir o seu próprio trabalho, ou seja, é agir na consciencialização das pessoas, das companhias e dos coreógrafos para que a diferença não seja inclusiva, mas sim inerente.

O lento evoluir desta aceitação está relacionado com o estereótipo associado à deficiência. Este persiste enraizado, devido à força de um pesado passado histórico, que ocorre mais ou menos a partir da Idade Média, em especial devido ao fortalecimento da Igreja. Há uma imagem inscrita no inconsciente das pessoas que não permite eliminar o lugar-comum associado há deficiência. Na entrevista realizada ao coreógrafo Rui Horta, este salientou que apesar de um processo de criação muito acessível com o grupo, nos primeiros dias viu-se confrontado com os seus próprios estereótipos.

Partindo assim destas premissas, para Henrique Amoedo *o processo de consciencialização começa no trabalho com os próprios bailarinos. A vivência colectiva dentro do grupo faz com que eles próprios entendam esta questão de uma outra forma, porque também eles estão incluídos na sociedade, e os mesmos preconceitos associados à deficiência existem no grupo. A partir do momento que as pessoas passam a se olhar de uma outra forma, elas respeitam-se enquanto tal. Assim, a questão do preconceito é minimizada e há uma consciência de que os deveres e direitos são iguais.* (consultar anexo 2)

Isto acontece no microcosmos do grupo, num primeiro momento, e reflecte-se à posteriori na vida daqueles que convivem com a pessoa deficiente. Aqueles que são deficientes começam a ter um outro olhar sobre si próprios, passam a reconhecer alguns dos seus valores e trabalham a sua auto-estima. Para quem não o é, passa a existir respeito pelas diferenças. Com o passar do tempo esta situação reflecte-se na família, nos vizinhos, nos amigos, no ambiente circundante ao deficiente, o que faz com que comece a ser encarado não como tal, mas como o artista que aparece nos órgãos de comunicação social, que tem uma importância e visibilidade social que o vizinho não tem. Como Goffman (1982) defende ocorre uma valorização do "status moral" da pessoa.

Quanto a este ponto acrescento que o grupo na sua prática inclusiva tem sido bem sucedido neste aspecto. Nas entrevistas feitas aos intérpretes tornou-se evidente que há um processo de maturação e compreensão muito grande face à diferença, há uma grande tolerância e compreensão do deficiente face à sua situação diferente e à sua aceitação na sociedade, fruto do processo de inclusão como o motor de compreensão da realidade social. Há ainda um olhar natural dos não deficientes para com os que são, onde reforçam que estes são seres totais e que não necessitam de um excesso de protecção, um comportamento tão comum perante um deficiente. Desta forma o grupo torna-se um exemplo significativo e de sucesso de trabalho contra a estigmatização, como diria Rui Horta (consultar anexo 3), uma "elite" da realidade inclusiva.

O intérprete D, diz-nos que:

Há situações em que essa integração ou inclusão não é assim tão fácil. Na minha vida profissional e pessoal (familiar e no meu ciclo de amigos) não sinto nada disso. Às vezes tenho a sensação que para integrar certos grupos (eu já estou habituado a conviver com a minha deficiência visual), sinto que a minha integração é dificultada porque nos grupos que me quero integrar, essas pessoas precisam também de um tempo para se familiarizarem com a deficiência, com os seus medos, com as suas ansiedades, com aquilo que constitui eventualmente medo de virem a ter. Muitas das dificuldades da integração tem a ver com a aceitação da deficiência, mas isto é recíproco. Eu também tenho de aceitar os medos e a falta de familiaridade das outras pessoas com a deficiência. (...) eu tenho também de compreender essa dificuldade dos outros. (...) O processo de inclusão é simplesmente um veículo para a optimização das coisas, torna as coisas mais fáceis para todos. Todos ganham com a convivência com pessoas deficientes, porque eles têm outra forma de ver a vida. No contacto pode-se tornar muito enriquecedor este tipo de relação. Torna-se definitivamente enriquecedor, na forma humana, na forma de encarar a vida, é uma forma muito mais abrangente. (consultar anexo 4)

Segundo o intérprete E: *Não sinto barreiras desde que eu saiba aceitar os outros como são. Desde que eu saiba aceitar o outro ele saberá aceitar-me.* (consultar anexo 4)

Já o intérprete B, ao falar da sua relação com os intérpretes do grupo refere que: *Há coisas que não são necessárias, o excesso de protecção, eles não precisam dessa protecção toda. Eles são muito autónomos, mais do que às vezes os deixam ser.* (consultar anexo 4)

Para que este trabalho de consciencialização seja consistente, toda a actividade do grupo, toda a constituição do seu repertório e a escolha dos coreógrafos agem segundo uma linha consequente que visa auxiliar o crescimento do grupo a vários níveis: técnico, artístico, cultural, social, etc.

O trabalho de Rui Horta surge assim dentro desta perspectiva, reforçada pela sua exuberância enquanto criador que quebra convenções, que rompe espaços, barreiras e ícones da dança através de uma linguagem híbrida. O seu trabalho tem possibilitado um desafio e uma riqueza que se revelava incontornável no progresso do grupo.

O documentário[4] por sua vez é importante pela visibilidade que trás sobre o modo de trabalho e o desenvolvimento do Dançando com a Diferença. Todavia, o meu papel no estágio cingiu-se ao acompanhamento da criação coreográfica.

4.2. CORPO COREOGRÁFICO: A DIFERENÇA TRANSFORMADA PELA COREOGRAFIA

"O Corpo deve produzir conferências verticais cada vez mais altas e terminar no Projector que ilumina o Sol.
A terra secreta é o corpo, e o corpo tem o segredo da TERRA."

