



Ephemer

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 3 - nº 5 - mai./ago. 2020

ISSN: 2596-0229

Dossiê:
Corpos e Deficiência em Cena:
para além da inclusão e da acessibilidade



PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

vol. 3, nº 5 - Maio / Agosto 2020

ISSN: 2596-0229

Expediente

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP

Coordenação: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Vice Coordenação: Prof.^a Dr.^a Luciana da Costa Dias

Equipe Editorial:

Editor-chefe: Luciana da Costa Dias

Editor responsável pela organização do *Dossiê Corpos e deficiência em Cena:*

Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Comissão Científica:

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)

Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Kuniichi Uno (Rikkyo University)

Nanci de Freitas (UERJ)

Peter Pál Pelbart (PUC/SP)

Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

Comissão Editorial:

Aline Mendes de Oliveira

Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Éden Peretta

Ernesto Gomes Valença

Letícia Mendes de Oliveira

Luciana da Costa Dias

Marcelo Rocco

Neide das Graças de Souza Bortolini

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Ricardo Gomes

Revisão:

Alex Beigui de Paiva Cavalcante e Luciana da Costa Dias

Capa:

Espectáculo: *A Porteira do Mundo*, com Thales Lopes, Artista multimídia com deficiência visual e com albinismo, 2018.

Foto de Tázio Silvestre. Direção: Alex Beigui, baseado no texto de Hermilo Borba Filho.

Projeto Gráfico:

Éden Peretta

Plataforma SEER: Editora da UFOP

Universidade Federal de Ouro Preto

R. Diogo de Vasconcelos, 122

Pilar - Ouro Preto

Minas Gerais

CEP 35400-000

Fone: +55 (31) 3559-1189

Dossiê

CORPO E DEFICIÊNCIA EM CENA:
para além da inclusão e da acessibilidade



SUMÁRIO

EDITORIAL

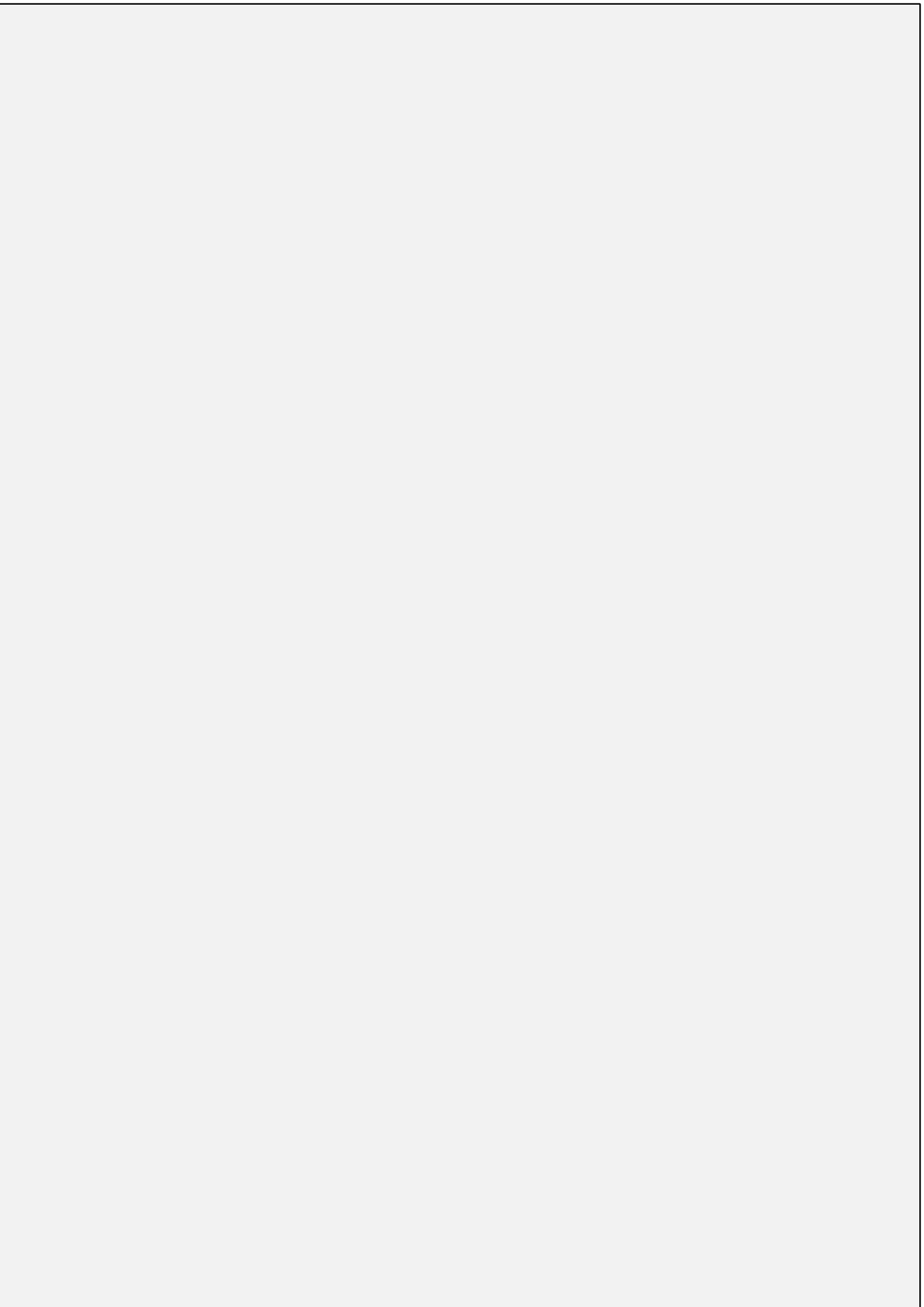
0. Expediente
1. Apresentação
- Corpo e Deficiência em Cena: para além da inclusão e da acessibilidade
- Alex Beigui 09

ENTREVISTA

2. Entrevista com Anderson Leão – *Cia. Giradança*, por Alex Beigui 13

ARTIGOS

3. Mergulho no Espectro Azul: práticas somático-performativas no mar com meu filho autista - Ciane Fernandes 20
4. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança - Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.) 40
5. *Companhia Giradança*: experiência estética na diversidade e complexidade dos artistas com e sem deficiência - Anderson Leão 62
6. On Disability Culture, Performing Arts, Social Theatre and the Practice of Beauty - Andreas Pagne 92
7. O lugar de onde se vê: a inclusão da pessoa com deficiência visual no teatro - Thayna Cristine Rodrigues Silva e Margarete Catarina Ancelmo de Souza 128
8. Desestabilizar Saberes: a indisciplina favorecendo a ampliação do acesso às artes cênicas - Marcia Berselli e Marta Isaacsson 142
9. Múltiplas Diferenças: o teatro entre pessoas com deficiência intelectual - Patrícia Avila Ragazzon e Célida Salume Mendonça 159
10. A abordagem do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* com mães de pessoas com deficiência na APAE de Senhor do Bonfim- BA - Carlos Alberto Ferreira da Silva 176
11. A trajetória do espetáculo *O Improvável Amor de Lub Malagueta e Mc Limonada* - Mônica Ferreira Gaspar de Oliveira, Alice Stefania Curi e Lidia Olinto 193





EDITORIAL

Em seu terceiro ano de existência, a *Ephmera - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto* alcança seu quinto número, com o lançamento deste dossiê, intitulado **Corpo e Deficiência em Cena: para além da inclusão e da acessibilidade**. Este dossiê se concretizou graças ao esforço e a curadoria do pesquisador, professor e artista Alex Beigui (UFOP) que corajosamente propôs tema tão pertinente, o qual vem ocupar necessário espaço dentro do panorama da pesquisa em artes cênicas em nosso país.

Agradecemos, ainda a todos que doaram seu suor e seu tempo para que este número possa existir: ao editor-responsável, aos autores, revisores, pareceristas e todos os demais que, de algum modo, colaboraram com a publicação deste número.

Luciana da Costa Dias
Editora-chefe







CORPO E DEFICIÊNCIA EM CENA: para além da inclusão e da acessibilidade

– Apresentação –

Alex Beigui¹
(organizador)

Deficiência pode ser entendida como antonímia de eficiência. E normalmente é assim que ela é vista, resultando talvez daí a maior parte dos preconceitos que recaem sobre o corpo com deficiência e sua historicidade ontológica. Contudo, podemos também entender deficiência a partir do seu prefixo e inserir uma ênfase no vocábulo, pensando-o como (de)eficiência, discurso paralelo ao (de)colonial, introduzindo-o no espaço de (des)construção e de (de)centramento dos lugares instituídos e institucionalizadores de normalidade ou de sociabilidade normativa.

Aponta-se, assim, para a necessidade de revisitar termos, de corrigir equívocos, de criar campos alternativos para pensar questões urgentes e que merecem nossa atenção, não porque pairam nos modismos em voga, mas porque se fazem imprescindíveis, sobretudo, por nos revelar como parte de uma consciência sempre em expansão e em permanente mutação diante das evidências.

Uma luta nunca acaba com a conquista de direitos, mas com a labuta diária sobre nossas condutas. A partir do momento em que adentramos no espaço de valoração, de inclusão e de acessibilidade, negado, por anos, às pessoas com deficiência, novos níveis de percepção sobre os corpos se revelam. Não há como retroceder de uma



consciência adquirida. Nesse sentido, quando proponho pensar a questão “... *para além da inclusão e da acessibilidade*” não significa abrir mão desse espaço, mas expandi-lo. Enquanto vivermos em um país altamente comprometido com políticas de governo e absolutamente negligente com as políticas de Estado que garantam, minimamente, a cultura e a arte como um direito inalienável, não teremos a emancipação nem dos corpos com deficiência nem daqueles sem deficiência.

Ao propor o *Dossiê Corpos Diferenciados: para além da inclusão e da acessibilidade* à **Revista Ephemera**, o fiz com o intuito de aderir à abertura de um espaço reparador dessa lacuna e ausência de Estado que configura parte da realidade dos(es) artistas(es) e produtores(es) da cultura brasileira. Espaço mínimo talvez, lugar de fala incipiente talvez, lidos por poucos(ques) talvez, com certo limite de alcance estreito talvez....

Todavia, é sempre necessário reivindicar a legitimidade do “talvez” como sendo um lugar extremamente necessário de resistência ao maior, talvez, de todos os propósitos, a saber: o do reexistente, a partir de experiências singulares no mundo, não-outorgadas, muitas vezes silenciadas a partir das normas de aceitação impostas, sentenciadas e conformadas. Urge fazer brotar o “talvez” que sustenta todas as possibilidades e que não exclui nenhuma, absolutamente nenhuma possibilidade de expressão. Acredito assim que só (de)formando a forma seremos capazes de sentir ângulos mais intensos de conectividade. A única saída política do ser é a estetização da vida. Tornemo-nos estéticos não por adoração à perfectibilidade da forma, mas porque temos a obrigação de inferir sons, ritmos, ruídos intervalos e, sobretudo, (de)svios na sufocante realidade.

No primeiro artigo, intitulado *Mergulho no Espectro Azul: práticas somático-performativas no mar com meu filho autista* de Ciane Fernandes, a artista-pesquisadora descortina corajosamente o véu de sua intimidade, apontando caminhos onde a técnica e a sua longa experiência com o corpo, com a performance e com a somática criam possibilidades de relação e de lidar com o filho com autismo, o Lucio Di Franco. O mergulho e o mar surgem como alternativa de uma imersão no espaço sem molduras e enquadramentos.



No artigo de Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.), *Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança*, o autor traz à luz reflexão crítica acerca da urgente e necessária discussão sobre os parâmetros e padrões de normalidade impostos pela tradição da Dança, a partir, sobretudo, do que denomina “bidedia compulsória”, inserindo aspectos que limitam e impedem pensar o corpo em diferentes trajetórias.

Em *Companhia Giradança: experiência estética na diversidade e complexidade dos artistas com e sem deficiência*, o coreógrafo Anderson Leão explana sobre a trajetória da bem-sucedida Companhia Giradança, apontando o pioneirismo do Grupo, bem como as dificuldades de consolidação e internacionalização de uma linguagem fora dos parâmetros do “corpo eficiente”. Anderson Leão nos brinda também com a entrevista concedida à revista que abre o Dossiê.

Andreas Pagne, em seu texto *On Disability Culture, Performing Arts, Social Theatre and the Practice of Beauty*, contribui com aspectos da sociabilidade estética, fornecendo-nos parâmetros para situar e pensar o contexto internacional das Artes Cênicas e dos Estudos sobre Deficiência, articulando teorias e produções artísticas. No instigante artigo *O lugar de onde se vê: a inclusão da pessoa com deficiência visual no teatro*, o centro motor da discussão é o espectador com deficiência. Para tanto, as autoras Thayna Cristine Rodrigues Silva e Margarete Catarina Ancelmo de Souza partem de experiências realizadas na Argentina e no Brasil, problematizando sobre o próprio espaço do teatro, ampliando assim o campo da recepção e da fruição para além do olhar.

Em *Desestabilizar Saberes: a indisciplina favorecendo a ampliação do acesso às artes cênicas*, Marcia Berselli e Marta Isaacsson exploram intensamente o conceito de indisciplina enquanto dispositivo de flexibilização dos limites do teatro entre pessoas com e sem deficiência. Patrícia Avila Ragazzon e Célida Salume Mendonça no artigo *Múltiplas Diferenças: o teatro entre pessoas com deficiência intelectual* toca em questão pouco abordada no campo da arte praticada com/por pessoas com deficiência intelectual; a partir do projeto *Ligados pela Arte* (2014), o escrito aponta para a importância de um campo ético e de liberdade para além das técnicas de representação.



Carlos Alberto Ferreira da Silva, em seu artigo *A abordagem do princípio somático-performativo Flâneur Cego com mães de pessoas com deficiência na APAE de Senhor do Bonfim - BA*, introduz para além das diversas abordagens que envolvem o conceito de flâneur, o princípio somático-performativo do flâneur Cego, marcando importante ação/reflexão acerca de uma questão premente: quem cuida de quem cuida? Por fim, as três vozes femininas Mônica Ferreira Gaspar de Oliveira, Alice Stefania e Lidia Olinto descrevem a trajetória do bem-sucedido espetáculo *O Improvável Amor de Lulú Malagueta e Mc Limonada* a partir de detalhada leitura crítica das fases do processo de criação cênico-dramatúrgica, apontando as tensões entre processo coletivo, processo colaborativo e teatro performativo.

Esse Dossiê é dedicado a todas, todes e todos que lutam pela abertura, valorização e autonomia das pessoas com deficiência nos diferentes espaços e processo de criação em arte.

¹ **Alex Beigui de Paiva Cavalcante** é artista pesquisador. Pós-doutorado em Dramaturgia pela *Université de Lausanne* (Bolsista/CAPES) e Doutor em Letras (Dramaturgia Comparada - Literatura Brasileira) pela *Universidade de São Paulo* (Bolsista-FAPESP). Atua como Professor Permanente do *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* da *Universidade Federal de Ouro Preto* (PPGAC/UFOP). Líder do Grupo de Pesquisa no CNPq: *DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermédias e Cena cultural*. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-0955-948X>. E-mail: beiguialex@gmail.com.



ENTREVISTA COM ANDERSON LEÃO - CIA GIRADANÇA¹

por Alex Beigui²
<https://orcid.org/0000-0002-0955-948X>

AB (Alex Beigui). *Você fundou a Companhia Gira Dança, junto a Roberto Morais. Como você vê e avalia o início da Companhia diante da profissionalização do trabalho de criação em dança e de pessoas com deficiência e com corpos tão singulares?*

AL (Anderson Leão). O início foi bem desafiador entre tantas dificuldades, desde a luta por um espaço adequado para as aulas e ensaios, quanto a forma de selecionar pessoas para a integração da Grupo, além da busca incansável por investimentos para manutenção de sua estrutura e montagens. No começo as referências artísticas ainda estavam muito ligadas às produções vividas na Roda Viva Cia de Dança, no qual eu e o Roberto Morais fazíamos parte quanto bailarinos. Das coreografias que eram propostas até as escolhas dos coreógrafos, tudo ainda era muito semelhante ao trabalho desenvolvido pelo pioneirismo da Roda Viva Cia de Dança. Portanto, quando assumi a direção artística da Giradança o meu desafio era desenvolver através da dança um diferente olhar diante dos corpos propostos pela companhia, potencializar a integração desses artistas com e sem deficiência como um trabalho artístico diferencial da

¹ Premiado artista-pesquisador, esteve à frente da *Giradança Companhia de Dança* durante 13 anos. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-1439-4077>. E-mail: andersonleaoobr@gmail.com

² Alex Beigui de Paiva Cavalcante É o organizador do presente **Dossiê “Corpo e Deficiência em Cena: para além da inclusão e da acessibilidade”** para a *Ephemera – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto* (UFOP). E-mail: beiguialex@gmail.com.



Companhia que tanto eu quanto o Roberto havíamos integrado, possibilitando com autonomia uma maior inserção no mercado dança nacional e internacional.

AB. *Entre os trabalhos que você dirigiu junto à Companhia. Quais você considera marcos de sua trajetória?*

AL. Dos trabalhos que realizei deixo em destaque o espetáculo intitulado Corpo Estranho (2012), que aborda a sexualidade das pessoas com deficiência de uma forma lúdica, criando imagens marcantes para o público compreender as ações artísticas realizadas pela integração de pessoas com e sem deficiência na cena. O espetáculo Corpo Estranho (2012) foi contemplado com o Prêmio Klauss Vianna de Dança da FUNARTE em 2007, conquistou seu espaço em Natal/RN, com apresentações e longas temporadas, como também circulou pelo interior do Rio Grande do Norte e outras cidades do Nordeste, conquistando a seleção para apresentação no Festival Brasil Move Berlim em 2011 na Alemanha.

AB. *Sua formação inicial é de artista plástico? Hoje com Especialização em Dança, como você avalia a importância de conciliar a formação artística com a formação acadêmica?*

AL. A minha formação inicial na verdade é de Educação Artística em habilitação em Desenho e Especialização em Dança ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. De acordo com o meu percurso na universidade pelos segmentos das artes visuais e pelas artes cênicas, foi importante entender a fusão das duas áreas na minha formação artística teórico/prática no papel de professor e criador artístico. Alinhar o conhecimento teórico/prático nas criações coreográficas, desde dos desenhos coreográficos, até a criação de imagens através do movimento dos corpos em dança, ampliou fortemente meu conhecimento no que diz respeito ao desenvolvimento estético dos meus trabalhos, bem como aprimorou em muito o meu entendimento quanto à metodologia educacional na dança.



AB. *Você atuou como curador do MID - Movimento Internacional de Dança em Brasília -DF, foi membro da Comissão de Avaliação do Edital Rumos Itaú Cultural. Como você avalia hoje a política cultural voltada para o segmento?*

AL. Atuei como curador em muitos festivais de dança e uma das coisas que me chamou muita atenção foi a pouca quantidade de artistas, Grupos/Companhias com artistas com deficiência atuando nesses grandes festivais de dança no país, sendo que no Brasil há artistas potenciais no segmento da dança. Ao participar de muitas seletivas de avaliação de projetos culturais, o que me surpreendeu foi a grande quantidade de projetos culturais inscritos por instituições e artistas com deficiência. Então na realidade existiam artistas com deficiência inscritos, mas eles não eram selecionados. A avaliação que hoje eu faço, é que de um tempo para cá houve muitas mudanças políticas e muito dessas mudanças modificaram significativamente os processos que já vinham sendo discutidos no campo da acessibilidade e da inclusão cultural.

AB. *A sua participação na Companhia Gira Dança envolve trabalhos que se internacionalizaram, tendo grande repercussão dentro e fora do Brasil. Você pensa a internacionalização como um caminho inevitável para aqueles que querem extrapolar o âmbito assistencialista e de certo modo “apenas inclusivo” para o âmbito profissional.*

AL. No Brasil temos uma cultura de dar sempre valor ou enxergar com outros olhos tudo aquilo que vem de fora. Em 2008, elaboramos um planejamento anual onde a internacionalização da Companhia era uma das nossas estratégias, principalmente como forma de potencializar a imagem da Giradança como uma Companhia de dança contemporânea e não rotulada de maneira simplista de dança inclusiva. Naturalmente, essas ações de internacionalização foi ganhando campo e corpo pela qualidade e amadurecimento das produções artísticas e, aos poucos, foi sendo implementado o fortalecimento do papel de integração entre artistas com deficiência e artistas sem deficiência na cena da Companhia. Não que isso ainda não tivesse sido feito, foi feito inclusive pela Gira Dança, mas no sentido de uma ênfase nessa relação diferencial e no aprimoramento de todos os agentes implicados na criação.



AB. *Descreva um pouco a sua metodologia de criação quando dirige junto aos intérpretes com e/ou sem deficiência. São necessários dispositivos diferentes? Quais? Em que consiste basicamente essa diferença?*

AL. Quando entro em algum processo de criação, a primeira coisa que busco antes de iniciar um determinado procedimento é investigar quais as experiências já vividas daquele grupo de bailarinos(as)/dançarinos(as), como por exemplo: qual a carga horária de aulas e ensaios eles tiveram; como procedeu o convívio entre aqueles que tem alguma deficiência física e os que não tem ao logo de suas trajetórias artísticas; quais tipos de oficinas e de workshops já participaram; quantas montagens coreográficas já realizaram, enfim seus respectivos repertórios. A importância dessa investigação dará base ao entendimento de quais repertórios corporais que o Grupo/Companhia tem e quais os caminhos técnicos são apontados para proceder com os dispositivos de criação. Portanto, inicio o processo de criação coreográfica a partir de uma vivência que intitulo de “Laboratório do Corpo” e, isso envolve muita coisa, muitas referências. O “laboratório do corpo” é uma proposta de criação em dança que objetiva a compreensão dos processos e dos princípios de movimento, criando concepções dramáticas para a dança. Propõe discutir, problematizar e descobrir como acontece o movimento nesses corpos a partir das possibilidades de composição de movimentos, que podem ser selecionados e transformados de forma criativa, priorizando a autônoma do campo expressivo e poético da dança. Cada Grupo tem uma abordagem diferente, para alguns é preciso iniciar individualmente para que cada integrante compreenda seus próprios repertórios corporais e descubra ao longo do processo suas habilidades, possibilidades e limitações. Já em outros, é necessário iniciar os procedimentos com dispositivos de ações coletivas, talvez por já conviverem e conhecerem a sua corporeidade necessitam entender melhor e explorar mais o funcionamento do contato com o outro, do tempo e da movimentação na espacialidade. Quando se lida com integrantes-artistas usuários de cadeiras de rodas, ou com algum comprometimento físico motor, isso fica evidente. O pensamento em dança nesse processo de trabalho está comprometido com o trânsito, com o corpo em várias dimensões. A ideia é partir para descobertas de forma significativa e aberta; que possibilitem dimensões de criar e recriar sentidos fora dos padrões de normalidade, ou seja, para a constituição de uma dança singular, própria de cada um. As possibilidades



que regem esse trabalho são de situar o indivíduo no espaço vivido, fazendo com que ele se perceba e, conseqüentemente, perceba o mundo ao seu redor. Permitindo assim que esse corpo, com a sua história singular, tenha o máximo de informações possíveis a respeito de suas possibilidades e criações corpóreas, dando-lhe suporte para que ele transite e crie a sua dramaturgia no ambiente dançante, de maneira autônoma, crítica e própria. Nessa perspectiva, a concepção de dança na Companhia Gira Dança reflete sobre essa expressão, não mais como constituições lineares de passos coreográficos ou discussões de códigos específicos, mas sim, como um lócus possível de análise e problematização, no qual os sujeitos envolvidos no processo de criação possam contribuir de maneira ativa e consciente na produção coreográfica. É por meio desse ambiente investigativo que penso composição e dramaturgia na dança, através, sobretudo, de um diálogo entre as potências de singularidades e de pluralidades advindas e surgidas no “laboratório do corpo”.

AB. *Penso que o seu trabalho com corpos singulares e diferenciados envolve um campo estético e um campo ético. Qual a sua visão sobre esses campos, principalmente em seu trabalho de coreógrafo?*

AL. Em todo trabalho profissional de dança, o desejo de alcançar uma qualidade artística exige ser fiel a exigências disciplinares, e “disciplinar” aqui tem mais a ver com constante do que com simplesmente técnico. Essas ações “disciplinares”, de convívio, dependem do amadurecimento do coletivo, da carga horária de aulas e experimentações, das divergências de opiniões e da educação de uma escuta permanente e atenta. Mas nem todos que se envolvem em um trabalho coletivo seguem as diretrizes corretas para a harmonização de uma escuta e em um trabalho artístico isso é fundamental. Vai desde a construção e desconstrução de hierarquias, de limites e de hábitos. É preciso entender que não só lidaremos com as diferenças corporais na construção de uma obra coreográfica, essa é a parte mais evidente, mas também com os valores morais que cada indivíduo carrega. Transformar, adaptar, mudar, são algumas das ações que alteraram o curso visual que a deficiência expõe. Quando adaptamos ou damos novas funções ao corpo com deficiência, alteramos esse curso da não funcionalidade e direcionamos para campo estético e ético. São esses questionamentos que fundamentam meus trabalhos com as pessoas com e sem



deficiência nas obras coreográficas, pois não só os que tem deficiência física que estão sujeitos a se adaptar pelas limitações, muitos(as) dançarinos(as)/bailarinos(as) sem deficiência tem muitas limitações corporais, vícios, marcas e isso condiciona um olhar dialético sobre o corpo e sobre o movimento na dança.

AB. *Considero que atualmente vivemos uma época que aponta para uma revisão de nomenclaturas, tanto no campo de raça/étnico, de gênero, estético e político. O que você pensa do termo “dança inclusiva”?*

AL. Há um rótulo de que todo grupo ou companhia de dança, cujo elenco tem artistas com deficiência física, faz “dança inclusiva”. Na minha opinião, a dança inclusiva está associada a projetos de socialização, onde as pessoas com deficiência não têm a oportunidade de estabelecer suas atividades funcionais em suas comunidades, é uma possibilidade criar conexões, como é o trabalho desenvolvido por muitas instituições. E isso é legítimo, tem o seu lugar. Contudo, profissionalmente, o rótulo da “dança inclusiva” fortalece a imagem que a sociedade sempre carregou das pessoas com deficiência no meio artístico, o apelo pela superação e não o reconhecimento pelo mérito de seu trabalho como artista.

AB. *A sua forma de coreografar é muito em torno do “gesto diferencial”. Eu considero seu trabalho comparado com o nível de trabalho alcançado pela Candoco Dance Company, fundada por Celeste Dandeker e Adam Benjamin no Reino Unido, por isso não posso deixar de expressar o alto nível técnico que percebo acompanhar cada montagem da Gira Dança. Eu tive oportunidade de dirigir, quando coordenei a Roda Viva Cia, os artistas criadores Júnior Wilson Macário com Síndrome de Down, Caio Macário com movimentação altamente comprometida, a Sandra Rejane usuária de cadeira de rodas e a Mickaella Dantas com um nível de amputação em uma das pernas, os coreógrafos no espetáculo Ao Gosto dos anjos (2008), baseado no livro Eu (1912) do poeta paraibano Augusto dos Anjos. São artistas que hoje, com exceção da Mickaella Dantas, atual dançarina da Candoco, atuaram e atuam no Gira Dança. Para mim, é muito difícil criar na diferença, pois não se trata de um trabalho exclusivamente com artistas usuários de cadeira de rodas, ou pessoas com cegueira ou com*



baixa visão etc., mas com vários corpos e com distintas diferenças e singularidades. Como é para você trabalhar com essa diversidade de corpos híbridos e de subjetividades?

AL. Considero a Candoco Dance Company uma das melhores companhias de dança do mundo, pela abordagem estética, técnica, inclusiva e profissional da produção de suas obras coreográficas, uma Companhia visionária, que inclusive tem como integrante a Mickaella Dantas, que você dirigiu quando coordenou a Roda Viva Cia. Fico muito lisonjeado com o comparativo, em saber que o trabalho que realizei com a Giradança é, por você, incluído dentro desse nível de referência. Eu e você temos em comum a oportunidade de ter trabalhado com o Wilson Júnior e o Caio Macário, dois artistas espetaculares que só ampliaram e fortaleceram o meu conhecimento na metodologia educacional da dança, já com Sandra Rejane tive a honra de dançar com ela por cinco anos quando fiz parte da Roda Viva Cia de Dança. Trabalhar com a diversidade dos corpos sempre me faz lembrar do inspirador Klauss Vianna, quando nos lembra: “Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.” Há mais de 20 anos que meu trabalho foi desenvolvido para identificar e potencializar esses corpos na dança, orquestrar as possibilidades que o corpo tem para potencializar as habilidades que o artista cria e expõe, isso traz para o meu trabalho um desafio, o de entender essas particularidades e o de unir essas diferenças em uma integração coletiva e sem rótulos.

*Recebido em 10 de junho de 2020
Aceito em 16 de julho de 2020*



MERGULHO NO ESPECTRO AZUL: práticas somático-performativas no mar com meu filho autista

Ciane Fernandes¹

<https://orcid.org/0000-0002-2380-5034>

RESUMO

Apresentação e discussão de algumas práticas somático-performativas desenvolvidas com meu filho autista Lucio Di Franco, desde 2018, parte do projeto Imersão como Pesquisa: Criação e composição somático-performativas a partir de deficiências invisíveis e(m) ambientes fluidos. Enquanto algumas atualizações médicas embasam a transição de “ser” autista para “estar” autista, a somática é utilizada como arcabouço técnico e estético para ampliar as possibilidades expressivas no/ com o ambiente fluido, desenvolvendo modos de existência mais potentes e integrados.

PALAVRAS-CHAVE: Somática; Transtorno Invasivo do Desenvolvimento (Autismo); Deficiência; Ecomperformance; Mergulho livre.

DIVING IN THE BLUE SPECTRUM: somatic-performative practices in the sea with my autistic son

ABSTRACT

Presentation and discussion of some somatic-performative practices with my autistic son Lucio Di Franco, since 2018, part of the project Merger as Research: Somatic-performative creation and composition from invisible disabilities and/ in fluid environments. At first, some medical updating supports the shift from classical psychiatric autism towards a more clinical dysfunction syndrome. Then, somatics is used as technical and aesthetic framework to widen the expressive possibilities with/ in the fluid environment, developing more potent and integrated modes of existence.

KEYWORDS: Somatics; Pervasive Developmental Disorder (Autism), Disability; Ecomperformance; Free diving.

¹ **Ciane Fernandes** é Professora Titular da Escola de Teatro da *Universidade Federal da Bahia* (UFBA) e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela *New York University*, Analista de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (New York), de onde é pesquisadora associada. E-mail: cianef@gmail.com.



Este texto descreve e discute algumas práticas somático-performativas que tenho desenvolvido com meu filho Lucio Di Franco, em especial aquelas que têm envolvido o mar e mergulho livre. Outras atividades já foram relatadas anteriormente, relativas à ecoperformances em ambientes naturais na Chapada Diamantina (FERNANDES, 2018a). Como mãe de um rapaz de 16 anos com Transtorno Invasivo do Desenvolvimento em nível severo, relato minhas experiências que extrapolam sessões terapêuticas (por mais maravilhosas que sejam) de no máximo uma hora em um ambiente hermeticamente fechado e controlado. Estes relatos são de quem vive 24hs por dia imersa nessa condição, numa fala somática, isto é, percebida de dentro, e da perspectiva do corpo vivo e integrado no todo. É justamente esta noção do todo que é esfacelada no autismo, e posso garantir que a somática e a performance tem sido duas aliadas fundamentais para minha sobrevivência.

Sair para um ambiente aberto com um autista que a qualquer instante, e várias vezes ao longo do dia e da noite, tem crises auto e heteroagressivas extremas (apesar dos inúmeros tratamentos continuados, melhorando significativamente mais recentemente com o uso do óleo de *cannabis sativa* ou canabidiol), é um risco que também ultrapassa qualquer busca por experiência liminar teatral e/ou ritual, já que não se trata, primeiramente, de uma opção estética ou mesmo ética. Trata-se, antes, de sobrevivência, uma vez que é preciso ir a inúmeras terapias e, antes da pandemia do COVID-19, fazer exercícios em ambientes abertos (por questões de metabolismo e desintoxicação que tratarei mais adiante).

No entanto, muito antes da pandemia nos atingir, quem tem filho autista tem estado em *lockdown* justamente porque não há como se adaptar à neurotipia vigente em todas as suas supostas variações e aberturas. Sair de casa é um esforço descomunal, não apenas por conta de todo o tempo despendido nos inúmeros protocolos caseiros diários - que incluem desintoxicação geral, quelação de metais pesados, anti-virais, anti-parasitários, nebulizações, extensa suplementação, eletromedicina e até mesmo lavagens intestinais, além de uma dieta altamente restrita e trabalhosa de realizar -, mas pelas dificuldades da própria condição comportamental autista, a resistência a mudança de rotina, o risco iminente de algum ataque, além da total falta de apoio humano e material no contexto sócio-econômico vigente. Neste contexto, que para famílias autistas em geral já era de isolamento muito antes da pandemia, estar sozinha com uma



criança autista é um grande desafio em todos os níveis, a começar pelo físico, em termos de força, energia, espacialidade, ritmo de repouso, alimentação e eliminação (que são constantemente interrompidos e até mesmo impedidos ou negligenciados quando se tem uma prioridade tão emergencial dia e noite sob sua responsabilidade).

Como se isto tudo já não bastasse, sair de casa também é difícil por vários outros fatores além do autismo em si mesmo. Primeiro, porque a criança autista muitas vezes não aparenta ser “deficiente” (“diferente” toda criança é, todas as formas de vida são diferentes umas das outras, tem suas próprias especificidades, mesmo gêmeos são pessoas diferentes; diversidade é característica fundante da vida). Segundo, porque há um desconhecimento generalizado sobre o que é o espectro autista e um despreparo quase que completo em lidar com sua amplitude (daí ser chamado de espectro). Além disso, clichês e jargões rotulantes são acrescentados a este desconhecimento e despreparo, perpetuando uma imagem equivocada, ações e reações pouco sensíveis ao quadro real, tanto fisiológico quanto psicológico e afetivo, desta pessoa que já tem muita dificuldade em se expressar e em explicar com seus próprios meios.

Muitas vezes a criança autista não aparenta ser diferente, e suas crises ou atitudes extremas despertam as outras pessoas com muita avidez e até mesmo ímpeto de intervenção, dando opiniões nem sempre muito experientes, ainda mais que cada caso é um caso. Pelos muitos anos que tenho vivenciado crises de meu filho em público, o que percebo é que, uma vez que a criança, inicialmente não enquadrada no espectro, de repente passa a receber o rótulo de diferente devido a algum incidente qualquer disparador da crise (que pode ser interno ou externo à criança, ou ambos), então uma carga ainda maior é jogada imediatamente para a responsável, como num jogo de espelhos. Ou seja, o déficit em termos de neurotipia do filho é imediatamente cobrado do/da responsável.

Há uma expectativa imediata de que, no meu caso, a mãe saiba controlar e resolver o problema que acaba de surpreender a todos de modo absolutamente inesperado e até mesmo chocante e desesperador. Pelo que tudo indica, eu sou neurotípica, mas não sou terapeuta, e apesar de ter mais experiência que os leigos e



desavisados no caso, justamente a exposição continuada a essa doença², muitas vezes pode ser o que me exaure por estar sempre na gangorra entre ajustá-la ou ajustar-se a ela o melhor possível. É realmente um jogo de forças muito intenso e permanente, que quando convoca mais do que três ou quatro pessoas, exige alguma ferramenta mais eficaz.

Lembro-me de ter viajado a São Paulo com meu filho há uns três anos atrás, para tratamentos. No aeroporto de Congonhas, já de volta para Salvador, após cinco dias praticamente sem dormir e já tido diversas experiências liminares com vizinhos e pedestres desavisados, chegou a hora da cena no *check in*. Ficamos na fila preferencial (apesar de olhares estranhos aos quais eu expliquei a situação) e, após certo tempo (já que hoje em dia quase todo mundo tem prioridade), nos dirigimos à atendente. Por algum motivo incógnita (talvez porque tivemos que esperar), Lucio começou a se bater e gritar muito, e também a bater no balcão, na mala, em mim, enfim, em tudo que pudesse alcançar.

A atendente entrou em pânico e repetia incessantemente: “Faz ele parar, por favor, faz ele parar!”. Eu não podia responder à atendente ou ajudá-la nesse estado de desespero porque tive que me virar para chamar minha irmã que, tentando aliviar a tensão, havia saído com ele correndo, levando também minha bolsa com meus documentos. Pedi que retornasse imediatamente porque isso não adianta e, na verdade, pode piorar a crise e suas consequências gerais (e eu não conseguiria fazer o *check in*; manter o foco é muito importante nessas horas). Quando me virei de volta à atendente em alguns segundos, ela já havia desaparecido, e cerca de cem pessoas, talvez mais, nas filas e em outros guichês, olhavam fixo para nós, como se o *espaçotempo* tivesse congelado.