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 13

Falar de dança contemporânea em Portugal leva obrigatoriamente a destacar Rui Horta. Figura prestigiada na área da dança internacional, tem tido um papel incontornável no panorama das artes, em particular da dança em Portugal, para além de ser um enorme entusiasta de uma geração vindoura que necessita sedentamente de alguém que a reconheça e que a valorize. Viveu em Nova Iorque, em Lisboa e em Frankfurt, fez um percurso diverso, ecléctico e aventureiro, ao percorrer o mundo sob o apelo do corpo através da dança, onde acabou por sedimentar o seu talento como

[4] ***O Corpo Eléctrico do Grupo Dançando com a Diferença***, realizado por Filipe Ferraz, da Die4films Audiovisuais, foi um documentário baseado no dia-a-dia do grupo, nos seus ensaios, viagens e espectáculos na Madeira, em Moscovo e em Portugal Continental. Segundo o realizador Filipe Ferraz, o documentário: *fala de seres humanos que são muito mais do que a soma ou falta das suas partes (...) um documentário que fala mais de alma do que corpo e por conseguinte fala mais à alma do que ao corpo.* (in http://www.aaaidd.com/).

autodidacta, professor e coreógrafo. Actualmente é director artístico do Espaço do Tempo, uma estrutura transdisciplinar que apoia inúmeros criadores nacionais e internacionais, no trabalho de pesquisa e experimentação como base da renovação e da inovação das linguagens artísticas.

Como criador, distingue-se pelo romper de idiossincrasias, pelo inovar do espaço cénico num malabarismo labiríntico e por desconstruir com insubordinação o hermetismo das quatros paredes. Dentro da sua inovação do espaço cénico, espicaça e desoprime o olhar comum do espectador. Na sua linguagem diferencia-se pela forma como conjuga as outras expressões artísticas dando sempre primazia à dança. Esta insurge-se através das novas tecnologias e da discussão das prerrogativas que predominam na contemporaneidade.

No seu olhar de coreógrafo está implícito um olhar filosófico, de observador da sociedade e da humanidade, o que faz com que nas suas criações se espelhem não só as suas dúvidas e questionamentos mas as do homem como ser corpóreo, perceptivo, social, cultural e universal. Ainda na sua componente criativa, destaca uma linguagem icónica que se apresenta não só pelo seu exacto valor pictórico e icástico mas também pela forma como desperta e questiona o valor de cada um dos ícones no espectador. Segundo o próprio:

Desde a segunda metade do séc. XX que vivemos numa sociedade de consumo e não de oferta – nas sociedades de 3ª vaga, o mundo oferece-nos muito mais do que precisamos. O desafio é, justamente, distanciar-se do mainstream e utilizá-lo para nossa própria vantagem. É evidente que, com o percurso histórico recente que tivemos, não poderíamos evitar o fascínio do consumo e o novo-riquismo que se apoderou da nossa sociedade. Mas este é o momento de finalmente sair desta lógica e compreender as escolhas essenciais. E é neste "novo" olhar sobre o mundo que a Arte e a Cultura fazem a diferença, pois estimulam o pensamento e possibilitam uma distância crítica da realidade. (**HORTA**, 2006/07)

Todo este trabalho reflexivo surge em torno do corpo enquanto principal veículo da percepção do homem no mundo. Conforme a formulação do coreógrafo:

É impossível viver bem o mundo sem viver bem o seu corpo. O corpo existe como espaço primário, a um tempo fonte e depositário das experiências de vida mais importantes, e merece pois uma atenção redobrada desde os primeiros momentos. Nesta relação equilibrada com o corpo, e que começa desde o nascimento com a relação com a mãe, o pai,

etc., estão ancoradas memórias, emoções, e todo o edifício que, equilibradamente vai suportar a descoberta do mundo. Todas as primeiras aquisições da criança são intuitivas e envolvem o corpo até chegar à fase da predominância cognitiva em que, gradualmente, esta fica em contacto verbal com o mundo. Mas o corpo acompanhará sempre o desenvolvimento do jovem pela vida, e será a chave de uma boa qualidade de diálogo com o mundo pela vida fora. (**HORTA**, 2006/07)

É com estas directrizes que Rui Horta encontra a substância que fundamenta esta sua última criação, *Beautiful People*, uma criação que se debruça sobre o *mainstream* de uma sociedade que consome e não selecciona, que vive subordinada a um corpo manipulado e escravizado pelos media. Fala de um corpo que vive oprimido pelo desejo de ser: perfeito, olímpico, protético, alterado genética e plasticamente. Um corpo estigmatizado pelo belo, condicionado visual e perceptivamente, que se refugia no consumo como um escape ao vazio interior. Um corpo que sublinha uma relação de fobia, de incapacidade de reflexão sobre a condição humana e sobre a consciência do eu. Fala, assim, de uma sociedade que se sustenta de ilusões, de vícios, de incomunicação, limitada e com *handicaps*, o que acaba por tornar flagrante a deficiência que habita em todos nós. Através deste olhar, e associando-o com o da deficiência, encontra uma forma diferente de abordar o tema: interroga o que é o corpo na actualidade e o que é o corpo sob o prisma da deficiência, a visível e a oculta. Rui Horta frisou não lhe interessar *criar algo demonstrativo, mas sim trabalhar a fisicalidade e generosidade destes corpos psico - cinéticos e neuro - motores, pois o corpo não mente do ponto de vista humanístico, mesmo numa era digital.* (consultar anexo 4)

Fazendo um paralelo com a teoria fundamentada no ponto 3.4, o coreógrafo trabalhou o processo fundamental das relações de socialização com base nos estereótipos e estigmas interligados com a ideia de belo, ou melhor, de super belo, e os associados à deficiência. Subscreveu, desta forma, o uso do grotesco como belo, que se tornou apanágio das artes do corpo ao longo do séc. XX e do actual, demonstrado no ponto 3.1.