Sem titubear, me virei para o público da cena, e expliquei abertamente a todes (estou acostumada a dar palestra e tenho treinamento em canto lírico, tenho boa projeção vocal), que se tratava de uma criança autista, parte de um quadro de transtorno de desenvolvimento que tem afetado uma a cada seis crianças em números

² Sim, autismo é uma doença que precisa de vários tratamentos concomitantes e isso não significa negar o lugar do autista na sociedade e querer tratá-lo ou curá-lo para tornar-se neurotípico, mas sim dar-lhe o direito a melhorar dentro de suas possibilidades neurológicas, que certamente seriam muitas se tivéssemos acesso a todas as técnicas e tecnologias que vem sendo desenvolvidas com esse fim.



alarmantemente crescentes nas últimas décadas;³ expliquei que essa crise já estava sendo controlada com medicações (nesse meio tempo entre tantas ações havia realmente ministrado um medicamento a ele próximo ao balcão) e que duram no máximo cinco minutos (essa parte foi um pouco de invenção, ou melhor, imaginação, mas por uma boa causa). Avisei que já estávamos tomando as medidas necessárias, e que estava tudo sob controle, por isso todos poderiam agora voltar a olhar para outros lugares. Isso parece ter diluído o congelamento geral e as pessoas lentamente voltaram a se mover como antes. Enfim, é como disse anteriormente, não é só a doença em si que dificulta sair de casa.

O contexto também não ajuda, e exige um constante estado de prontidão cênica, improvisação discursiva e interativa, bem como bastante paciência pedagógica, já que você tem que explicar as mesmas coisas que fazem parte do seu cotidiano há mais de uma década (e que nem são exatamente uma questão do seu corpo, mas do corpo de outra pessoa que você nem sabe o que está sentindo) a inúmeras pessoas diferentes todos os dias. Ou seja, modos de se reinventar em ação é condição *si ne qua non* para sobreviver nesse contexto entre autismo e sociedade. E isso tudo além do fato de estar efetivamente cuidando da pessoa autista (além de ter que se lembrar constantemente de cuidar de si mesma). E não podemos esquecer da constante luta contra o plano de saúde, além das infundáveis burocracias de reembolso, justificativas, vai e vem de documentos etc., que são um verdadeiro teste de resistência.

A questão-chave no que diz respeito à epidemia autista tem a ver com a difícil distinção entre “ser” ou “estar” autista. “Ser” autista refere-se ao autismo “clássico” ou “autismo infantil precoce”, síndrome rara delineada inicialmente por Leo Kanner em 1943, cujas duas principais características diagnósticas (entre várias outras) são uma profunda falta de contato afetivo e comportamento repetitivo e ritualístico, que deve ser de um tipo elaborado (apud GOLDBERG, 2011). Ou seja, trata-se de um quadro puramente psiquiátrico, se é que isso realmente existe, pois hoje sabemos que todos os

³ Inclusive já está sendo considerada uma epidemia, mas em meio à atual pandemia, não se ouve falar em mais nada, quanto mais em algo tão desagradável como uma criança nesse estado. É cientificamente impossível haver uma epidemia de um distúrbio genético. Portanto, há que se investigar as reais causas do que chamamos “autismo”, diagnóstico que inclusive vem sendo criticado por pessoas como as do *Stop Calling it Autism!* (SCIA; www.stopcallingitautism.org) que, como Dr. Michael J. Goldberg (2011) defendem que não se trata de uma doença psicológica ou do desenvolvimento, e sim de uma doença médica de disfunção neuroimune.



quadros psiquiátricos e condições psicológicas supostamente abstratas, de fato, tem marcadores muito distintos em termos morfológicos, biofísicos, bioquímicos etc. Mas com certeza tem determinações genéticas. Já “estar” autista” refere-se a uma combinação de fatores principalmente ambientais (mas que podem incluir fatores genéticos tratáveis), como intolerância alimentar, intoxicação por metais pesados, infecções virais e/ou bacterianas inicialmente agudas e posteriormente crônicas, doenças autoimunes disparadas por vacinas ou outros componentes, inclusive genéticos, entre outras.

Dr. Rogério Rita (2020) atualiza esta distinção, e menciona dois tipos de autismo: o genético, a exemplo do autismo provocado por problema de metilação; e o autismo ambiental, que é neuro-inflamatório. Assim, Dr. Rita desfaz o modelo clássico onde existiria um quadro incurável típico, e propõe que todo quadro autista tem um tratamento apropriado, quer seja para causas genéticas, quer seja para causas ambientais. Como esclarece Dr. Michael J. Goldberg:

Então, como tantas crianças agora podem ter um distúrbio tão raro? Como uma rara, quase inaudita “disfunção mental grave” pode se tornar algo que todo pediatra está vendo, algo com que todos os pais estão preocupados? ... Enquanto eu apresentava as imagens NeuroSPECT do cérebro, imagens reais do que estava acontecendo no cérebro de crianças doentes, e oferecendo uma razão médica para a disfunção - um possível processo de doença, não um distúrbio de desenvolvimento -, isso não parecia importar além das paredes da conferência! Se a profissão médica não aborda isso como um problema a ser resolvido, como os pais e milhares de crianças afetadas esperam uma resposta? As crianças estão apresentando sintomas clássicos de distúrbios virais, verdadeiras encefalopatias, mas esses sintomas são ignorados porque essas crianças são rotuladas como autistas (GOLDBERG, 2011, p. 8, 93).

Ou seja, autismo hoje não é um diagnóstico, e muito menos um quadro meramente psicológico e de desenvolvimento, e sim um quadro sintomático, uma composição de comorbidades provocadas por uma ou diversas causas associadas, que exigem investigação criteriosa e intervenção múltipla, especial para cada caso, com algumas generalizações possíveis dentro de grupos específicos de causas. Por exemplo, ao longo desses últimos dez anos, o diagnóstico de meu filho já mudou umas quatro ou cinco vezes, e alguns medicamentos foram usados sem necessidade, às vezes até de modo prejudicial, e cada um que os prescreveu garantiu que seriam a solução.



Finalmente, ano passado, chegamos à encefalite viral pós-vacinal crônica,⁴ e assim tem sido mais clara a combinação de protocolos a serem realizados, suas prioridades e duração. Como apontado por Dr. Goldberg (idem), meu filho tem uma síndrome de disfunção neuroimune, associada a vírus, bem como bactérias patogênicas.

Não adianta somente dar medicações que controlam o comportamento se você não sabe realmente a(s) causa(s) e mecanismo(s) da doença (ou evita saber, rotulando com algo genérico), pois dependendo da medicação pode agravar e muito o quadro geral de modo irreversível. Por isso não resolve só falar em inclusão do autismo, como se devêssemos aceitar a criança como ela é, que isso solucionaria a situação. É bem mais complexo e desafiador que isso, e envolve a dinâmica entre tratar, educar e aceitar modos (aqui sim) diversificados de ser e estar no mundo. Essa dinâmica inclui, por exemplo, profundas transformações em nossa alimentação, hábitos cotidianos, integrados a uma postura ético-estética com/no ambiente em que vivemos.

É nesse sentido que, desde 2009, tenho compartilhado ecoperformances com meu filho em vários ambientes naturais e, desde 2018, tenho focado atividades em ambientes marítimos. Passo, agora, a apresentar mais diretamente algumas dessas experiências e como elas tem nos auxiliado a enfrentar as dificuldades desta situação, já que se trata de um contexto e suas relações, não apenas de uma pessoa e sua disfunção. Estas atividades fazem parte do projeto *Imersão como Pesquisa: Criação e composição somático-performativas a partir de deficiências invisíveis e(m) ambientes fluidos* (CNPq 2019-2022).

Tanta tensão pede um ambiente fluido e relaxante, tal qual a água do mar, que tem um efeito calmante ao mesmo tempo em que tonifica, já que é altamente dinâmico. A água do mar substitui o peso da gravidade sobre nossos corpos terrestres, na maioria do tempo eretos ou sentados, pela fluidez e tridimensionalidade entre todas as partes do corpo, que flutuam e agem em sinergia num/com um ambiente aconchegante e inapreensível. Estar mergulhado em um sistema vivo, uma densidade aquosa sem noção de borda ou limite, pode gerar um extremo conforto, ou um medo intenso.

⁴ Para mais informações a respeito de como o Centro Norte-Americano para Controle e Prevenção de Doenças (*US Center for Disease Control and Prevention*) fraudou o estudo científico de Frank DeStefano e William W. Thompson que provou que a vacina tríplice viral d caxumba-sarampo-rubéola estava causando autismo, e seguiu recomendando e tornando obrigatórios esses procedimentos, vide o documentário *Vaxxed: From Cover-Up to Catastrophe* (Andrew Wakefield, 2016).



Atravessar esse medo e encontrar o aconchego do/no fluido primordial é um processo de transformação em todos os níveis, do físico, afetivo, psíquico e mental, até o espiritual. É através do movimento imersivo que esses níveis se articulam e integram, em um processo de aprendizagem, de desafios e de crescimento relacional.

Neste contexto, a relação entre estética e terapia é inevitável e inseparável, bem como entre técnica e criação. Tanto quanto um ambiente em constante transformação, vamos nos movendo entre essas instâncias e mudando nossos modos de nos percebermos, relacionarmos e de criar em fluxo. E isso é fundamental para um dueto que vive em situação de estresse constante, como é o nosso caso. O estresse justamente bloqueia o fluxo, fator de movimento fundamental, subliminar aos outros três (peso, foco e tempo). Por isso, fatores de movimento estão sempre variando, entre livre e contido (fluxo), leve e forte (peso), indireto e direto (foco), desacelerado e acelerado (tempo). A manifestação da atitude interna com relação a estes quatro fatores é sempre uma questão de transição, de gradação entre intensidades mediadas pelo fluxo. Isto porque somos constituídos por fluidos, tanto anatomicamente e morfologicamente,⁵ quanto fisiológica e cinestésicamente. Cada célula viva consiste de 80% de água, e 71% da superfície da terra é coberta por água em estado líquido, dos quais 97,4% está nos oceanos. Ou seja, bloquear o fluxo é ir contra a natureza da vida no planeta, o que não é nada sábio nem recomendável, principalmente a longo prazo, o que pode acarretar mudanças irreversíveis nos sistemas corporais.

Desde novembro de 2018, tenho realizado atividades somático-performativas⁶ com meu filho em ambientes marítimos, mas apenas a partir de 2019.2 comecei a levá-lo para realizar mergulho livre ou mergulho em apneia comigo. As atividades anteriores variavam em profundidade, e consistiram numa transição para as atividades de mergulho. Por exemplo, em piscinas rasas e mornas da maré baixa de Itaparica, consegui após um mês de tentativas, o engajamento de meu filho em dança imersiva

⁵ Na abordagem somática *Body-Mind Centering*®, por exemplo, explora-se o movimento dos diversos sistemas do corpo, inclusive dos sistemas fluidos, que incluem circulação sanguínea, sistema linfático, fluido celular, fluido transicional, fluido intersticial, fluido cefalorraquidiano, fluido sinovial, periórgão, tecido conjuntivo ou fascia, gordura (COHEN, 2016). Além disso, existem inúmeras substâncias fluidas e líquidas que compõem o corpo humano, como saliva, suor, suco gástrico, urina, bile etc.

⁶ Somático-performativo é uma denominação que venho adotando desde 2012, através da junção entre abordagens somáticas e o arcabouço da arte da performance, da dança-teatro e da dança improvisação. Sob perspectivas somáticas, a performatividade vincula-se à pulsão do movimento, entre mover e ser movido, pausa e ebulição (FERNANDES, 2018b).



com utilização do peso do corpo, ativando seu olhar e estado emocional. Foi um dia surpreendente quando ele aceitou meu convite e, sem aviso, pulou em mim e começamos a nos adaptar um ao outro em movimento e em meio à água circundante. Não foi exatamente uma sessão de contato improvisação, pois não usamos o contato todo o tempo como estímulo para movimento, mas certamente este foi um dos fatores da experiência, que por vezes incluiu também descansos e pausas suspensas ou flutuações.



Imagens 01 e 02. A autora e Lucio Di Franco, Itaparica, janeiro de 2019 (Acervo pessoal)
Fonte: registro pessoal da autora durante ecoperformance.



As práticas de mergulho livre, realizadas até agora, foram nas praias do Porto da Barra e do Farol da Barra, em Salvador. Quando mais novo, Lucio ia sozinho para o mar como que hipnotizado e ia cada vez mais para o fundo, sem nenhuma noção do perigo, e era bastante estressante levá-lo à praia por este motivo. Mas sempre levei, e tentava contornar a situação estando com ele no mar e mantendo o limite de profundidade, já que eu mesma tinha medo do fundo, apesar de nadar três estilos com facilidade. Ao longo dos anos, eu fui perdendo esse medo, através de várias atividades imersivas que venho desenvolvendo. Meu filho, por outro lado, vem ganhando mais controle e até mesmo medo. Fica à beira-mar admirando as ondas, pois adora a maré alta, e entra para nadar sozinho, mas olhando para mim entre uma onda e outra. Venho ensinando isso a ele ao longo dos anos para sua segurança. Já fez muitas aulas de natação, mas não nada nenhum estilo específico nem aprendeu a sincronizar movimento e respiração no nado, pois resiste a imitar movimentos e tem dificuldade em seguir instruções. Eu mesma já tentei ensiná-lo durante anos e, por fim, ele se apressa a descobrir seus próprios modos de nadar e se deslocar na água, que nem sempre são muito eficientes, mas funcionam até certo ponto, e consegue mergulhar a cabeça de vez em quando.

Após vencer todas as crises e passar por todos os protocolos domésticos, caminhávamos até a praia, que fica a uns dez minutos. Chegando lá, deixávamos os pertences numa barraca paga, para que pudéssemos ir mergulhar sem nos preocuparmos em tomar conta de nada. Inicialmente, ele não aceitava máscara de mergulho nem nadadeira. Qualquer objeto desses o deixava muito irritado. Com água na altura dos quadris, eu tinha que ser bem rápida para poder colocar minhas nadadeiras e minha máscara com *snorkel*, enquanto ele ainda estava calmo me aguardando ao meu lado, próximo à prancha de sinalização de mergulho (que ficava do meu lado oposto, caso ele ficasse nervoso e quisesse mordê-la, pois é de isopor e não resistiria; mas aos poucos fui ensinando-o a tomar conta da boia enquanto eu me arrumava e isso o deixava ocupado).

Em seguida, eu ia levando-o rumo ao fundo, com suas mãos segurando a boia, a qual tinha um fio de cinco metros que na ponta estava amarrado ao pulso dele por um velcro; enquanto eu já estava com o rosto submerso e observando-o por debaixo d'água. Parando a certa altura, por exemplo, com uma profundidade de uns três



metros, eu experimentava ficar flutuando com ele na água e mergulhar a cabeça, o que ele fazia em impulsos rápidos, e retornava logo, sempre em movimentos muito descoordenados e apressados, provavelmente com medo de perder o contato com a boia de segurança.

Movimentos descoordenados vêm sendo usados na dança contemporânea como uma opção estética criativa, dentro de inúmeras outras opções. Isto difere de usar tais movimentos quando apenas esses nos são possíveis dentro de uma dada situação, onde demarcam uma limitação restritiva, que pode inclusive ser usada no contexto criativo e político, promovendo a visibilidade de condições corporais não-hegemônicas em dança e performance. Porém, é necessário perceber também quando movimentos descoordenados são resultado não apenas dessas condições, mas justamente da falta de acesso a abordagens que podem expandir nossas opções expressivas para incluir o máximo possível de amplitude de movimento e escolhas sensíveis pelo realizador. É neste terceiro nível de criação em dança e performance através da somática que reside minha atuação com meu filho.

Dia após dia, fomos nos afastando mais da praia, aumentando a profundidade gradualmente, e após cerca de um mês resolvi tentar arriscar a máscara de mergulho de novo. Desta vez ele aceitou, mas ainda não conseguiu usar o *snorkel*, porque o processo de respirar pelo tubo é algo muito difícil para ele. Então retirei o *snorkel* e deixei só a máscara, que facilita a movimentação dele na água. Foi incrível quando ele aceitou a máscara de mergulho e afundou o rosto, com a água ainda numa profundidade em que alcançava o chão. Ele demorou bastante para entender o processo e até mesmo me deixar encaixar os óculos de modo apropriado em seu rosto. Mas assim que conseguiu, ele mergulhou o rosto com a máscara, imediatamente subindo à superfície e me olhou nos olhos maravilhado. Descemos juntos um pouco e nos olhamos, ele ficou muito entusiasmado com a descoberta dessa nova dimensão, essa nova perspectiva. Mais ao fundo, sempre víamos muitos cardumes e peixes coloridos, e até tartaruga, além de algas e rochas.

Tudo isso é muito novo para ele, e o tira da apatia cotidiana. Inclusive, ele passou a apontar essas novidades embaixo d'água, após eu apontá-las repetidamente (ele tem dificuldade em apontar coisas, e isto é importante para criar relação e vínculo). Devo acrescentar que Lucio tem 7 graus de hipermetropia em um dos olhos, e 3 graus no



outro. Ou seja, a visão é um grande marco no seu quadro e enxergar ajuda muito a desenvolver o foco e a realizar contato, que evita inclusive através do desvio constante do olhar.

A certa altura, decidi acrescentar também as nadadeiras, e demorou cerca de um mês para ele entender como mover os pés com esse equipamento, mas não desisti. Ele não entendia nem por explicação, nem por demonstração, só pelo toque. Antes de aprender, movia os pés de modo que muitas vezes as nadadeiras o faziam afundar em pé, ao invés de ajudá-lo a se equilibrar e flutuar ou impulsionar o movimento. Ou seja, ele precisava aprender o movimento funcional para que pudesse deslanchar em seus movimentos na água, inclusive mergulhar. Para ensiná-lo, eu movimentava seus calcanhares alternadamente por pequenos períodos de tempo para que não ficasse nervoso, mas cada vez mais ele foi aceitando e realizando os movimentos. A partir desta fase com as nadadeiras, o procedimento ao entrar no mar era ainda mais arriscado, pois ele não entendia muito bem como aquilo funcionava e mesmo como colocá-lo, o que já não é algo fácil para um neurotípico, quanto mais para ele. Ficávamos ali na beira-mar, os equipamentos apoiados na prancha/boia de segurança, e eu ia colocando as meias e nadadeiras nele (tentando não demorar muito para não deixá-lo irritado), sob o olhar curioso das pessoas por ali, que viam meu modo de tratá-lo e seu modo de agir, por vezes até batendo na cabeça, e percebiam que era uma situação especial.

Nessas ocasiões, eu percebia olhares de curiosidade, mas também de espanto (semelhantes àqueles do aeroporto), pois talvez fosse uma opção bastante audaciosa levar uma criança autista severa para mergulhar sabendo que isso é altamente arriscado. Mas é assim que podemos transformar bloqueios e medos, nossos e dos que nos rodeiam.

Indo mais para o fundo, com cerca de seis a oito metros de profundidade, cada dia mais fomos descobrindo novos modos de percepção e movimentação, gradualmente tornando seus movimentos mais fluidos e conectados, e os meus, menos controladores da situação que sempre é tão iminentemente limítrofe. Por vezes, inclusive, ele teve crises agressivas quando estávamos bem no fundo, sem nenhuma ajuda, o que, aliás, não é nada diferente de muitas vezes em casa ou na rua, exceto pelo ambiente aquático, que a princípio poderia ser um fator de risco, mas tem sido um



fator de apoio e resolução. Durante essas crises, procurei ao máximo manter a calma, numa profunda conexão com o imenso ambiente fluido, e tenho usado essa sensação, conexão e qualidade de movimento mesmo quando não estou no mar, para atravessar momentos de crise com ele.

Lembro-me das vezes que aconteceu durante os mergulhos, ele de repente começou a se descontrolar, rapidamente chegando a um ponto muito alto de tensão e agressão. Duas coisas ajudaram muito nesses momentos. Em primeiro lugar, dava as mãos para ele (às vezes as mãos escapavam pelas agressões, mas eu as retomava assim que possível), olhando fixo em seus olhos, enquanto usava minhas nadadeiras para flutuar, ao mesmo tempo em que usava a qualidade fluida da água para nos mover, respirando com muita calma, e me movendo sempre muito tranquila, fluida e continuamente. Quando essa estabilização fluida se instalava, eu ia bem devagar submergindo e emergindo minha cabeça, como se eu estivesse me diluindo na água, me confundindo com ela. Em meio a essa dança imersiva, Lucio começava a me observar curioso, já que ao invés de ficar nervosa e agitada como de costume com suas crises, eu me movia muito fluidamente. Isso pouco a pouco o acalmava, até que a certa altura ele também acabava por mover-se de modo mais fluido, submergindo devagar, para depois voltarmos a mergulhar.

Outras vezes, a crise estava no começo e eu imediatamente desviava sua atenção para algo interessante, como por exemplo, algum peixe ou cardume que estivesse passando. Como tudo nesse ambiente é muito instável, como uma grande performance planetária, se ele não olhasse os peixes naquele instante, não veria mais e, de algum modo, ele sabe disso. Ao invés de prestar atenção (e reforçar) sua crise, eu mergulhava para ver e nadar com os peixes (se você quer realmente ver, tem que ir junto com eles). Ele percebia essa mudança instantânea de foco, e tinha que fazer uma opção rápida. Os peixes eram irresistíveis, e ele mergulhava para ver, transformando a tensão fragmentante da crise em atividade fluida e relacional. Como seu impulso de movimento apenas começara a se agitar e desorganizar na crise, ficava mais fácil de ser redirecionado (ao invés de controlado), para algo também altamente dinâmico, porém organizado no todo do corpo a partir da fluidez e do foco direto.

A técnica do mergulho em si foi um processo bastante árduo, que só consegui devido à somática, mais especificamente, aos Padrões Neurocelulares Básicos ou



PNCB⁷. Para mergulhar, Lucio tem um modo próprio bastante repetitivo de afundar com o corpo bem ereto, mantendo os pés ao fundo até encostar no chão, e voltar à superfície. Ou seja, a cabeça é a última parte a entrar na água, e assim logo ele pode voltar a respirar. Este é um modo bem improvisado de mergulhar, pois, de fato, não o ajuda a ver o ambiente marítimo, já que mantém a cabeça num nível sempre muito superficial na água, e o corpo ereto como se estivesse em ambiente terrestre não o permite interagir tanto com o ambiente aquático. Por isso, custou-me bastante ensiná-lo a mergulhar como se faz no mergulho livre.

O modo que Lucio descobriu sozinho é simplesmente oposto ao utilizado no mergulho livre, onde se flutua na superfície da água, com a frente do corpo para baixo, até sentir que a respiração está estável através do *snorkel*. Em seguida, dobra-se na altura da lombar e do quadril, formando um ângulo reto (90°) com o torso que vira na direção do fundo do mar. Isso permite que a parte mais leve do corpo (a parte de cima) afunde diretamente para baixo, não para alguma diagonal ou em algum percurso curvilíneo, como fazemos ao mergulhar numa piscina, por exemplo. Logo após mergulhar o torso em direção reta para o fundo, ergue-se as pernas retas para o céu, completando a linha do corpo, que fica em noventa graus com a superfície da água. Assim que os pés entram na água (e não antes, no ar), começamos a mover as nadadeiras, impulsionando o corpo todo rumo ao fundo. Isto garante atingir o máximo de profundidade em menor tempo do que se fizéssemos uma diagonal ou algum percurso curvo ao mergulhar, uma vez que a água nos empurra para cima e com isso acabamos por ter um pequeno desvio de rota também no sentido da maré.

Este processo não é nada fácil. Para aprendê-lo, usei de algumas aulas de tecido acrobático, onde aprendi a ficar pendurada de cabeça para baixo, para me entender nessa posição invertida. Ou seja, utilizei-me do elemento ar para poder interagir melhor com o elemento água. Mesmo fazendo aulas de circo, Lucio não aceitava mergulhar com a cabeça ao invés dos pés, e levei muitos chutes subaquáticos em suas tentativas enquanto tentava através de movê-lo a partir do torso, por exemplo. Foi então que

⁷ Os Padrões Neurológicos Básicos desenvolvidos por Irmgard Bartenieff são: Respiração Celular, Irradiação Umbilical, Espinhal (cabeça/cauda), Homólogo (parte superior / parte inferior), Homolateral (metade do corpo) e Contralateral (lados cruzados). Sua aluna Bonnie Bainbridge Cohen os aprimorou em dezesseis padrões, que denominou de Padrões Neurocelulares Básicos, que se dividem em pré-vertebrados e vertebrados (COHEN, 2016).

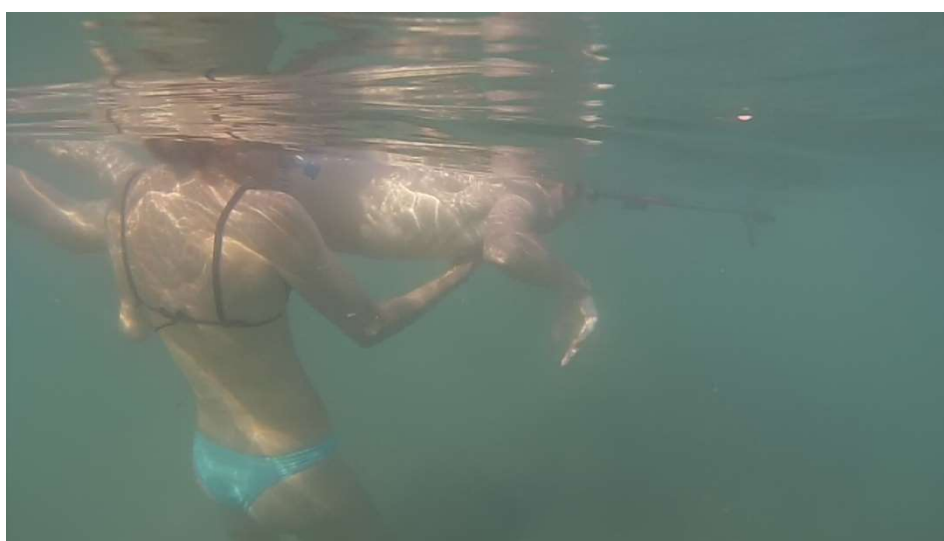
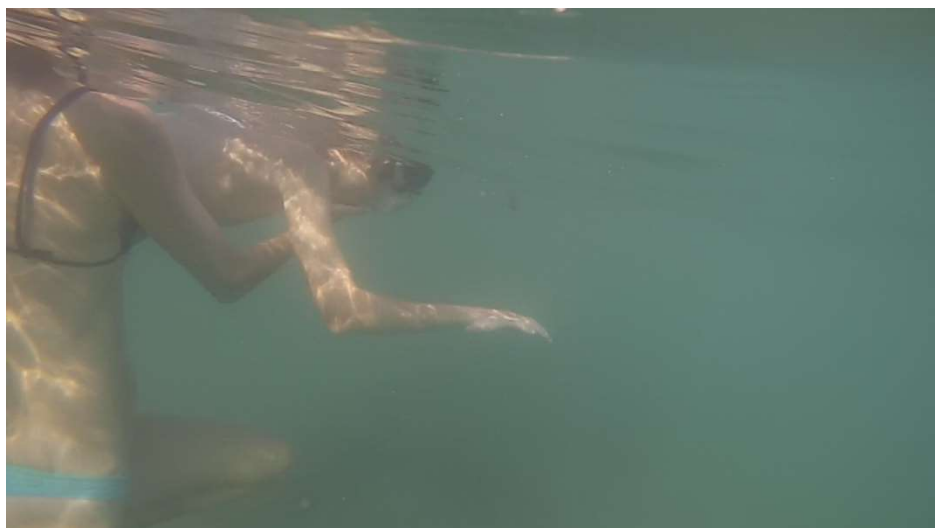


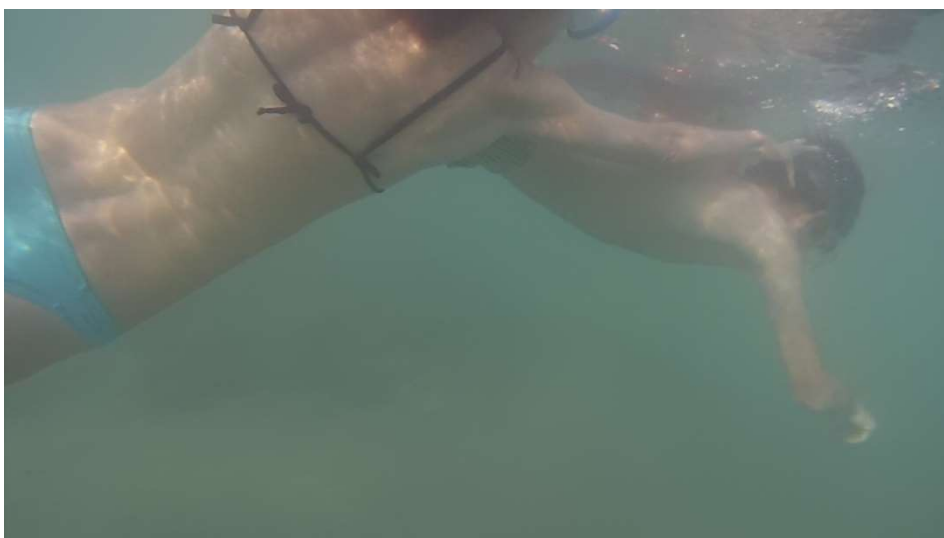
percebi que a chave da questão estava numa falta de iniciação do movimento a partir da cabeça. Apesar do centro de peso / pélvis ser fundamental no impulso e organização total do movimento, é a cabeça que destemidamente entra na água primeiro. E essa era justamente a parte que ele mais protegia e deixava por último. Todo seu corpo reagia a inverter o sentido do movimento.

Foi preciso ajudá-lo primeiro a flutuar na superfície da água, mesmo que apenas por alguns instantes cada dia⁸, para que sentisse a horizontalidade do corpo, igualando estímulos pelo torso e, principalmente, trazendo o foco para o centro de peso, segurando-o próximo ao umbigo, em Irradiação Umbilical. Tentei, em seguida, estimular a conexão Cabeça-Cauda (padrão Espinhal), tocando ao longo da coluna com ênfase no eixo longitudinal do corpo, desde a cabeça até os calcanhares, como um peixe, por exemplo. No entanto, logo percebi que precisava retornar ao padrão pré-vertebrado que dá origem ao Espinhal, denominado de padrão de Movimento Oral / padrão de Movimento Anal (*mouthing / analing*) (COHEN, 2016). Este é um movimento que conecta a busca por alimento originada na região ao redor da boca com a função excretora da região anal, através do tubo digestivo. Segundo Thomas Myers (2020), é ao redor do tubo digestivo que se estruturam os outros três tubos fundamentais de nossa constituição (nervoso, espinhal, e circulatório), conectando-nos a outras formas de vida anteriores a nós na evolução filogenética, como é caso do peixe.

⁸Só conseguimos ir mergulhar no máximo três vezes por semana, principalmente nos finais de semana, pois a semana é repleta de terapias.









Imagens 03 a 09. A autora realizando exercícios de Padrões Neurocelulares Básicos em Lucio Di Franco em preparo para mergulho livre - Praia do Farol da Barra, Salvador BA, out. de 2019.

Fonte: Vídeo *still*. Filmagem: Carlo Di Franco.

A partir do estímulo na região da cabeça em pequenos movimentos ondulatórios e circulares, como girar e rodar, com o apoio do centro de levitação (tórax) e centro de peso (pélvis) e envolvimento de todo o corpo, aos poucos o movimento podia partir da cabeça com acompanhamento do todo, em mergulhos gradualmente mais profundos.

Em meio a estes, ele retornava a seu modo de mergulhar ereto, que por vezes eu tentei evitar incentivando-o a iniciar pelo topo do corpo para afundar, por vezes deixava-o realizar a seu modo como meio de se recuperar da ansiedade do novo aprendizado. Nesse meio tempo, eu mergulhava repetidas vezes, chamando sua atenção para minha cabeça como mergulhando primeiro, tocando uma de suas mãos na minha cabeça enquanto essa se movia rumo ao mergulho. Mas sem o tato que realizei em seu corpo durante esses exercícios somáticos, certamente não teria conseguido seu aprendizado para mergulhar primeiro a cabeça e inverter o sentido do corpo. Pouco a pouco, ao longo de um período de um mês, ele foi realizando os mergulhos a partir da cabeça, e eu pude também auxiliá-lo a fazer um ângulo mais reto com o torso, indo com o corpo todo em direção ao fundo, sem que ficasse com medo. Em meio a estas atividades, muitas vezes recolho lixo tanto na superfície quanto no fundo, ao que ele me observa atento.



A partir deste aprendizado inicial de mergulho, temos podido ir até as rochas mais ao fundo e, conseqüentemente, explorar mais deslocamentos em áreas maiores, bem como distâncias entre nós, exercitando nossa independência mútua e autonomia. Confortáveis em imersão, realizamos movimentos fluidos soltos entre nós e o ambiente, explorando a dinâmica entre mover e ser movido, tanto um pelo/com outro, quanto pelo/com o ambiente. Assim, expandimos nossa cadência de possibilidades expressivas muito além daquelas impostas pelos movimentos das crises, caracterizados por socos, tapas, rasgões, mordidas etc. Como nas ações básicas de Rudolf Laban, socar se complementa com flutuar, compondo a primeira diagonal da forma cristalina do cubo ou hexaedro na Escala Diagonal (FERNANDES, 2006). Enquanto socar se compõe da associação entre forte, acelerado e direto, flutuar associa leve, desacelerado e indireto. São extremos opostos que, em uma figura oito ou Anel de Moebius, alternam entre execução e recuperação.

É claro que não queremos que as crises perdurem, e esperamos que elas se diluam o quanto antes, já que estamos fazendo todos os tratamentos indicados, inclusive pelo Autism Research Institute, através de médicos com formação específica. No entanto, enquanto a situação ainda está em processo, é preciso encontrar meios de recuperação somática, que não sejam apenas terapêuticos, o que implica e até confirma e reforça um quadro patológico (quando não estamos doentes, não precisamos de terapias). Imersões em ambientes fluidos, em especial os marítimos, são modos não apenas de recuperação desse contexto patológico (inclusive a agenda cheia de terapias), mas, principalmente, de criar conexões e novas possibilidades de existência para além de um ambiente saturado de rotinas e restrições altamente limitantes.

É no ambiente marítimo, com toda sua vastidão e inteireza assustadoras, mas também ilimitadamente acolhedoras, que encontramos o suporte material e afetivo para lidar com a situação limítrofe em que vivemos, e reconquistar nosso espaço de liberdade, interação afetiva e poder.

**Agradecimentos à equipe do Anlão Free Snorkeling,⁹ que vem me ensinando a mergulhar.*

⁹ Projeto de mergulho livre sem fins lucrativos, criado e mantido por mergulhadores profissionais voluntários que se encontram mensalmente para ministrar aulas em diversos níveis, inclusive com equipamentos disponíveis, nas praias da Barra de Salvador BA. O grupo é composto por Alexandra



Referências

- COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir:** Educação somática pelo método Body Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- FERNANDES, Ciane. Autista ou artista? Abertura participativa e poéticas da diferença na Pesquisa Somático-Performativa. In: Felipe Henrique Monteiro Oliveira; Nara Salles (org.); **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018a, pp. 75-98.
- FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal:** Da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador, EDUFBA, 2018b.
- GOLDBERG, Michael J. **The myth of autism.** How a misunderstood epidemic is destroying our children. New York: Skyhorse, 2011.
- MYERS, Thomas. NeuroMyofascial Web. **Somatic Movement Summit**, 08 de maio de 2020. Apresentado em: www.courses.futurelifefenow-online.com.
- RITA, Rogério; MACHADO, Tielle. “**AutismoS**”: Sinais precoces, comorbidades e tratamentos. Semana do Autismo. Live. 02 de abril de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/SpmGtobMg2U>
- WAKEFIELD, Andrew. **Vaxxed:** From Cover-Up to Catastrophe. Documentário. 2016. 91 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2U8CVy6NV0>

*Recebido em 05 de junho de 2020
Aceito em 10 de julho de 2020*

Rodrigues de Souza, Anderson Costa Santos, André Clemente Correia, Clóvis Machado dos Santos, Edinéia Rodrigues Santos, Eduardo Marques Menezes de Araújo, Ricardo Silva Santana, e Ronaldo Batista Santos. Mais informações em: <https://aulaofreesnorkeling.wordpress.com/contato>.



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

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

RESUMO

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

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

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS: Artist with disabilities; Compulsory bipedal; Dance.

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

No campo das artes, um marco importante para as pessoas com deficiência aconteceu em 1997, com a realização do The International Festival of Wheelchair Dance, em Boston, nos Estados Unidos da América. Este evento, promovido por Dance Umbrella em colaboração com Very Special Art's Massachusetts, reuniu 13 companhias de Dança de habilidades mistas², de países como Estados Unidos da América, Inglaterra, Brasil, Alemanha e Áustria (AMOEDO, 2002). Segundo Amoedo (2002), esta foi a primeira vez no âmbito internacional que um evento reuniu de forma tão significativa, em termos quantitativos, companhias de Dança que tinham em seus elencos bailarinos com e sem deficiência.

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

² Termo utilizado pela organização do festival em seu material de divulgação.



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

2. Bipedia compulsória e o pensamento abissal na Dança

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

Referências

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



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

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



COMPANHIA GIRADANÇA: experiência estética na diversidade e complexidade dos artistas com e sem deficiência

Anderson Leão¹
<https://orcid.org/0000-0002-1439-4077>

RESUMO

Este artigo apresenta as experiências junto à companhia Giradança na condição de coreógrafo, artista e diretor. O estudo aborda as criações coreográficas realizadas com diferentes corpos com deficiência em diferentes níveis e graus, bem como a integração desses corpos com outros corpos sem deficiência física. O trabalho tem como objetivo refletir as criações coreográficas no contexto da dança contemporânea. Além disso, o trabalho aborda a complexidade das diferenças entre os corpos e as possibilidades de potencializar o corpo na cena de dança por meio das análises das criações, produções e projeção nacional e internacional da Companhia Giradança.