Ao pensamento sobre estes corpos associam-se temas como o da memória, o do sonho, o da reivindicação e da interrogação sobre a verdade ou a mentira. O lado de socialização e de realce de um corpo colectivo nasce, na verdade, a partir de uma perspectiva singular, particular.

Nesta obra há uma significativa dimensão performativa e teatral, o que torna a sua linguagem híbrida e dificulta, por sua vez, o seu estudo e caracterização. Tratando-se, contudo, de um projecto de estágio, este trabalho de investigação e interpretação será conduzido de modo preliminar, sem procurar fazer uma caracterização da obra dentro de um género. Não estando a obra concluída e não tendo ainda havido uma estreia oficial, não considero legítimo fazer uma análise demasiado extensiva.

As personagens que habitam *Beautiful People* foram inspiradas na natureza dos oito intérpretes que a constituem, cinco com deficiência e três sem. Ressalva o coreógrafo que esta característica faz parte do seu método de criação, salientando inclusive que é "obsessivo" em acentuar a singularidade dos seus intérpretes. Daí também o surgimento de algo plural a partir do singular. Esta característica vem expressar um dos aspectos mais importantes da prática inclusiva: dar à pessoa com deficiência a possibilidade do exercício pleno de cidadania, o usufruto da democracia, a realização plena do significado contido no termo *empowerment* (o reconhecimento da competência, o poder de afirmação, a capacidade de condução do destino humano), usado no campo da intervenção social.

Devido a contingências de produção, esta criação não pôde usufruir da habitual tendência do coreógrafo para o rompimento de idiossincrasias do espaço cénico. Contudo, outras das suas imagens de marca não foram descuradas. O espaço cénico, ainda que convencional, veio neste sentido sublinhar o olhar de Rui Horta sobre os intérpretes e sobre a fidelidade ao real representada em *Beautiful People*. O espaço contempla o auditório despido, nu, sem bambolinas e bastidores, sem telas nem teias, ou seja, sem nada a esconder como a própria deficiência.

Como uma criação que aborda as prerrogativas da deficiência em torno do corpo, vai mais além explorando a capacidade deste de se fazer transcender. Projecta desta maneira um corpo que percepciona a experiência dos sentidos numa relação sinestésica e que provoca um olhar inabitual sobre o mundo, o tal "novo" olhar mencionado atrás nas palavras do coreógrafo, o verdadeiro olhar da arte que propicia a sublimidade do eu, do *Self*, do *Si* segundo António Damásio (2004).

Dentro da linha dramatúrgica, a obra contempla, sob o meu ponto de vista, quatro partes principais. Num primeiro bloco, há uma espécie de apresentação de cada uma das personagens dentro da sua existência colectiva, que se demonstra tensa e frágil. Confluem aqui temas como o da memória perceptiva. Num primeiro monólogo solitário, o intérprete D, fala para o público sobre a sua visualidade invisual, sobre as

memórias nostálgicas (do entardecer e do céu cintilante) que persistem do tempo em que a visão era fruto do olhar e não do sentir e sobre o modo como esse sentir se tornou a sua percepção visual. Apresentam-se depois diferentes ideias:

A ideia de sonho, quando somos remetidos para o desejo da intérprete E, que numa voz veemente e enfurecida diz: "Eu quero ser uma bailarina famosa e conhecida internacionalmente".

A ideia de reivindicação de questionamento sobre a verdade ou a mentira desta realidade, quando a intérprete G, num tom comicial questiona o público sobre a veracidade ou a falsidade da descrição do vestuário dos seus colegas.

A ideia do paradoxo do belo, quando surge a intérprete H que desfila o seu corpo grotesco, grotesco apenas num primeiro e superficial olhar interligado com o padrão clássico de beleza, como uma *top model*.

A ideia de deficiência, que existe em todos nós, quando se sucedem os três elementos do grupo, C, B e A que aparentemente não têm nenhuma deficiência. Porém, o seu bom aspecto físico mantém camuflado um estado de desassossego e de desajuste social que é sublinhado por uma das personagens, a do A. Esse desajuste é notório sobretudo por uma acção desta personagem que, na sua revolta, atira a intérprete E da sua cadeira de rodas para o chão. Isto representa num disfemismo a sociedade, aquela que "despeja" os deficientes para uma realidade implacável, como a dureza e opacidade do chão do palco.

A tensão dissimulada que persiste nesta apresentação é agudizada por uma música de Nick Cave, "From Here to Eternity", que, num registo diegético, frisa a pressão latente nas personagens que desfilam no palco. Essa tensão expressa-se ainda num momento em que os rostos de todos eles se desfiguram em expressões faciais monstruosas, e desarticula-se num momento de *gag*. Num tom de *slapstick comedy*, que quase replica o gosto burlesco de Chaplin ou de Keaton, os três elementos aparentemente não deficientes, entregam-se a uma briga feroz, em que os deficientes os observam com perplexidade. Da briga nasce uma vencedora, a intérprete C, que vem revelar o seu carácter ofuscado pela sistematização, pela organização obsessiva, por uma necessidade de se sentir enclausurada. Sentada numa cadeira de rodas, interpreta mais um monólogo, num espaço circunscrito aos limites da própria cadeira, limites que estão em harmonia com a ideia de obsessão e enclausuramento da personagem. O seu aprisionamento é resolvido pela personagem de D, que, no seu sentir visual, corta uma fita que a prende nos braços, fita essa que, ao ser cortada,

representa não só o seu resgate mas sobretudo a sua aceitação e, por sua vez, a sua integração junto dos que são denominados deficientes. Nasce daí um solo de D inspirado em sopros internos e anímicos, projectados para a mão que fazem ricochete e reflectem-se no corpo de uma forma extrínseca.