PALAVRAS CHAVES: Giradança; deficiência; complexidade; criação coreográfica.

GIRADANÇA COMPANYY: Aesthetic experience in the diversity and complexity of artists with and without disabilities

ABSTRACT

This paper presents the experiences with the company Giradança as choreographer, artist, and director. The study addresses the choreographic creations performed with different bodies in levels and degrees of disability, as well as their integration with other bodies with or no physical disability. The work aims to reflect the choreographic creations in the context of contemporary dance. In addition, the work addresses the complexity of differences between bodies and the possibilities of enhancing the body in the dance scene, through the analysis of the national and international creations, productions and projection of the company Giradança.

KEYWORDS: Giradança; deficiency; complexity; choreographic creation.

¹ **Anderson Leão** é artista e coreógrafo, especialista em dança. Atuou por treze anos à frente da *Companhia Giradança*, uma das pioneiras no Brasil. E-mail: andersonleaoobr@gmail.com



1. Companhia Giradança: Criação, Desenvolvimento e Perspectivas

As experiências como dançarino na Roda Viva Cia de Dança contribuíram e ainda contribuem com os trabalhos coreográficos desenvolvidos em parceria com o dançarino cadeirante Roberto Moraes, junto às pessoas com deficiência nos trabalhos da Companhia Giradança com jornada iniciada desde o ano de 2005, na condição de diretor artístico do Grupo.

Na formação inicial da companhia, apenas quatro dançarinos faziam a composição do grupo, dois usuários de cadeiras de rodas e dois andantes.² Nessa configuração, subgrupos eram intitulados cadeirantes e andantes. Essa estratégia facilitou a criação e adaptação de exercícios de preparação corporal, especificamente para estabelecer um diálogo entre as duas diversidades de corpos.

Inicialmente a meta da companhia foi criar espetáculos de dança. Nessa direção, os ensaios eram realizados de segunda a sexta-feira, três horas por dia, com o objetivo de inserção dos dançarinos com corpos diferenciados no mercado da Dança Contemporânea no Brasil.

Assim, com o objetivo de atingir novas metas para a companhia, fatores importantes são destacados como imprescindíveis para a consolidação da Giradança no cenário nacional. Esses fatores se referem a manutenção financeira da Cia., a estrutura física adequada para os ensaios, somados à incerteza do compromisso dos integrantes envolvidos e a pouca experiência na elaboração de projetos para editais e para as leis de incentivo e fomento para a produção nas artes cênicas. Nesse sentido, tudo no entorno da Companhia e em seus primeiros meses de existência, influenciou significativamente na rotina de aulas e de ensaios. Cada obstáculo enfrentado no dia a dia da Cia. reverberou em conflitos que interferiram diretamente na primeira composição artística coreográfica, intitulada *Envolto* (2005).

Envolto (2005) se consolidou como uma criação coreográfica oriunda de exercícios elaborados em sala de aula, constituído de movimentos que exploram a

²“Andantes”, nome utilizado para os dançarinos não usuário de cadeira de rodas, no período em que atuei na Roda Viva Cia de Dança da UFRN. Vale ressaltar, a importância de repensar nomenclaturas em função de sua utilização hierárquica e normalizante. O artista e pesquisador Edu O. Propõe pensar o modelo da “Bipedia” como único parâmetro de locomoção.



expansão do corpo e a liberdade de desfazer amarras. A montagem aborda os conflitos internos vivenciados por cada dançarino e os conflitos inerentes ao nascimento da Companhia, bem como sua consolidação no cenário nacional de dança.



Imagem 1: Foto de divulgação do espetáculo “Envolto” realizado em 2005.

A metodologia dos trabalhos da companhia orientou-se, nesse período, pelos princípios norteadores da consciência corporal, composto de exercícios de preparação corporal, percepção da respiração, modulações na gravidade do corpo, transferências de peso, deslocamento no espaço, variações de tempo, pausas, planos espaciais, aliados e adaptados aos exercícios de Método de Dança e Educação Física - MDEF; Contato Improvisação, sistema de *Viewpoints*, entre outros.

Importante salientar que integrantes sem deficiência física, ou seja, os andantes que não possuem experiências ou que nunca dançaram com um cadeirante, reagem com medo e insegurança no manuseio da cadeira de rodas na criação de duetos. Observa-se nos trabalhos realizados que os andantes tinham medo da cadeira de rodas bater em suas pernas, da roda passar por cima dos seus pés, de derrubar o cadeirante,



de colocar força em demasia na cadeira de rodas em locomoção e de não saber utilizar o freio da cadeira de rodas durante a coreografia. Nesse sentido, fica claro a necessidade de treinamento específico com cada corpo e suas diferenças.

Os medos dos dançarinos andantes não podem ser relativizados, tendo em vista que eles favorecem o surgimento das tensões corporais entre os demais integrantes da coreografia. Necessário se faz que os andantes experimentem a cadeira de rodas e esta experiência se torne singular e significativa para eles, pois ao manusear a cadeira de rodas, os andantes podem se colocar no lugar do cadeirante e isto proporciona o conhecimento abissal do mecanismo de locomoção da cadeira de rodas.

Na composição de uma coreografia é necessário que cada cadeirante promova o diálogo sobre o uso e a especificidade mecânica da cadeira de rodas utilizada. Só assim, é possível conectar a ação de entre andantes e cadeirantes. Portanto, alguns fatores básicos abaixo relacionados são necessários para melhor compreender as questões apontadas acima.

a) Algumas cadeiras de rodas têm mais mobilidade e velocidade que outras, algumas são próprias para a prática de esportes, fabricadas em fibra de carbono que proporcionam mais leveza e rapidez e são também utilizadas para a dança de salão. Outras cadeiras de rodas possuem mais restrição e são utilizadas para locomoção pessoal ou na função hospitalar.

b) Na parte dianteira das cadeiras, existem duas rodas com um formato menor que podem travar em algum tipo de solo menos deslizante ou com algum tipo de obstáculo ou pavimento quebrado. Em geral, as cadeiras rígidas são muito mais confiáveis, enquanto as pneumáticas são mais confortáveis. A consequência de diferentes tipos de materiais, confeccionados para as rodas, interfere diretamente no peso e, conseqüente, deslizamento da cadeira na superfície. Dessa maneira, faz-se necessário destacar que os obstáculos podem causar queda ou perda de controle do cadeirante, além de danificar a cadeira de rodas.



c) As duas rodas traseiras estabelecem uma estabilidade quanto ao manuseio da cadeira para giros de 360° inerentes à locomoção em solo. Essas rodas têm um aro maior que as dianteiras e são fabricadas da mesma maneira que as rodas de bicicletas, fundamentais no rendimento, dinâmica e segurança do condutor.

d) 90% das cadeiras de rodas fabricadas possui um freio para cada uma das rodas traseiras. Dançar utilizando o freio da cadeira de rodas não é uma ação "natural" para coreógrafos e dançarinos-intérpretes-criadores andantes. Muitos desses profissionais desconhecem que as cadeiras de rodas assim como carro e a bicicleta também possuem o sistema de freios e que cada tipo possui sua especificidade de uso. Assim, em algumas coreografias é fundamental frear para manter firme a cadeira em solo na execução dos movimentos. Ao inserir a ação de frear, muitas vezes é necessário por parte do cadeirante, como também do andante que o conduz, que essa ação de frear faça parte da coreografia e não apenas uma ação mecânica de manuseio da cadeira de rodas.

e) Existe a desestabilidade e limitação de tronco na execução de alguns movimentos coreográficos por parte de alguns cadeirantes, devido às lesões na coluna vertebral. Nesse exemplo, os cadeirantes estão propensos a cair e a se acidentar, pois, em muitos inexistem o controle do tronco. Nessa perspectiva, são necessários cuidados e atenção no tipo de movimentação relativa ao uso da força para manobrar a cadeira de rodas por parte do andante. Na realização dos exercícios de criação, deve-se ter cuidado com o uso da força, da velocidade e do equilíbrio. Acreditamos que estes fatores de cuidado influenciam diretamente na qualidade da criação coreográfica em seus aspectos não apenas técnicos e estéticos, mais também relacionais. Neste sentido, se faz necessário a perseverança, a resiliência e a cooperação de todos os integrantes envolvidos na construção da proposta de criação e da segurança entre os seus agentes criadores.



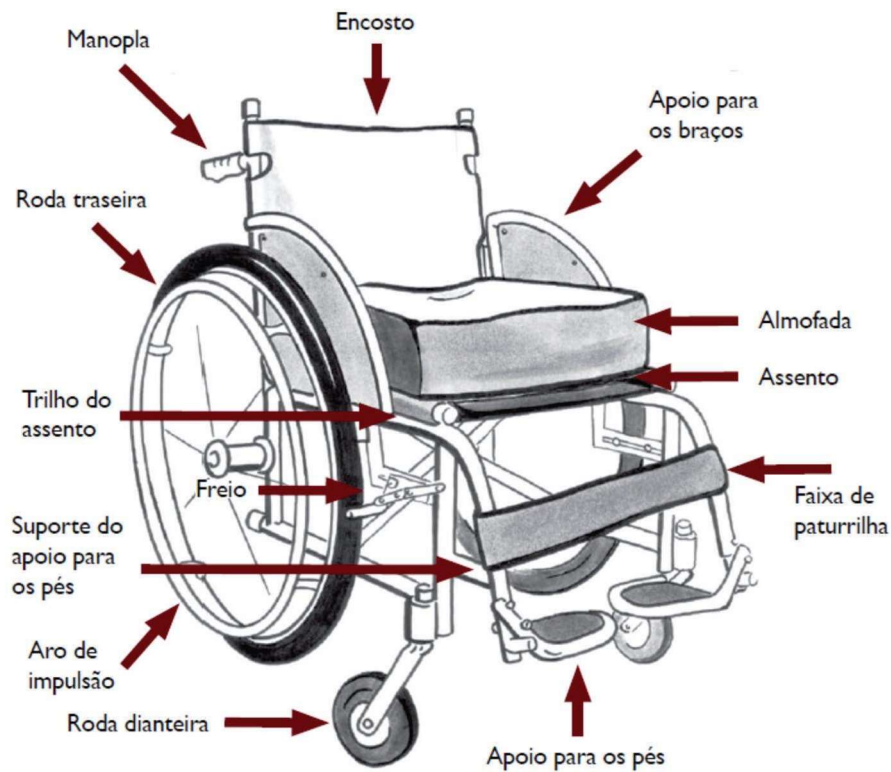


Imagem 2: Ilustração detalhada do mecanismo de uma cadeira de rodas.

A disponibilidade corporal dos integrantes para o desenvolvimento coreográfico leva em conta as características e os limites de cada integrante com e sem deficiência, só assim se potencializa e se fortalece a identidade social e artística do grupo. As ações de integração incluem exercícios que estimulam ações conectadas em conjunto com os dançarinos com e sem deficiência. Nessa perspectiva, o conhecimento e as experiências em dança se ampliam pelo toque, pelo contato que possibilita o acesso ao corpo do outro na criação, mas também na identificação de uma escuta mútua e elaborada. Para tanto, é importante perceber alguns pontos, entre eles:

O Deslocamento no Espaço: os integrantes cadeirantes e andantes interagem com atenção voltada à percepção das trajetórias de seus corpos, movidos por estímulos com variações de dinâmica e pausas. Os integrantes



andantes quando da condução dos cadeirantes, na criação de trajetórias espaciais, apreendem a força aplicada nas cadeiras de rodas com o peso do cadeirante em diferentes direções espaço-temporal.

Peso e Contrapeso: Inicialmente em dupla, os integrantes são estimulados a experimentar a confiança no outro e em si mesmos. A autossuperação no exercício de sentir o peso do corpo do outro e o comportamento físico provocado pela pressão da força, também são observados. No contrapeso as possibilidades de transferência de massa corporal, são constituídas em trios, quartetos e coletivamente.

Apoio: Nos planos baixo, médio e alto os integrantes inicialmente percebem a postura consciente do seu corpo e o contato deste com a superfície, e a partir dessa consciência ativa-se a ação dos apoios que se efetivam na sustentação dos corpos, sob a ação da gravidade e dos eixos entre os corpos. Esses apoios são realizados, na maioria das vezes, em duos, trios, quartetos e em conjunto.

Ações com os objetos: Alguns objetos como elástico, bexiga, varetas de bambu, bolas, lenços, cordas, são utilizados como dispositivos que estimulam a criatividade, porém sua utilização é complexa. Os objetos fazem parte da interação entre os componentes e ao mesmo tempo favorecem a compreensão do uso da força, leveza, equilíbrio, agilidade, e a percepção destes componentes na criação em diferentes planos.

Na Companhia Giradança, essas ações são fundamentais para a integração dos componentes e para a potencialidade dos procedimentos coreográficos. Deste modo, estabelece-se como proposta artística o conceito de corpo como experiências vividas com outros corpos e coisas. Todos os preconceitos e limites preestabelecidos são transformados em recursos criativos que contribuem para a dinamização da dança contemporânea e a contextualização da arte no desenvolvimento social do artista.





Imagem 3: Foto divulgação do espetáculo *Envolto* (2025) do coreógrafo Anderson Leão que apresenta a integração entre andantes e cadeirantes na cena da dança contemporânea.

1.1 Profissionalização e Novas Perspectivas

Como assinalado anteriormente, a Companhia Giradança estreia o espetáculo *Envolto* (2015), na Mostra Diversidade Sociocultural, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, com a minha direção. Em seguida é contemplada pelo edital de ocupação da Caixa Cultural em Brasília/DF. Essas estreias em nível nacional contribuíram, em muito, para a consolidação e reconhecimento da Cia. Giradança, enquanto uma companhia de dança contemporânea da região Nordeste formada por corpos diversificados e singulares.

Em sua nova formação, as diversidades dos corpos se ampliou, apresentando novas características singulares, a título de exemplo vale registrar: pessoa com paralisia cerebral, com distintos comprometimentos nos membros superiores e inferiores; pessoa com nanismo; pessoas com Síndrome de Down; pessoa com cegueira; pessoa com membros amputados; usuário de cadeira de rodas, bem como pessoas sem deficiência física e pessoas sem repertório corporal técnico de dança.

A entrada de novas pessoas na Companhia, em graus variados, cada um com sua singularidade, no ano de 2006. Impôs mudanças na metodologia já utilizada na



primeira formação do grupo de dançarinos, anteriormente constituído apenas por cadeirantes e andantes. A partir do novo formato composto foi necessário investigar e reestruturar as metodologias e as ações concernentes à criação em dança com pessoas com deficiência.

As adaptações de métodos advindos da Dança-Educação Física /MDEF do de Edson Claro (1949-2013), os estudos teóricos e práticos de Rudolf Laban (1879-1958), de Klauss Vianna (1928-1992) e das práticas de Contato Improvisação dos artistas americanos Lisa Nelson e Steve Paxton, entre outros métodos e técnicas, foram fundamentais à formação dos dançarinos da Giradança.

A heterogeneidade dos exercícios provenientes das aplicações de diferentes técnicas e estéticas na formação dos artistas da Companhia, foi imprescindível para qualificar os trabalhos coreográficos realizados e para lançá-los a patamares mais exigentes e complexos. Edson Claro (1998) sinaliza:

A importância de vivenciar várias técnicas, tanto ortodoxas como alternativas - com espírito crítico e percebendo onde uma pode complementar a outra - é a oportunidade de emergir características pessoais que favorecem a configuração de um estilo próprio, diminuindo o risco de estereotipia (CLARO, 1988, p. 53).

Faz-se necessário destacar, que embora a Cia. Giradança trabalhe com corpos diversificados, a meta da companhia é encontrar unidade na diversidade da criação coreográfica. Nesta direção, o planejamento das aulas com conteúdos programáticos, recursos didáticos e materiais previamente organizados e aplicados nas aulas, bem como as soluções emergenciais e as adaptações dos exercícios, ocorrem com o objetivo primordial de realizar as mudanças necessárias para o desenvolvimento dos trabalhos da Cia. Em um nível sempre mais profissional e menos assistencialista.

Observa-se que as condições físicas dos dançarinos exigem adaptação e mudança na condução das atividades, quase sempre em tempo real. Fator comum em qualquer trabalho de criação. Contudo, o planejamento se realiza de modo aberto, sem perder o objetivo central do desenho no espaço. Para Laban:

O modo ou estilo de movimento empregado pelo dançarino ou ator esclarece um aspecto particular da expressão corporal que talvez seja mais importante para a arte da dança do que para a mímica ou para o drama. O corpo do bailarino segue direções definidas no espaço. Essas direções configuram formas e desenhos no espaço. Na verdade, a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço (LABAN, 1978, p. 40).



Nessa perspectiva, entender o corpo do outro por via dos exercícios adaptados ressignifica a compreensão do trabalho coletivo rumo à compreensão da diversidade e da singularidade dos corpos com e sem deficiência, objetivando uma construção e elaboração permanente entre eles. As aulas, nesse contexto, tornam-se propositivas e criativas, desafiantes e capazes de potencializar os corpos para uma dança de qualidade técnica, estética e subjetiva.

1.2 Dos Corpos e de suas Urgências

A companhia Giradança, apresenta em seu elenco, três integrantes com paralisia cerebral com diferentes níveis de comprometimento de mobilidade corporal, entre esses destaca-se o integrante com membro superior e inferior do lado esquerdo com atrofia muscular, um outro integrante apresenta dificuldade de manter o corpo ereto devido à característica de sua paralisia.

Essas lesões possibilitam investigações distintas acerca do processo de criação em dança para pessoas com deficiência. Os trabalhos de pesquisa e criação de movimentos se iniciam com a observação do comportamento postural e da coordenação motora dos integrantes da companhia. Ações cotidianas de caminhar, correr, sentar, levantar, comer e vestir, entre outros possibilita o desenvolvimento e as adaptações de exercícios.

Estes contribuem para a autonomia dos corpos ao lidar com os espasmos, bem como potencializa o lado do corpo comprometido na deficiência, seja por limitação de força ou outro tipo de limitação física. Constata-se que os integrantes com paralisia cerebral constituem um dos maiores desafios no desenvolvimento motor do dançarino no âmbito da dança contemporânea.

Integra também a Companhia pessoas com deficiência visual. A deficiência visual engloba os cegos e quem possui baixa visão ou visão subnormal, ou seja, são aquelas pessoas que enxergam pouco e com grau de dificuldade significativa. É importante destacar, que nem todas as pessoas têm conhecimento de tais questões,



mas essas variações implicam em diferentes formas de relação com o mundo e, conseqüentemente, com os aspectos que envolvem a criação.

É importante salientar ao trabalhar com pessoas com deficiência visual na dança, algumas informações com o objetivo de estabelecer abordagens significativas e mais eficientes na integração dos artistas da Companhia. A princípio, faz-se necessário detectar se há o comprometimento da deficiência visual no limite de 100%, ou se existe alguma percepção luminosa capaz de ser vista pelo deficiente visual em distância maior ou em menor grau, além, de claro, atentar para a biografia de cada um.

Também é importante obter informações se a cegueira do integrante é de nascença ou adquirida por algum tipo de doença ou acidente. Esses diagnósticos refletem e influenciam diretamente na postura corporal e na compreensão da espacialidade pelo deficiente visual, em seus modos de organização no mundo. São informações necessárias para adequação das metodologias que serão aplicadas nas atividades de dança. Assim, o histórico do grau de deficiência visual do artista é imprescindível para a Companhia.

Na Giradança há uma integrante com cegueira adquirida por inflamação nos olhos aos 24 anos de idade. Destaca-se que ela possui postura corporal sem traços de desequilíbrio ereta e firme. Acredita-se que geralmente aqueles que são cegos de nascença possuem postura corporal comprometida, devido ao uso mais acentuado da audição para se orientar no espaço desde a infância.

Observava-se que essa dançarina não apresenta comprometimento postural, talvez isso se deva ao fato dela não ter nascido cega. O trabalho de dança com a dançarina parte não só da proposta em execução, mas também do resgate de lembranças e referências com algum tipo de dança que a artista já esteve envolvida anteriormente. Tais experiências são constituídas de registros de imagem somadas ao estímulo de diferentes memórias e estas se conectam aos exercícios corporais e passam a fazer parte do repertório de criação da dançarina-criadora. É mister esclarecer, que todos os integrantes da companhia têm conhecimento acerca das questões inerentes à deficiência visual. Nessa perspectiva, são utilizados procedimentos e ferramentas que favorecem e estimulam os aspectos cognitivos e sensoriais necessários para execução dos exercícios e demais atividades desenvolvidas na Giradança.



Compreende-se que a pessoa com deficiência visual potencializa três órgãos dos sentidos mais acentuadamente, a saber: a audição, o tato e o olfato, visando afinar a percepção e ativar a memória com o objetivo de torná-la capaz de melhor organizar os movimentos criados nos processos coreográficos.

A Giradança conta em seu quadro também com um artista com Síndrome de Down. O desenvolvimento da pessoa com Síndrome de Down não deve ser limitado, mas sim estimulado ao máximo. Nessa perspectiva, a dança pode contribuir para desenvolver a expressividade e a subjetividade, levando em consideração principalmente aspectos que comprometem a sua linguagem verbal.

Klauss Vianna estimulou a dança de cada indivíduo, anunciando que dança é um modo de existir; é, portanto, vida, um corpo não automatizado, um corpo que se escuta. Ele não limitou a dança como privilégio de dançarinos; ao contrário, estimulou a expressividade de todos, preservando e (re)descobrando o movimento de cada um (MILLER, 2007, p.21).

É importante o olhar atento e cartográfico no trato com o ensino e a aprendizagem dos movimentos ou ações coreográficas antes de trabalhá-las com o(a) artista com Síndrome de Down, pois ao apreender/criar o movimento, aperfeiçoa-se gradativamente o fazer do movimento criativo. Convém salientar que o ensino-aprendizagem na dança para os artistas com Síndrome de Down deve evitar o excesso de informações e mudanças repentinas das ações, com vistas a não dificultar e não comprometer sua aprendizagem e criatividade, tornando-a mais espontânea e significativa.

O ingresso do artista com nanismo na Companhia Giradança contribuiu para que novos desafios se apresentassem para todos os membros. De acordo com os relatos, a convivência e a percepção de como a sociedade enxerga o nanismo, percebe-se o grau de responsabilidade para potencializar o corpo do artista com nanismo na cena de dança e subverter os olhares preconceituosos sobre o nanismo, geralmente baseados em padrões estéticos ditados pela mídia e também pela historicidade desse corpo.

O indivíduo com nanismo possui o encurtamento dos membros, tanto inferiores quanto superiores. O tempo de execução em procedimentos que utiliza o deslocamento no espaço em ação conjunta com outros integrantes da Giradança sem



nanismo, torna a duração da execução das ações corporais diferenciadas. Notavelmente, o peso é um dos fatores que diferencia muitos dos procedimentos, como também a utilização do contrapeso realizados pelos indivíduos com nanismo. As ações físicas realizadas devem estar interligadas às adaptações para o corpo do dançarino com nanismo, a massa corporal desses integrantes possui característica singular, exigindo uma maior atenção no que se refere à interação dos corpos.

Nessa perspectiva, os corpos com nanismo precisam de atenção redobrada. Os corpos com nanismo possuem comprometimentos ósseos, deste modo, ao utilizar exercícios de contrapeso, o equilíbrio das forças opostas em paralelo às diferentes estaturas cria inúmeras possibilidades de relação na transferência da massa corporal como forma de compreender a contra-força entre corpos tão distintos.

Assim, o cuidado para evitar que o dançarino com nanismo se machuque é imprescindível. Nessa cumplicidade de ações é possível compreender a integração de corpos com estaturas distintas e suas relações nos processos experimentais coreográficos na dança contemporânea.



Imagem 4: Cena do espetáculo *O jardim das Rosas Amarelas*, do coreógrafo Mário Nascimento(MG). Foto: Rodrigo Sena.





Imagem 5: Cena do espetáculo *Sobre Todas as Coisas*, do coreógrafo Mário Nascimento (MG). Foto: Rodrigo Sena.

Para aqueles que escolhem transitar por uma Companhia como a Giradança, com artistas diferenciados, o processo de adaptação se dá pela convivência das diversidades corporais, cujo objetivo é compor trabalhos de criação artística que evidenciem a qualidade estética e criativa dos diferentes corpos envolvidos em diferentes relações de poder. Como nos lembra Asun Pié Balaguer:

*Desde (e a partir) do biopoder e da biopolítica de Foucault(1976) entendemos que a essência do corpo não existe. O poder passa por ele e se funde com ele. O corpo, portanto, é construído e reconstruído incessantemente, tornando-se uma condição de possibilidade. Essa contribuição, construcionista e hermenêutica, sobre os corpos abre novas e sugestivas áreas de politização. E especialmente os abre (e para) os grupos que sofrem uma captura de seus corpos pela imposição da normalização.*³ (BALAGUER, 2014, p. 109)

Nessa perspectiva, a Companhia Giradança mais que um *corpus* artístico se configura com um *corpus* político, isto é, em sua conduta abarca os indivíduos em suas diferentes singularidades e assim apresenta à sociedade as possibilidades sensório-

³Desde (y a partir de) el biopoder y la biopolítica de Foucault (1976) hemos comprendido que el cuerpo-esencia no existe. El poder lo atraviesa y se fusiona con él. El cuerpo, por tanto, se construye y reconstruye incesantemente, transformándose en condición de posibilidad. Este aporte, construcionista y hermenéutico, sobre los cuerpos abre nuevos y sugerentes ámbitos de politización. Y especialmente los abre en (y para) aquellos colectivos que sufren una captura de sus cuerpos por la imposición de normalización.”. Tradução do autor.



motoras de artistas que exploram seus diferentes modos de organização através da Dança.

2. Coreografias e Corpografias

A Companhia Giradança torna-se um mundo de diversidade e experiências em total compartilhamento, sejam nas conquistas ou nas dificuldades entorno da experimentação e vivências dos artistas com deficiência na dança contemporânea. O entendimento de cada corpo em seus diferentes e variados graus de condição física torna desafiante a criação de obras coreográficas.

Assim, o trabalho da Cia., tem por objetivo transformar os olhares da sociedade brasileira para com os corpos com deficiência e, sobretudo, apresentar as potencialidades artísticas desses sujeitos implicados na experiência estática, na cena contemporânea de dança. Os espetáculos da Cia Giradança são produtos que se configuram como peças-chave de visibilidade dos corpos com deficiência na cena da dança profissional brasileira.

Deste modo, a companhia forma também um *corpus* social e político, extremamente comprometido com a profissionalização e autonomia dos seus membros. Nessa perspectiva, ainda, o trabalho artístico da Cia. Giradança revela um processo consolidado, fruto do pensamento estratégico de seus integrantes.

No ano de 2006, a companhia Giradança é aprovada pela primeira vez no Edital do Prêmio Klauss Vianna de Dança da FUNARTE com o projeto “Bulas Perdidas”. Este foi uma nova montagem da companhia sob a concepção coreográfica do artista convidado Maurício Motta.⁴

Na ocasião, o elenco da Giradança teve o primeiro contato com a linguagem da Dança-Teatro. Processo que resultou na criação coreográfica do espetáculo intitulado *Bulas Perdidas* (2006). Nessa experiência, na qualidade de diretor artístico de criação do novo espetáculo, o papel de analisar e observar as ações artísticas conjuntas, realizadas

⁴ Maurício Motta, dançarino, coreógrafo e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGArC-UFRN.



entre/pelo novo coreógrafo e os dançarinos foi fundamental para compreender o papel da produção artística na pesquisa dos elementos constituintes do espetáculo.

De acordo com o coreógrafo Mauricio Motta, *Bulas Perdidas* (2006) explora as experiências cotidianas e as relaciona às situações vividas neste “admirável mundo doido”. Para o coreógrafo, as ideias centrais da sua criação se pautam em três perguntas sobre o mundo para refletir: o mundo é constituído de regras? De fórmulas e receitas? E quem acredita nisso? Nessa perspectiva, o coreógrafo afirma que o mundo está se reescrevendo a todo tempo.

Em 2007, visando amadurecer o espetáculo *Bulas Perdidas* (2006) realiza-se temporadas na cidade do Natal e no interior do Rio Grande do Norte. Necessário se faz destacar que o espetáculo *Bulas Perdidas* (2006) inaugurou a primeira turnê nacional da Cia. Girança. Essa turnê foi viabilizada pelo Edital de Circulação da FUNARTE, levando o trabalho às cidades de Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo.

Ainda no ano de 2007, e no desejo de continuidade e manutenção financeira da Companhia, a direção artística projeta para 2008 nova criação coreográfica intitulada “Corpo Estranho”. O processo começa a ser criado durante ainda durante a turnê de *Bulas Perdidas* (2006). No período de um mês de turnê, a proposta ganha forma a partir da observação que a direção teve sobre o comportamento dos dançarinos nas relações culturais e interpessoais adquiridas nas cidades da turnê. Tais relações interpessoais entre os integrantes da Cia. Girança, assim como os relatos sobre a sexualidade dos dançarinos da Companhia integraram os materiais de pesquisa para construção de *Corpo Estranho* (2008).

Dessa maneira, as conquistas, as frustrações, as fragilidades, as expectativas, a superação e a exposição dos sentimentos de afeto e a sexualidade das pessoas com deficiência, serviram de base para a investigação do novo trabalho, bem como se constituíram como materiais de criação desafiadores na construção estética e coreográfica de *Corpo Estranho* (2008). A companhia Girança foi contemplada mais uma vez com o Edital Klaus Vianna de Dança da FUNARTE, com o projeto “Corpo Estranho”, dessa vez, com a minha direção e concepção.

O projeto começa com entrevistas particulares realizadas entre os sete integrantes da companhia, acompanhados por uma jornalista. As perguntas dirigidas aos dançarinos abordam aspectos íntimos de suas vidas no âmbito da saúde,



afetividade e sexualidade, inaugurando um novo tipo de dramaturgia, mais centrada na biografia de seus membros. Desta maneira, o pré-roteiro foi criado a partir dos assuntos abordados para a realização de ações criativas, visando à produção coreográfica, a partir de experiências pessoais.

Uma questão importante que coloca em risco a apropriação por incapacidade é seu aspecto performativo. A deficiência não é apenas uma questão topográfica, mas uma realidade complexa que opera no corpo e na mente. Está relacionado a uma situação de contexto e a uma interação complexa entre o corpo diverso e o que está fora dele. Nesse sentido, o desempenho revela que a deficiência é construída em dupla direção, no sentido de que é recebida ou sentida e no sentido de produzir efeitos, mudanças, significados⁵ (PIÉ, 2014, p. 159).

Inicialmente os movimentos foram criados com base nas respostas coletadas durante as entrevistas com os dançarinos integrantes da nova criação. Nesse sentido, a ênfase dada ao corpo no âmbito da sexualidade do bailarino(a) com deficiência diz respeito às experiências dele(a) neste contexto. Deste modo, os movimentos inicialmente estimulados pelo coreógrafo adquiriram, paulatinamente, autonomia, momento em que os dançarinos assumem e se apropriam do contexto criativo por meio das releituras e ressignificações dos movimentos sugeridos.

De acordo com o desenvolvimento das ações cotidianas, constituídas pelas histórias relatadas pelos artistas, objetos de fetiche e de cunho amoroso, citados nas entrevistas se tornam objetos cênicos. Foram eles: urso de pelúcia, caixinha de música, cortinas vermelhas e óculos escuros. Estes também passaram a fazer parte do figurino e do cenário.

Esses elementos cênicos são peças fundamentais no registro das memórias afetivas deles, bem como se constituíram como ponto de partida para novas células coreográficas. Nessa perspectiva, o espetáculo *Corpo Estranho* (2008) aborda em sua construção poética a sexualidade e os sentimentos eróticos dos dançarinos-criadores. Segundo Felipe Monteiro:

⁵ “Una cuestión importante que pone en juego la apropiación de la discapacidad es su aspecto performativo. La discapacidad no es únicamente una cuestión topográfico sino una realidad compleja que opera en el cuerpo y la mente. Está relacionada con una situación de contexto y una interacción compleja entre el cuerpo diverso y lo que está fuera de él. En este sentido, la performance revela que la discapacidad se construye en una doble dirección, en el sentido que se reciba o se siente y en el sentido que produce unos efectos, cambios, significados.”. Tradução do autor.



Ao apresentar seu corpo, o artista considerado fora de padrão, ainda que não seja de sua vontade, interfere e provoca reações de cunho social e estético, que se opõem aos cânones cênicos tradicionais. Porém, antes da inclusão afetiva no âmbito artístico, a presença destas pessoas em cena se instala no âmbito social e antropológico, visto que concerne a um grupo, explícita ou implicitamente, excluído na medida em que suas condições físicas se contrapõem aos padrões de corpo e de beleza estabelecidos (MONTEIRO, 2013, p. 58).

As ações físicas presentes na criação do novo trabalho eram realizadas de forma orgânica, ou seja, no processo de execução dos movimentos, tendo por objetivo alcançar o movimento íntegro, isto é, “inteiro” inerente ao gesto de cada dançarino, pois as experiências destes, suas vivências pessoais relativas à sexualidade predispunha o corpo ao estado de presença cênica, ou seja, o corpo agindo de forma orgânica e compondo em a criação em tempo real.

A estética coreográfica de *Corpo Estranho* (2008) se delineia a partir da poética de criação e de uma ressignificação dos sentimentos e afetos de cada dançarino-criador envolvido no processo. O espetáculo *Corpo Estranho* (2008) foi um dos trabalhos mais significativos da Companhia, pois abriu possibilidades de diálogos com o público sobre campos políticos, muitas vezes silenciados, ignorados e invisibilizados sobre a sexualidade de pessoas com deficiência.



Imagem 6: Cena do espetáculo “Corpo Estranho” do coreógrafo Anderson Leão.

Foto: Affonso Nunes.





Imagem 7: Cena do espetáculo “Corpo Estranho” do coreógrafo Anderson Leão.
Foto: Affonso Nunes.



Imagem 8: Cena do espetáculo “Corpo Estranho” do coreógrafo Anderson Leão.
Foto: Affonso Nunes.



Compreende-se que as escolhas dos profissionais convidados para coreografar a companhia, assim como a contratação de coreógrafo residente foram fundamentais para o amadurecimento e crescimento da Companhia, principalmente no que diz respeito a sua inserção no mercado artístico tanto em âmbito nacional quanto internacional. Em 2009, a Giradança teve a possibilidade de realizar parceria com o importante e renomado coreógrafo Mário Nascimento.⁶ A nova produção intitulada *Jardim das Rosas Amarelas* (2009). Esta produção partiu de abordagem poética que aglutinou diversos campos: das artes cênicas, da música, da voz, das artes marciais e do teatro físico.

Jardim das Rosas Amarelas (2009), de acordo com as ideias de Mário Nascimento, propôs discutir a possibilidade de um lugar melhor para viver. Assim, o coreógrafo arguiu sobre as condições que cada indivíduo possui para sonhar e lutar por um espaço melhor de vivência. Para o coreógrafo, o homem é aquilo que ele constrói e destrói. Deste modo, o projeto “Jardim das Rosas Amarelas” abordou os percalços e as barreiras que são impostas ao homem nas suas relações com outros e a si mesmo. O *Jardim das Rosas Amarelas* (2009) traz um mundo subjetivo e utópico, inspirado nos sonhos e nas possibilidades de sua concretização, campo inerente a todo ser humano.

Ainda em 2009, a Giradança é contemplada com o Prêmio Klauss Vianna de Dança com a montagem coreográfica intitulada “A Cura”, primeiro projeto em que os dançarinos assinam a co-criação sob direção artística de Anderson Leão em parceria com Jaquiline Linhares⁷. O processo criativo do espetáculo *A Cura* (2009) inicia com residência artística em tempo integral na Sede da Companhia Giradança. A proposta de imersão dos dançarinos neste trabalho se deu com dois dias ininterruptos de atividades. Os dançarinos não tinham comunicação com o mundo exterior, ou seja, durante dois dias permaneceram sem comunicação com o mundo externo, interagindo apenas com os seus pares, com relatos de experiências, com leituras e com fruição de vídeos.

A convivência entre os participantes, suas diferenças comportamentais durante o trabalho contribuíram, sobremaneira, para o sentido de sobrevivência do grupo e do

⁶Mário Nascimento, dançarino e coreógrafo de nacionalidade cuiabana, atualmente reside em Belo Horizonte-MG.

⁷Jaquiline Linhares, bailarina e coreógrafa potiguar formada pelo Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).



equilíbrio diante de situações de competitividade, vivenciadas pelos artistas com e sem deficiência.

Importante ressaltar, que o espetáculo *A Cura* (2009) se originou dos comportamentos dos dançarinos observados nos dois dias em que eles compartilharam espaços, refeições, respeito mútuo aos limites individuais e os conflitos existenciais de toda ordem. A coreógrafa convidada Jaqueline Linhares aponta esses aspectos e os assinala como arcabouço primeiro do espetáculo.

O espetáculo *Corpo Estranho* (2008) e *A Cura* (2009) são selecionados entre os espetáculos produzidos por importantes e renomadas companhias de dança do Brasil para participar do festival “Brasil Move Berlim” com curadoria de Wagner Carvalho e Björn Dirk Schlüter.⁸

Durante dois anos, a Companhia Giradança investiu intensamente em outras atividades que movimentaram o Grupo, a saber: escrever projetos em Leis de Incentivo à cultura e aos editais; participação em Mostras e Festivais de Dança, além de ações internas no espaço Giradança, com a realização e a oferta de cursos e oficinas para comunidades de Natal/RN. No início de 2012, a Giradança convida a coreógrafa Anízia Marques⁹ para fazer assistência de direção da nova criação coreográfica, intitulada *Alguém que não eu para falar de mim* (2012), trabalho coreográfico com duração de quarenta minutos.