Germina a partir daqui um segundo bloco, um bloco de transição. Enquanto o primeiro foi a apresentação das personagens e a resolução dos *handicaps* de algumas delas, como a os de C e os de B (personagem menos conflituosa do grupo, que acaba por vestir um papel de mediadora e até mesmo de anfitriã), este segundo centra-se na figura de uma das personagens, a de A. Esta personagem, a única que permanece ainda em conflito com o grupo, acaba por simbolizar a generalidade da sociedade. Cria-se assim uma sinédoque: o grupo que representa em colectividade uma minoria, a da deficiência, e a singularidade de uma pessoa que representa a generalidade da sociedade.

Este bloco é constituído por uma intrincada composição coreográfica que subsiste de um sistema circular, ao qual se associa uma ideia de um ritual catártico e cíclico. Aqui, novamente ao som de mais uma música de Nick Cave, "The Carny", também ela com função diegética, persiste o disfemismo do atirar a intérprete E para fora da cadeira de rodas por parte de A. A tensão dissipa-se como por milagre, com o simples toque de um ser aparentemente grotesco mas profundamente generoso e tocante, a intérprete H, que num abraço comovente converte A. Resolvem-se assim os conflitos e o grupo tem oportunidade de evoluir para um outro patamar, o da entreajuda. Este momento de resolução culmina com uma imagem colectiva do grupo, que desenha com as mãos um avião em voo, num gesto do imaginário infantil que estabelece uma analogia com um voo interior de libertação.

A composição deste segundo bloco recorda-me o método utilizado por Rossellini nos seus filmes posteriores à fase do neo-realismo, *Stromboli, Viaggio in Itália, Europa 51*, filmes que deram lugar ao cinema moderno e que inspiraram uma geração marcante do cinema, a Nouvelle Vague. Este filmes socorriam-se de um método onde a verdade emergia de forma literal e metafísica, em que um estádio de latência e de espera dava lugar a um milagre súbito e revelador, por Bergala denominado milagre rosselliniano. (**BERGALA**, 2007, p.221) Arrisco-me a fazer aqui a analogia entre o método de Rossellini e este bloco de *Beautiful People,* em que H, uma "menina da lua", desce à terra e provoca um milagre rosselliniano.

A terceira parte da criação envolve-se num ambiente poético e o palco despe-se de pessoas para um novo solo, o de F**.** Aparece esta parte num paradigma de movimentos que suscitam uma lembrança e uma tentativa de encontrar, de relembrar ou reencontrar algo, ao mesmo tempo que um conjunto de luzes se mantém num canto do palco, num estado de ebulição, dentro de um saco plástico. Este momento dirige-nos de certa forma, e mais uma vez, para a ideia de sonho, de uma memória que persiste, embora associada a um tempo futuro, como se procurasse dentro de si o sonho que ainda não conseguiu fazer brotar. É uma memória de um futuro saudoso, implícita em resíduos e em momentos fugazes de um conhecimento perceptual, que pode ser o dele ao mesmo tempo que o do grupo. Torna-se notória, neste quadro, a evolução da personagem de A. O elemento que outrora tinha ostracizado o grupo converte-se num *alter ego* da personagem de F, tentando dar vazão à força da memória que este procura.

O final do solo dá lugar ao último bloco, o da manifestação intensa do sonho. Vigora aqui inicialmente a enunciação de textos que explicitam a presença do sonho no interior de cada um, um sonho por um lado jubiloso por outro penoso. A ideia de sonho torna-se cada vez mais presente com a invocação da música dos Eurythmics, Sweet Dreams, que, mais que diegética, se torna na diegese da acção e explicita que "todos nós estamos à procura de algo": será desse corpo total? O grupo faz ecoar, como um epílogo, o refrão da música, que menciona que: "Alguns deles querem usar-te / Alguns deles querem ser usados por ti / Alguns deles querem abusar de ti / Alguns deles querem ser abusados". Que reivindica este refrão? A relação dos corpos entre si, a relação do(s) corpo(s) dentro de uma consciência total do mundo?

Ocorre neste ponto a resolução da peça, mas esta não oferece a solução da realidade das relações do colectivo de corpos deficientes e não deficientes, fragmentados e totais. A resolução traz antes um questionamento, um incentivo a uma reflexão pós-espectáculo na qual o espectador poderá dirigir o olhar para si próprio e admirar com transparência o corpo que habita. Fá-lo-á para vislumbrar a relação desse corpo, um ser corpóreo, com o próximo, com os outros, com o espaço, com o mundo que o rodeia. Para o aceitar como é, e assim abrir as portas à possibilidade de torná-lo super-belo ou super-humano, mas a partir de uma fonte intrínseca, que parte de dentro e jorra para fora, e não a partir do oposto.

O final da peça sugere-nos um retorno ao início, como se o tempo desta fosse cíclico. Ao escutarmos G a questionar uma vez mais a verdade ou a mentira da descrição do vestuário dos colegas, é-nos induzido um voltar ao início, que ao mesmo tempo nos sugere um ponto de partida para algo mais. É como se a obra se integrasse na figura do círculo, que apesar de ter uma dimensão concreta, não tem definido um ponto inicial nem um final. É como se pudéssemos percorrer esta figura infinitamente.

Chegada a este ponto de análise, divido a obra em duas dimensões fundamentais, uma primeira, evidente e explícita, que age sob o objectivo primeiro do grupo: ultrapassar os preconceitos em torno da deficiência explorando a imagem e o lugar do corpo na contemporaneidade e uma segunda, mais subtil e engenhosa, sobre a sua capacidade de se fazer transcender.

Dentro do processo de evolução do grupo há todo um trabalho educativo dirigido ao público, de forma a sensibilizá-lo para esta realidade, afirmando a inclusão. Um dos grandes marcos deste processo foi a criação da coreógrafa Clara Andermatt, *Levanta os Braços como Atenas para o Céu*, que pela primeira vez veio expor a realidade esdrúxula, nua e crua da deficiência. Em *Beautiful People*, o trabalho coreográfico consegue dar um passo em frente neste processo de educação do público. Além de mostrar os deficientes na sua mais pura e transparente forma e na sua ligação com a sociedade, muitas vezes conflituosa, evoca a necessidade de olhá-los de uma forma inabitual, por meio de um olhar transcendente que por sua vez provoca a transcendência do ser. Como foi citado no ponto 3.1, *o talento na arte consiste precisamente em reagir ao seu próprio corpo e em transpor o seu próprio ritmo corporal num meio apropriado.* (**MÜLLER**, 1988, s/p)

Há então a possibilidade de trabalhar os preconceitos sobre a deficiência como um veículo de abertura a novos horizontes, como o veículo do ser que se associa a uma consciência do mundo, do universo. Esse olhar poderá por alguns momentos dar-nos a possibilidade de nos distanciarmos da nossa realidade individual e egocêntrica para nos fundirmos com uma consciência colectiva.

É através do tocar nestas dimensões, de transcendência do ser, que se consegue alcançar a rara e rarefeita função da arte: vislumbrar o mundo e o universo de um outro prisma que nos faz atingir um patamar do sublime. Como defende Julian Hamilton, um coreógrafo e intérprete britânico, também ligado ao teatro físico, é esta a qualidade sensual da arte. Para Hamilton "sensual" não é um conceito ligado ao

erotismo mas sim à poética do sensitivo, à forma como nos deixamos levar e deslumbrar pelos sentidos, como nos apaixonamos pelas sensações. Esta forma de nos deixarmos extasiar pelas sensações é essencial à arte, porque é a partir desta interpretação diferente e singular, é a partir desta capacidade e qualidade do sensual que ela nos é revelada. É a partir de um reparo "sensual" que vislumbramos o quotidiano, o espaço e a vida de uma forma artística e colocamos as "cordas da alma" a vibrar, de forma a encontrarmos uma "pura sonoridade interior", como diria Kandinsky. É através destes mecanismos que alcançamos um "espaço transcendental", como diz José Gil (2001), ou a "ciência do mundo", segundo Merleau-Ponty (2006). É deixar-se invadir pelo sentir cinestésico:

Deixar-se "invadir", "impregnar" pelo corpo significa antes do mais entrar na zona das pequenas percepções. A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular. (...) A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. (...) Este mundo é o das forças e das pequenas percepções. Através dele a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. (**GIL**, 2001, p.157, 161,178)

Esta consciência do mundo, como diz José Gil, julgo ser uma consciência do universo, do todo. Segundo filosofias orientais, nomeadamente o Yoga, e segundo a física quântica, o que contempla o Universo numa escala macrocósmica também é contemplado no ser humano numa escala microcósmica. Logo, o que é percepcionado numa escala microcósmica tem um alcance macro, repercute-se num nível universal.

Em *Beautiful People*, no início da peça, quando D no seu monólogo faz alusão à saudade de um céu cintilante, materializado num céu de luzes crepusculares atrás de si, é criada uma metáfora de alusão à consciência do mundo. É conseguir contemplar o céu e ver numa escala macrocósmica aquilo que o ser humano é. É observar, espelhada no céu, uma capacidade intrínseca do ser humano: fazer-se brilhar, resplandecer. O céu crepuscular do início da obra transforma-se, por sua vez, no fim desta, numa bola de luz que representa o sonho. Será o deles? Será o nosso? Esse sonho poderá ser alegoricamente o sonho de conseguir fazer transcender o nosso ser, fazê-lo brilhar tal como o céu luminoso.

No segundo bloco da peça, quando ocorre o milagre de transformação da personagem A, através do toque de H, dá-se novamente uma transcendência. *A consciência de si transforma-se em universo de pequenas percepções tornando-se consciência do corpo de uma outra maneira ainda, bem mais surpreendente: entra num espaço novo, muda de natureza.* (**GIL**, 2001, p.164) Subitamente o toque de H obriga a um processo de humanização, de compreensão do mundo não numa dualidade, mas sim numa unidade, mais uma vez num processo de transcendência do eu que se distancia de uma realidade superegóica para se fundir numa realidade total.

Durante o terceiro bloco, que trabalha sobretudo a ideia da memória de F, ao evocar algo que não se sabe bem se é um processo da memória gerado por "re-mind" (de mente) ou "re-member" (de membro), ou um processo de apreensão potenciado pela revitalização da memória feita de um "remind" (mental) ou de um "remember" (físico), gera uma intensidade tal que sugere mais uma vez a transcendência do eu, do Si autobiográfico.

Apesar de tudo há qualquer coisa que permanece depois da música ter acabado. Há sempre um resíduo que persiste depois de muitas aparições efémeras do si nuclear. Nos organismos complexos como o nosso, equipados com uma vasta capacidade de memória, os fugazes momentos de conhecimento através dos quais descobrimos a nossa existência são factos que podem ser entregues à memória, bem como, devidamente classificados e relacionados com outras memórias que dizem respeito tanto ao passado, como ao futuro antecipado. (**DAMÁSIO**, 2004, p.204)

No último bloco, quando B reinterpreta a partir do movimento o que está a ser transmitido por palavras de E e de D, B transforma a dança em movimento sonoro ou musical. Assim o seu movimento alcança um espaço de transcendência ao transferir o corpo de um exercício de proeza muscular para um corpo vibrante e energético. José Gil (2001) falaria neste caso de "abrir-se ao corpo", "o espírito agindo sobre o corpo". Quando falo de movimento sonoro ou musical, refiro-me à primazia que a música tem como veículo de transcendência. Esta tem um impacto mais eficaz e directo que qualquer outra dimensão artística. O aparelho auditivo, ao captar as frequências sonoras e vibratórias, transforma-as de imediato em impulsos neurológicos, o que permite que sejam automaticamente descodificadas pelo cérebro. O carácter abstraccionista e simbólico da música permite-nos distanciar da consciência de nós

próprios e ligarmo-nos a uma consciência vibratória que implica uma percepção cósmica. Porque a música é abstracta, não há racionalização. O mesmo acontece na dança quando esta se conecta sobretudo com o aspecto vibratório ou de sonoridade interior.