O processo coreográfico de *Alguém que não eu para falar de mim* (2012) foi idealizado a partir de cartas escritas pelos integrantes da companhia. Nessas cartas, os dançarinos relatam seus segredos íntimos, estes foram fontes de inspiração e ressignificação estética coreográfica. Nesse mesmo período, Mário Nascimento retorna à cidade do Natal/RN para participar da montagem coreográfica com outra companhia de dança local, comunicando seu desejo de coreografar pela segunda vez a Giradança.

O espetáculo *Sobre todas as coisas* (2012) teve a assinatura do coreógrafo Mário Nascimento. De acordo com o ele, o espetáculo trata da condição humana e suas fragilidades, levantando questões acerca do que os indivíduos podem conceituar como

⁸Wagner Carvalho, brasileiro e Björn Dirk Schlüter, alemão, curadores do Festival Brasil Move Berlim.

⁹ Anízia Marques dançarina e coreógrafa potiguar.



sendo normal ou não o sendo. Desta maneira, Mário Nascimento assinalou durante o processo de criação: "não existe o indivíduo frágil, existe o meio que o fragiliza".

No mês de junho, a Giradança recebe notificação da FUNARTE sobre verba destinada à Companhia para montagem e produção de mais um espetáculo, na época ainda sem título e posteriormente intitulado *Proibido Elefantes*. Para coreografar este trabalho a Cia. convida o coreógrafo Clébio Oliveira.¹⁰

Inicialmente Clébio Oliveira solicita fotografias de corpo inteiro com dados pessoais de identificação de todos os dançarinos da Companhia. O trabalho se desenvolve a partir de procedimentos adotados pelo coreógrafo relativo às perguntas acerca da infância do dançarino usuário de cadeira de roda, bem como sobre as percepções que cada artista tinha de seus corpos. Na finalização desse processo, cada integrante não cadeirante também a partir da imaginação sobre a experiência real do outro apresentara sua versão “infância do cadeirante” para o único dançarino cadeirante da Cia.



Imagem 9: Cena final do espetáculo *Proibido Elefantes* do coreógrafo Clébio Oliveira (Brasil/Alemanha). Foto: Ricardo Junqueira.

¹⁰ Clébio Oliveira dançarino e coreógrafo norte-riograndense radicado na Alemanha.



Nesse espetáculo, havia uma dançarina com cegueira. O coreógrafo utiliza um cilindro metálico sobre a sua cabeça, visando obter interferência auditiva nas ações da dançarina. Ao compreender a necessidade de descrição coreográfica para essa dançarina, Clébio Oliveira insere audiodescrição na coreografia de forma artística, com o objetivo de potencializar as ações da artista e de descrevê-la a partir de sons e ruídos produzidos por sua movimentação. O que estabelece a utilização de elementos ressignificadores. Sobre isso, vale a pena transcrever o texto de Daniela Fusaro criado para o *release* do espetáculo:

Proibido Elefantes é um espetáculo que fala do olhar como via de acesso, porta de entrada e saída de significados. O modo como percebemos a 'realidade' é resultante do diálogo que estabelecemos com esta: nosso olhar é constituído pela realidade assim como a realidade é constituída pelo nosso olhar - a construção do sentido transita em via de mão-dupla. O olhar enquanto apreensão subjetiva do mundo é, neste trabalho, apontado como elemento potencializador do sujeito diante do mesmo. Proibir elefantes é restringir o acesso, impedir o livre trânsito do animal que serve como meio de transporte na Índia, mas que causaria enormes transtornos em outras localidades. Proibir elefantes, neste espetáculo, é proibir o olhar que ressalta as limitações, os impedimentos; que duvida da capacidade do sujeito frente à adversidade. Proibir elefantes, aqui, é apostar no olhar do sujeito sobre si e sobre o mundo em que vive como elemento ressignificador e instaurador de realidade (FUSARO, 2012).¹¹

Proibido Elefantes (2012) foi o espetáculo mais dançado da companhia Giradança em temporadas, festivais e mostras de dança em nível nacional e internacional.



Imagem 10: Cena do espetáculo *Proibido Elefantes* do coreógrafo Clébio Oliveira (Brasil/Alemanha). Foto: Ricardo Junqueira.

¹¹ Daniela Fusaro colaboradora do projeto “Proibido Elefantes”.





Imagem 11: Cena do espetáculo *Proibido Elefantes* do coreógrafo Clébio Oliveira (Brasil/Alemanha). Foto: Ricardo Junqueira.

São muitos os desafios para manter a estruturalmente a Companhia Giradança em funcionamento. Eles são inerentes à manutenção da Sede, aos pagamentos de despesas com dançarinos, coreógrafos convidados, direção artística, entre outras despesas da Cia. Nessa perspectiva, a Giradança procura orientação de especialistas, visando à expansão e o crescimento da companhia.

Nessa perspectiva, em 2012 realiza-se o planejamento estratégico da Companhia com o auxílio dos colaboradores voluntários Christiane Alecrim e Alysson André Régis Oliveira. O planejamento estratégico foi fundamental na compreensão dos novos rumos para Companhia, suas metas a curto, a médio e a longo prazo.

Desse modo, foi possível caminhar na direção de um futuro autossustentável e mais promissor, capaz de enfrentar os desafios impostos pela dinâmica das artes cênicas no século XXI. Em 2013 realiza-se uma das primeiras ações do planejamento estratégico proposto em 2012, ou seja, projetar a Companhia no âmbito nacional e internacional.



2.1 Entre o Local, o Regional, o Nacional e o Internacional

Nessa etapa, realiza-se turnês da companhia pelas cidades do Rio Grande do Norte: Natal, Currais Novos, Caicó, Santa Cruz, Mossoró, Ceará-Mirim, São Miguel do Gostoso. *Sobre Todas as Coisas* de Mário Nascimento e *Alguém que não en para falar de mim* de Anízia Marques são os espetáculos apresentados nessas cidades.¹²

Visando aproximar as relações das artes populares com o público do interior do Rio Grande do Norte, a Cia. empreendeu a segunda etapa do planejamento estratégico, visando à criação do trabalho *Terreiro Lumiara* (2013). Dessa vez, o coreógrafo Dave Carvalho¹³ foi convidado para a criação do novo espetáculo. A obra coreográfica foi um mergulho no universo das imagens e dos elementos simbólicos do Cavalo Marinho. O Cavalo Marinho é um folguedo popular do sertão da Mata Pernambucana. Trata-se de um teatro de rua comum da região, uma brincadeira sem forma cristalizada, um embate entre a realidade do dia a dia e a capacidade de reinventar realidades cotidianas vividas por pessoas comuns.

Em 2013, as ações de planejamento estratégico começaram a ganhar força e espaço no mercado cultural. Assim, projetos artísticos da Companhia são elaborados com a proposta de circulação para o biênio 2014-2015 em comemoração aos 10 anos da Companhia Giradança.

O planejamento estratégico da companhia Giradança alavanca sua inserção no meio artístico internacional. A Cia. é convidada para participar do “Ano Brasil Portugal”. Nessa perspectiva, a Giradança estreia no cenário internacional de dança com o espetáculo *Proibido Elefantes* (2012). É importante destacar que a Giradança se apresentou em Portugal, na cidade de Coimbra com o conjunto de companhias brasileiras de dança consideradas centros de referência e excelência na dança no país.

No ano de 2014, o espetáculo *Proibido Elefantes* (2012) foi contemplado no Edital denominado "O Boticário na Dança", além de receber o patrocínio do Banco do Nordeste, através do incentivo da Lei Rouanet do Governo Federal. Neste mesmo

¹² Essas composições coreográficas foram financiadas com recursos da Lei Estadual Câmara Cascudo e com o patrocínio da COSERN - Grupo Neoenergia.

¹³ Dave Carvalho dançarino e coreógrafo pernambucano.



ano, a Companhia viaja em turnê pelo Nordeste do Brasil, visando consolidar a sua inserção nacional.

No ano de 2015, a Giradança inicia com a montagem do espetáculo *Sem Conservantes*. Este trabalho teve a assinatura dos coreógrafos, Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira¹⁴. A obra aborda fragmentos de memórias fotográficas das experiências de vida dos coreógrafos. Nessa direção, os fragmentos de memórias fotográficas desses coreógrafos se constituem fontes de pesquisa para criação de seus espetáculos.

A companhia Giradança, com esse trabalho, é selecionada para fazer a abertura oficial do Palco Giratório 2015 em Brasília/DF e seguir em circulação com os espetáculos *Proibido Elefantes* (2012) de Clébio Oliveira e *Sobre Todas as Coisas* (2012) de Mário Nascimento. A circulação desses espetáculos foi distribuída por quarenta cidades brasileiras entre as cinco regiões do Brasil, pelo período de seis meses, sem dúvida a maior turnê nacional do Grupo.

O Palco Giratório foi reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas. Neste sentido, promoveu e intensificou a formação de plateias, a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros em todos os Estados brasileiros, tanto nas capitais quanto no interior.

As relações entre a produção da companhia e os produtores dos Festivais e Mostras de Dança no Brasil são ampliadas após a passagem da Giradança pelo Palco Giratório. Desta maneira, a visibilidade da Cia. se expandiu significativamente, criando possibilidades para a Giradança pleitear novos projetos de circulação do país.

Ainda no mesmo ano, a Giradança foi contemplada no projeto Rumos Itaú Cultural. *A Dança que Ninguém quer Ver* (2015) foi o novo espetáculo da Cia. A concepção e direção artística desse trabalho foi minha com a direção coreográfica de Alexandre Américo¹⁵. Também participaram do projeto os artistas residentes: Edu

¹⁴ Ângelo Madureira, coreógrafo e dançarino pernambucano e Ana Catarina Vieira, coreógrafa e bailarina paulistana.

¹⁵ Alexandre Américo, dançarino e coreógrafo potiguar.



O.¹⁶, Leandro Berton¹⁷, Marcos Bragato¹⁸ e Mathieu Duvignaud¹⁹. Todos eles contribuíram com o espetáculo, acrescentando informações relevantes ao projeto, oriundas de suas respectivas áreas de formação. A circulação do espetáculo em nível nacional percorreu as cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Petrolina e Rio de Janeiro.

Em 2017, a companhia inicia residência artística com a coreógrafa alemã Toula Liminaios e sua Companhia, em um período de três meses foi criado *Die Einen, Die Anderen* (2017). A obra convida o espectador a refletir sobre a imagem corporal, inspirada nas palestras radiofônicas de Michel Foucault, cujo tema é o “corpo utópico” e “heterotopias”. De acordo com a coreógrafa, cada pessoa tem um corpo que imagina ter, ao mesmo tempo a imaginação muda de acordo com a vida de cada pessoa. Assim, o corpo para a coreógrafa é o ponto de partida para o mundo e para nos conectar com ele. Ao mesmo tempo, é o lugar do anseio, do desejo e da imaginação, mas também é a fonte do utópico e de transformação, refletindo a visão de sua realidade implacável e transitória em todos os seus aspectos.



Imagem 12: Cena do espetáculo *Die Einen, Die Anderen*, da coreógrafa alemã Toula Liminaios. Fonte: Tanzforum Berlin

¹⁶ Edu O. dançarino baiano e Professor da UFBA.

¹⁷ Leandro Berton, dançarino e coreógrafo paulistano.

¹⁸ Marcos Bragato crítico de dança e professor da UFRN.

¹⁹ Mathieu Duvignaud, artista visual, filho do conhecido sociólogo francês Jean Duvignaud.



A conclusão da obra coreográfica *Die Einen, Die Anderen* (2017)²⁰ aconteceu em Berlim na Alemanha, na sede da Cia. Toula Liminaios. No Brasil, foi apresentada sua pré-estreia nas cidades de Parnamirim/RN, Petrolina/PE e Rio de Janeiro/RJ, antes de ambas companhias embarcarem para temporada de um mês na cidade de Berlim. Com esse trabalho em parceria com Toula Liminaios, encerro a minha participação como Diretor Artístico da Companhia Giradança.

3. Antes do fim

Acreditamos que durante a trajetória da Companhia foi possível identificar a projeção de um Grupo de Dança Contemporânea com o perfil, realmente, de corpos diversificados, elevando a estética da diversidade para o mercado da dança, sem apologia ao assistencialismo de inclusão das pessoas com deficiência. É importante reafirmar que a Companhia Giradança atualmente é referência na proposta estética da diversidade de corpos na dança contemporânea brasileira.

Ao trazer coreógrafos renomados para assinarem trabalhos junto à Companhia, permitiu potencializar trocas de experiência, ampliando o campo da fruição. Suas ações artísticas, em nível estadual, nacional e internacional demonstrou que foram adotados os procedimentos corretos rumo ao amadurecimento profissional do Grupo ao longo dos trabalhos produzidos desde a sua fundação.

A Giradança trouxe para o cenário artístico nacional e internacional, por meio de sua participação em Festivais e Mostras de Dança, aspectos inovadores e desafiadores para o fazer coreográfico com artistas com deficiência. Nessa perspectiva, se constituiu como referência na produção e criação de espetáculos não só inclusivos que dignificam os corpos diferenciados, mas também de alto rigor técnico e expressivo. Assim, a Cia Giradança apresenta para a sociedade brasileira e estrangeira, a estética da diversidade e da diferença, enquanto possibilidades artísticas e criativas em dança.

²⁰ “Die Einen, Die Anderen” que significa “Alguns Outros”. Tradução de Toula Liminaios.



No período em que estive à frente da Cia. Giradança, na condição de diretor artístico, pude observar o crescimento, aprimoramento e o reconhecimento da Cia. Giradança. Testemunhei a profissionalização e a consolidação de uma das mais importantes companhias no segmento da dança brasileira.

A relevância dessas premiações alcançadas está no reconhecimento e valor atribuídos pelo público do trabalho criativo e artístico implementado pela Giradança ao longo de treze anos. Ao encerrar a minha participação na Companhia Giradança, verifiquei que o mais importante foi o caminho da Companhia no sentido de servir de exemplo e referência para estudos de caráter teórico-prático acerca da profissionalização e da autonomia social de pessoas com deficiência na dança cênica contemporânea brasileira.

Referências

- BALAGUER, Asun Pié. **Por una Corporeidad Postmoderna Nuevos Tránsitos Sociales y educativos para la Interdependencia**. Catalunya: Editorial UOC, 2014.
- CLARO, Edson. **Método de Dança e Educação Física: uma reflexão sobre consciência corporal e profissional**. São Paulo: Editora Robe, 1988.
- CUNHA, Maria Helena. **Gestão Cultural: profissão em formação**. Belo Horizonte: DUO editora, 2007.
- LABAN, R. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LIMA, Dani. **Gesto, Práticas e Discursos**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2013.
- MILLER, Jussara, **A Escuta do Corpo: sistematização da técnica de Klaus Vianna**. São Paulo: Summus Editora, 2007.
- MONTEIRO, Felipe Henrique Oliveira. **Corpos Diferenciados, A criação da performance “Kahlo em Mim Eu e(m) Kahlo”**. Macció: Edufal, 2013.
- QUEIROZ, Lela. **Corpo, Dança, Consciência – Situações em Trânsitos em Klaus Vianna**. Salvador: EDUFBA, 2011.



RENGEL, Lenira Peral(Org.). **Elementos do Movimento na Dança**. Salvador: EDUFBA, 2017.

SASSAKI, Romeu Kazumi. “Como chamar as pessoas que têm deficiência?” In **Revista da Sociedade Brasileira de Ostomizados**. Ano I, n. 1, 1º sem. 2003, p.8-11.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão - Construindo uma Sociedade para Todos**. Rio de Janeiro: Editora WVA, 1997.

SASSAKI, R.K. **Terminologia sobre deficiência na era da inclusão**. In: **Revista Nacional de Reabilitação**. São Paulo, ano V, n. 24, jan./fev. 2002, p. 6-9.

TEXEIRA, Carolina. **Deficiência Em Cena**. João Pessoa-PB: Editora Ideia, 2011

Recebido em 10 de junho de 2020
Aceito em 16 de julho de 2020



ON DISABILITY CULTURE, PERFORMING ARTS, SOCIAL THEATRE AND THE PRACTICE OF BEAUTY

Andrea Pagnes¹
<http://orcid.org/0000-0003-3696-2503>

Abstract

This paper discusses performing arts in general and Social theatre in particular as art practices that most promote disability culture. Few significant examples of differently able performance artists are considered before analyzing the principles of Social theatre and the experience of Isole Compresse Social Theatre School (Florence, IT). From the propositions of American psychologist James Hillman, the school founded its teaching method on the practice of beauty, also defined as a poetic device serving as an antidote to contrast preconceptions, prejudices, stereotypes and stigmatizations that disable people often suffer in society.

Keywords: *Social theatre; Performance; Disability; Beauty; Stigma.*

SOBRE A CULTURA DA DEFICIÊNCIA, ARTES CÊNICAS, TEATRO SOCIAL E A PRÁTICA DA BELEZA

Resumo

Este artigo discute as artes cênicas em geral e o teatro social em particular como as práticas artísticas que mais promovem a cultura da deficiência. Alguns poucos exemplos significativos de artistas da cena com habilidades diferenciadas são considerados antes de analisarmos os princípios do teatro social e a experiência da Escola de Teatro Social Isole Compresse (Florença, Itália). A partir das proposições do psicólogo estadunidense James Hillman, a escola fundou seu método de ensino pela prática da beleza, também definida como um dispositivo poético servindo de antidoto para contrastar preconceitos, pré-juízos, estereótipos e estigmatizações que pessoas com deficiência sofrem com frequência na sociedade.

Palavras-chave: *Teatro social, performance, deficiência, beleza, estigma.*

¹ **Andrea Pagnes** has been working with Verena Stenke as *Vest.AndPage* since 2006. They gained international reputation operating in performance art, filmmaking, social theatre, and art community projects. Their performance practice is contextual, conceived psycho-geographically in response to social situations, natural and historical surroundings, urban ruins. Through their live works, writings, and intensive workshops that they offer, *Vest.AndPage* explore themes such as pain sublimation, suffering, fragility, risk-taking, trust in change, union and endurance to merge from reality poetic elements to contrast the exercise of power and discrimination. Curators of the *Venice International Performance Art Week* since its inception, their last film *Plantain* received the best movie award at the *Berlin Independent Film Festival* (2018). Pagnes and Stenke have collaborated extensively with *Isole Compresse Social Theatre Company*: Pagnes as actor, performer, dramatist and set designer and together with Stenke as a co-tutor at *Isole Compresse Social Theater School* for social actors and operators. E-mail: pagnes@vest-and-page.de.



In loving memory to my teacher and friend Alessandro Fantechi

Disability Culture and Performance

One of the main challenges that contemporary art must face today is to reverse the concepts of difference and diversity hitherto understood into aesthetic tropes that allow us to gloss over different semantic and intellectual horizons.

Disabilities, diseases, illness, lack, physical impairments, deficiencies, and hardship are different, yet familiar, aspects of the human experience. They imply our otherness, fears, loss, mortality, beauty, ageing, love, anger and our longing to find each other within this shared fragility. *“Performances that address these topics are not always kind or comfortable, but never denigrated themselves as entertainment.”* (NEWMAN, 2017, p. 46).

Modern dance, Social theatre, experimental and experiential theatre, performance art and Live art are certainly inclusive practices concerning disabilities, engaging with differently able performers in the realization of a work of art. Although the resulting performances do not necessarily take on disability as their central theme all the times, they may come up as a political act, expression of cultural identity and self-identity, aiming at shaping a new sense of community and sensitize conscience, as in the way of celebrated Australian artist Mike Parr, born with a misshapen arm. The physical characteristics of his disability inform his extreme performances, but they often do not tackle disability as an issue. For example, when he nailed his only arm to the wall of an art gallery space for thirty hours (Figure 1), he did so to arise awareness about refugees' and asylum seekers' treatment in his country, at the same time criticising culture which is for the privileged but deeply uncaring at the same time: Physical endurance is paralleled by an ethical or moral endurance of the dilemma of a culture that is privileged and deeply uncaring at the same time. (JAMIESON, 2002)





Figure 1. Mike Parr. *Malevich [A Political Arm] Performance for as long as possible.* Artspace, Sydney, 2002. Photograph of the performance. Courtesy the artist and Anna Schwartz Gallery.

On art and disabilities, any type of artistic expression where disability is the core concept or whose context refers to it, belong to the category of disability arts. Even though they unfold ideas, analyse notions and disable people's everyday interactions with the realities they live, disability arts do not necessarily involve the differently able artist's active participation in the creative process. Just as, in the same way, a work of art does not fall within the category of disability arts if made by a differently able artist. Disability in the arts, on the other hand, requires the direct involvement of disabled people in the artistic process. After all, any artistic operation that has to do with disability, while remaining art in all respects, it can be described as a means to disseminate knowledge and raise public awareness on disability culture directly or indirectly.



Disability culture is the difference between being alone, isolated, and individuated with a physical, cognitive, emotional or sensory difference that in our society invites discrimination and reinforces that isolation – the difference between all that and being in community. Naming oneself part of a larger group, a social movement or a subject position in modernity can help to focus energy, and to understand that solidarity can be found – precariously, in improvisation, always on the verge of collapse. (KUPPERS, 2011, p. 109)

Inspired by the radical political activism of the sixties, in countries like Canada and the US much progress has been made in promoting disability culture, with movements and campaigns advocating civil rights for people with physical, sensory and cognitive impairments. In the UK, noteworthy to remember is *The Disability Arts Movement* that arose against the marginalization of disabled people in the arts and culture. It led to the passing of the *Disability Discrimination Act* (1995), which banned discrimination of disabled people in the labour market, employment, work environment, provision of goods, facilities and services. In 2010, it was replaced with the Equality Act. (ROCCO, 2019)

Still, the risk that what disability civil rights activists have painstakingly conquered overtime could remain episodic persists in many other countries. In Italy, for example, the continuous governmental cuts to public health and culture system brought to an increasing reluctance on the part of local political administrations to sustain the culture of disability with targeted and wide-ranging art projects and opportunities. Indeed, the from time to time meagre subsidies of a welfare nature are of too little benefit and do not sort out the problem. So, it is often the private initiative and the efforts of non-profit cultural organizations that, albeit intermittently, sustain diversely able artists and their activities.

Performing arts, in general, can function as a means of promoting active social participation on crucial civil issues in order to improve society itself, and change its mechanisms for the better. Nevertheless, what specific role do they play in building different communities? Furthermore, how do differently-abled people experience performing arts, as both audience members and performers?

In civil, intercultural and disability debates, performing arts become indispensable. It is because they are practices that favour the encounter between



different individualities and subjectivities which, through artistic mediation, come into contact, get to know each other and contribute to a mutual, cultural growth of the people who inhabit them. “Artistic performance, specifically theatre, becomes a tool for investigation” (TOSCANO, 2008, p. 202), and influence the sensitization and development of a collective conscience about differences, fragility and human hardships. Performative art practices that focus on the presentation of the self, have the potential to blur the edges between social inquiry and artistic analysis. They highlight the importance of human social interactions, for instance how individuals appear to one another and behave in a face-to-face approach that may cause or may not cause conflicts, negative or positive feelings, embarrassment, or joy. (GOFFMAN, 1956)

Disability is not a concept. It is a world that floats invisibly beside us, perhaps elusive, unseizable. To understand it we must be open to it, forgetting the clichés, the sentences made, the rivers of rhetoric, everything clumsily associated with that strange syndrome or disability that we often do not even remember or know its name.

All scenic arts have the potential to tackle a social theme directly or indirectly and deliver it effectively, touching emotional strings and stimulate in-depth reflection. As containers of anxieties, struggles and hopes transformed into art, they function as a mediator between worlds that in reality are often separated, inquiring what happens to those who are in daily contact with these worlds. Thus, they can propose alternatives to people inhabiting different realities, offering them chance meeting and confrontation on a common ground beyond the threshold of division and indifference. To this point, as Jerzy Grotowski already envisioned in a broader sense, it is not precisely to perform that is needed. Or at least not just that. It is also about something else. It is about crossing the borders between people, reduce distances, get closer to each other, so as not to get lost between words, statements, or nicely defined ideas. It is to erase the fear and shame when two or more persons show to each other who they are, un-hiding their genuine self. Eventually, to find a place where being together is possible. (GROTOWSKI, 2002)

In a time when to be healthy is almost a duty, in a world where everything is possible, and everything can be bought, what more could one wish? Then one day, we discover that we are not perfect, to fight against an incurable disease, to grow old.



(FANTECHI, 2011, p. 47) We discover that all our certitudes have suddenly collapsed because of an insidious, invisible virus that proves we are unfit to fight it. We discover to tremble and shiver. We realize that others decide upon our lives: how, when and where to go. It is how a person with a disability often feels: alienated. From reality and common sense.

Casually passing by a group of teens in wheelchairs, it may happen we mumble about misfortune and bad luck, empty words well prepared, skewed and re-chewed to reassure ourselves that it was their fate and not ours.

When we are intact, we feel to be part of this world, but we are healthy, normal. So, what can the different, the diverse, the sick, the disabled tell us?

Performers who possess full cognitive abilities, but suffer a condition of reduced mobility, share a common motivation to improve ability and autonomy of movement, regardless of the specificity of their physical condition. They also share the same concern about the gaze of the others, of a society that looks at disability with indulgent pietism too often.

Late American award-winning dancer and performance artist Lisa Bufano (Figure 2 and 3), as a kid she was a competitive gymnast. Later she worked as a club-dancer. When she was 21, she became seriously ill from a bacterial infection that led to the amputation of both legs below the knee, her fingers and thumbs. She writes:

After acclimating to life as a prosthetic-wearer, and my physicality and abilities had changed, my interest in movement deepened... I have begun to discover new approaches that are exciting and terrifying. I am using my own body as a way to explore issues of physicality and difference. Despite my own terror and discomfort in being watched (or, maybe, because of it), I am finding that being in front of viewers as a performer with deformity can produce a magnetic tension that could be developed into a strength. In my visual and performing work, the dominating theme is the visceral experience of alienation, embodied by creatures, real and imagined. (BUFANO, 2006)





Figure 2 and 3. Lisa Bufano and Sonsheree Giles. *One Breath is an Ocean for a Wooden Heart*. 2002. Stills from the video. Courtesy K-027 — Extravagant Bodies, Zagreb, the artist's family and Sonsheree Giles.



Italian performance artist Nicola Fornoni (Figure 4) is affected by scleroderma, an autoimmune, rheumatic and chronic disease that affects the body by hardening connective tissue. When he performs, he contextualizes his stigma to bring the viewer to consider a broader dimension of existence. His constrained body transformed into an organic poetic membrane through which one sees that something may happen or will happen and that somehow has already happened also to him/her/them: fear and courage, struggle, care versus un-care.

I started doing performances five years ago, when I was 23 years old, to explore social issues about a humiliating society that alienates those who have different anatomical potentials. Performance art could be said to be a practice that allows redeeming oneself, somehow, from the daily hardships and life itself, thus not only. I chose to express myself through performance art because it was not enough to create just energy and beauty. I needed to trigger most profound reflections—how to heal the world, and if we can really do it. The first performance I did was about the notion of rebirth and how it can be applied in an apparent stasis situation until the body starts to produce movements through effort and fatigue. Many life events make us realize that we need a breakthrough; therefore, I realize that performance art was a necessary tool to express my ideas, their potential and their force. The mutation of the body throughout life is already a unique and incredible performance. Thus, many times I wondered if I had even performed without having had health problems—the acute lymphoblastic leukaemia when I was five years old, with all its course, and the relapse when I was eight. Then I underwent the transplantation of the bone marrow to heal from leukaemia, followed by another transplantation of stem cells. Ultimately the scleroderma, autoimmune disease as a result of everything, and that from the standing position constrained me to the sitting one. All this characterizes my artistic research based on body art, love, body limit, the transformation and the relationship between bodies and personalities, in short, on life itself and its transcendence. I always act and put myself on the line. I always dealt with living on my skin what I have passed through hospitals. I do not hide anything. I do not run away from the events. So then, during the third year at the academy, I understood that performance art was the way to demonstrate my value to people, undertaking a dialogue that also winds through intense social activism. My rebellion takes stance through this kind of art. (FORNONI, 2017)





Figure 4. Nicola Fornoni. *Diventa ciò che sei (A mia madre) / Become what you are (To my mother)*. 2016. Long durational performance. Photo Lorenza Cini. Courtesy the artist and the Venice International Performance Art Week.

Performance artists like Bufano and Fornoni perform from their real self, not to represent their condition. Their live works objectify themselves as a subject that counteracts the spectacularization of the disability and the disease. They operate a clear distinction between what is real and what is not. They put into question at which degree the discourse on disability depends on common standards of “the industrial culture of our times with its penchant for passing fads and glamorization” (PROFETI, 2009, p.193) that subordinates all that is not functional to its credo.

In Lisa Bufano’s performances, her body is feverish. It unleashes itself in space, threatening to erupt from the edges of her prosthetics, un-contained within established anthropometrical norms. Her body hurls through the performance space, bursting through its delimitations. Her stamina and wondrous, extreme physicality make the audience live a dreamlike vertiginous experience.

In Nicola Fornoni’s durational performances, his body becomes a porous, visceral contaminant. It wages a battle against spurious conceptualizations of the disabled body, inherent impediments, and alleged passivity.



Both artists dis-ease and un-house the viewers, un-settling their role. In a time where nothing is stable, and fiction continuously filters into reality, differently able performers like Bufano and Fornoni challenges the boundaries of performance. The idea of discipline crumbles. The gap between audience and performer shrinks. New spatial materiality makes its way, bringing us to realize that we need the others, not a spectacle, to understand who we are.

Performances like those by Bufano and Fornoni actualize Jerzy Grotowski's idea of the total act: not a recreation of a situation, or another's action, but rather a process of cognition and experience realized dramatically. (GROTOWSKI Inst. 2012) It is an act of self-sacrifice, of giving "ourselves nakedly to something which is impossible to define but which contains Eros and Caritas." (GROTOWSKI, 2002, p. 34) It is something "*incomparably higher than us, which exceeds us, which is beyond and above us (...)* An act of transgression in which the 'actual' doer is no longer a performer." (GROTOWSKI Inst., 2012)

This kind of performances has a double impact, a double shifting effect, albeit temporary, which is breathtaking and cathartic at the same time. The spectator is taken aback, witnessing a process where the performer overcomes any resistance to pain, or surrenders to pain, to become pain itself and transgress it. At last, the performer redeems the spectators from the idea (and fear) of pain they may have, however withstanding indescribable stresses: "*To feel and have great pain is a certainty, but to see (or hear) the pain of the other is to have doubt, and the doubt of who hasn't pain amplifies the suffering of those already in pain.*" (SCARRY, 1987, p. 7)

Here the notions of difference, diversity and disability imply an organic coherence with life itself mirroring the dialectic coexistence of dualisms— good and evil, right and wrong, light and shadow, beautiful and ugly, joy and sorrow, health and disease. Within this perspective, art surge as a tool for social change: "*Art is the social within us (...)* The social also exists where there is only one person with his individual experiences and tribulations." (VYGOTSKY, 1971, p. 17)

Indeed, diversely able performers of undisputed talent are many. To cite a few examples, late French Michel Petrucciani, born with osteogenesis imperfecta, known as glass-bone disease, overcame his physical disabilities to become a celebrated world-renowned pianist, hailed as an example for everyone and a symbol of the combat of



the human being (CHILTON, 2019). British legless dancer and actor David Tool in the last 25 years has worked with some of the most cutting-edge physical theatre and dance companies such as DV8, playing the leading role in their production *The Cost of Living* (2004), and recently in *Enormous Room* (2017) by Stopgap Dance Company. La Compagnie de L'Oiseau-Musch (France), Mind the Gap and its Academy (UK), Italian Compagnia Pippo Delbono, Accademia Della Follia and Isole Compresse Teatro with are among Europe's leading learning disability and experiential theatre companies. Internationally renowned Societas Raffaello Sanzio pioneered in staging divers-abled actors and with anorexia, as well as Teatro Nucleo, founded in 1974 in Buenos Aires by Cora Herrendorf and Horacio Czertok. The international theatre festival *Madness and Arts* (2003-2012), organized by German theatre directors Paula Artkamp and Manfred Kerklau (Sycorax theatre), has made history in this sense. Its four editions took place in Toronto, Münster, Haarlem, Nanjing and Shanghai to celebrate and honour the artistic achievements of practitioners and performers who have experienced or are affected by mental illness and physical disabilities, and those whose work explores these themes and conditions.

No Limits Festival that takes place in Berlin since the early 2000s is still operating successfully, showcasing performances in the best avant-garde theatre spaces in the city, such as Ballhaus Ost, Maschinenhaus, Hau Hebbel am Hufer, Sophiensæle, Theater Thikwa. *Okkupation* international theatre festival took place for the first time in spring 2007 in Zürich, literally occupying mainstream venues of culture in the city to display works from the margins of society. In performance art, Australian Mike Parr is among the most esteemed artists worldwide, and not because he is one-armed. Same Finnish Pekka Lutha, deaf British performance artist Aaron Williamson, performers and disability culture activists German Petra Kuppers and late British Kathrine Araniello. Following Araniello's death in 2019, Live Art UK Development Agency (LADA) has established a yearly bursary award in her memory for two radical, politicized live artists who identify as disabled people. Noteworthy are the works of younger performers such as Italian Chiara Bersani, recipient of the prestigious Ubu prize (2018). Other example is the Brazilian Felipe Monteiro, who uses the term differentiated body in respect to diversely-abled performers and is affected by a progressive spinal amyotrophy, similarly to French-Algerian Kamil Guenatri:



How can I perform when I'm limited in all everyday life gestures? I play with limits from immobility to movement, constraint to freedom, impossible to initiation. I also use my body to distort some common social/psychological prejudices regarding disability. Using my fragile condition, I try to go beyond pain and suffering representations to show situations of beauty, desire and life... Proposed images also become a way to deconstruct my own, then mental and physical spaces. Actions cause in this case, not only meaning but also an enlightened silence. A ritual time when the body becomes a voice, devoid of all its other organs entirely. (GUENATRI, 2014)

Social theatre

For us, the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the visible form of our intentions. Even our most secret affective movements, those most deeply tied to the humoral infrastructure, help to shape our perception of things. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 5)

The term Social theatre was probably used for the first time by Claudio Bernardi in 1995. He defined it as a new frontier of theatre that resumes and renews practices at the core of the Western theatre tradition for the emancipation of people and communities. (BERNARDI & CANTARELLI, 1995)

Social theatre deals with any form of social malaise and hardship. More precisely, it is a performative practice that places at the centre of the artistic process those whose body is “socially denied” (DOBUSCH, 2019a, p. 77) rejected by society or even considered “culturally insignificant.” (DOBUSCH, 2019b, p. 78)

However, to say that Social theatre is a form of theatre specialised in staging human dramas of those who live at the margins of society would be too simplistic.

What Social theatre aims, above all, is personal fulfilment and well-being of the socially marginalized in society, which improve when the social network between people and public institutions is functioning. However, the old public institutions of solidarity and social care are in perennial crisis. So, on the one hand, Social theatre began to take place for the urgency to invent a new culture of inclusion, access and participation (BERNARDI, 2004). On the other, to find and create new spaces of



encounters outside institutional settings, implement communication on experiences of social hardships and disability through art, thus, to give visibility and value to different communities' forms of expression. (CONTI, 2012).

Social theatre is a theatre of research, multifaceted, experimental and experiential. It questions the role of theatre and performance in terms of civil and social responsibility. It has a socio-political derivation and orientation and is not about a mere imitation of the reality or representation of characters. In the performance space, the performers mainly expose and play who they are in real life. The performances are often site-specific and not staged to amaze, entertain or amuse. They aim to probe the faults, flaws and fallacies in the social system. They address the prevailing mentality to reveal its superficiality, lack of thoroughness and crippled hypocrisies. In this sense, they function likewise an intruder who uses a crowbar to bust open a lock. They are radically inclusive. They bring together normally-abled performers who operate jointly with others indelibly marked by congenital or contracted diseases or signed by challenging life experiences. Its *materia prima* consists of all those people whose provenance belongs to the elsewhere called disadvantaged social categories: psychic patients, Down syndrome, wheelchair-bound, blind and deaf-mute people, inmates, former drug addicts, street sex workers, refugees forcibly displaced. (Figure 5 and 6)



Figure 5. Isole Comprese Teatro. *Fondamenti di Difettologia / Fundamentals of Defectology*. Maschinenhaus Theater, Berlin, 2007. Photo Simone Donati. Courtesy Isole Courtesy the Estate of Isole Comprese Teatro and VestAndPage.





Figure 6. Luigi Pandolfini (leading actor of Isole Comprese Teatro, affected by Down syndrome). *Corpo 1 Prologo*. Teatro Cantieri Florida, Florence, 2005.
Photo Simone Donati. Courtesy the Estate of Isole Comprese Teatro.

Social theatre main conceptual focus is the notion of the stigma: the sign or mark that connotes a person and raises strong feeling of disapproval that most people in a society have about something that does not respond to what they assume to be the normalcy.

In a performance, the presence of performers who carry stigma is at the same time unequivocally fragile but perturbing. It shakes misconceptions. It is iconoclastic and desecrating to values and beliefs that society takes into great account.