Porque é que a dança, como arte, mas em particular enquanto arte do corpo, é capaz de apreender o sentido do mundo? Ou, segundo os termos que utilizámos, porque é que as "nuvens de sentido" – quer dizer as concreções de movimento que "não querem dizer nada de preciso" (significação verbal) – se carregam precisamente do sentido do mundo? Ou, de maneira ainda mais sintética: porque é que a dança significa? Tudo se liga com efeito, à consciência do corpo (...) A consciência do corpo abre-se em direcção a um mundo "primitivo", "selvagem", ou "originário" (...). No entanto, este mundo não comporta abismos psicológicos nem se limita apenas ao campo dos movimentos corporais. (...) Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo, já não como "consciência de alguma coisa", já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objecto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo. (**GIL**, 2001, p.176, 177)

Em suma, *Beautiful People* vais mais além da prática inclusiva, para se embrenhar da metafísica da vida e da arte, dando assim ao grupo Dançando com a Diferença a hipótese de trabalhar para a extinção do seu próprio trabalho, como é intento de Henrique Amoedo: fazer com que a diferença não seja inclusiva mas sim inerente.

A linha coreográfica da obra, como foi salvaguardado atrás, constitui-se a partir de uma linguagem pluridisciplinar que dificulta a sua caracterização, todavia sobressaem alguns elementos que destaco.

A nível de composição sobressai no espaço a figura circular. O círculo é uma figura geométrica detentora de um simbolismo forte, conectado com a ideia de unidade, de junção que reforça o trabalho de entre ajuda do grupo. A ideia de uma arquitectura circular no espaço associa-se ao tempo da peça, também ele circular. Parece que tudo acaba por confluir numa dimensão circular.

Destaca-se também a figura solística, que salienta a ideia de monólogo interno e reforça a abordagem singular e individual embrenhada num colectivo. Este monólogo interno tem uma tendência para ocorrer à boca de cena, ou mesmo na embocadura do proscénio talvez como uma necessidade de aproximação do público. Sendo o espaço cénico o convencional, que por sua vez cria uma quarta parede que distancia o

público da acção cénica, a maior ocorrência de acções à boca de cena parece-me ser uma tentativa de anular essa barreira. A própria natureza das acções que aí se realizam são significativamente dirigidas para o público.

Dos elementos cénicos contemplados na obra, saliento três deles: a cadeira de rodas, o megafone e gambiarras de luz, três elementos que se evidenciam por valorizarem na obra o seu cariz icónico.

A cadeira de rodas para além de ser o veículo que permite a deslocação em palco de alguns intérpretes, é o veículo que propicia o trabalhar das relações entre eles. Além da função habitual da cadeira, ela serve por um lado de guia que nalguns momentos intensifica a tensão entre as personagens, noutros resolve-a, por outro serve de um espaço privilegiado para a exposição dos *handicaps* que residem em cada um, para a apresentação do íntimo das personagens, para salientar os monólogos internos. Em suma é um espaço cénico móvel, que dá lugar em determinados momentos ao realce da teatralidade, à representação dentro da representação.

Este elemento não deixa de ser paradigmático, devido à simbologia que as cadeiras detêm no âmbito da criação coreográfica. Inúmeros bailados têm sido feitos, cujo o cenário subsiste da presença das cadeiras. Tem sido tão usual e versátil a recorrência a este elemento, que acabou por alcançar um valor icónico. A cadeira de rodas, contudo, apesar de ser igualmente uma cadeira não se integra no grupo das mesmas. Como frisou Henrique Amoedo em entrevista, *a cadeira de rodas, tem sido raramente utilizada, devido à conotação que tem com a deficiência, que evoca de imediato a questão do estereótipo. Pela presença do estereótipo, associado à cadeira de rodas, esta deixa de ser vista como um simples elemento cénico, que se enquadra dentro do grupo das cadeiras. A cadeira de rodas, porém, acaba por ter uma grande vantagem face às outras, a da mobilidade*.

Outro elemento icónico é a presença do megafone, que por vezes se desdobra na figura do microfone. Este ganha força pela forma como se coaduna com a ideia de corpo protético, de prótese da voz, que exprime a urgência das personagens em reivindicar, em manifestar a sua realidade. As palavras surgem a partir do megafone, ampliando o volume sonoro, sob o tom de "verdade ou mentira: verdade!". Insurgem-se ainda como uma hipérbole da voz que procura reivindicar todo o ambiente vivido em palco. Pretende também ecoar aos ouvidos do público com maior veemência e fazê-los despertar de uma cegueira sonora ou de uma surdez visual.

Tal como a cadeira de rodas o megafone frisa em certos momentos o monólogo interno das personagens.

Por último, a presença de pequenas luzes de gambiarras, talvez o elemento mais complexo da obra e, pelo seu próprio carácter, o mais luminoso, aquele que dá uma dimensão mais poética a esta. Sempre conotado com a sua essência luminosa, este extravasa para se conotar com a ideia de sonho. O elemento da luz percorre toda a obra, no início como um céu cintilante, num momento de tensão como um prenúncio soalheiro de dissipação de toda a tensão latente e no final como o sonho que sustém numa bola o sopro anímico de cada uma das personagens.

Beautiful People é assim um obra que não só veio continuar o percurso do Dançando com a Diferença em prol da aceitação da unicidade da diversidade e em prol da evolução da capacidade artística dos seus intérpretes, mas também, e sobretudo vem valorizar uma poética do sensitivo, do visual e uma sinestesia perceptual.

4.3. O SONHO DE UM CORPO: A VOZ DOS BAILARINOS

"TER no corpo o sublime do suspenso. Ter no corpo a ameaça."

Gonçalo M. Tavares, in *Livro da Dança,* 2001, p. 85

A partir da análise das entrevistas aos intérpretes de *Beautiful People*, tornou-se claro, que fazerem parte do grupo Dançando com a Diferença constitui uma primazia das suas vidas e que o processo de criação com o Rui Horta contribui para a realização dos seus sonhos.

Fazendo a maioria parte do elenco do grupo desde a sua génese, são intérpretes que denotam dentro deste, uma maturidade artística pelas várias experiências que tem vindo a passar com outros coreógrafos e com outras criações.

Tornou-se também evidente que o processo de maturação como pessoas, como seres humanos tem passado em grande parte pelo relacionamento e convívio entre eles. Aqui pode-se destacar o papel que Henrique Amoedo tem tido como educador e orientador, não só dentro da prática inclusiva mas também dentro da relação vital da vida.

A relação de entreajuda dentro do grupo abre o caminho para processos de socialização, extra grupo, mais equilibrados. Permite a aceitação da diferença que por sua vez lhes amplia os horizontes esteticamente. Para a maioria dos entrevistados o contacto com a deficiência, ou com a diferença, fá-los ver o belo através de uma perspectiva focada no ponto 3.1, como uma: reacção sensível do ser humano que irrompe de uma relação vital, espontânea e imediata com a vida. Acaba por ser o reagente da sensibilidade e da afectividade que se insurge do inusitado, do raro, do intenso e que numa linguagem fenomenológica apelidamos "vivências". Para eles a diferença tornou-se a mais valia e a beleza da diversidade dos corpos que constituem o grupo.

Assim as prerrogativas em torno da ideia de belo de *Beautiful People*, fazem já parte da afirmação artística deles. Esta obra contudo veio trabalhar novos aspectos por eles nunca experienciados. Foi unânime entre todos as enormes expectativas perante esta. As dificuldades, revelaram ser exactamente o receio de não corresponderem às expectativas do coreógrafo. Demonstram estar famintos pelos novos desafios que esta trouxe, designadamente a abordagem de uma linguagem mais performativa e teatral. Sentiram-se estimulados porque lhes foi exigido descobrir novas substâncias dentro de si que lhes propiciava novos desafios e necessidades como artistas.

A obra veio ainda sublinhar o sonho vinculado à dança que reside em todos eles. Destacaram que a sua realização pessoal passa muito pelo grupo, mencionando o quanto desejam que a situação deste consiga se insurgir no mercado artístico da Região, um mercado visto como muito limitado e ainda pouco aberto a iniciativas como esta. A esta realização pessoal alia-se o poder da dança como veículo que extravasa o seu ser, que proporciona a autenticação da sua pessoa. Este poder evoca os seus sonhos da dança, que para alguns não há palavras para descrever, para outros é "uma poesia, uma catarse", como mencionou A, "é contar histórias com H grande", segundo D e é "o voo dos corpos acesos" como frisou E.

5. CORPOS CONCLUSIVOS: PONTOS DE CHEGADAS E DE PARTIDA

O estágio curricular com a Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença revelou-se de uma importância incontornável pelas mais valias enumeradas em seguida.

O marco teórico deste trabalho veio em particular auxiliar a compreensão da realidade que pré-figura este grupo e a obra *Beautiful People*. Mais que o acentuar das questões tratadas ao longo do estágio e do relatório, este serviu como um ponto de chegada para a minha integração e inclusão, facilitando a compreensão da prática por meio de uma contextualização teórica. Como disse Isabel Guerra (2006) não há olhares ingénuos, logo, a necessidade de um percurso simultâneo entre a prática e a teoria e vice-versa foi fundamental.

Dentro do marco teórico destaco o papel que o corpo foi ganhando, ao longo do séc. XX e no actual, através das Artes Performativas, como o veículo primordial do ser, colector de percepções e sinónimo de viver o mundo. Foi este corpo vivo e vibratório, que na sua relação e ligação com o mundo deu origem à sua própria linguagem e tornou-se independente do verbo. Este permitiu que as Artes Performativas espelhassem as suas necessidades, capacidades, fragilidades, etc., que por sua vez ampliou o olhar sobre a estética, tornando-se esta mais aberta e inclusiva.

Na dança, em particular, o corpo fez um percurso de retorno a si próprio, alcançando uma linguagem democrática e acessível. Anularam-se as relações verticais, para dar primazia a uma ideologia substantivada pelo igualitarismo que criou as condições para surgir uma nova área dentro desta: a dança inclusiva. Esta tendo-se desenvolvido sobretudo nos EUA e em Inglaterra, tem conseguido conquistar o seu espaço no mundo, nomeadamente em países mais pequenos como Portugal, em que temos este exemplo nobre do Dançando com a Diferença.

Este grupo, que está consciente das grandes aberturas que têm sido feitas à inclusão das "diferenças" na sociedade, está também consciente dos estigmas, dos preconceitos e dos estereótipos que persistem associados às mesmas, devido ao enraizamento de um pesado passado histórico. Desta forma os seus objectivos convergem para a transformação de uma atitude social, para a ampliação do olhar sobre as "diferenças" através da arte. Exemplo disso é esta sua recente obra, *Beautiful People*, coreografada por Rui Horta. Uma obra que para além de os auxiliar no seu

intento social, vem sublinhar que estes corpos fragmentados e totais são um veículo da arte, da poética do sensitivo e da percepção corpórea que nos leva a uma transcendência. É uma obra que por meio da dança conta, como foi frisado pelos intérpretes, uma "história com H grande" através do "voo dos corpos acesos".