After all, performance is often hypertrophy by its very nature, an exaggeration of social, political and ritual habits. At the same time, it is also an opportunity to come to term with our human too human variables. It is an occasion that holds onto something that has to do with the sacred mythical character proper to a religious act, at times “*involving sacrifice and self-sacrifice.*” (TURNER, 1982, p. 81)

With all this in mind, Social theatre becomes a constitutional part of the existing anthropological commitment on which social dynamics are the strong points. It puts in discussion in which measure the norms influence the construction of the identity of the person, interpersonal relationships, community structures and social forms of a smaller scale.

Despite radical experimentation designed to occur in the absence of the performer(s), to perform always implies the exposure of one or more bodies in front of other bodies. Both subjects — performers and viewers — are directly involved in respect to their capacity of acting independently from each other. In this way, the autonomy of decision-making and free choice in a given environment are preserved. On this wise, Social theatre performances generate a shared process of knowledge and an exchange of information between the performer and the audience with no reciprocal obligation. Bodies vibrate, and energy flows. Throughout the unfolding of this process in the performative space, precisely the presence of performers with disabilities crumbles fictitious ideals of perfection, myths and assumptions that affect people’s way of thinking and perception of the reality. Their whispers of pain and suffering are real. Their wounds are mercilessly visible, disturbing, and terrific for someone, but also poetic for some others.

The reactions of the audience in seeing people with disabilities performing on stage, challenging and overcoming the boundaries of their disability, however, are often empathic. The dimension of the theatre naturally helps to create a facilitated relationship and sharing. Despite that in Social theatre, disability is not resolved and remain an evident, complex topic to tackle, the limits of disability as a condition break down.

Seizing the performance space — any space — with their bodies, the performers endowed with a disability open a confrontational dialogue with the outside. New meanings spring from disquieting living images, shreds of altruism, evidence of



compassion but also missing fairness— the socially denied body, culturally insignificant, a vessel of humanity as a whole.

Albeit in the ephemerality of the performance, a transformation occurs. A poetics carved into daily struggles, acceptance and endurance breaches within clichés, eventually reinforcing the concept that to perform is a cultural, anthropological fact that implicates actively who is acting and who is watching. “Differently-able performers likewise are signs of their times: a point in the modernity when extraordinary bodies have a currency as lifestyle accessories when any shock or alienation value is eroded by the ubiquity of difference that is consumed and repackaged.” (KUPPERS, 2003, p. 3)

Social theatre coaches and facilitators are required wide-ranging skills to apply specific propaedeutic, learning methods and operate accordingly to different types of suffered disability. To identify a specific set of exercises for each case is often necessary.

Practitioners affected by Down syndrome or mental diseases respond to the same task differently, depending on how severe their disability is and on the degree of their cognitive capacity. Equally fundamental is the investigation of their emotional sphere. The work requires extreme patience and care, guiding the practitioners gently to transform their often-negative feelings towards society, the others and themselves into something creative, so to establish positive relationships with everything around.

Social theatre companies like RambaZamba Theater (Berlin), Theater HORA (Zürich), Isole Compresse Teatro (Florence) among others, have successfully dealt with Down syndrome practitioners that usually show great shyness and closure. They gradually implemented and refined communication skills, build self-esteem and enhance social confidence also to interact with others in their everyday life. When persons affected by DS feel welcomed inside a group and perceive that the group members understand their diversity as a unique quality of their being rather than a weakness, they overcome their anger, frustration and fears and free their creative potential.

The liberation from despair, loneliness, rejection, sense of personal defeat, which is often due to external agents, can be reached entwining solace and *Begeisterung*, the Hegelian glowing enthusiasm necessary to the realization of a work of art.



When possible, the work on one's memory is also crucial to the creative process. Life experiences leave inside all people something valuable. Memories are what make a person unique. They are the inextinguishable, magmatic subject-matter that continually shaped individuals' identities. The task of the facilitator is to find the right ways to access, re-awaken and channel DS and mental illness practitioners' memories proactively, creatively, bearing in mind, as a last resort, that "remembering is an ethical act, has ethical value in and of itself." (SONTAG, 2003, p. 115)

Social theatre is not to be confused with theatre-therapy. Nevertheless, it has proved to be indirectly beneficial to a wide range of practitioners presenting different disabilities. One of the main reasons is probably because Social theatre attributes value to the possibility of building a group identity which, in many cases, favours a positive image of oneself reflected in the positivity of the group.

Social theatre employs several performative practices in its training process. For example, it can be beneficial for practitioners affected by autism to soften agitation and insecurity and improve peace and readiness of mind, to the point of internalizing and managing the learned elements independently.

Autism spectrum disorder (ASD) is one of the most complex and mysterious forms of disability. It manifests itself through many symptoms. At the base, it has a common factor: to struggle every day to adapt to the world. In some cases of high functioning autism, rapid changes and unpredictability of the situation usually generate anxiety and frustration. The refusal of physical contact, a relational obstacle in this type of disorder, was overcome through exercises inferred from modern dance. (TAKAHASHI, 2019)

In the specific, contact improvisation, a dance practice where the points of physical contact between at least two bodies in motion become the jumping-off to explore improvised and expanded micro-movements, has proved to be very useful for people who have autism. It is because, beyond the simple points of physical contact, a more extensive contact comes into play: auditory, kinetic, perceptive, energetic among dancer partners. Through contact improvisation jams, a relationship of solidarity and confidence can be gradually established based on mutual knowledge, non-verbal reciprocal assistance and support, working in pairs and then within the whole group.



Improvements have also been detected in cases of motor difficulties and hyperactivity. Working on aspects such as body control, attention and concentration, practitioners developed significant skills in spatial coordination, attention, listening, cognition, reasoning and response to requests. These achievements are a confirmation that with commitment, passion, seriousness, professionalism and competence, integration and inclusion made of facts and fewer words are possible.

Like all performing arts, also Social theatre carries its risks. However, an artistic experience if it does not include risks, does not carry out its task. The socially denied body pushes the audience into the territory of risk through its dramaturgical devices.

Stories and autobiographies of marginalized people are transformed into metaphors which tell of great humanity and also of a little secret: the performers on stage have learnt what they know not in theatre academies, but at the school of pain and suffering, discrimination, insane asylum. These are cruel but great schools, as Antonin Artaud and Sylvia Plath recounted.

In the territory of risk, art is provocative by nature. Poetry becomes the expression of the painful feeling of living, of the human inability to be perfect. The socially denied body is a vehicle to convey such feelings. It does not do as if. It does not imitate. It slips like a blade into the grease of commonplace certitudes and fears.

When real-life experiences of such kind are at the centre of the work, to perform always demands renewal of language, disobedience to its rules because what is going to be performed is somehow un-precedent. Complications of life are in the place of fiction. Experiences of hardship turn into incisive, at times unpleasant living images: *“Each one shuts himself up in the barrel of self, in the self-fermentation he dives to the bottom, with the self-bung he seals it hermetically, and seasons the staves in the well of self. No one has tears for the other’s woes; no one has mind for the other’s ideas. We’re our very selves, both in thought and tone.”* (IBSEN, 2003, p. 93)

Eventually, time present everything contains. It becomes the knot of the performative event, bridging the work of the marginalized with the reality itself, the viewers watching an anti-simulation.

Disability culture has the exceptional potential to bring back theatre, dance, performance there where they originated. Necessity and emergency, not entertainment.



The medium for, not an end. The differently-abled performers are at the forefront of the vast scene: not the stage, but the world, where everyone owns the absolute right to life. Their works are nothing but the terrible made sublime, the manifestation of poetry in hopeless places, visible and invisible spaces. It springs from bodies numbed by pain, segregated by suffering. It filters from the insurmountable cracks of a side-walk that the normally-abled bodies tread effortlessly every day. It pours from the mouldy fissures in the wall of an old hospital that we pray to visit never. It is a silent cry that emerges from the wounded, bleeding womb of history, like a spore near the opening, a still alive pray clutched by a snake curled in its coils.

Performers endowed with disabilities are not born interpreters of perfected ideas. They do not engage in mimetic, confessional narratives. They are living archives that manifest what they bear: not a ghostlike social status but their endurance and resilience, their *“witness, in the manner of an ethical or political act for today and for tomorrow.”* (DERRIDA, 1996, p. 35)

Indeed, the difficulties in realizing performative projects involving the participation of differently able performers are many. They can be technical-qualitative: for example, it is more complicated to work with patients affected with severe Down syndrome, than with others presenting physical disabilities in the limbs. The learning process of severe Down syndrome patients is long and laborious.

Moreover, other difficulties can be of ethical and moral nature, about disabled bodies' exploitation for artistic purposes. Here, the purpose and objective of the performance process and its final restitution (the performance) should be clear that is to honour and put the focus on disability culture, whatever the artistic operation.

What the ethical-moral question crucially raises is that of the audience. Some spectators struggle in keeping an objective, concentrated, but passionate eyes in front of the difference and remain crystallized in their comfort zone of passive observers. In front of strong stimuli that shock the gaze, a psychological defence mechanism, even unconscious, is triggered. That is that the ego clams up to protect itself from excessive requests of a too intense drive. In the best cases, to work with diversely abled performers can forward further developments in the performative turn. For directors with consolidated experience in the field of performing arts and disability, such as Jérôme Bel, the physical asymmetries of differently able performers' bodies are highly



inspirational, as well as are all the artificial devices that replace missing body parts. (BEL, 2013)

As a theatre practice, Social theatre has made consistent strides in treating disability as a creative resource, but in reality, things need patience and perseverance to make something new familiar.

However, disability exists and cannot disappear, and neither the performer nor the spectator can deny its existence. In performance, it can also disappear but to reappear again reversing roles and social representations linked to the presence of an existential threat that can strike everyone without distinction. The reversal comes to the point where it is difficult to say who has and who has no disabilities. Who is healthier? Who is the sane and who is insane?

It is somehow a paradox: “Can you be simultaneously ‘mad’ and rational’, a ‘sufferer’ and an ‘observer’? (...) What if the observer is mad and who is on stage is not? (...) Is mental illness (‘madness’) really incompatible with rational or (perhaps less stigmatizing) productive behaviour?” (GILMAN, 2014, p. 54) Certainly to ask these questions is licit, at least for their anthropological implication.

In this regard, what should not be underestimated is that people affected by mental illness or physical disabilities are challenged doubly. On the one hand, they struggle with the symptoms of the condition they forcibly live. On the other, with the stereotypes and prejudices that result from misconceptions about their disability. As a result “people with mental illness and affected by disabilities are robbed of the opportunities that define a quality life.” (CORRIGAN and WATSON, 2002, p. 16)

History teaches us how long and laborious it is to break down the mental patterns and closures that play out the creation of stereotypes and nurture prejudices, which is fundamentally a cognitive and affective response that leads to discrimination. Prejudices endorse, even involuntarily, negative narratives, which in turn generate negative emotions and distrust.

Prejudicial attitudes involve an evaluative, generally, contemptuous behavioural component typical of a society that widely flies over stigmatizing and disqualifying ideas. To feel less appreciated by others is detrimental to the individual conception of oneself. Self-esteem suffers, as does deteriorate one’s trust and confidence in the



future. The low self-esteem that often afflicts people with disabilities also involves the increase of discouragement towards the world, reality and life. It is described scientifically as “a fundamental paradox in self-stigma.” (CORRIGAN and WATSON, 2002, p. 17)

Among the characterizing aspects of Social theatre is to not isolate people with disabilities in their being together, thus to promote acceptance and valuing each one’s different abilities equally. Social theatre infers that people with experience of disability are, a fortiori, subjects of active citizenship and not objects of assistance and that, as the theatre of and for diversities, in all sense, it is an opportunity for social and personal reciprocal enriching exchanges.

Ultimately, making the scenic arts accessible to differently able people allows aggregative and socializing experiences usually precluded to them. At the same time, it implements awareness, team spirit, cooperation and openness among the non-disabled performers to the difficulties that their peers encounter in their everyday life.

Isole Comprese Social Theatre School and The Practice of Beauty

This assumption that beauty is an accessory, and dispensable, shows that we don’t understand the importance of giving the soul what it needs. The soul is nurtured by beauty (...) craves beauty and, in its absence, suffers. (MOORE, 1992, p. 278)

Some play freedom through their madness, or by falling and regaining balance on their crutches, modern jesters and holy fools. Others do wheelies on streets greatly traffic-congested, boosting their wheelchairs on steep descents. Some remove their prosthetic implants and stick their severed arms into clay blocks, leaving imprints of voids and solids. Others ask the passers-by to write a dream on their immobilized backs. Some perform regardless of their blindness, and with formidable stage presence, they open new ways of communication with their body. They did not attend institutional training in performance techniques, only for the fact that those places of education were not accessible to them. (CHRISTAKIS, 2016)



Isole Compresse Social Theatre School for social theatre actors and operators was established in 2005 in Florence by psychoanalyst and theatre director Elena Turchi, and her partner, actor and theatre director Alessandro Fantechi. They honed their artistic competence working alongside directors such as Liliana Cavani, Derek Jarman and theatre masters such as Danio Manfredini, Judith Malina, Rena Mirecka, among others. The school remained operational until 2018, when Fantechi passed away.

The school learning method resumed Eugenio Barba's and Nicola Savarese's studies on theatre and anthropology. The revolutionary approach to theatre and happenings by Tadeusz Kantor. Jerzy Grotowski's precepts, precisely to eradicate the internal blocks. Peter Brook's empty space theory. The physical theatre training by Ryszard Cieślak and Philippe Radice. The theatre of cruelty by Antonin Artaud, considered by Fantechi and Turchi a predecessor of Social theatre.

Pivotal to the theoretical framework was the study of the embodied cognition. The theory of embodied cognition originates from the philosophical investigation on being and time (HEIDEGGER, 1962) and the essence of reason as a principle of being (HEIDEGGER, 1969). From the phenomenology of perception that spells out how the body plays a crucial role not only in perception but in speech and in the relation to others (MERLEAU-PONTY, 1962) to the analysis of the structure and signification of human behaviour and consciousness, undertaking the Gestalt psychology notion of a whole being greater than its parts (MERLEAU-PONTY, 1963). From the radical empiricism by William James, who, in his essay "The Meaning of Truth" (1909), postulated that "the only things that shall be debatable among philosophers shall be things definable in terms drawn from experience" (JAMES, 1987, p. 826). Eventually, from John Dewey's pragmatic account of social practice, emphasising the importance of habits in organised human life, the role of philosophy as a means of improving daily life (CAMPBELL, 2019), at the same time recognising the social nature of the self (DEWEY, 1958). To analyse and explain how the human body shapes what the mind can do (GALLAGHER, 2005) is a primary characteristic of the embodied cognition and approach:



Western scientific culture requires that we see our bodies both as physical structures and as lived, experiential structures-in short, as both “outer” and “inner,” biological and phenomenological. These two sides of embodiment are obviously not opposed. Instead, we continuously circulate back and forth between them. Merleau-Ponty recognised that we cannot understand this circulation without a detailed investigation of its fundamental axis, namely, the embodiment of knowledge, cognition, and experience. For Merleau-Ponty, as for us, embodiment has this double sense: it encompasses both the body as a lived, experiential structure and the body as the context or milieu of cognitive mechanisms. (VARELA, THOMPSON and ROSCH, 1991, pp. XV-XVI)

For example, excelling in dance skills can be understood as tangible proof that the characteristic of the body of the dancers are not accidental to their mental abilities, but define them in various intrinsic ways. The information processes that carry out our intelligent functions are regulated and distributed by the physical, chemical and biological compound that implements them (SHAPIRO, 2011). However, the methods and effectiveness of practical intelligence mainly depend on the perception that one has of the environment, from the level of familiarity he/she/they have with it and from the personal and interpersonal experiences conducted within it. In other words, the interactions between body, environment and social context act on the sensorimotor capacity of the individual, while defining action opportunities, which the individual undertakes through perceptive, sensorial and motor engagement (RIETVELD, 2008). To note, in the field of radical embodied cognitive science, “cognition is to be described in terms of agent-environment dynamics rather than computation and representation” (CHEMERO, 2009, p. X).

Embodiment is the surprisingly radical hypothesis that the brain is not the sole cognitive resource we have available to us to solve problems. Our bodies and their perceptually guided motions through the world do much of the work required to achieve our goals, replacing the need for complex internal mental representations. (WILSON and GOLONKA, 2013, p. 1)

Social theatre operators who apply elements of embodied cognition in their teaching methods usually based their propaedeutic on a pedagogy of action in a given environment to produce experience, sourcing elements from the biomechanical and



physical theatre traditions. The aim is that each participant can experience themselves as a performer in the workshop space through interaction with others, exploring new individual and collective physical composition and sound scores to develop cognition-kinetics. In this way, each participant partakes in a performative system-environment and generate mutual knowledge, thus assuming an active role. In this sense, embodied cognition becomes very effectual in educational and rehabilitative contexts. Implying that the body acts on the cognitive level and plays a fundamental role in learning new skills, the embodied approach in Social theatre provides that quality of movement, kinetics, action, sounds and rituality become the founding nuclei to activate transformation processes. To this, Fantechi and Turchi conceived a teaching method as a learning path of embodied practices to implement body perception, relationship with the other and operate on the self to qualify that same relationship. They aimed to inspire greater self-acceptance, thus a more positive psycho-corporeal and emotional awareness, respecting the psycho-physical possibilities and limits of each participant. They valued with loving-kindness, radical tenderness and consideration the signs and stigmas connoting the body, precisely because the body shapes the process of acquiring understanding not only through thought, experience and the senses but also through what afflicts it.

Affliction comprises physical pain, suffering, mental distress, depression, aching sensations of uselessness, social inadequacy, and apprehension to fail altogether, and shapes the social factor. “The social factor is essential. There is not really affliction where there is not social degradation or the fear of it in some form or another... There is no real affliction unless the event which has sized and uprooted a life attacks it, directly or indirectly, in all its parts, social, psychological and physical” (WEIL, 2010, p. 39).

The school learning principles founded on the practice of beauty, inspired by American psychoanalyst James Hillman’s propositions and the archetypal psychology by Carl G. Jung. More extensively, the practice of beauty is a way of life for community building, all-inclusive; and a tool to counter criticism, moralistic judgments and quibbling, baseless distinction, even disguised as the best intentions, that often insinuates in considering the difference between able- and differently able bodies.



Emphasizing the non-negativity of any-body and the inherent radiance of every being (HILLMAN, 1998), the main aim of the practice of beauty is to unveil the expressive potential contained in every-body, however, not to outsource skills and represent them. It deploys ability and disability as dramaturgical devices of hybridization, since the organic nature of life that the scene reveals, it resides in the dialectical relationship and co-presence of the opposites: good and evil; light and shadow; ugly and beautiful; health and disease. The pietism of the gaze to the pain of others is a way of looking but not of seeing. It measures a distance rather than seeking involvement with the subject (the object of the gaze). The practice of beauty, instead, relies on the Latin *pietas* to stimulate the conscience to a feeling of respect for the scandalous diversity of the other's body in pain (SONTAG, 2003). Beauty is the result (artistic and social at the same time) obtained by rebelling against the pietism of the gaze. It is an act of intellectual revenge that stems from the dualism between beliefs of what is just and unjust. It shies away from the notion of normalcy hitherto understood to clash with the norm that considers an anomaly as a cultural phenomenon. (TURCHI, 2011)

Thus, also the categorical subdivisions of theatre and handicap, theatre and prison, theatre and therapy are just functional to social management. They do not concern the ethical-aesthetic objectives of theatre and performance. If anything, those objectives are embedded in the possibilities and values present in each of these partitions.

Pain, suffering, isolation, solitude, rejection, discrimination, social malaise are the main elements for the artistic operation, explored with an Artaudian approach to cruelty, at times winged and light so as not to be crushed by the gravity of the human drama and rarefies its ruthlessness.

The psyche struggles continually to welcome the new and the different. Precisely for this reason, given that a poetics of the disability exists, its complications come up again as soon as disability becomes the subject-matter of artistic creation. In this sense, the practice of beauty denies the autonomous completeness of the form, for it considers disability, not a fixed prerogative, but something flexible, liquid, ever-changing, like our identities.



About human relationships and personal needs of compensation and redemption from pain and suffering, the practice of beauty does not view their threatening side. It encourages empathy, as the aesthetic nature of disability pertains to that of human existence. In this respect, disability is a powerful tool to question the presence of the human being in the world, which is always beyond whatsoever human condition, distinctions and side-effect comparisons that are by-products of social constructs.

Society overtime has always established canons about physical and moral perfection, from the platonic *kalokagathia* (the ideal of aristocratic physical beauty and moral perfection), up to the conditioning standards of today advertising campaigns. In the space of performing arts, when ideals of perfection collide with something that differs entirely from them but is equally considered and put in the same category, those ideals shattered, demonstrating their conceptual inconsistency. Furthermore, “that can be said of many perfectly clear ideas... To set up a standard of public morality a notion which can neither be defined nor conceived is to open the door to every kind of tyranny.” (WEIL, 1986, p. 51)

At some point, it would also be fair to ask if the practice of beauty is too relative a concept to take on disability correctly, for the notion of beauty may sound controversial or antiquated. There is a risk of philosophizing by clichés and short cuts and assume the practice of beauty as an abstract principle or a mere manifestation of intent.

Instead, what is interesting to note is how the psychological component and elements of both philosophical and sociological derivation intertwine in practice, privileging a phenomenological approach to consciousness and personal experience to stimulate imagination in a sociological sense.

Indeed, something beautiful is different from merely liking it, which is an act that depends on subjective, idiosyncratic tastes, personal opinions and moral judgments that brings no cognition about the thing itself. (KANT, 1987) Nevertheless, about disability, beauty cannot be resolved as a Kantian selfless contemplation either.

Within the practice, beauty is understood as an organism overflowing with opportunities for communication, new encounters, henceforth artistic achievements. Like so, to exercise the practice of beauty within the culture of disability means, first



and foremost, to figure out, learn from and interact with the tensions, worries and feelings of the differently able person. The possibilities of artistic collaborations that follow within and after the training with differently able practitioners will hopefully lead to the realization of artistic works, which may be said beautiful because their themes are unequivocally unsettling, unordinary, unusual, extraordinary. “What interest us is theatrical creation, not looking for ways to heal (...) For somebody with an ability deficit, the achievement of this can be linked to doing a complete simple forward roll, but this is the equivalent of a gymnast doing a triple somersault.” (CZERTOK, 2015, p. 49)

In late stance, it is a beauty unpretentious, to be found in the humbleness of the soul, convinced of its value, authentic at last. To performance, it refers to performers’ innate ability to be by performing: “The capacity to perform, to play, to be, seems to be a ‘given’ in human life, in a way which has nothing to do with intellectual differences. One sees this with infants, one sees it with the senile, and one sees it, most poignantly, with the Rebeccas of this world.” (SACKS, 1998, p. 186)

It is a beauty limited in its needs, moderates in its desires, that moves discreetly, without provoking, between the things of everyday life to which is paid less attention. It helps the soul to open up and renew all sorts of relationships with everything around more easily. It is not about the ecstatic, but the ephemeral, the impermanent, the fragile: human body in action, emotional fact, radical tenderness, melancholy, missing parts. Conversely, its absence would dull our receptive abilities and make us insensitive. This anaesthesia would lead us to withdraw into ourselves, waste, disrespect, self-entitle, thus to lose the ability to engage with the world (HILLMAN, 1989).

“At the centre of the human heart, is the longing for an absolute good, a longing which is always there and is never appeased by any object in this world.” (WEIL, 1986, p. 202) After all, the soul always has to do with beauty. “Beauty is something everybody is longing for, needs, and tries to obtain in some way – whether through nature, or a man or a woman, or whatever. The soul yearns for it.” (LONDON, 1998)



The practice of beauty: a balm for the stigma

Do you know what it means to find yourselves face to face with a madman – with one who shakes the foundations of all you have built up in yourselves, your logic, the logic of all your constructions. (PIRANDELLO, 1957, p. 192)

Besides understanding their afflictions, social theatre operators must help the differently able practitioner to cope with their stigma, placing them on par and abandon the sometimes subordinate or welfare attitude when being and working together with them.

A stigma increases social distance and refusal in everyday life. Who possess full cognitive faculties may talk about these unpleasant situations, but too often they self-isolate themselves. In an unpublished letter to his mother dated March 23, 1942, Artaud writes: “I’m no more than a dead man walking who wants to survive himself, and I’m living in fear of death. I wrote to ask for your help in easing this hellish suffering of mine and I see from your letters that you haven’t at all understood the horror.” (LOTRINGER, 2015, p. 22) Even though Artaud recovered, for the horror of his hellish suffering “he was forever stigmatized.” (LOTRINGER, 2015, p. 130)

The word ‘stigma’ refers to an identifying mark or characteristic of disgrace associated with a particular circumstance, quality or person. In science, it is a diagnostic sign of a disease. It can raise feelings of disapproval, refusal, repulsion, devaluation. The term is borrowed from Latin *stigma* that means mark, brand, deriving from the old Greek *stizein*, a mark tattooed on people to identify their position in the social structure and to indicate that they were of less value. “The Greeks (...) originated the term stigma to refer to bodily signs designed to expose something unusual and bad about the moral status of the signifier. The signs were cut or burnt into the body and advertised that the bearer was a slave, a criminal, or a traitor: a blemished person (...) to be avoided, especially in public places.” (GOFFMAN, 1963, p. 1)

To carry a stigma can permeate the social status of a person so strongly to paint it often in a negative light. Applied to a person’s disgrace with or without tangible evidence of it, it can arouse further negative concerns about the kind of disgrace (GOFFMAN, 1963).



Stigma is a tainted label, “especially when its discrediting effect is very extensive; sometimes it is also called a failing, a shortcoming, a handicap.” (GOFFMAN, 1963, p. 3) It is an anomalous gap between “an imputation made in potential retrospect, a characterization ‘in effect,’ a virtual social identity, and the actual social identity” (GOFFMAN, 1963, p. 2) of the individual.

The impact of stigma is twofold. Public stigma is about the reaction that people have towards those who carry a stigma. Self-stigma is a prejudicial devaluation which people turn against themselves when they suffer one or more of those conditions. (CORRIGAN and WATSON, 2002)

Stigma can cause lack of human relationships, humiliations, derision, mockery, even if involuntary, made out of ignorance. “Stigmatized people are those that do not have full social acceptance and are constantly striving to adjust their social identities” (CROSSMAN, 2020)

Social workers and operators, activists, and the disabled themselves always struggle to implement strategies to raise public awareness of what disabilities entail. A handicap, a disability, an illness and the stigmas that characterize them are only a sometimes small, sometimes not so small, part of the individual. Between ability and disability, there is no clear break, but to be stigmatized is an experience that can happen to each person. However, to eliminate the mechanisms that push the collective mentality to exploit the stigma, even if unconsciously, as a mark of inferiority, is a task among the most difficult, and not just in disability culture. (PERROTTA, 2009)

The emotional reactions caused by the stigmas often depend on their definitions. When definitions change, emotional reactions and behaviours also change. The same stigma, reaction, situation, can be defined in many ways. What one culture despises can be appreciated in another. A stigma associated with a disgrace causing dismay could, later on, be seen under another light and elicit other reactions.

The disrepute associated with a stigma does not arise from the stigma. It follows that the emotional reactions to it are also manifold. Changing attitude towards a situation favours an emotional turn. Disability in itself and the stigmas associated with it do not exist. They are the result of definitions. The attribution of the stigma depends on the observer, the beholder. The definition of the stigma is consequential but does not stem from the individual who carries the stigma. It stems from the observer who



identifies a specific particularity of the individual that escapes the standards of normalcy. (GOFFMAN, 1963)

Social relationships and human interactions shape definitions. The individual does not passively assimilate the definitions coming from the outside but interprets them, and can also criticize, modify or reject them.

Definitions change over time and space, but critical skills and discernment are not the same for everyone. There are socialization processes that favour the manifestation of critical thinking, and there are situations in which, instead, this ability does not develop. In rigid-minded education, individuals do not question the obvious and interpret reality based on clichés and prejudices. (BLUMER, 1969) On the contrary, looking at reality through the eyes of those that are at the margins, it fosters knowledge. It undermines many definitions that appear undisputed but that in the end have not an objective basis.

In the past, severe disabilities or the effects of fatal diseases could even take on positive connotations. In ancient Greece, for example, epilepsy was considered a sign of communication with the gods (PERROTTA, 2009). Tuberculosis, in the nineteenth and early twentieth centuries, embodied the ideal of romantic beauty, symbolizing sensuality and seductive vulnerability. It was a scourge but was also considered an index of high feelings, sensitivity and “aristocratic looks (...) a matter of image” (SONTAG, 1978, p. 28). On the other hand, the sign of an injury, a deep scar, can also be a motif of pride, strength and courage if a social group attributes value to it.

How epochs and cultures interpret the same disease or disability differently, makes us understand that “definitions uncritically assimilated in socialization processes, they tend to look natural. The unequal = deformed, and ugly = bad equation, common in our culture, seems obvious to us because it has roots in images known since early childhood.” (PERROTTA, 2009, p. 92)

The consequence of harmful, derogative definitions towards disability can cause more suffering than the disability itself. As well as, is not recommended to encourage paroxysmal, unrealistic aspirations when embarking in a learning or working situation with differently-abled people, in particular with those affected by mental illnesses, because they can bring disappointments and project a further halo of inadequacy.



In essence, the practice of beauty serves on building a positive self-image, sense of dignity, self-esteem, self-confidence, shrewdness, perspicacity, the capacity of choice, sense of time and space, positive orientation towards the future.

To achieve those results, at least partially, and explore different narratives around stigmatization, there are several useful exercises. Non-directive interviews. Storytelling. Application and elaboration of different forms of linguistic and gestural communication to define things and interpret reality in multiple ways. Observations of the behaviour of others in different environments. Intervention and occupation of public spaces (guerrilla acts), when possible and under unarmful circumstances.

Conclusion

The practice of beauty does not confuse disability with an exception. It sizes it as one relevant side complemented with the whole and as such it should not be denied.

To make art on behalf of disability culture and do justice to the culture of diversity and inclusion means to shed light on realities mostly known through stereotypes, prejudice and discrimination.

Particularly theatre and performance art, have proved that testimonies and real-life stories of people living at the margins of society have the potential to polarize attention, provided to present them to the audience not as parallel events to normalcy but as part of the kaleidoscope of existence formed by all people and without distinction.

Within and next to disability exists rare treasures to share and from which to learn that perhaps the meaning of life dwells in the pain of the others, that suffering is inherently meaningful, constitutional to life.

Suffering can enable people to empathize with each other but a lot of suffering is also unfair and indifference makes it infinitely worse. So, we have to take responsibility and act to get out of it or at least reduce it, to reconcile with the idea that life is all evidence of nature and compassion.



Although the idea of beauty is always shifting, it is deep-rooted in that of compassion, which means deep bond with one's self and the others, therefore, in essence, beauty is mostly inclusive.

To this end, the higher the significance differently-abled performers assume in the eyes of the audience, the higher the significance of what they communicate.

References

BEL, Jérôme. Disabled Theatre: Jérôme Bel interviewed by Marcel Bugiel. **Chimères: Squizodrame et schizo-scènes**, Toulouse: Editions Érès, 2, 80, 195-199, December, 2013. Available at: <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-195.htm> Accessed on: 9, Feb., 2019.

BERNARDI, Claudio. **Il Teatro Sociale: l'Arte tra Disagio e Cura**. Rome: Carrocci, 2004.

BERNARDI, Claudio and CANTARELLI, Laura. Emozioni: riti teatrali nelle situazioni di margine: Atti del convegno. **Quaderni dell'Ufficio di Promozione Educativa e Culturale**, Cremona, Provincia di Cremona, Vol. 2, 11-14, 31, May, 1995.

BLUMER, Herbert. **Symbolic Interactionism: Perspective and Method**. Berkley: University of California Press, 1969.

BUFANO, Lisa. Artist statement: Persistence of Vision. **Artist website**. May 2006. Available at: <http://web.archive.org/web/20060505055847/http://www.lbufano.com:80/info.php?page=statement> Accessed on: 12, Oct., 2016.

CAMPBELL, James. John Dewey's Debt to William James. In: FESMIRE, Steven (ed.). **The Oxford Handbook of Dewey**. New York: Oxford University Press, 2019, pp. 615-628.

CHEMERO, Anthony. **Radical Embodied Cognitive Science**. Cambridge (MA) and London: The MIT Press, 2009.

CHILTON, Michael. Michel Petrucciani: A Symbol Of The Combat of The Human Being. **udiscovermusic**. London: Universal Music Group, 28, Nov., 2019. Available at: <https://www.udiscovermusic.com/stories/michel-petrucciani-blue-note-years/> Accessed on: 21, March, 2020.

CHRISTAKIS, Jiorgos. È solo danza. In: ANTONACCI, F., GUERRA, M., and MANCINO, E. **Dietro le quinte. Pratiche e teorie tra educazione e teatro**. Milano: Franco Angeli, 2016. Kindle edition.



- CONTI, Ivana. **Il Pubblico del Teatro Sociale**. Milano: Franco Angeli, 2012.
- CORRIGAN, Patrick W. and WATSON, Amy C. Understanding the impact of stigma on people with mental illness. **World Psychiatry**, Geneva: WPA, 1, 1, 16-20, February 2002. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1489832/> Accessed on: 25, March, 2020. PMID: 16946807.
- CROSSMAN, Ashley. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. **ThoughtCo**, New York, February 11, 2020. Available at: <https://www.thoughtco.com/stigma-notes-on-the-management-of-spoiled-identity-3026757> Accessed on: 15, March, 2020.
- CZERTOK, Horacio. **Theatre of Exile**. London and New York: Routledge, 2015. eBook, unpagged.
- Disability Discrimination Act**, 1995. Available at: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1995/50/contents/enacted> Accessed on: 4, March, 2020.
- DEWEY, John. **Experience and Nature**. New York: Dover Publication, 1958.
- DOBUSCH, Laura. Body-Sensitive Diversity Research Between Enablement and Disablement: The Social Model of Disability and the Denied Body. In: FOTAKI, Marianna, PULLEN, Alison, eds. **Diversity, Affect and Embodiment in Organizing**. London: Palgrave MacMillan, 2019a, 69-89.
- DOBUSCH, Laura. Body-Sensitive Diversity Research Between Enablement and Disablement: The Cultural Model of Disability and the Insignificant Body. In: FOTAKI, Marianna, PULLEN, Alison, eds. **Diversity, Affect and Embodiment in Organizing**. London: Palgrave MacMillan, 2019b, 69-89.
- DERRIDA, Jacques. **The Gift of Death**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- FANTECHI, Alessandro. Anima Corpo Spirito: Original interview with Alessandro Fantechi and Elena Turchi. In: MORANDI, Emilio. **Isole Comprese Teatro – Un’esperienza di teatro sociale**. Genova: Università degli Studi di Genova, 2011. Dissertation (MA in Scienze dello Spettacolo), 49-51. Available at: <http://www.dramma.it/dati/monografie/teatrosociale2.pdf> Accessed on: 7, Feb., 2020.
- FORNONI, Nicola. Personal message. Email received by <Andrea Pagnes> from <Nicola Fornoni>, 19, April, 2017.
- GALLAGHER, Shaun. **How the Body Shapes the Mind**. Oxford (UK): Oxford University Press, 2005.
- GILMAN, Sander L. Madness as Disability. **Leidschrift**, Leiden: Leiden University, 29, 2, 51-71, October 2014. Available at: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/73352/29-02-Gilman-madnessasdisability.pdf?sequence=1> Accessed on: 2, March, 2020.



- GOFFMAN, Erving. **The Presentation of the Self in Everyday Life**. Edinburgh: University of Edinburgh Social Science Research Centre, 1956.
- GOFFMAN, Erving. **Stigma: Notes On The Management Of Spoiled Identity**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Towards a Poor Theatre**. London and New York: Routledge, 2002.
- GROTOWSKI Encyclopedia Online. **total act [akt całkowity]**. Warsaw: Grotowski Institute. 29, Feb., 2012. Revised: 1, March, 2019. Available at: <https://grotowski.net/en/encyclopedia/total-act-akt-calkowity> Accessed on: 5 March 2020.
- GUENATRI, Kamil. Statement. **Artist Website**, 2014: Available at: <https://guenatrikamil.wixsite.com/artaction/cv> Accessed on: 12, March, 2020.
- JAMIESON, Michelle. Malewitsch [A Political Arm] Mike Parr. **Artlink**, Adelaide: Artlink Publisher, September 2002, 22, 3. Available at: <https://www.artlink.com.au/articles/2656/malewitsch-5Ba-political-arm5D-mike-parr/> Accessed on: 12, Sept., 2016.
- KANT, Immanuel. **Critique of Judgment**. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987.
- KUPPERS, Petra. **Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge**. Abingdon: Routledge Psychology Press, 2003.
- KUPPERS, Petra. **Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape**. Houndmills and New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. New York: Harper and Row, 1962.
- HEIDEGGER, Martin. **The Essence of Reasons**. Evansville: Northwestern University Press, 1969.
- HILLMAN, James. **A Blue Fire: Selected Writings by James Hillman**. New York: Harper and Row, 1989.
- HILLMAN, James. The practice of beauty. In: BECKLEY, Bill, SHAPIRO, David eds. **Uncontrollable Beauty, Toward a New Aesthetics**. New York: Allworth Press, 1998, 261-274.
- IBSEN, Henrik. **Peer Gynt**. New York: Dover Thrift Edition, 2003.
- LOTRINGER, Sylvère. **Mad Like Artaud**. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.
- LONDON, Scott. From Little Acorns: A Radical New Psychology. An Interview with James Hillman. **THE SUN Magazine**, Chapel Hill, NC: The Sun Publishing Co., March 1998. Online ed., unpagged. Available at: <https://www.thesunmagazine.org/issues/267/from-little-acorns> Accessed on: 5, March, 2020.



- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Structure of Behavior**. Boston: Beacon Press, 1963.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. An Unpublished Text: Prospectus of His Work. In: **The Primacy of Perception**. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964, 2-11.
- MOORE, Thomas. **Care of the Soul**. New York: HarperPerennial, 1992.
- NEWMAN, Lisa. VIPAW as T.A.Z. In: **III Venice International Performance Art Week, Fragile Body – Material Body**, exhibition cat. Venice: VestAndPage press, December 2017, 45-51.
- PERROTTA, Rosalba. **Un cuore di farfalla: studi su disabilità fisica e stigma**. Milano: Franco Angeli, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi. Henry IV. In: **Naked Masks, five plays**. New York: E. P. Dutton, 1952, 139-209.
- PROFETI, Maria Grazia. Traduzioni/Riscritture Teatrali. In: BUFFAGNI, C., GARZELLI, B., ZANOTTI, S. **The Translator as Author: Perspective on Literary Translation. Proceedings of the International Conference**. Università Per Stranieri of Siena, May 28-29, 2009. Münster: LIT Verlag, 2011, pp. 193-211.
- RIETVELD, Erik. Situated normativity: the normative aspect of embodied cognition in unreflective action. **Mind**, 117 (468), 973–1001, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1093/mind/fzn050> Available at: <https://academic.oup.com/mind/article-abstract/117/468/973/1109784> Accessed on: 21, July, 2020
- ROCCO, Linda. Reflections on the Disability Arts Movement. **Unlimited** (Commissioning Program), London: Shape Arts and Artsadmin, May 21, 2019. Available at: <https://weareunlimited.org.uk/an-interview-with-tony-heaton-david-hevey-jo-verrent-members-of-the-disability-arts-movement/> Accessed on: 4, March, 2020.
- SACKS, Oliver. **The Man Who Mistook His Wife for A Hat: And Other Clinical Tales**. New York: Simon & Schuster, 1998.
- SCARRY, Elaine. **The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World**. New York: Oxford University Press, 1985.
- SHAPIRO, Lawrence. **Embodied Cognition**. New York: Routledge Press, 2011.
- SONTAG, Susan. **Illness as Metaphor**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of the Others**. New York: Picador, 2003.



- TAKAHASHI, Hideki, MATSUSHIMA, Kanae, and KATO, Toshihiro. The Effectiveness of Dance/Movement Therapy Interventions for Autism Spectrum Disorder: A Systematic Review. **American Journal of Dance Therapy**, Columbia MD, American Dance Therapy Association/Springer, 41, 55–74, 2019. Available at: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10465-019-09296-5#citeas> DOI: <https://doi.org/10.1007/s10465-019-09296-5> Accessed on: 5, March, 2020.
- TOSCANO, Giuseppe. Artistic Performances and Sociological Research, From the Sociological Imagination by C. Wright Mills to the Dramaturgical Approach by Erving Goffman. In: DENZIN, Norman K. ed. **Studies in Symbolic Interaction**, Bingley, UK: Emerald JAI Press, 31, 199-206, Oct. 2008. Available at: [https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1016/S0163-2396\(08\)31011-4/full/html](https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1016/S0163-2396(08)31011-4/full/html) DOI: [https://doi.org/10.1016/S0163-2396\(08\)31011-4](https://doi.org/10.1016/S0163-2396(08)31011-4) Accessed on: 23, March, 2020.
- TURCHI, Elena. La Pratica della Bellezza. In: MORANDI, Emilio. **Isole Compresse Teatro – Un’esperienza di teatro sociale**. Genova: Università degli Studi di Genova, 2011. Dissertation (MA in Scienze dello Spettacolo), 52-55.
- TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play**. Cambridge: MIT Press, PAJ Publication, 1982.
- VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan, & ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge (MA): MIT Press, 1991.
- VYGOTSKY, Lev. **The Psychology of Art**. Cambridge: MIT press, 1971.
- WEIL, Simone. **Simone Weil: An Anthology**. New York: Groove Press, 1986.
- WEIL, Simone. **Waiting on God**. Abingdon and New York: Routledge, 2010.
- WILLIAM, James. **Writings, 1902-1910**. New York: The Library of America, 1987.
- WILSON, Andrew D. and GOLONKA, Sabrina. Embodied cognition is not what you think it is. **Frontiers in Psychology**, 4: 58, pp. 1-13, 12 February 2013. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00058>. Available at: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00058/full#B69> Accessed on: 23, July, 2020

Received on April 23, 2020
Accepted on July 8, 2020



O LUGAR DE ONDE SE VÊ: a inclusão da pessoa com deficiência visual no teatro

Thayná Cristine Rodrigues Silva¹
<https://orcid.org/0000-0003-2903-854X>

Margarete Catarina Ancelmo de Souza²
<https://orcid.org/0000-0003-0196-324X>

RESUMO: Este artigo pretende refletir sobre as formas de inclusão de uma plateia deficiente visual no teatro com ênfase nos recursos possíveis de serem utilizados para a compreensão de uma peça. Para tanto, foi feito um relato sobre duas experiências, uma realizada na Argentina e outra no Brasil. Dado que, etimologicamente, a palavra Teatro se refere ao “Lugar de onde se vê”, de que maneira as pessoas com deficiência visual o fariam?

PALAVRAS-CHAVE: Deficiência Visual. Teatro. Cultura. Sociedade. Inclusão.

A PLACE TO BEHOLD

The inclusion of visually impaired audience in theatre

ABSTRACT: This paper intended to ponder over the manners to include a visually impaired audience in theatre, emphasizing on possible play comprehension resources. For that matter, two experiences are described, one carried out in Argentina and the other in Brazil. Given that the Greek word Theatron means ‘a place to behold’, in what way do visually impaired people behold?

KEYWORDS: Visually impaired. Theatre. Culture. Society. Inclusion.

¹ **Thayná Cristine Rodrigues Silva** é Mestre, Bacharel e Licenciada em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professora efetiva da Rede Estadual de Educação de Santa Catarina, cursa pós-graduação na modalidade à distância pela UNIASSELVI. Email: thaynazitos@gmail.com.

² **Margarete Catarina Ancelmo de Souza** é Doutora em Psicologia pela Universidade do Vale do Itajaí, com graduação em pedagogia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. Atualmente é Tutora da UNIASSELVI e Coordenadora pedagógica - MBS Educação Empresarial. Email: megyy@hotmail.com.



Introdução

Historicamente, as pessoas com deficiência eram tratadas como aberrações, como se tivessem estigmas e não correspondessem ao que a sociedade esperava delas. Esse fato se estendeu desde a Antiguidade Clássica, cujo ideal de “mente sã, corpo sã” por si já demonstrava exclusão de pessoas com deficiência, até a Idade Média, período no qual as pessoas com deficiência eram consideradas amaldiçoadas ou castigadas e ainda eram excluídas pela sociedade daquela época. Na Idade Moderna, com o avanço da Ciência, começaram a ser estudados casos biológicos e clínicos sobre deficiência e, conseqüentemente, estudos na área da Sociologia e Psicologia foram aprofundados para explicar a relação entre o meio e as pessoas com deficiência e as interações entre elas e a sociedade (VOLPI, 2013).

As interações entre as pessoas com deficiência e a sociedade podem ser divididas em fases distintas, respectivamente classificadas como: fase mística, biológica e sociopsicológica (MAIOLA & SILVEIRA, 2009). Na fase denominada “mística”, predominante no período da Antiguidade Clássica até parte da história moderna, acreditava-se que a pessoa com cegueira desenvolvia uma força mística, a qual favorecia uma visão espiritual elevada. Havia temor e interpretações sobre como alguém seno indefeso e abandonado. Na fase biológica, referente ao Iluminismo (século XVIII), as questões místicas dão lugar às descobertas e avanços científicos marcados pelo racionalismo. Nesse período, preconizava-se que a perda de uma das funções da percepção ou a carência de um órgão se compensava com o desenvolvimento acentuado de outros, no caso das pessoas com deficiência visual, a compensação seria a sensibilidade tátil e a agudeza auditiva. A partir do século XIX uma abordagem diferente em relação à pessoa com deficiência visual se destacou: a sociopsicológica. Essa fase levou em consideração a educação da “pessoa cega”, incorporando-a à vida social e à cultura. Se considerar o contexto da vida social e da cultura, como agregar o teatro na vida dessas pessoas? Se etimologicamente a palavra “teatro” se refere ao “Lugar de onde se vê”, de que maneira as pessoas sem a visão fariam?

Portanto, o objetivo desta pesquisa é refletir sobre as formas de inclusão de uma plateia com deficiência visual no teatro, com enfoque nos recursos os quais podem ser utilizados para que aconteça a compreensão de determinada peça. Para tal, realiza-se



um levantamento bibliográfico sobre práticas teatrais realizadas no Brasil e na Argentina, àquelas que retratam a maneira como a pessoa com deficiência obtém o entendimento da peça que lhe é apresentada.

Percebe-se esse, como um desafio de pesquisa e descoberta para ser aprofundado e vir a servir de inspiração e superação de desigualdades socioculturais em relação às pessoas videntes e não videntes, afinal, a arte aproxima visões de mundo, realidades e o teatro transforma a realidade no palco, cuja renovação pode se alavancar na vida.

1. A cegueira e suas características: quem é o sujeito com deficiência visual?

A importância na conceitualização do sujeito cego está no fato de muitas pessoas confundirem cegueira com baixa visão, cujas deficiências são completamente distintas. A cegueira consiste na total ausência à simples percepção de luz (Martín e Ramirez, 2003), já a baixa visão ou visão subnormal pode ser leve, moderada, severa ou profunda e decorre de doenças como: doenças de retina, glaucoma, catarata, traumas, diabetes, senilidade e podem causar perda da visão central, periférica, alteração na visão de cores ou diminuição da sensibilidade ao contrastes (MAIOLA & SILVEIRA, 2009).

Amiralian (1997) observa que, do ponto de vista médico e educacional, a pessoa com cegueira não é apenas aquele que nada enxerga, geralmente esses são em número reduzido, mas os que conseguem distinguir o claro do escuro, percebem vultos e contam dedos a uma determinada distância.

Para Lowenfeld (1957), psicologicamente, pessoa com cegueira é quem sempre foi totalmente sem vista ou que perdeu a visão antes dos cinco anos de idade. Conseqüentemente, este indivíduo não conserva ou utiliza lembranças visuais na aquisição de novos conhecimentos, como também não consegue pôr em termos de visão as suas impressões táteis, cinestésicas, olfativas e auditivas (diferentes de como os videntes o fazem).

Pedagogicamente, a pessoa com cegueira é aquela que mesmo com baixa visão necessita de instrução em braile (sistema de escrita por pontos em relevo) e, com baixa visão, a pessoa que lê tipos impressos ampliados ou com auxílio de recursos ópticos e



pelo fato de apresentarem resíduos visuais não devem ser tratadas como pessoas com cegueira.

Além das variadas perspectivas para explicar a diferença entre cegueira e baixa visão: “para verificar se a pessoa tem algum problema de visão, ou analisar o nível de acuidade da pessoa é necessário a Escala Optométrica de Snellen”³ (VOLPI, 2013, p. 4). Com base na escala, pessoas são consideradas acometidas de cegueira com visão de 20/200 ou menos e baixa visão ou visão subnormal as que possuem acuidade visual de 6/60 ou 18/60 (MAIOLA & SILVEIRA, 2009, p. 11).

Portanto, a deficiência visual vai desde a baixa visão ou visão subnormal até a cegueira absoluta, cujas causas podem ser congênitas, adquiridas, genéticas ou degenerativas, resultantes de erros ópticos, defeitos dos olhos, doenças, síndromes ou condições associadas que afetam a visão em maior ou menor extensão.

2. Cegueira e sociedade: como as pessoas com deficiência visual visualizam o mundo?

A visualidade do mundo não depende apenas do sentido da visão

(Carolina dos Santos Maiola, 2009, p. 4).

Se é verdade que “em terra de cego tudo o que tem olho é rei”, como fica a situação da pessoa com deficiência visual na nossa sociedade? Atualmente, o sentido da visão é considerado primordial, pois em nosso mundo visual muitas informações cotidianas são tratadas como exclusivamente visuais, por exemplo, ao ser utilizado o verbo “ver” para determinadas ações que não se referem a olhar algo, mas conhecer: “Você viu o que aconteceu ali?”; “Viu que deu tudo certo?” A visão é, possivelmente, o guia dessas ações, mas sua ausência não é demasiadamente prejudicial para a

³ Segundo o Ministério da Saúde, a escala utiliza símbolos em forma de letras ou apenas a letra E, organizados de maneira padronizada, de tamanhos progressivamente menores, chamados optótipos. Em cada linha, na lateral esquerda da tabela, existe um número decimal, que quantifica quanto a pessoa é capaz de enxergar (BRASIL, 2008).



execução da ação. Além disso, alguns termos derivados das palavras “ver” e “olhar” estão relacionados à supremacia da visão, tais como: “visões de mundo”, “mau olhado”, “olho gordo”, “olho grande”, ou seja, “[...] à visão é dado um papel essencial no desenvolvimento humano e sua ausência assume, muitas vezes, uma dimensão maior do que ela realmente tem” (LOMÔNACO, NUNES, 2010, p. 58).

Desse modo, a deficiência visual, principalmente em relação à pessoa com cegueira,

Ao limitar as possibilidades de apreensão do mundo externo e impor um peculiar processo perceptivo ao indivíduo, interfere no seu próprio desenvolvimento e ajustamento às situações comuns da vida, provocando uma mudança significativa na estruturação cognitiva e na organização e constituição do sujeito psicológico (RABÊLLO, 2011, p. 48).

Assim, uma pessoa com deficiência visual tem condições de superar uma “sociedade visual”, pois, a mesma apresenta um peculiar processo perceptivo, cujo ajustamento se baseia na compensação dos outros sentidos, pois são utilizados os recursos que estão ao seu alcance para buscar a estimulação em vias alternativas.

Entretanto, embora haja condições de a pessoa com deficiência visual superar uma “sociedade visual” algumas dificuldades devem ser percebidas e enfrentadas. Uma delas é a superproteção da família com ela, principalmente crianças, “[...] porque isso acaba por atrasar a formação do mesmo” (VOLPI, 2013, p. 9). Quando não estimulado precocemente, a pessoa com deficiência visual carece de motivação para perceber o mundo em torno de si e, conseqüentemente, seus movimentos tornam-se mais tímidos e acanhados. A depender da modalidade de vida que o sujeito leva “[...] o corpo pode se transformar num mero instrumento de sobrevivência, um corpo objeto, fisiológico e até mesmo, um corpo atrofiado, fechado, triste ou deprimido”. (RABÊLLO, 2011, p. 85).

Outra dificuldade se refere ao desenvolvimento cognitivo, o qual, no caso da criança com deficiência visual é bastante complexo. Por um lado é completamente dependente do mediador vidente e por outro está dissociada da concepção que o mediador tem do mundo (MAIOLA & SILVEIRA, 2009), pois, a criança com eficiência visual não possui o incentivo que a visão possibilita ao se aproximar, por exemplo, de um objeto para conhecê-lo, por meio do tato; o objeto tem que ser levado até ela para que seja explorado. Nessa situação “a ausência da experiência necessária



para o conhecimento das propriedades dos objetos e de suas funções e significados poderia provocar atraso no desenvolvimento nos bebês” (RABÊLLO, 2011, p. 65), cuja consequência, com o passar do tempo, poderia acarretar num atraso da estruturação do conhecimento, formação das imagens mentais e significado das palavras. Dessa forma, como favorecer o desenvolvimento cognitivo da pessoa com deficiência visual?

Segundo Sá (2007) as crianças com deficiência visual operam com duas formas de estruturação do conhecimento: o que tem significado real para ela a partir de suas experiências e o que faz referência a situações visuais que podem não ser compreendidas ou decodificadas adequadamente, ficando desprovidas de sentido, por exemplo, as expressões: “o azul do céu” e “o brilho das estrelas”. Sugere-se que seja investido em experiências diretas e concretas.

Portanto, no caso das pessoas com cegueira, a visualidade do mundo não depende apenas do sentido da visão, mas a uma superioridade sensorial em relação aos videntes, porque os outros sentidos tendem a ser mais apurados, cuja situação exige uma educação adequada, com base na interação, estímulo e experiências lúdicas. A pessoa com deficiência visual pode atingir um desenvolvimento intelectual semelhante ao do vidente, porém, por caminhos diferentes, utilizando os recursos de que dispõe, no caso o modo tátil para coletar informações e a mediação verbal.

3. Importância do teatro na educação do sujeito com deficiência visual

As palavras não dizem tudo, o conhecimento está além das palavras. O corpo tem a capacidade de manifestar um sentido em todas as situações de existência (Henri Bossu e Claude Chalanguier, 1975, p. 40).

Considerando que a educação adequada para os sujeitos cegos se baseia na interação, estímulo e experiências lúdicas, percebe-se no teatro um instrumento de transformação e superação para a inclusão em nível sociocultural das pessoas com deficiência visual na sociedade.



A lógica da concepção etimológica de teatro e a exclusão cultural que esse segmento da população vive justificam a dúvida sobre essa experiência por parte do sujeito com deficiência visual (NUNES & LOMÔNACO, 2010, p. 58). Se considerar o contexto da vida social e da cultura, como agregar o teatro na vida dessas pessoas?

Primeiramente, considera-se a maneira de desenvolvimento intelectual da pessoa com cegueira, na qual é utilizado predominantemente o sentido tátil-cinestésico, pois “o toque permite a descoberta do próprio corpo e do corpo do outro [...] E se constitui também, numa forma de comunicação usual” (RABÊLLO, 2011, p. 50). Pode-se dizer que no caso da pessoa com cegueira existe um tato no movimento do corpo todo.

A cinestesia favorece a percepção dos movimentos musculares, a recepção de estímulos de músculos, tendões e outros tecidos internos. Por meio dela é “[...] possibilitado o reconhecimento consciente da posição, do peso, da velocidade do movimento (força, ritmo), da orientação das diferentes partes do corpo, articulações e do próprio corpo graças ao sentido muscular e ao ouvido interno” (RABÊLLO, 2011, p. 56). Na ausência da visão, esses são os sentidos que oferecem informações sobre a localização espacial dos objetos e pessoas.

A relação entre o sistema tátil-cinestésico e o teatro é muito estreita, afinal, a arte teatral se utiliza desse sistema há muitos anos. Como forma de comunicação estética, o teatro incorpora, mas não se restringe a linguagem verbal, porque “[...] são estabelecidas relações simultâneas de posição, distância, forma, contorno, altura, largura, peso de objetos e utilizados sons como pistas auditivas para sua orientação” (RABÊLLO, 2011, p. 77). Desenvolve-se, assim, a habilidade corporal por meio de movimentos e ações e pistas auditivas são utilizadas nas relações que se estabelecem entre corpo e espaço.

Acerca das pistas auditivas, os sons causam nos espectadores sensações, as quais remetem a estados emocionais, como medo, curiosidade, alegria, que são explorados no jogo teatral pelos atores interessados em provocar essas sensações em cena. Pelo fato de serem classificados de acordo com a altura, a intensidade, a distância ou a proximidade da fonte, distinguem-se os sons pelo timbre. A entonação e particularidades da fala têm muita significação para as pessoas com deficiência visual, “[...] já que são obrigados a exercitar a memória para gravar diferentes vozes e descobrir pelas nuances de voz as mais diversas reações do estado de espírito [...] das pessoas



com quem se comunica” (RABÊLLO, 2011, p. 58). Desse modo, a sensação auditiva, que permite escutar a voz, é muito significativa nas pessoas com deficiência visual, pois possibilita o contato social e a comunicação interpessoal, apresentada como uma das principais fontes de informação para esse público.

Portanto, para a atividade teatral, considerando a realidade das pessoas com deficiência visual, “[...] os sistemas, tátil, cinestésico e auditivo são especialmente importantes” (RABÊLLO, 2011, p. 50), pois o teatro estimula a percepção deles seja no espaço, o qual é trabalhado em cena ou por improvisações, contribuindo para serem desenvolvidas noções de lateralidade, classificação dos objetos por tamanhos, formas, texturas, coordenação motora fina e orientação espacial. Inclusive, “[...] os faz ter contato com elementos lúdicos o que é importante não só para a atuação, mas auxilia na espontaneidade e a relacionar-se diretamente com outras pessoas superando seus medos” (VOLPI, 2013, p. 19). Ou seja, os sentidos das pessoas com deficiência visual são estimulados, de modo a perceber o espaço e os elementos à sua volta, sendo conquistada uma maior autonomia, uma vez que as relações com os outros são fortalecidas e as inseguranças superadas.

4. Experiências teatrais com pessoas com deficiência visual: uma pessoa com deficiência visual poderia ver um espetáculo?

Se etimologicamente a palavra “teatro” se refere ao “lugar de onde se vê”, de que maneira as pessoas com deficiência visual fariam?

Conforme pesquisas bibliográficas de trabalhos por meio dos quais comentam-se práticas teatrais realizadas no Brasil e na Argentina, verificou-se que as pessoas com deficiência visual (cegueira e/ou baixa visão) além de atuarem em peças conseguem compreendê-las enquanto espectadores ativos, no sentido de saber exatamente os acontecimentos e estados emocionais das personagens. Isto é, entender a peça criticamente, com algumas dificuldades, como: quais ações os atores parados estão realizando? Como entender o cenário? Em que direções são apontadas a movimentação em cena?



Primeira experiência: Feita por Rabêllo, com jovens cegos do Instituto de Cegos da Bahia (ICB), onde ele utilizou jogos teatrais da diretora teatral americana Viola Spolin e trouxe a prática através de gestos, expressão corporal e atitudes. O processo teatral aconteceu em três etapas: etapa de preparação, a fisicalização, a partir dos elementos estruturais do jogo teatral: ação, ambiente e personagem e improvisação combinada previamente a partir do tema (RABÊLLO, 2011, p. 84).

Dificuldade: é observada na caracterização das personagens, pois a expressão da emoção acontecia mais com a fala, do que pela posição corporal e pela movimentação da face.

Possibilidade: criação de personagem a partir do andar, ou de uma determinada postura corporal explorada sensorialmente começando com a movimentação pelo espaço, “[...] onde os alunos criavam formas congeladas (estátua) e em seguida, formavam duas fileiras, para ao tocarem e interagirem com essas estátuas, perceberem suas formas” (RABÊLLO, 2011, p. 99).

4.1 Reações e depoimentos da plateia: como os as pessoas com deficiência visual “viam” o espetáculo?

Em relação ao processo descrito: como as pessoas com deficiência conseguiam apreciar um espetáculo teatral, perceber a ação dos atores?

Para responder a essa pergunta são utilizados depoimentos da plateia, coletados por Rabêllo, por meio de gravações de áudio e anotações do mesmo, após as apresentações realizadas.

Segundo uma aluna:

Quando eles estão sentados dá pra saber; quando estão comendo dá pra perceber. As coisas fazem barulho... Dá pra perceber quando eles estão andando... Mas quando estão parados, não. Eu sei que enxergar é bom, mas a gente se diverte do mesmo jeito quando assiste a uma peça de teatro, não tem nada a ver. Nós só não estamos vendo, mas quando ouvimos um barulho, a gente está sabendo o que está se passando (RABÊLLO, 2011, p. 190).



Tal depoimento remete à importância das pistas auditivas, as quais causam nos espectadores sensações de prazer e alegria, já que eles se divertem e os permitem perceber algumas das ações realizadas pelos atores na cena, como comer e andar, obtendo-se uma compreensão coerente da peça. Porém, há a dificuldade de não saber o que está acontecendo quando os mesmos estão parados.

Ao referir-se ao gesto dos atores no momento de apreciação de uma peça de teatro, outra aluna se manifestou: “Pelo som da voz deles dá para perceber mais ou menos em que posição eles estão – embaixo, em cima, de um lado ou de outro; se eles estão de lado, de frente ou de costas, se estão usando o pé ou as mãos [...]” (RABÊLLO, 2011, p. 191). Portanto, a peça é compreendida e apreendida por meio dos estímulos sonoros propostos pelos atores, cuja situação favorece a localização espacial dos mesmos e a compreensão do estado emocional das personagens.

Segunda experiência: pesquisada por Carolina Volpi (2010), refere-se ao grupo Teatro dos Sentidos, localizado em Buenos Aires, Argentina. Trata-se de um grupo que nasceu pelas mãos de Paula Wenke, professora e diretora que iniciou este trabalho em 1997 com seus alunos na Casa da Gávea. O grupo faz peças para pessoas com deficiência ou para uma plateia com olhos vendados. Segundo a criadora: “[...] Não fazemos teatro especificamente para cegos mais. Esse foi o nosso primeiro intuito. Fazemos teatro para ser visto da imaginação. O que fazemos é não excluir a pessoa que enxerga, cedendo-lhes venda” (VOLPI, 2011, p. 35).

4.2 Estratégias adotadas:

Atores Narradores: As personagens são criadas para ter uma comunicação direta com o público, pois “[...] têm a tarefa de descrever o que não pode ser visto em tempo real ou não pode ser adaptado para a cena, além de estimularem o público gerando suspense, dúvidas, emoções” (VOLPI, 2011, p. 37). Nesta técnica o texto não é decorado, ele é lido com espontaneidade, mas precisa ser devidamente estudado e ensaiado.

Atores Provocadores: têm a função de provocar ao público sensações feitas pelo olfato, tato, paladar e audição, ou seja, incitar estímulos sensoriais. Cada ator tem



um kit para produzirem essas sensações e são responsáveis por um grupo de pessoas. As sensações descritas na peça foram vivenciadas com o público para que eles sentissem de alguma maneira o impacto da cena: “tem momentos em que um dos personagens descreve o perfume da sua amada e logo o ambiente está tomado por um cheiro sutil e agradável” (VOLPI, 2011, p. 47). E “há um momento em que o protagonista da história pega a mão da mulher que gosta. Nesse instante um homem pegou a minha mão passou pela sua barba e deu um beijo” (VOLPI, 2011, p. 47). Cujas técnicas permitiam ao público, fosse vidente ou não-vidente, se sentir dentro da história.

Entretanto, essas técnicas nem sempre funcionavam, como também os estímulos sonoros não se faziam suficientes para a compreensão e apreensão da peça, pois algumas pessoas com deficiência visual, no processo descrito, relatavam suas dificuldades: “Alguma coisa dá pra entender, outras não, vou sempre com alguém do meu lado pra ir me narrando as coisas quando não entendo” (VOLPI, 2011, p. 49) e “sinto falta disso no teatro que é a falta de áudio descrição. Muitas vezes eu tenho que estar com pessoas videntes do meu lado para poder me dizer o que está acontecendo no palco” (VOLPI, 2011, p. 49), remetendo-se, em alguns casos, à importância da audiodescrição.

Em suma, nas duas experiências, percebeu-se que o teatro não é apenas visual, mas também é sempre auditivo (FISCHER-LICHTE, 2008), pois há elementos que conferem materialidade à cena, tais como: corporalidade, que se manifesta na tonalidade da voz e no desenho do gesto de cada ator. Espacialidade, percebida a partir dos sons provocados pela movimentação dos atores e sensações provocadas (no caso da segunda experiência pelos atores provocadores) e sonoridade, com ênfase em seus efeitos sobre o espectador com deficiência visual, evidenciando a legitimidade de sua participação como público de teatro, uma vez que há várias formas de percepção que prescindem da visão para ativar associações, memórias e imaginação.

A relação entre espectador com deficiência visual e o espetáculo pode ser concebida a partir da ideia de espectador emancipado, de Jacques Rancière. Segundo ele, o espectador é ativo, tal qual o aluno ou o cientista. Ele observa, seleciona, compara, interpreta e conecta sua percepção a muitas outras sensações que ele vivenciou em outros tipos de espaços. Ele faz seu poema com o poema que é feito



diante dele e participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história, a respeito da história que está diante dele (RANCIÈRE, 2010). Portanto, ao serem identificadas as vias de acesso do espectador com deficiência visual às experiências teatrais mencionadas, percebe-se a legitimidade de sua participação na produção dessa sintonia, que torna atores e espectadores partes complementares e indissociáveis de um mesmo acontecimento.

5. Considerações finais

Apesar de a palavra “teatro” ter em sua origem etimológica o significado “lugar de onde se vê”, a visão é deslocada para um fenômeno perceptivo, no qual a percepção compreende “o uso concreto dos cinco sentidos, além da visão e da audição, que tendem a ser associados com exclusividade ao espetáculo” (PAVIS, 2007, p. 283).

De acordo com os processos descritos, o sentido mais utilizado pelo deficiente visual do momento de apreensão do espetáculo é a audição, a qual indica a localização espacial dos atores e permite perceber o estado emocional das personagens. Ou seja, a audição expande a compreensão do fenômeno do espetáculo para a cinestesia, outro sentido utilizado, pois a pessoa com deficiência visual localiza os elementos, tem ideia da distância que está em relação ao palco, o que o faz perceber o seu lugar no teatro enquanto sujeito crítico, capaz de contemplar, argumentar e ver o espetáculo à sua maneira.

Algumas das técnicas que podem ser utilizadas são a de áudio descrição ou contemplação de peças radiofônicas, estilo radionovela. Porém, até que ponto a áudio descrição incomoda o vidente e deixa a peça repetitiva? O ideal, a meu ver, seria encontrar um equilíbrio entre momentos de audiodescrição, ação ou descrição da ação no diálogo das próprias personagens, deslocando o sentido da linguagem do plano ficcional para o plano real, tal qual acontece no teatro contemporâneo.

Não somente a audição, no processo teatral do grupo “Teatro dos Sentidos”, por exemplo, nele são aguçados os sentidos remanescentes (tato, olfato, paladar e audição) para poder assim ambientar a pessoa com deficiência na situação e deixar por conta do público a imagem de tudo o que lhe é apresentado. Isto é, essa técnica pode



ser utilizada como uma possibilidade para a inclusão das pessoas com deficiência visual no teatro, como também para o despertar do vidente para seus outros sentidos e, de fato, permitir ele passar por uma experiência empática ao perceber as pessoas com deficiência visual de outra forma: uma forma igualitária e crítica, não paternalista, percebendo-os como pessoas capazes, com sentimentos e ideias, explorando seu lado social e de fato, passando a pensar no outro.

Portanto, dependendo da peça teatral em questão, com possibilidade de técnicas que favoreçam a inclusão da pessoa com deficiência visual no teatro, a arte teatral permite que essas pessoas enfrentem seus limites e se entreguem ao momento do fenômeno perceptivo; enxerguem à sua maneira, com os olhos da imaginação e atuem enquanto sujeitos críticos e atentos na arte; sempre em uma perspectiva do espectador emancipado. Nesse sentido, o teatro se faz um dos caminhos para a superação das desigualdades socioculturais em relação às pessoas videntes e não videntes, possibilitando que as pessoas com deficiência visual contem a sua própria história, a respeito da história que está diante deles. Afinal, o teatro, enquanto arte da presença, é uma provocação aos sentidos e pode afetar o espectador cego ou com baixa visão com a mesma intensidade com que afeta o espectador vidente.

Referências

- AMIRALIAN, Maria Lúcia Toledo Moraes. **Compreendendo o Cego: Uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos-estórias**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.
- BOSSU, Henri; CHALAGUIER, Claude. **A expressão corporal**. São Paulo: Difel, 1975.
- BRASIL. Ministério da Saúde e Ministério da Educação. **Triagem de Acuidade Visual - Manual de Orientação**. Brasília/DF, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. In: **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics**. Tradução por Saskya Iris Jain. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008. Cap. 4, p. 75-137.



- LOMÔNACO, José Fernando Bitencourt e NUNES, Sylvia. O aluno cego: preconceitos e potencialidades. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**. São Paulo, vol. 144, n.1, Janeiro/Junho de 2010.
- LOWENFELD, Berthold. **A criança e seu mundo**. Tradução de J. Espínola Veiga. Revista Lente. São Paulo, Fundação para o Livro do Cego do Brasil, n 01, vol. 01, jan-abr, p. 23-31, 1957.
- MAIOLA, Carolina dos Santos e SILVEIRA, Tatiana dos Santos. **Deficiência visual**. Centro Universitário Leonardo da Vinci, Indaiá: Grupo UNIASSELVI, 2009.
- RABÊ LLO, Roberto Sanches. **Teatro Educação: uma experiência com jovens cegos**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. In **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**. v. 1, n. 15, out. 2010, p. 107-122.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007
- SÁ, Elizabet Dias de; CAMPOS, I. M.; SILVA, M. B. C. **Deficiência visual. Atendimento educacional especializado**. São Paulo: MEC/SEESP, 2007
- VOLPI, Carolina Lúcia. **Um teatro para não ser visto: diferentes formas de trabalhar com o público que não vê**. Universidade Federal de Santa Catarina: UDESC, Florianópolis, 2013.

*Recebido em 01 de fevereiro de 2020
Aceito em 15 de junho de 2020*



DESESTABILIZAR SABERES:

A Indisciplina Favorecendo a Ampliação do Acesso às Artes Cênicas

Marcia Berselli¹

<https://orcid.org/0000-0002-2731-1373>

Marta Isaacsson²

<https://orcid.org/0000-0002-1702-1030>

Resumo

Tendo como referências práticas desenvolvidas em uma oficina de teatro e o trabalho de um coletivo artístico, o artigo debate a noção de indisciplina e sua relação com a ampliação do acesso às artes cênicas. A via indisciplinar, do rompimento com padrões de controle e de validação, aparece aqui como uma possibilidade de estímulo à presença da deficiência em cena e à implosão da abordagem comparativa entre artista com e sem deficiência.

Palavras-chave: Cena; Deficiência; Indisciplina; Teatro; Acessibilidade.

DESTABILIZING KNOWLEDGE:

indiscipline supporting the expansion of access to the performing arts

Abstract

This article discusses the notion of indiscipline and its relationship with the expansion of access to the performing arts field, in reference to the practices developed in a theater workshop and the work of an artistic collective. The undisciplined way of breaking with the standards of control and validation appears here as a possibility to stimulate the presence of disabilities on the stage and the implosion of the comparative approach between artists with and without disabilities.

Keywords: Scene; Disability; Indiscipline; Theater; Accessibility.

¹**Marcia Berselli** é Doutora em Artes Cênicas pela *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (UFRGS), atuando como Professora Adjunta de Departamento de Artes Cênicas da *Universidade Federal de Santa Maria* (UFSM). E-mail: bersellimarcia@gmail.com.

²**Marta Isaacsson** é Doutora em Estudos Teatrais pela *Université Sorbonne Nouvelle-Paris III*, atuando como Professora Titular da *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (UFRGS), onde atua no ensino da graduação e pós-graduação em Artes Cênicas. E-mail: marta.isaacsson@gmail.com.



As questões relativas à inclusão e à acessibilidade estão, atualmente, na agenda de diversas áreas, estando mais desenvolvidas em algumas, e lutando contra o atraso em outras. No entanto, como questão social, é difícil olhar para a acessibilidade de modo global, uma vez que as diferentes estruturas e contextos sociais influenciam diretamente as práticas relativas à ampliação do acesso, através, por exemplo, das políticas públicas, dos movimentos sociais e das diretrizes governamentais.

A área de estudos da deficiência ainda é recente, a emergência dos *Disability studies* como um campo de pesquisa interdisciplinar se dá na metade da década de 1980, convidando acadêmicos e sociedade a pensar a deficiência não como uma patologia médica individual e isolada, mas como uma chave definindo uma categoria social. É o pensamento do modelo social da deficiência. Neste paradigma, a deficiência é distinguida do aspecto de dano, ausência ou incapacidade. Já o campo conectando deficiência, teatro e *Performance studies* emerge na década de 1990, contando com a representatividade de artistas e ativistas com deficiência, partindo de um posicionamento que entende que a deficiência, como posição identitária, é performada.

Conectadas com o modelo social da deficiência, e destacando um recorte no grande campo dos estudos sobre deficiência, buscamos neste artigo articular um pensamento sobre o artista com deficiência como aquele que subverte um sistema rígido de padrões corporais e de práticas de criação, moldando seu espaço no campo das artes. Para tratar desse assunto, iniciamos o texto pensando em uma perspectiva brevemente destacada por Sylvie Fortin (2011) ao tratar do artista da dança e as repercussões corporais das técnicas que atravessam sua prática e formação. Fortin apresenta as abordagens somáticas como mais próximas de um discurso alternativo em dança, em oposição ao discurso dominante que impõe a ultrapassagem de limites físicos, o risco e o treinamento rígido. A pesquisadora, assim, questiona se deixando de lado as disciplinas habituais nasceria um outro artista, um artista indisciplinado.

O questionamento de Fortin, conectado com características das práticas que aqui iremos apresentar, nos estimula a refletir sobre o artista com deficiência como um artista indisciplinado. Seria esse o viés de abertura da cena ao artista com deficiência? Negar o rigor da forma, o virtuosismo, a supremacia do corpo de alto rendimento seriam aspectos que indicariam a um sujeito indisciplinado que, assim, forja seus próprios valores e subverte as expectativas em relação às habilidades esperadas de



quem dança, de quem atua, de quem performa? Envolvido com essas questões, o artigo apresenta algumas observações sobre práticas cênicas desenvolvidas em uma oficina de teatro com grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência, buscando refletir sobre a ampliação do acesso às artes cênicas.

O objetivo do artigo é fomentar o debate sobre a deficiência em cena, pelo viés de um alargamento do olhar sobre os fazeres no campo das artes. Para tanto, utilizamos abordagens teóricas articuladas às observações de uma investigação empírica desenvolvida em oficinas de teatro com grupo híbrido. Ainda, fazemos referência ao trabalho do Bureau de l'APA, coletivo artístico que compartilha, com o público da oficina, características no sentido do hibridismo de seus núcleos. Buscamos, ainda, observar os conceitos que atravessam as noções de disciplina e indisciplina de modo a poder estabelecer um espaço de debate sobre os possíveis caminhos para a ampliação do acesso no campo das artes cênicas. O percurso de investigação nos leva a pensar a cena acessível como uma cena concebida e formada por artistas indisciplinados que, por sua vez, também podem ser reconhecidos como indisciplinados, como buscaremos apresentar.

Destacamos que o artigo em questão apresenta um recorte de um estudo mais amplo, desenvolvido em processo de doutoramento pela primeira autora com orientação da segunda autora. Desta forma, questões específicas a respeito dos *Disability Studies*, do estado da arte no campo da cena e deficiência e da terminologia não serão aqui abordados em profundidade.³ Ainda, vale destacar que, estimuladas por Kupperts (2011), não há descrições de deficiências específicas ou definições de diagnósticos médicos ou pessoais neste escrito.

Oficinas Teatro Flexível: primeiros vestígios de uma abordagem indisciplinar

As Oficinas Teatro Flexível são desenvolvidas desde o ano de 2017 como projeto de extensão vinculado à Universidade Federal de Santa Maria, localizada na

³ O leitor interessado pode consultar: BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível.** 298f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2019.



cidade de Santa Maria, interior do estado do Rio Grande do Sul. Para a análise, iremos nos concentrar nas atividades desenvolvidas nos anos de 2017 e 2018. O público desse período foi formado por um grupo de mulheres com e sem deficiência. Os encontros foram desenvolvidos em formatos variados ao longo dos três semestres, sendo assim organizados: dois encontros semanais em 2017.01, um encontro semanal em 2017.02, e intercalando dois encontros semanais e um encontro em 2018.01, totalizando assim uma carga horária de 170 horas.

Como práticas de base para o desenvolvimento das oficinas, utilizamos abordagens somáticas do movimento – especialmente o Método Feldenkrais e o Contato Improvisação – e estratégias de criação vinculadas à perspectiva de processos de criação colaborativos, tais como Tarefas – com referências ao trabalho de Anna Halprin com Scores – e *Cycles Repère*⁴. As abordagens somáticas do movimento foram identificadas como menos restritivas ao ampliarem o acesso a participantes com suas mais diversas possibilidades corporais, e ao proporem um aspecto relacional a partir de pressupostos de interação entre os participantes que mobiliza dinâmicas de privilégio e de poder. As práticas somáticas operam em um modo que destaca a responsabilidade do praticante pelo seu próprio processo, indicando a perspectiva de agência: o praticante é o agente efetivo de seu processo. Alinhada a princípios dessas práticas corporais, a abordagem de criação *Cycles Repère* também foi reconhecida como uma ferramenta provocadora para propostas que buscam a interação criativa entre pessoas com e sem deficiência. Tal abordagem apresenta uma forma de criar em teatro na qual a emoção tem precedência sobre as ideias, e na qual a organização em estágios permite uma ampla visibilidade sobre os caminhos do processo de criação e afasta a possibilidade de manipulação.

Durante o desenvolvimento das oficinas, pouco a pouco passamos a nos questionar sobre os saberes envolvidos na realização, criação e vivência de práticas cênicas. Ainda que em algumas perspectivas de ensino e criação em teatro, regras e métodos rígidos destaquem formas de movimento e organizações corporais

⁴ Estratégia de criação em ciclos desenvolvida por Jacques Lessard. A abordagem segue quatro ciclos definidos, que operam em interação. Para o leitor interessado, consultar: BERSELLI, Marcia. Desafios da diferença: possibilidades de uma cena inclusiva a partir das relações estabelecidas entre os colaboradores no processo de criação – uma análise da estratégia de criação *Cycles Repère*. **Anais X Congresso da ABRACE**, V. 19, n. 1, 2018.



específicas, o que, por sua vez, molda nosso modo de ver, ler e fazer teatro, nas práticas desenvolvidas com o grupo híbrido foi possível observar uma descentralização da forma para os modos de fazer diversos, contando com a agência de cada participante.

Reconhecemos, assim, uma perspectiva de desestabilizar saberes, uma vez que nas oficinas as trajetórias plurais das colaboradoras foram fundamentais na determinação dos caminhos que o processo de criação tomaria. Influenciadas pelos objetivos coletivos e individuais, moldamos um amplo espaço de experimentações fundadas nos interesses de cada participante, levando em conta seus repertórios particulares, mesmo que não vinculados ao campo das artes cênicas. Nesse sentido, foram fundamentais as estratégias determinadas como base para o processo, uma vez que elas compartilhavam de princípios condizentes com essa abordagem, operando em consonância com nossos interesses, possibilidades e limitações.

Por exemplo, as tarefas foram um dos procedimentos básicos utilizados durante a Oficina, dentro da estrutura da criação em ciclos. Os *Scores* ou tarefas-base são indicações de diversas naturezas, tais como verbais, imagens, sonoridades, textos etc. Constituindo-se como uma indicação simples, que estimulava o início da criação de alguma composição, as tarefas eram lançadas pela facilitadora (primeira autora), geralmente vinculadas a uma indicação base: se posicionar no espaço de atuação e realizar uma ação. Junto a essa indicação havia um complemento específico, tal como relacionar a algo vivenciado no dia, algo de sua área profissional ou formativa de origem, usar repetição, fragmentar o movimento, utilizar um dos recursos sensíveis etc.

As tarefas foram permitindo o reconhecimento dos repertórios individuais, bem como estimulando que as participantes entendessem que qualquer interação com o espaço, qualquer ação ou qualquer movimento poderia ser potente criativamente desde que o entendêssemos como um estímulo inicial e investíssemos nele. Também corroborava o fato de que a facilitadora estimulava o grupo a não negar erros e equívocos, uma vez que o grupo estava ali para experimentar livremente. Com as tarefas, o grupo entendeu que não havia um padrão a ser seguido. O reconhecimento dos repertórios individuais, relacionados aos objetivos do coletivo, permitiu diversos alinhamentos provisórios, e mesmo o questionamento de algumas fronteiras, tal como



o amador e o profissional, a cena e o jogo, a atuação e a representação, o socializar e o criar.

Reconhecendo que, no grupo híbrido, aproveitar os repertórios de cada participante era muito mais interessante do que uma homogeneização do coletivo – em uma técnica específica de atuação, por exemplo – passamos a compreender a não necessidade de especializações rígidas, o que nos aproximou de uma perspectiva indisciplinar.

Desvelando as noções de disciplina e indisciplina: indícios de um espaço marginal

Dois coletivos artísticos influenciaram a organização e estruturação das oficinas, sendo eles Cia Gira Dança (coletivo brasileiro)⁵ e Bureau de l'APA (coletivo canadense)⁶. Ambos os grupos são formados por artistas com e sem deficiência e vêm produzindo sistematicamente acontecimentos cênicos compartilhados com público. A perspectiva indisciplinar nos chegou, inicialmente, como uma referência do trabalho desenvolvido pelo Bureau de l'APA.

No Bureau de l'APA, a perspectiva de um núcleo indisciplinar aponta para a construção de um ambiente de diversidade, reunindo artistas com competências artísticas distintas. Esse aspecto, lembrando de alguma forma a interdisciplinaridade porém com ênfase na dissolução (ou no questionamento) das fronteiras que marcam as disciplinas e também no que caracteriza tais disciplinas, denota o interesse dos artistas na criação a partir de seus desejos, recursos e possibilidades, sem a preocupação da manutenção de um campo artístico definido, tal como o teatro, a dança ou a performance, mas com formatos híbridos que servem aos projetos de criação. Para os iniciadores do grupo, Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin (2018), a experiência do coletivo é muito disciplinar em um contexto indisciplinar. A indisciplina, aqui, tem

⁵ Criada em 2005 pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Morais.

⁶ Fundada por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em 2001.



a ver com uma postura, um interesse pela pesquisa entre as linguagens, um “território de exploração” nas palavras dos artistas.

A partir de repertórios em disciplinas diversas, pode-se abrir espaço para o indisciplinar, sem que isso represente caos ou falta de rigor, visto que as pessoas são convocadas, nesse processo, a se tornarem conscientes e conhecedoras de seus processos criativos durante o próprio percurso do processo com o coletivo. Há o reconhecimento de que as pessoas que colaboram em processos criativos se contaminam, modificando suas práticas a partir do contato com os demais, pois no coletivo cada um trabalha com suas respostas de acordo com a relação com o outro.

Nesse sentido, vale destacar que a ideia de indisciplina aparece em várias das referências que formam o repertório da facilitadora das oficinas (primeira autora) no campo das artes cênicas, como por exemplo, em Steve Paxton (no Contato Improvisação), Lisa Nelson (na Edição em Tempo Real) e Anna Halprin (nos *Scores* e tarefas). É importante pontuar que tais referências estão presentes nos procedimentos e estratégias de criação determinados para as práticas desenvolvidas na oficina aqui apresentada, e que eles contaminam o modo de direcionamento das práticas e de entendimentos sobre o fazer teatral a partir do olhar da facilitadora.

Para ampliarmos o debate sobre disciplina e indisciplina, é importante um aprofundamento sobre os conceitos. Entende-se disciplina como um ramo do conhecimento, destacando campos específicos de saber, ou seja, um conhecimento especializado (PASQUIER; SCHREIBER, 2007). Com a obediência a um conjunto de regras e normas, a disciplina é operada através de mecanismos de controle e validação. Pasquier e Schreiber (2007) apresentam três elementos principais que definem a disciplina científica moderna. São eles: um corpus teórico, uma comunidade de pesquisadores e uma série de instituições pelas quais se movem o *corpus* e a comunidade.

O campo das artes é marcado pelas classificações, pelo interesse na especificidade de cada prática, e, também, pelo desejo de ir além das categorias convencionais. Seja na perspectiva da valorização da fronteira entre as artes, com a defesa de limites precisos das disciplinas identificando sua essência, seja na exigência de trabalhar nas fronteiras entre os meios de expressão e criação, redefinindo domínios das diferentes práticas artísticas.



O diálogo, ocorrendo não só nas produções artísticas, como também na pesquisa, traz assim termos que destacam as possíveis relações, mais ou menos hierárquicas, entre as disciplinas. Conforme destaca Marta Isaacsson (2012, p. 87): “Tanto no domínio das artes do espetáculo quanto das artes visuais, há mais de duas décadas a pesquisa acadêmica e publicações de divulgação cultural fazem então menção ao surgimento de obras multi, pluri, inter e transdisciplinares”. Os termos multidisciplinar e pluridisciplinar são bastante próximos, destacando abordagens que utilizam paralelamente diferentes disciplinas, sem modificações.

Uma obra pluridisciplinar pode ser compreendida como a simples reunião de várias disciplinas; ela as coloca juntas, mas para além de efeitos de certa contaminação, cada disciplina conserva sua especificidade. [...] A pluridisciplinaridade é relacional, mas não interacional como a interdisciplinaridade (VERNER, 2005, p. 35)⁷

Seria, então, a transformação pela interação entre as disciplinas que marcaria o termo interdisciplinar. A centralização se coloca aqui no “entre”, apontando uma mudança não apenas na organização de saberes entre conhecimentos diversos codificados em disciplinas, mas, também, a uma questão técnica, conforme apontam Pasquier e Schreiber (2007, p. 93): “O objetivo interdisciplinar não é tanto a harmonização de saberes como os meios de desenvolver métodos e práticas pedagógicas novas”⁸. Para os autores, para além da pedagogia, é a noção de pesquisa que se vê questionada. Porém, há questionamentos sobre o “entre/inter” poder apresentar proposições variadas: espaçamento, distribuição ou um relacionamento recíproco, a partir do modo como a interdisciplinaridade é definida entre as disciplinas (VERNER, 2005).

A partir da análise de um artigo de Pierre Delattre sobre pesquisas interdisciplinares, Pasquier e Schreiber destacam duas direções indicadas por Delattre, que se articulam com dois modelos de interdisciplinaridade. “São duas visões da colaboração entre disciplinas, dois lados, também, do que se tem chamado ‘consenso

⁷ “Une oeuvre pluridisciplinaire peut être entendue comme la simple réunion de plusieurs disciplines ; elle les met ensemble, mais par-delà les effets d’une certaine contamination, chaque discipline conserve sa spécificité. [...] La pluridisciplinarité est relationnelle, mais non interactionnelle comme l’interdisciplinarité.” Trad. nossa.

⁸ “L’objectif interdisciplinaire n’est plus tant l’harmonisation des savoirs que le moyen de développer des méthodes et des pratiques pédagogiques nouvelles”. Trad. nossa.



interdisciplinar’, duas interpretações, enfim, do prefixo ‘inter’” (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99)⁹.

As duas interpretações apresentadas fazem referência ao que informamos anteriormente a partir de Verner (2005): distribuição e relacionamento recíproco. Tratando do relacionamento recíproco entre vários elementos, *inter* implicaria “uma comunidade muito forte de disciplinas”, elaborando um “saber absoluto”, fazendo, segundo os autores, com que o conceito perdesse sua originalidade, se limitando “à pura restauração de velhos modelos de articulação de saberes” (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99)¹⁰. Na segunda perspectiva, *inter* faria referência então à distribuição. “A interdisciplinaridade pode então limitar-se a uma geopolítica das disciplinas, uma garantia de gestão inteligente e pacífica das fronteiras disciplinares. Ela seria inspirada pelo desejo, muito diplomático, de manter relações de boa vizinhança com outras disciplinas” (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99)¹¹.

Nessa perspectiva, a interdisciplinaridade exigiria um grande conhecimento, uma competência técnica muito específica que possibilitaria a aproximação e relação entre as disciplinas. Dessa forma, “A interdisciplinaridade desliza significativamente para a hiperdisciplinaridade, onde as disciplinas, longe de serem desafiadas, são reforçadas por essas novas articulações que estabilizam a construção do conhecimento” (PASQUIER; SCHREIBER, 2007, p. 100)¹². Para os autores, as duas perspectivas afastam a interdisciplinaridade dos interesses a ela associadas, levando, antes, a um fortalecimento do sistema disciplinar. Ampliando suas reflexões, Pasquier e Schreiber informam que essas duas perspectivas coincidem com as apresentadas para o prefixo “inter” no dicionário *Petit Robert*, porém, segundo os autores, o dicionário traria ainda um terceiro sentido, que vem para complementar a terceira proposição apresentada por Verner (2005): o espaçamento.

⁹ “Soit deux visions de la collaboration entre disciplines, deux faces, aussi, de ce que l’on a appelé «consensus interdisciplinaire», deux interprétations, enfin, du préfixe «inter».” Trad. nossa.

¹⁰ “[...]à la pure restauration d’anciens modèles d’articulation des savoirs”. Trad. nossa.

¹¹ “L’interdisciplinarité peut alors se limiter à une géopolitique des disciplines, gage d’une gestion intelligente et pacifique des frontières disciplinaires. Elle serait inspirée par le souhait, très diplomate, d’entretenir des relations de bon voisinage avec les autres disciplines”. Trad. nossa.

¹² “L’interdisciplinarité glisse ici très sensiblement vers une hyperdisciplinarité, où les disciplines, bien loin d’être remises en question, sont renforcées par ces nouvelles articulations qui stabilisent l’édifice des savoirs”. Trad. nossa.



Uma noção que leva a uma nova figuração da geografia disciplinar: os diferentes domínios não são mais simplesmente contíguos, e a interdisciplinaridade é um assunto aduaneiro; reais terras de ninguém os separam, zonas indeterminadas, sem qualquer status definido, relativamente independentes de poderes disciplinares. (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 102)¹³

Nesta definição o prefixo contrasta com os anteriores, os quais estariam mais próximos de usos dominantes, levando os autores a indicarem que essa zona indeterminada poderia conduzir à proposição de um novo nome, moldando a palavra *indisciplina*:

Indisciplina tem a ver com insolência, desobediência. A indisciplina gosta de conflito, cre que ele é fértil para o saber. É tão dissensual quanto os outros modelos são consensuais, imbuídos de um irenismo inconsistente. Inconsistente, porque, deve ser dito, a pacífica colaboração interdisciplinar esconde a maior parte do tempo relações de subordinação entre as disciplinas. (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 102)¹⁴

O que parece se colocar como mais interessante, nessa perspectiva, é a busca pelo conflito, pelo atrito entre as disciplinas levando a algo novo que não precisa ser validado pelas suas filiações a disciplinas estabelecidas. Pensando o processo de criação, é possível indicar o potencial da *indisciplina* enquanto espaço de circulação criativa de saberes, uma zona indeterminada que contribui para que se moldem outros saberes e outros sujeitos. Um espaço marginal, posto que escaparia de mecanismos rígidos das especializações e validações, transgressor, no qual o rigor se colocaria em prol da manutenção do próprio espaço criativo, e não da defesa de uma disciplina.

Marta Isaacsson (2012, p. 88) destaca que, ainda que o processo de criação possa ser interdisciplinar, não se poderia assim designar a obra, pois o termo reafirmaria “implicitamente pertencimentos que não mais existem. O fruto do processo de criação interdisciplinar é, na realidade, uma obra *indisciplinar*”. A partir das referências

¹³ “Une notion qui entraîne une nouvelle figuration de la géographie disciplinaire : les différents domaines n’y sont plus simplement contigus, et l’interdisciplinarité une affaire douanière ; de véritables no man’s lands les séparent, zones indéterminées, sans statut certain, relativement indépendantes des pouvoirs disciplinares.” Trad. nossa.

¹⁴ “L’indiscipline a à voir avec l’insolence, la désobéissance. L’indiscipline aime le conflit, elle le croit fécond pour le savoir. Elle est aussi dissensuelle que les autres modèles sont consensuels, imprégnés d’un inconsistant irenisme. Inconsistant, car, il faut le dire, la pacifique collaboration interdisciplinaire cache la plupart du temps des relations de subordination entre les disciplines.” Trad. nossa.



apresentadas, contudo, poderíamos também defender a ideia de um processo de criação indisciplinar.

Ocupando as margens: práticas indisciplinadas, artista indisciplinar

A partir dessa análise dos termos, refletimos sobre a diversidade de competências e recursos, a flexibilização de regras em oposição à manutenção de regras rígidas, a abertura ao acaso, a utilização da improvisação, performance e colagem, a defesa do aspecto artesanal da arte e a determinação de caminhos a partir do encontro dos variados artistas – advindos de áreas diversas – como princípios criativos observados no trabalho do Bureau de l'APA. A própria formação variada dos artistas contribui para a característica principal do coletivo: a liberdade em relação a formatos artísticos definidos, característica que concorda com os objetivos do grupo tendo em vista o caráter questionador de suas obras.

Sobre a ideia de a indisciplinada ser partilhada pelos colaboradores, Simon Drouin indica que ela pode ser algo bastante ideológico, sendo uma postura.

[...] na equipe nós temos os acordos, os entendimentos com os colaboradores, são entendimentos muito diferentes, há pessoas que partilham provavelmente essa ideia completa da indisciplinada, de pesquisar, da performance, do momento presente, e pode ter outros performers que têm uma abordagem muito teatral [cita o exemplo da cena Johnny Walker em Les oiseaux mécaniques], ele [o performer] joga, ao mesmo tempo são abordagens do jogo se é um ator amador ou um ator profissional que teve um ensino do teatro. (DROUIN, 2018)¹⁵

No caderno pedagógico do espetáculo Les oiseaux mécaniques, produzido pelo coletivo, encontramos que as

criações do l'APA permitem e estimulam o encontro de artistas e artesãos em torno de projetos artísticos suscitando a reflexão e a partilha de experiências, de recursos e de competências plurais. Trata-se de assegurar que os projetos estejam sempre a serviço de uma intenção livre das exigências do trabalho disciplinar. [...]

¹⁵ “[...] dans l'équipe nous avons les accords, les ententes avec les collaborateurs, ce sont des compréhensions très différentes, il y a des gens qui partagent probablement cette idée complète d'indiscipline, de recherche, de performance, du moment présent, et il peut y avoir d'autres artistes qui ont une approche très théâtrale, il joue, en même temps ce sont des approches du jeu qu'il soit acteur amateur ou acteur professionnel ayant eu un enseignement en théâtre”. Trad. nossa.



Desde que as competências esperadas e os conhecimentos prévios não estejam em jogo, devemos começar a procurar soluções inovadoras e também reinventar o conceito de virtuosismo. Aproximando-nos do artesanato, nos distanciamos da uniformidade e da padronização. É, de alguma forma, um apelo a favor da inventividade e da inteligência. Os resultados e conclusões emergem por conta própria através da improvisação e da adaptação às circunstâncias. (ESPACE LIBRE, 2015, p. 6)¹⁶

A partir desse pressuposto de práticas indisciplinadas os padrões das disciplinas são dissolvidos em prol de algo novo que é próprio do coletivo de artistas em questão, e que ocorre através de sua proximidade e relação em um dado momento específico. Questiona-se assim, também, as competências prévias necessárias aos artistas quando a proposta de indisciplinada traz inerente a si o poder de dissolver os padrões legitimados, inclusive os padrões corporais. Reinventar a noção de virtuosidade se afastando de padrões disciplinarmente legitimados é um princípio de base para processos de criação que se pretendam de amplo acesso, favorecendo a interação entre artistas com e sem deficiência. Conforme coloca Simon Drouin (2018), “a não virtuosidade é problema e é a resposta também”, levando o coletivo a encontrar “novidades que não têm lugar no virtuosismo”¹⁷.

Em especial, no coletivo que compôs a investigação empírica dessa pesquisa, a abertura à diversidade de inteligências criativas, destacada pelo interesse nos conhecimentos que as participantes poderiam trazer ao processo, mesmo que aparentemente distantes do que poderia ser considerado “teatro”, se fez bastante presente. Desse modo, compreendemos também que a inserção de colaboradoras em processos criativos não passa pela exigência da aquisição prévia de competências técnicas específicas, as quais seriam validadas por uma disciplina na necessidade de seguir e se adequar a um conjunto de regras e normas. Defendemos, assim, que o próprio processo de criação pode ser campo fértil ao desenvolvimento das

¹⁶ “Les créations de l’APA permettent et stimulent la rencontre d’artistes et d’artisans autour de projets artistiques suscitant la réflexion et la mise en commun d’expériences, de ressources et de savoir-faire pluriels. Il s’agit de faire en sorte que les projets demeurent toujours au service d’une intention affranchie des exigences liées au travail disciplinaire. [...] Puisque les expertises attendues et les connaissances préalables ne sont pas mises en jeu, il faut partir à la recherche de solutions hors-pistes et réinventer ailleurs la notion de virtuosité. En s’approchant du bricolage, on s’éloigne de l’uniformité et de la standardisation. Il s’agit, en quelque sorte, d’un plaidoyer en faveur de la débrouillardise et de l’intelligence. Les résultats et les conclusions émergent d’eux-mêmes à force d’improvisation et d’adaptation aux circonstances”. Trad. nossa.

¹⁷ “La non-virtuosité est un problème et c’est aussi la réponse [...] des nouveautés qui n’ont pas leur place dans la virtuosité?”. Trad. nossa.



competências, que não são elencadas a priori, mas exigidas e desenvolvidas pela própria prática.

Esse modo de encarar o processo de criação e a formação dos envolvidos, o que se exige dos colaboradores, demonstra uma influência do referencial artístico nas práticas da oficina. Em entrevista, Simon Drouin, ao falar da trajetória do coletivo, destaca que “muito rapidamente, o que se tornou essencial, foi o desejo de desenvolver as competências necessárias para a realização de cada projeto à medida que ele se desenvolve, mais do que partir de uma linguagem e de suas possibilidades” (DROUIN apud CADIEUX, 2017, s/p)¹⁸. A indisciplina, desse modo, pode ser reconhecida enquanto um princípio, além de estético, político. Há a sinalização ao aspecto artesanal no trabalho com as artes cênicas, “uma perspectiva do aprender a fazer, fazendo” (BUNELLE-CÔTÉ, 2018)¹⁹. De certa forma, se desconstrói assim a ideia de que há um modo certo de se fazer teatro, um modelo tanto para o que deve ser feito quanto para quem está autorizado a fazer.

No processo de criação da Oficina, isso significou não seguir padrões rígidos, e sim inventar a cada dia um modo de operar com a prática que era constantemente alimentado pelo interesse e respostas das participantes. Dessa forma, as regras das propostas apresentadas eram abertas a modificações de acordo com a resposta das participantes inseridas na própria prática. Toda tomada de decisão era válida. Outro aspecto importante dessa perspectiva é a extinção da necessidade de diferenciar práticas ou abordagens específicas para a pessoa com deficiência. Trata-se de encarar o processo como um todo como acessível, eliminando as distinções entre o artista com e o artista sem deficiência. Isso não significa anular as particularidades, mas estimular a agência de cada participante no desenvolvimento de suas competências técnicas e sensíveis. Cada participante se torna, assim, a maior autoridade em relação a sua prática, encontrando espaço confortável para propor modificações, apresentar sugestões e compartilhar percepções.

¹⁸ “*Assez rapidement, ce qui s’est imposé, ç’a été le goût de développer les compétences nécessaires à la réalisation de chaque projet à mesure que ce dernier se développe, plutôt que de partir d’un langage et de ses possibilités.*” . Trad. nossa.

¹⁹ “*une perspective d’apprendre à faire, en train de faire?*”. Trad. nossa.



Inicialmente, as transformações nas propostas exigiam a pausa do jogo para conversas e debates, porém, com o passar do tempo as regras passaram a ser incorporadas e transformadas sem que fosse necessário verbalizar, e o assunto retornava nas conversas finais de acordo com sua relevância para o grupo. O mesmo passou a ocorrer na liberdade para as diversas manifestações: dançar, ler um texto, falar sobre conceitos da biologia, cantar, usar o espaço de atuação para problematizar o que estava sendo desenvolvido, observar uma imagem projetada, ensinar uma receita, manipular objetos/fantoches, jogar com as palavras através de repetições, melodias e divisões das mesmas etc.

Assim, a partir do pressuposto de não manutenção de uma origem artística como centro de gravidade do coletivo que desenvolve as práticas, é possível reconhecer que criações híbridas, pautadas pela participação de formas expressivas diversas, torna-se campo propício para a acessibilidade. Ainda que o desestabilizar dos campos, implícito na defesa da indisciplina, provoque certo desconforto – especialmente na Academia – defendemos que os saberes são distintos, que há outras formas de saber para além daquelas que apreendemos em um primeiro momento, das legitimadas, controladas e especializadas.

Essa perspectiva permite a valorização dos saberes e inteligências criativas de cada participante. Cada um colabora a partir de suas habilidades, repertórios e possibilidades, cada colaborador é diferente em suas experiências. Na sala de trabalho em um processo de criação cênica ou em uma aula em um espaço de ensino-aprendizagem, a intenção é que todos os participantes possam se exercitar em uma postura de exploradores no espaço de jogo, agentes de seus processos. Ao trabalhar na perspectiva de uma prática que não exclui as diferenças das participantes, buscando estabelecer um ambiente de trabalho que respeite interesses e que promova decisões coletivas, permitindo que os limites possam potencializar o fazer teatral, privilegiando alguns aspectos e abrindo mão de outros, deixando de lado as disciplinas tradicionais e investindo no desconhecido.

Certamente, como em toda avaliação, seria necessário observar o resultado da equação entre o que se perde e o que se ganha ao trabalhar sob o foco da indisciplina. O que se perde tem mais valor do que o que se ganha? Dito de outro modo, o que se opta por privilegiar atrapalha o desenvolvimento do processo? Tratando de um



processo de criação acessível, parece que não. A prática vivenciada nas oficinas nos mostrou que a não filiação rígida abre possibilidades de exploração às participantes. Nossa maior filiação, nesse sentido, se centrava no jogar, o que poderia caracterizar nossas práticas como teatro, mas também como dança, como socialização, exercícios de história oral ou brincadeira.

Durante as práticas, buscamos estimular espaços que possibilitassem a criatividade compartilhada, por meio da diversidade de corpos, repertórios e saberes. Isso se deu ao estabelecermos que tudo o que fosse apresentado na sala de ensaio serviria como estímulo e receberia atenção e investimento criativo. O grupo passou a estar muito atento, e qualquer elemento, mesmo o que fosse trazido em uma conversa inicial, poderia ser recuperado na composição. Quando um elemento era incorporado ao jogo, rapidamente as participantes investiam nele, transformando algo cotidiano em algo criativo, utilizando de suas habilidades para ampliar o jogo.

Que tal diversidade seja mote para a criação, depende de uma disponibilidade a encarar o aspecto indisciplinar e exploratório que permeia as práticas artísticas, e que pode emergir a partir de uma postura em que o rigor se faz ver pelo comprometimento com a proposta, e não com a manutenção de limites e regras rígidas sobre o fazer ou sobre o que se faz. Assumir essa abordagem requer um posicionamento dos envolvidos, uma postura que permita aos mesmos investir nas criações sem a perspectiva da comparação, mas reconhecendo e privilegiando seus saberes, seus repertórios, seus limites e suas possibilidades. Requer reconhecer os limites que muitas vezes são, aparentemente, negados ao se tratar do corpo na cena. Esse é um posicionamento político, e é aqui que se concentra nossa defesa do artista indisciplinado. Esse artista e essa artista, esse jogador e essa jogadora, são indisciplinados ao reconhecer a não necessidade de determinação de uma disciplina reguladora, mas, também, são indisciplinados ao não aceitarem regras que, de alguma forma, tenderiam a seguir os excluindo.

Por meio das estratégias de criação utilizadas, foi possível reconhecer que flexibilizar as práticas, alargando o olhar sobre as habilidades relacionadas ao fazer teatral, estimula um espaço de criação no qual há liberdade para compor artisticamente sem a exigência do domínio de competências rígidas fixadas a priori. Compreendemos então, na pequena comunidade formada nas oficinas, a potência dos saberes artesanais,



dos conhecimentos que não estão atrelados às disciplinas institucionalizadas e da postura indisciplinar.

Compreender os movimentos da criação em um grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência, requer uma atenção aos modos de relacionamento entre as participantes, às regras estabelecidas e às expectativas criadas. Esse conjunto se relaciona diretamente com os objetivos determinados pelo coletivo. Assim como os modos de ver e viver o mundo são diversos, tal diversidade afeta nossas leituras e nossos saberes. Reconhecer o saber do outro, o saber no outro, exige um olhar alargado para o alheio, o diferente, e uma disponibilidade para mobilizar o que damos como certo, o que não significa ausência de rigor. A via possível parece ser a da alteridade, a qual, por sua vez, não se descola da ação de desestabilizar.

Referências

- BRUNELLE-CÔTÉ, Laurence; DROUIN, Simon. **Bureau de l'APA**: entrevista pessoal. Entrevista realizada pela primeira autora em 29 de julho de 2018.
- CADIEUX, Alexandre. Théâtre: les doux virtuoses de rien du Bureau de l'APA. In: **Le Devoir. Culture**. 31 de maio de 2017. Montreal. Disponível em <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/500038/le-bureau-de-l-apa-doux-virtuoses-de-rien>>. Acesso em 18 de julho de 2018.
- ESPACE LIBRE – Cahier pédagogique. **Les oiseaux mécaniques**, Le Bureau de l'APA, Montréal, 2015.
- FORTIN, Sylvie. Nem do Lado Direito, nem do Avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O Avesso do Avesso do Corpo: Educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011, p. 25-42.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. [Tradução de Aldomar Conrado]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- ISAACSSON, Marta. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. **Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade**. Org. Antonia Pereira, Marta Isaacsson e Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, p. 85-99.



KUPPERS, Petra. **Disability culture and community performance: find a strange and twisted shape**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

PASQUIER, Renaud; SCHREIBER, David. De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ?, **Labyrinthe** [En ligne], 27 | 2007 (2).

VERNER, Lorraine. L'interdiscipline à l'oeuvre dans l'art. **Marges** [En ligne], 04 | 2005.

*Recebido em 03 de fevereiro de 2020
Aceito em 17 de junho de 2020*



MÚLTIPLAS DIFERENÇAS: o Teatro entre Pessoas com Deficiência Intelectual

Patrícia Ragazzon¹

<https://orcid.org/0000-0002-7217-2931>

Célida Salumé²

<https://orcid.org/0000-0001-5855-0257>

RESUMO

Este artigo relata processos de criação teatral desenvolvidos por um grupo de pessoas com deficiência intelectual em oficinas de teatro na cidade de Porto Alegre-RS, entre os anos de 2014 e de 2019, na APABB-RS. Estes processos objetivavam uma experiência criativa que explorasse os sentidos, a relação do corpo no espaço e o contato com as convenções teatrais. As reflexões apontam para a aprendizagem pelo corpo na criação artística.

Palavras-chave: Teatro; Deficiência intelectual; Prática cênica; Práticas educativas

MULTIPLE DIFFERENCES: theater among people with intellectual disabilities

ABSTRACT

This paper reports on theatrical creation processes developed by a group of people with intellectual disabilities in theater workshops in the city of Porto Alegre - RS, between the years 2014 to 2019, at APABB RS. These processes aimed at a creative experience that explored the senses, the relation of the body in space and contact with theatrical conventions. The reflections point to the learning by the body in artistic creation.

Keywords: Theater; Disability intellectual; Scenic practice; Educative practice

¹ **Patrícia Ragazzon** é Doutoranda em Artes Cênicas pela *Universidade Federal da Bahia* (UFBA). Mestra em Artes Cênicas pela *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, graduada pelo *Instituto de Artes* da mesma universidade. E-mail: patiraga@hotmail.com

² **Célida Salumé** é Professora da Escola de Teatro, PPGAC e ProfArtes da *Universidade Federal da Bahia* (UFBA). Tem licenciatura em Artes Cênicas (UDESC), Especialização em Psicopedagogia (UNIDAVI), Mestrado em Literatura (UFSC) e Doutorado em Artes Cênicas (UFBA). Pós-doutorado no Centro de História da Arte e Investigação Artística da *Universidade de Évora* - Portugal. E-mail: celidasm@gmail.com



O estudo que segue se dedica a enlaçar práticas cênicas que envolvem o teatro e o corpo no processo criativo de pessoas com deficiência intelectual. Impulsionada pela experiência pessoal, aliando saberes e práticas corporais como instrumentos que tecem redes de aprendizado, compartilho uma vivência sensível de descoberta de outras teatralidades possíveis. O que nos interessa como produção de conhecimento se refere aos percursos de práticas cênicas como suporte para o ensino das artes, de forma acessível a diversos padrões sensório-motores. Entendendo a questão da pessoa com deficiência como uma produção social, o enfoque que buscamos está pautado na relação da criatividade e da expressividade, permeada por afetos e percursos desenvolvidos nas oficinas.

A partir de minha experiência como artista, como professora de teatro para pessoas com deficiência intelectual, como pesquisadora e como cidadã, raramente são discutidas as relações que envolvem teatro e deficiência intelectual. Embora existam Companhias e projetos artísticos que conquistaram seus espaços, uma parcela bem grande da população, inclusive dos próprios artistas, negligenciam esta associação, por diversas questões de estruturas e construções sociais. Apesar de nosso tema se dirigir ao processo de criação artística através do corpo, em oficinas de teatro voltadas para adultos com deficiência intelectual, acreditamos que as interseccionalidades que envolvem as questões das pessoas com deficiência podem ampliar a contextualização deste estudo.

O teatro como forma de expressão artística pode remeter à ideia normatizada de um palco, cortinas vermelhas, luzes, plateia e um elenco eficiente em sua técnica corporal, vocal, lúdica ou performática. Quando se fala sobre deficiência intelectual, na minha experiência nas oficinas, o próprio termo produz incômodo por remeter a uma ideia de falta, de falha, de um imaginário carregado de preconceitos, relacionando a pessoas sem qualquer autonomia, infantilizadas, mesmo que adultas.

Em geral, as terminologias ainda confundem alguns desavisados, que acham que deficiência intelectual é doença mental, designada para transtornos de ordem psicológica. Também há outros que utilizam o ultrapassado termo “portador de necessidades especiais”, difundido nos meios de comunicação. A deficiência intelectual, definida pela AAIDD – *American Association on Intellectual and Developmental*



Disabilites é a: “incapacidade caracterizada por limitações significativas no funcionamento intelectual e no comportamento adaptativo e expresse nas habilidades práticas, sociais e conceituais, originando-se antes dos dezoito anos de idade.” (AAIDD, 2010).

As legislações e regulamentações são fruto de lutas travadas há décadas pelos movimentos sociais. São leis fundamentais para que hoje, possamos desenvolver pesquisas interdisciplinares entre arte e educação especial, bem como disponibilizar oficinas de teatro para pessoas com deficiência intelectual, problematizando os modos sociais de exclusão.