De todo o processo de estágio o que mais saliento para além do conhecimento do trabalho esplêndido do grupo com uma outra profundidade e do contacto com o trabalho admirável do sensível e generoso coreógrafo Rui Horta, foi o percurso de humanização que vivenciei. Desde o primeiro dia de estágio que senti ocorrer, de uma forma súbita, uma necessidade de pensar sobre os valores que moravam em mim. Senti que estavam a ser tiradas máscaras, em que se desvaneciam uma a uma com o intuito de chegar mais perto de uma essência. Lá está, fui obrigada a confrontar-me com os meus estereótipos e preconceitos. Fui obrigada a debruçar-me sobre mim mesma. Não deixa de ser curiosa esta metáfora da máscara, porque sendo a ideia desta tão falada e trabalhada ao longo de todo o curso, a máscara do actor, do intérprete, da personagem, na prática acabei por ser confrontada com ela. Todo o processo de trabalho deste grupo é com base não na representação, mas sim no debruçar sobre a sua realidade, sobre o palpável daqueles corpos. Não havendo desta forma espaço para as máscaras, o único caminho possível é trabalharmos a nossa própria essência.

Sendo os parágrafos atrás os pontos de chegada deste relatório, defino como pontos de partida, a necessidade de compreender os requisitos coreográficos e dramatúrgicos das práticas pluridisciplinares dos coreógrafos actuais, analisar a primazia da fisicalidade nas artes performativas e as preferências de uma dimensão corpórea como veículo de apreensão do saber e da consciência do mundo.

6- CORPUS BIBLIOGRÁFICOS

BIBLIOGRAFIA CITADA:

AMOEDO, Henrique, *Dança Inclusiva em Contexto Artístico, Análise de Duas Companhias* - Dissertação de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade Motricidade Humana. Lisboa, 2002.

BERGALA, Alian, *Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno*, in, **COSTA**, João Bérnard, et al, *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema. Lisboa, 2007, p 214-236.

COCHOFEL, João José, *Iniciação à Estética*, Publicações Europa – América. Sintra, s/d.

CROCHIK, José Leon, *Preconceito – Indivíduo e cultura*, Robe Editorial. São Paulo, 1995.

DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si. O Corpo*, *a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Publicações Europa – América. Sintra, 2004.

FAZENDA, Maria José, *Dança Teatral – Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora. Lisboa 2007.

FAZENDA, Maria José, *Corpo Naturalizado* in **ALMEIDA**, Miguel Vale de, *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas sobre o corpo*, Celta Editora. Oeiras, 1996, (p. 141-142).

GIL, José, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Relógio d'Água. Lisboa 2001.

GOFFMAN, Erving, *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1982.

GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance*, Antígona. Lisboa, 2007.

GUERRA, Isabel Carvalho, *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo*, Princípia. Estoril, 2006.

HORTA, Rui, *Abrir o Horizonte*, in Portefólio - Revista da Fundação Eugénio de Almeida, nº 2, 2006-2007. Disponível via internet http://www.oespacodotempo.pt/ (10.03.2008)

HUXLEY, Michael e WITTS, Noel, *The Twenthieth – Century Performance Reader*, Routledge. Londres e Nova York, 2002.

MERLEAU – PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes. São Paulo, 2006.

MÜLLER, Heiner, **RADDATZ**, Frank M., in Transatlantik. 2, 1988 – Trad L.L.B. Disponível in "Müller Fragmentos. Entrevistas. Teatro da Cornucópia. Lisboa, s/d.

NOVACK, Cyinthia, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press. USA, 1990.

PAIS, Ana, *O Discurso da Cumplicidade*, Edições Colibri. Lisboa, 2004.

RIBEIRO, António Pinto Ribeiro, *Por exemplo a cadeira – ensaio sobre as artes do corpo*, Cotovia. Lisboa, 1997.

SAMPIERI, Roberto H., COLLADO, Carlos F. Y LUCIO, Pilar B. *Metodologia da Pesquisa*, McGraw Hill. São Paulo, 2006.

TAVARES, Gonçalo M., *Livro da Dança*, Assírio e Alvim. Lisboa, 2001.

http://www.aaaidd.com/ (10.05.2008)

http://www.oespacodotempo.pt/en/ (10.05.2008)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALBRIGHT, Ann Cooper, *Choreographing Difference*, Celta Editora. Oeiras, 1996.

BANES, Sally**, LEPECKI,** André, *The Senses in Performance*, Routledge. New York and London, 2007.

BENJAMIN, Adam, *Making an Entrance – Theory and Practice for Disable and Non-Disabled Dancer*, Routledge. London and New York, 2002

CUNHA, Manuela, *Corpo Recluído* in **ALMEIDA**, Miguel Vale de, *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas sobre o corpo*, Celta Editora. Oeiras, 1996.

DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes*, *a Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Publicações Europa – América. Sintra, 1995.

ECO, Umberto, *História da Beleza*, Difel. Oeiras, 2005.

ECO, Umberto, *História do Feio*, Difel. Oeiras, 2007.

FARGUELL, Roger W. Muller, *Figuras da Dança*, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2001.

KATZ, Helena, "*A dança, o pensamento do corpo"* in *O Homem Máquina*, a Ciência manipula o corpo, Companhia das letras. São Paulo, 2003.

RIBEIRO, Agostinho, O *Corpo que Somos (Aparência, Sensualidade, Comunicação),* Casa das Letras, Lisboa, 2005.

RIBEIRO, António Pinto Ribeiro, *Dança temporariamente contemporânea*, Vega. Lisboa, 1994.

TARKOVSKII, Arsenii, *8 Ícones*, Asírio e Alvim. Lisboa, 1987.