A partir da Declaração de Salamanca, elaborada na Conferência Mundial sobre Educação Especial (UNESCO, 1994), é ampliado o conceito de necessidades especiais educacionais, como um dos documentos mais relevantes para estabelecer os direitos da pessoa com deficiência. Na realidade brasileira, desde 2001, a educação especial foi definida como modalidade de educação escolar (BRASIL, 2001), no entanto, cabe ressaltar, que apenas em 2015 foi instituída a Lei Brasileira de Inclusão (BRASIL, 2015), com o Estatuto da Pessoa com Deficiência sendo um dos mais importantes instrumentos de emancipação social. De acordo com dados do IBGE no censo de 2010, 23,92% da população brasileira tem algum tipo de deficiência, destas, 0,8% são pessoas com deficiência intelectual. Quase a metade destas, 54,8%, possui um grau intenso ou muito intenso de limitação, sendo a maior proporção entre as deficiências investigadas (IBGE, 2010).

Os dados estatísticos e os referenciais sociais são relevantes para introduzir a reflexão sobre a presença das pessoas com deficiência nas mais diversas áreas do conhecimento, no campo das artes e em especial, no presente artigo. Embora estas questões não sejam aprofundadas aqui, elas apontam para uma produção social da pessoa com deficiência. São referenciais normativos que determinam uma padronização, conduzindo a um modelo de teatralidade realizada por atores com um tipo específico físico e mental, idealizando a exposição do corpo belo, do sublime das técnicas de representação e da sua eficiência na estrutura cênica.

O conceito de pessoa diferente ou normal vai se estabelecer a partir de critérios sociais alicerçados na hegemonia patriarcal, etnocêntrica, classista, heterossexual, cisgênera e no caso dos deficientes, biológica, cognitiva e sensorial (logocêntrica). Assim, a definição de deficiência vai se estabelecer a partir de uma forma de nomear o



outro, de regular o diferente do que a sociedade instituiu a partir de sua produção social, interesses e políticas de controle como forma subjetiva de dominar aquilo que não é apreensível, corrigir e disciplinar. Para as autoras Maura Corcini Lopes e Eli Henn Fabris, em termos de normalização, a partir de conceitos foucaultianos se verifica que: “*Pelo estabelecimento das práticas disciplinares o corpo dos indivíduos passa a ser vigiado, educado, explicado e classificado de acordo com os saberes de cada época.*” (LOPES; FABRIS, 2013 p. 49).

Desde a infância, as pessoas com deficiência intelectual sofrem processos de exclusão, em geral elas não participam de práticas coletivas e, em alguns casos, não criam vínculos sócio-afetivos fora do âmbito familiar. Desde o século XX, as pesquisas na área da psicologia e neurologia estimulam o convívio das pessoas com deficiência na comunidade como fator fundamental para o seu desenvolvimento. Apesar da atual obrigatoriedade das escolas trabalharem com este público (BRASIL, 2001), a falta de esclarecimento, até mesmo de professores especializados, dificulta o acolhimento e o respeito às diferenças.

Tais fatores são o limiar para este estudo em que pesquisa prática e afeto têm o desafio de redimensionar práticas cênicas no contexto educativo de pessoas com deficiência intelectual, reverberando em uma atitude artística feita de múltiplas e diversas formas de expressão.

Em 2014, comecei a trabalhar com um grupo de teatro no projeto Ligados pela Arte da APABB RS³, em Porto Alegre. O público das oficinas era formado por pessoas entre 21 e 54 anos com síndromes diversas, transtorno do espectro autista e múltiplas deficiências que afetam a coordenação motora e a capacidade intelectual em diferentes níveis, compreendendo uma diversidade de entendimentos, habilidades, motricidades e capacidades de verbalização. O percurso deste trabalho, a percepção da deficiência e outras reflexões sobre ética e teatro no processo educacional de pessoas com deficiência intelectual fazem parte de minhas inquietações, desde então, se tornando objeto de pesquisa de mestrado e doutorado.

³ APABB é Associação de Pais e Amigos de Funcionários do Banco do Brasil, uma associação sem fins lucrativos, fundada em 1987, presente em treze estados do país. Em Porto Alegre, desde 1999, desenvolve projetos por meio de doações, visando à acessibilidade e a qualidade de vida de pessoas com deficiência, atuando nas áreas do esporte, lazer e cultura.



As oficinas realizadas tinham como objetivo a produção de espetáculos, encenações simples, de curta duração, onde todos os integrantes fizessem parte das apresentações. Eram sessenta participantes ao todo, divididos em seis turmas de dez alunos, com encontros de uma hora semanal. Os objetivos eram semelhantes aos planejados para pessoas sem deficiência em um curso convencional de iniciação teatral de nível básico, visando ao desenvolvimento de habilidades cognitivas, físicas, emocionais e sociais, o trabalho com a expressividade e a capacidade de compreensão de determinadas convenções teatrais. Em muitos momentos, estas convenções possibilitaram a comunicação, pois muitas pessoas com deficiência intelectual não possuem linguagem verbal desenvolvida, sendo o elemento teatral um facilitador no intercâmbio, com diversas expressões físicas e sonoras.

Considerando que iniciei na instituição em 2014, busquei referenciais teóricos que auxiliassem a elaboração da metodologia das atividades, sendo observado que o material existente em língua portuguesa era raro, quando relacionado estritamente aos campos: deficiência intelectual e teatro. Até 2016, a pesquisadora Márcia Berselli havia relacionado que: “*os estudos nacionais somam 15 e no que se refere às especificidades institucionais e caráter das pesquisas desenvolvidas, identificamos 13 dissertações de mestrado e 2 teses de doutorado*” (BERSELLI, 2016).

Atualmente, o campo vem se expandindo e é possível encontrar pesquisas de teatro com pessoas cegas e pessoas surdas, com registro em artigos, dissertações e teses publicadas, além das investigações voltadas ao desenvolvimento psicomotor e de reabilitação terapêutica, no campo da educação física. Há pesquisas avançadas vindas da área da dança, que embora tenham seu foco na deficiência física, possuem um caráter abrangente na ressignificação da aprendizagem do corpo, buscando a profissionalização de grupos e bailarinos com e sem deficiência, guiadas pelas pesquisadoras Carla Vendramin⁴, Lúcia Matos⁵ e Carolina Teixeira⁶.

⁴ Carla Vendramin é professora no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e desenvolve o projeto *Diversos Corpos Dançantes*.

⁵ Lúcia Matos é professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Publicou o livro **Dança e Diferença** pela EDUFBA, 2012/, 2ª edição ampliada (2014).

⁶ Carolina Teixeira é Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA. Artista, pesquisadora com ênfase em Estudos da Deficiência (*Disability Studies*), Performance e Políticas Sociais.



No período que realizei as oficinas, fui tecendo um modo de fazer próprio a partir de meus referenciais, intuição, tentativa e erro, avaliando cada aula, abrindo um espaço de encontro entre a atriz-professora que estruturava as atividades pela persistência e pela percepção, visando à abertura para a compreensão do outro. Durante o processo, eu mesma saí da zona de conforto, com muitos tropeços, questionamentos, frustrações e a necessidade constante de escutar e transformar as relações. O grupo possuía diferentes níveis de autonomia para a criação, com um leque de dificuldades de aprendizagem bem amplo.

Sem me deter a uma técnica ou linguagem específica, percebendo os alunos, comecei a desenvolver exercícios que permearam minha experiência como atriz e coordenadora de grupos teatrais, com vivências diversas e híbridas, mesclando educação somática, técnicas de mimo corpóreo, clown, antropologia teatral, danças circulares, yoga, além de vivências entre artistas de Porto Alegre, professores do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde realizei minha graduação e mestrado, bem como da improvisação vinda da prática do teatro de rua e de trabalhos em comunidades.

Somado ao conhecimento técnico, havia também as raízes que me formaram, os saberes vindos das brincadeiras de infância, de perseguir formigas, de inventar significados para as nuvens, do que aprendi com o corpo, com toda uma linhagem ancestral que é o cimento entre a emoção e a razão que o pensamento ocidental tenta separar. Acredito que o pensar não está separado do corpo em ação e o processo de criação é a convocação destes dois elementos organizados como um todo. Neste contexto, por crer na experiência do corpo, invoco a filosofia de Michel Maffesoli a partir da qual, contatamos: “Saber orgânico, ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrante do ato de conhecer e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto.” (MAFFESOLI, 1998, p. 248).

O corpo é um elemento concreto, palpável, o objeto de trabalho que os participantes das oficinas podem visualizar, mover, perceber, superando sua dificuldade com a abstração de uma ideia, tarefa ou situação na elaboração de uma cena. É importante salientar que a referência dada aqui à palavra corpo situa um sujeito, não um corpo inerte ou sem forma, manipulável e apenas fisiológico, como geralmente é referenciado pelo campo da saúde. No campo das artes cênicas, a corporeidade é



repleta de significados abrangentes, pois é dela que parte o ato da criação. O corpo é a principal materialidade do fazer teatral.

De uma forma geral, a partir do convívio com os alunos e suas famílias, foi possível perceber que as pessoas com deficiência intelectual estavam acostumadas a serem manipuladas e/ou condicionadas em terapias e reabilitações físicas. Presenciei situações de familiares conduzindo os alunos como se eles não conseguissem andar sozinhos. Porém, no teatro, se apresentava uma proposta diferente, em que o movimento era realizado por eles mesmos, possibilitando a percepção dos limites e possibilidades do próprio corpo, do compartilhamento de afetos e experiências coletivas.

A partir destas observações, elaborei uma rotina dos encontros, registradas em diários de trabalho, visando encontrar o nosso modo de fazer teatro a partir do corpo, do movimento e do espaço. Os exercícios foram pensados a partir de uma metodologia de treinamento de atores vinda da minha referência como artista criadora do Ato Espelhado Companhia Teatral⁷, desenvolvida pela prática do trabalho colaborativo e autoral, compondo cenas com base em jogos e improvisações.

Com muito cuidado e o olhar atento em relação ao que poderia ser proposto, as oficinas que inicialmente eram concebidas com a intenção de produzir um espetáculo no final do ano, tiveram seu resultado convertido em uma aula aberta que refletiu a experiência vivenciada pelo grupo para seus familiares, em um sarau que compreendia as atividades desenvolvidas. Esta prática libertou tanto professora quanto alunos, pois a expectativa estética dos familiares em relação ao produto final da oficina nos colocava numa situação de formalismo cênico, além de desgastar e desorganizar a maioria dos participantes com ensaios exaustivos, técnicos e que não lhes fazia sentido.

A maior dificuldade enfrentada era envolver todas as diferentes habilidades em uma mesma atividade, sendo esta uma das exigências da instituição. Como desenvolver um percurso criativo em teatro com um grupo tão heterogêneo? De que forma a

⁷ O Ato Espelhado Companhia Teatral é formado desde 2007, pelos atores Cícero Neves e Patrícia Ragazzon, desenvolvendo espetáculos teatrais direcionados ao público infantil e adulto. Seus principais projetos: *Do Outro Lado do Buraco*, *Avenida Cores por Todo Lugar* (Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil), *A Fábula Inexistente* (Financiamento FUMPROARTE), recentemente *Spetaculoso*, *Bicho Bola Bolba* e a *performance A.S.P.I.R.E.*



atividade teatral poderia instigar estes sujeitos em seus aspectos lúdicos, expressivos, subjetivos e criativos, mesmo com sua compreensão diferenciada da experiência na coletividade?

Estes questionamentos poderiam ser aplicados por qualquer professor, em qualquer situação em sala de aula, embora, no caso específico das pessoas com deficiência intelectual, estas experiências diversas sejam bem mais evidentes e marcantes. No entanto, é possível tentar responder a estas perguntas, sem nenhuma pretensão de criar um receituário aplicável para grupos com dificuldades de aprendizagem, mas com o objetivo de cruzar reflexões entre os referenciais contemporâneos do teatro, das práticas do corpo, da educação, em diálogos com questões permeadas pela ética, diferença e alteridade.

Dependendo do nível de comprometimento cognitivo da pessoa com deficiência intelectual, pode haver incompreensão de situação imaginária, importante no desenvolvimento do jogo teatral. A experiência do jogo e a proposição de muitos exercícios que dependiam de certo grau de abstração ou de um tipo de pensamento, mais voltado para a racionalidade, se aplicavam apenas a alguns integrantes do grupo.

A criatividade e a expressividade se manifestavam, principalmente, a partir da ação sensorio-motora, como as ações físicas ou a manipulação de objetos, no campo dos elementos mais concretos. Poderia se identificar processos diferenciados para pessoas com Síndrome de Down, com transtorno do espectro autista (nem todos do espectro são considerados pessoas com deficiência intelectual) ou transtorno global do desenvolvimento, por condições neuropsicomotoras particulares. Algumas atividades poderiam ser agradáveis a um determinado perfil e, talvez, não fosse acolhida por outros, porém era esta a realidade, não apenas minha, mas da maioria das instituições brasileiras.

A partir destas observações, proponho pensar o teatro como possibilidade de troca, compartilhamento de modos de expressão feito a partir de diversos processos que tem sua origem quase tão antiga quanto à própria humanidade, capacidade de entrega e de atos de comunicação explícitos ou tácitos, o gesto, movimento e ações que precedem à linguagem. O teatro anterior à sala de espetáculo, do palco e até mesmo da ação dramática.



Proponho uma abordagem ampla do fazer teatral, para além das convenções cênicas, como a representação de um ato criativo capaz de mobilizar os sujeitos, acessando a expressividade e o imaginário. Com esta disposição, foram encaminhados os encontros e após seis meses, consegui compor três momentos de práticas: a percepção corporal de si mesmo, a relação com o corpo dos outros e a inserção do seu corpo no espaço, esta última já estava implícita no momento anterior, embora a ênfase fosse diferenciada.

Cada encontro se iniciava com uma canção cantada e dançada em roda. O antigo círculo ritual se mantinha durante quase todo o tempo da atividade, como demarcação do espaço de jogo, onde todos tinham a possibilidade de se ver e estar em condição de equidade. Para eles, além da importância da rotina para sua organização pessoal, este momento também marcava “estar ali”, presente; não sentado na sala de espera, não em outro ambiente. A música também carregava o sentido de começo da aula de teatro.

Em círculo, iniciava-se o processo de “percepção de si” que visava à percepção do próprio corpo individualmente, onde eram propostos exercícios de sensibilização corporal, descontração das articulações, alongamentos leves, desenvoltura para sentar-se ou levantar-se, brincar com diferentes partes do corpo. Estes movimentos indicavam a disposição corporal, coordenação motora, capacidade de imitação, concentração, desinibição e abertura às propostas, de acordo com as possibilidades de cada um. Alguns apresentavam desconhecimento das partes do seu corpo, não encontrando nenhum sentido em receber os estímulos físicos, distraíndo-se facilmente. Todos faziam juntos, podiam se olhar, mas cada um tinha suas particularidades dentro do que conseguiam ou não executar.

A segunda parte consistia no trabalho de “relação com o corpo do outro”. Poucos eram estimulados ao convívio social, então o trabalho precisava ser gradativo, de acordo com o que cada um aceitasse. Era proposto um jogo, em que o chão era marcado ou delimitado com uma corda, garrafa ou um tapete. O limite espacial era um elemento facilitador. O jogo acontecia dentro deste lugar e poderia ser uma bola lançada na direção de outra pessoa, algo complexo para muitos que tinham dificuldade de olhar. Poderia ser também, uma dança para mostrar ao outro que estava feliz ou triste ou com coceira, enfim, o importante era relacionar ideias ou sensações, dentro de um determinado espaço e para outras pessoas, incluindo os colegas que assistiam.



De acordo com Jean-Pierre Ryngaert, o espaço é fundador do jogo teatral e determina a educação plástica do olhar. Em um grupo que está distante do teatro que parte do texto ou de abordagens que privilegiam as narrativas, o enquadramento do espaço é um elemento poético, mobilizando o corpo nesta experiência onde tudo é possível a partir de uma linha demarcada. Além do mais, há uma compreensão de zona de criação em um espaço comum, visitado toda semana, onde eles tinham diferentes aulas, mas naquele momento, a fronteira delimitada proporcionara a ideia de que coisas diferentes poderiam acontecer ali.

Deixando de imaginar o teatro exclusivamente sobre um palco fixo, os jogadores tornam-se capazes de levar em conta espaços muito diferentes, trabalhando sobre a diversidade de sua percepção do entorno e das suas reações a ele. A imaginação é suscitada pela realidade concreta. Os sonhos mais surpreendentes não são aqueles que trabalham o real no que este tem de mais familiar, operando nele transformações ínfimas ou importantes, mas sempre terrivelmente lógicas? Trata-se aqui de enquadrar elementos da realidade e de fazer com que variáveis interfiram, para medir as suas consequências. (RYNGAERT, 2009, p. 136)

Alguns conseguiam permanecer por um bom período de tempo na zona de criação, produziam efeitos sonoros, criavam situações engraçadas e estimulavam aqueles que tinham mais dificuldade em participarem, provocando o relacionar-se com a situação.

Por fim, a terceira etapa consistia na “relação com o espaço” ampliada por toda a sala, em um momento mais livre com tecidos, bambolês, cordas, tatames, situação em que com o estímulo de alguma música, eram propostos movimentos pelo espaço, manipulação de objetos e sua transformação, utilização de algum acessório e sua caracterização, imitação de ações cotidianas, entre outras situações semelhantes que estimulavam as improvisações livres.

Inicialmente, muitos deles não tocavam nos elementos. Os mais disponíveis para jogar buscavam a bola menor, de plástico e brincavam como se fosse futebol. Eu começava a tocar nos outros objetos, manipulava um pouco, lançava um olhar para ver se alguém se sentia convidado e assim que percebia algum interesse, levava o acessório até a pessoa. Aos poucos, outros começavam a manipular também, dentro de um movimento que crescia pouco a pouco. O tecido era usado para fazer desenhos no espaço, se transformar em uma capa, uma roupa, um rio. A bola podia ser jogada, mas podia também ser a barriga de alguém ou um bebê que nasce. Os bambolês eram



girados, lançados de um lado a outro da sala, ou se transformavam de repente, em uma pizza, ou na lua cheia. Ações simples, cotidianas, eram espalhadas pelo espaço e construía um outro modo de olhar para os objetos.

De acordo com cada um, este também era um momento de criação de histórias ou figuras e relações plausíveis entre elas. Após a demarcação feita na segunda etapa, era possível ampliar as fronteiras e expandir as possibilidades de criação, pois este espaço era reconhecido como um lugar para a realização das cenas.

Este momento da relação com o espaço acontecia dentro de muitas dificuldades, pois o foco era mais amplo, não apenas em cada um deles ou em seus colegas, mas em relação com a turma inteira, seus ruídos e locomoções pelo ambiente, fatores que poderiam atrapalhar muitos deles. Conforme mencionado, os integrantes possuíam uma variedade de entendimentos, habilidades, motricidades e capacidades de verbalização, mas mesmo com todas as dificuldades de atenção, de tempos individuais que não se conjugavam no tempo do coletivo, esta atividade era a que mais demonstrava o prazer que eles tinham de estar em aula. Talvez fosse pelo desafio ou pela possibilidade de contato, sendo a proposta em que a maioria deles permanecia até a sua finalização.

Alguns encontravam maior dificuldade nesta etapa e então, preferiam retornar à etapa anterior, refazendo algum percurso, passando por trilhas criadas pelos objetos ao longo da sala, buscando regressar a um espaço de conforto, delimitado pelo espaço menor da zona de criação. Em seguida, se dava o encerramento com outra canção em círculo, marcando a finalização do encontro. Este era um dos processos teatrais em que selecionávamos algumas das improvisações para mostrar em nossos saraus e aulas abertas. Em todas as formas que realizamos ao longo de cinco anos, sempre partimos do corpo, de sua relação com o outro e com o espaço. As cenas eram fragmentadas, com elementos cênico e visuais híbridos, com uma tênue fronteira entre o real e o imaginário.

O que percebo em relação a estas práticas é que desenvolvemos um processo de criação teatral, tendo o corpo como instrumento de aprendizagem. Articulado este modo de fazer teatro com as encenações e poéticas contemporâneas, é possível encontrar características dos nossos encontros que se assemelham a concepções do teatro em campo expandido, ou teatro pós-dramático, ou ainda performativo. Dentre



estas formas, prefiro uma aproximação ao termo prática cênica, elaborado pela pesquisadora Ileana Caballero, e neste estudo parece ser mais adequado, pois se refere a uma coleção de práticas que pertencem a esta área do conhecimento. A prática, de acordo com a autora, provoca a explorar o caráter processual, “*tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas, como as performances, intervenções, ações cidadãs, rituais*” (CABALLERO, 2016, p. 16).

As práticas se relacionam com um processo vivo experienciado nas oficinas, como aquilo que fazíamos e que realizávamos em termos cênicos, um teatro feito da reverberação de ideias, pesquisas e aprendizagens. A prática cênica é um processo, é criada no corpo de seus praticantes, com um caráter atual, de obra de arte aberta, híbrida e liminar, assim como as performances. Inclino-me também a utilizar o termo prática cênica a partir de uma autora latino-americana, como estratégia política de identidade e de desenvolvimento de uma estética lúdica, carnavalesca, corporal, autêntica do nosso território.

A partir desta percepção, foi traçado um caminho com linguagens artísticas que se interpenetram e emergem do rodopiar de um tecido de *voil* ou de uma chuva de papéis picados, misturados a danças e músicas. Se a dificuldade de desenvolver o teatro surge pela limitação do imaginário e do simbólico, a prática cênica convoca a explorar o corpo em relação aos elementos mais concretos. Desenvolvendo metas individuais para que cada um realizasse aquilo que era possível no momento, o trabalho conquistou maior organicidade, com uma compreensão que não necessita de formatações pré-concebidas, pois vinha de algo mais arcaico, de um entendimento profundo guiado pela experiência corporal.





Imagem 01. Aula aberta para familiares, 2017 (arquivo pessoal)

As pessoas com deficiência intelectual se deixam conduzir pelo corpo, se lançam no esticar de uma corda, no balançar de um tecido, no deitar sobre uma bola de pilates. Este é o seu teatro, é sua forma de expressar, de estar ligado, ritualizado e compartilhando sua criação com a comunidade. Não há um único modo de jogar ou performar, não há um único teatro. Não há apenas a dramaturgia contando uma história. Há dança, música e outras narrativas, como é o teatro no oriente, como são as manifestações ritualísticas e populares da cultura brasileira.

Estas ações partem da sensibilidade, muito mais do que de um entendimento racional. Estas ações sensíveis fazem parte de uma relação com o lúdico, com o brincar, com o jogo. Remetendo mais uma vez à Ryngaert, o jogo seria um entrelugar, nem no sonho, nem na realidade, uma zona intermediária. “A trama do jogo se constitui no intervalo, a partir de materiais informes, pulsões criativas, motoras e sensoriais.” (RYNGAERT, 2009, p. 42).

O jogo é capaz de lidar com toda escala de experiência, mantendo comportamentos culturais que representa uma linguagem comum a todos, independente de sua condição e de seus limites intelectuais, pois se dá a partir do corpo. Neste espaço, o grupo conquistou uma linguagem poética própria, um espaço criativo onde o aluno não se encontrava nem dentro e nem fora, eles se misturavam com as figuras que inventavam; e, a realidade e ficção não se definiam com exatidão.



Estas fronteiras borradas estão presentes na cena teatral contemporânea, são invocações multireferenciais que se manifestam através da expressividade do corpo. O jogo é escuta, é exercitar a alteridade, pois é necessário um outro (objeto ou sujeito) para se relacionar. No jogo, as essências não são homogeneizadas e há um diálogo, uma partilha na ação de jogar com seu corpo, que é seu modo de se expressar. É um ato político, sendo uma das principais formas de representação cultural de uma sociedade.

Este exercício livre mostra o potencial do corpo na criação artística, com elementos culturais de organização e plasticidade presentes mesmo em pessoas que não estão preocupadas com um detalhamento artístico ou com seu desempenho estético. Há um aprendizado, uma corporalização através dos sentidos que se aproxima muito das abordagens somáticas, com foco na consciência corporal, utilizadas geralmente no treinamento de bailarinos, mas que podem ser expandidas em diferentes contextos.

Por meio dos sentidos, recebemos informações do ambiente externo e assim concordamos, discordamos ou transformamos estas informações como parte do ato de perceber. De acordo com os estudos da pesquisadora Ciane Fernandes, o corpo é a matriz do desenvolvimento sensível e autônomo:

O corpo deixa de ser um objeto manipulado e manipulável para ser soma, matéria e energia experienciados de dentro com/no ambiente, num todo integrado de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação. Assim, tanto aluno e professor quanto o próprio processo de ensino-aprendizagem – seus conteúdos e metodologias –, constituem-se em relações fluidas a partir de estados de sintonia profunda consigo mesmo, nossas necessidades e desenvolvimentos sensíveis e autônomos. Portanto, é fundamental o respeito à integridade de cada um com/no todo, seguindo aspectos muitas vezes negligenciados na escola e na universidade. Esse princípio reconhece e legitima, por exemplo, as intuições e as sensações como parte fundamental do processo de performance-aprendizagem, inclusive na tomada de decisões cruciais durante o ensino e a pesquisa em criação (FERNANDES, 2013, p.111).

Não se trata de restringir aqui, a aprendizagem do corpo apenas à abordagem somática, pois acreditamos que os meios para se desenvolver a criação e a expressividade corporal podem acontecer por diversos caminhos: práticas corporais, técnicas de improviso, entre outros. O que nos interessa é dar protagonismo ao corpo como instrumento de aprendizagem para teatralidades possíveis.



Os integrantes do Ligados pela Arte se desnudam de qualquer imperfeição pela expressão artística, apontando para descobertas constantes, impelindo a educadora a desconstruções permanentes, levando a representações que se confundem com a realidade, de fronteiras borradas entre a cena e o devaneio. São modos de produção e de encontro com a subjetividade, sem sintetizar o outro a padrões, conceitos ou a um modo de expressão único.

Exploramos linguagens híbridas, enlaçamos corpo, jogo e performance, entre dança e teatro, sem determinar uma especificidade artística, produzindo nosso processo de criação na prática cênica. As rupturas propostas pela arte contemporânea, a cena performática, as mídias e demais formas de nos relacionarmos com uma obra na atualidade, trazem em si a perspectiva de uma arte mais abrangente e com outras potencialidades em relação a estruturas artísticas fechadas e tradicionais.

De acordo com este relato, não é nossa intenção promover um modelo para oficinas de teatro voltadas para adultos com deficiência intelectual. Tratamos de conduzir um percurso de criação teatral, de entrecruzar saberes do campo das artes da cena e de referenciais do corpo como expressão e produção de subjetividade.

A partir desta experiência, voltada para as possibilidades estéticas e formativas de pessoas com deficiência intelectual, conhecendo suas particularidades, suas ações dentro de um ambiente criativo e de coletividade, foi possível compreender que o problema da acessibilidade é também de caráter socioeducativo e precisa ser revisto sob este aspecto.

Em uma sociedade em que todos tenham as mesmas condições garantidas, o espaço de uma oficina de teatro possibilita o desenvolvimento das diversas capacidades de expressão artística, sem o estigma do assistencialismo, ou de termos inadequados, tais como “superação”, ou ainda, teatro como terapia ocupacional. Quando se fala em experiências ou atividades artísticas voltadas para grupos com qualquer deficiência ou situação de vulnerabilidade, se coloca como alvo as questões terapêuticas ou a invocação de expressões como “superação” ou “apesar de... ainda faz teatro”. As oficinas, nesse sentido, exploravam a capacidade expressiva, lúdica e criativa, sem a objetificação das pessoas com deficiência.

Se é necessário falar sobre inclusão, é porque vivemos numa sociedade de exclusão e se faz necessário ressaltar que incluir não é homogeneizar, mas construir



oportunidades para todas as pessoas. Ainda hoje, é preciso falar sobre respeito, cuidado, afeto e partilha. Um sujeito não pode ser definido por sua condição, mas pela sua ampla subjetividade e por sua construção de pertencimento sociocultural.

Assim como as terminologias sobre pessoas com deficiência variam no decorrer da história, talvez também o termo da inclusão possa vir a sofrer transformações, sem a carga de uma tolerância obrigatória vinda da sociedade, mas com a compreensão de que os sujeitos têm seus desejos de produzir e ocupar seu espaço.

Considero que a arte convoca a potência do outro, que em suas diversas camadas de diferenças buscam rasgar o tecido da história e se inscrever na sociedade com outros pontos de vista, de escuta e de fala, em um tempo temeroso, tempo de urgência, de muitas demandas e de resistência aos retrocessos. Vivemos na segunda década do século XXI, em um momento confuso, em que as conquistas alcançadas estão ameaçadas, sem a devida discussão democrática. Vivemos a pandemia, o isolamento, o medo e o desconforto em vislumbrar o futuro. Não há como dimensionar o que acontecerá com as atividades relacionadas ao campo das artes, da educação e da acessibilidade, tanto no ensino formal quanto informal.

Como serão restabelecidos os espaços para relações de aproximação com o outro, para partilhar experiências e diálogos com os mais diferentes públicos para que não nos conformemos com a história já contada, com os modos de subjetivação predominantes, conservadores e autoritários? Existirão outros territórios a serem explorados, outras formas de pensar uma “pedagogia indisciplinada” no sentido de permitir que o ensino e a arte sejam um lugar de experiência, capaz de provocar deslocamentos necessários para a modificação de estruturas sociais? Seremos capazes de propor outras práticas teatrais para alunos com experiências e corpos diversos?

Referências

ASSOCIAÇÃO AMERICANA DE DEFICIÊNCIAS INTELECTUAL E DO DESENVOLVIMENTO (AADID). **Concepção de deficiência intelectual segundo a Associação Americana de Deficiências Intelectual e do Desenvolvimento.** Washington, DC: AAIDD, 2010. Disponível em: <https://www.aaidd.org/intellectual-disability/definition#.V18LLvkrKUK>. Acesso em 02 de julho de 2020.



- BERSELLI, Marcia.; ISAACSSON, M. (Des) habilidades em cena: revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas. In **Urdimento** (UDESC), v. 2, p. 364-380, 2016.
- BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. **Resolução nº 2, de 11 de setembro de 2001**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CEB0201.pdf>. Acesso em 02 de julho de 2020.
- BRASIL. **Estatuto da Pessoa com Deficiência – Lei Brasileira de Inclusão Nº 13.146**, de 6 de julho de 2015. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/513623/001042393.pdf> Acesso em 02 de julho de 2020.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2. d. Uberlândia: EDUFU, 2016.
- FERNANDES, Ciane. Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa. In: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (orgs.). **Teatro na Escola. Reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec**. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013, pp. 105-115.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf Acesso em 03 de julho de 2020.
- LOPES, Maura Corsini; FABRIS, Eli Henn. **Inclusão e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ : Vozes, 1998.
- RAGAZZON, Patrícia Avila. **Para além de nossas diferenças: teatro, poéticas e deficiência intelectual**. 2018. 87 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2018.
- RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.
- UNESCO. **Declaração de Salamanca**. Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais. 1994. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf> Acesso em 02 de julho de 2020.

*Recebido em 13 de março de 2020
Aceito em 17 de junho de 2020*



A ABORDAGEM DO PRINCÍPIO SOMÁTICO- PERFORMATIVO *FLÂNEUR CEGO* COM MÃES DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NA APAE DE SENHOR DO BONFIM – BA

Carlos Alberto Ferreira da Silva¹
<https://orcid.org/0000-0002-5601-7990>

RESUMO:

Pretende-se, com este artigo, abordar a prática do princípio somático-performativo Flâneur Cego, realizada com mães, cujos filhos e filhas são pessoas com deficiência. A proposta de escrita emerge dos resultados do Projeto de Pesquisa A encenação somático-performativa e seu desdobramento político e social na vida urbana pela perspectiva da Educação Inclusiva, iniciado em 2019, na Universidade do Estado da Bahia, em Senhor do Bonfim. As referências deste texto surgem através de entrevistas com mães que possuem filhos e filhas com deficiência, que buscam, por meio de uma experiência com a prática somático-performativa trabalhar as insatisfações recorrentes da falta de inclusão e de acessibilidade do sujeito com deficiência.

Palavras-chave: Flâneur Cego; Mães; Pessoa com deficiência.

THE APPROACH OF THE SOMATIC-PERFORMATIVE PRINCIPLE *BLIND FLÂNEUR* WITH MOTHERS OF PEOPLE WITH DISABILITIES FROM APAE OF SENHOR DO BONFIM (BRAZIL)

ABSTRACT

The aim of this article is to approach the practice of the somatic-performative principle Blind Flâneur, performed with mothers, whose sons and daughters are people with disabilities. The writing proposal emerges from the results of the Research Project The somatic-performative urban and its political and social unfolding in urban life from the perspective of Inclusive Education, started in 2019, at the State University of Bahia, in Senhor do Bonfim. The references of this text arise from interviews with mothers who have children with disabilities, who seek through an experience with somatic-performative practice to work all recurrent dissatisfactions from the lack of inclusion and accessibility with the disabled subject.

Keywords: Blind Flâneur; mothers; person with disabilities.

¹ **Carlos Alberto Ferreira da Silva** é encenador, performer, ator e produtor teatral. Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela *Universidade Federal da Bahia* (UFBA), com período de doutorado-sanduiche na *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*. Também é licenciado e bacharel em Artes Cênicas pela *Universidade Federal de Ouro Preto* (UFOP). Atua como educador Adjunto do curso de Teatro da *Universidade Federal do Acre* (UFAC). E-mail: carlosferreira1202@gmail.com.



Durante os anos de 2019 a 2020, como educador no curso de Teatro da Universidade do Estado da Bahia na cidade de Senhor do Bonfim-BA, realizei uma pesquisa na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais² (APAE) com mães de pessoas com deficiência que frequentavam a referida Associação. Com o título *A encenação somático-performativa e seu desdobramento político e social na vida urbana pela perspectiva da Educação Inclusiva*, a proposta deste trabalho visava desenvolver uma reflexão sobre o papel da mãe de filhos e filhas com deficiência no contexto de uma cidade interiorana e no sertão da Bahia, discutir a dificuldade de romper certa relação de codependência entre a mãe e o sujeito com deficiência durante as oficinas de teatro, e compreender como se dá o processo de aceitação, no âmbito social, desse filho e/ou filha com deficiência.

O interesse por essa Associação surgiu em minha cidade natal, Dolores de Campos-MG, devido a ações voluntárias realizadas no espaço, mas, ao iniciar minha vida universitária em Ouro Preto, participei do projeto Cia. da Gente³, realizado pela Fundação Gorceix em parceria com a Universidade Federal de Ouro Preto, que atendia, na época, a quatro instituições: APAE, Pastoral da Criança, Hospital Santa Casa Misericórdia e o Asilo São Vicente de Paulo. Durante o período de participação nesse projeto, observei, por meio da prática, o quão importante eram as vivências teatrais com alunos e alunas da instituição, pois o fazer teatral proporcionava uma maior interação social, envolvendo o sujeito, a família e a instituição, estimulando uma vivência e uma criação artística pelo sensível. As consequências dessa experiência em Ouro Preto-MG, ampliou os meus interesses no âmbito educacional, buscando

² A Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE) foi criada a partir do posicionamento de uma senhora de nome Beatrice Bemis, que havia chegado ao Brasil procedente dos Estados Unidos. Mãe de uma menina com Síndrome de Down, ficou admirada, em sua chegada ao país, e ao perceber que não existia um lugar apropriado para auxiliar pessoas com deficiência, pois, ciente que em seu país já existiam algumas fundações voltadas para esse público. Em 1954, motivada por essa questão, Beatrice Bemis reuniu um grupo de amigos, educadores e médicos e fundou, no Brasil, a primeira sede da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais na cidade do Rio de Janeiro. Na cidade de Senhor do Bonfim, a APAE foi fundada em 2019, após anos de mobilização e envolvimento entre comunidade e poder público, apresentando dados sobre a região do Piemonte Norte do Itapicuru, que identificava a necessidade da implementação da Associação no referido contexto.

³ Cia. da Gente, projeto iniciado pela Fundação Gorceix, em 2006, e institucionalizado pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2008, em vigência até o presente ano. O Cia. da Gente tem como objetivo planejar, executar e avaliar ações pedagógicas de cunho artístico/cultural voltadas para o público alvo do projeto, Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Ouro Preto, Santa Casa, Pastoral da Criança e Asilo São Vicente de Paulo; visando assim contribuir para uma maior inclusão social e inserção social dos sujeitos atendidos.



identificar a relação da arte contemporânea com a educação inclusiva, aumentando meu interesse pelos estudos teóricos e práticos acerca do tema de pessoas com deficiência. Dessa forma, como docente de uma instituição pública, quis propor uma pesquisa a partir do que muito me interessa nos dias atuais, a saber: o Teatro e a Educação Inclusiva.

A atividade prática do projeto *A encenação somático-performativa e seu desdobramento político e social na vida urbana pela perspectiva da Educação Inclusiva* consistiu em oficina de teatro realizada na APAE de Senhor do Bonfim a partir do princípio somático-performativo *Flâneur Cego*⁴. Nesse artigo, buscarei apresentar alguns resultados dessa pesquisa através dos dados coletados em seu desenvolvimento.

O projeto foi realizado dentro do eixo de pesquisa e extensão da Universidade, dessa forma, um grupo de alunos e alunas bolsistas integraram nossa equipe, sendo eles: Natália Agla⁵, Mariah Castilho, Cláudia de Souza, Ícaro dos Santos, Bianca Batista e Antônia Paula Oliveira⁶. O grupo buscou compreender inicialmente o público com que iríamos trabalhar, conhecendo a deficiência de cada aluno/aluna, o contexto e a realidade desses sujeitos. Para melhor atender a essa demanda, fizemos uma anamnese⁷, de modo que pudéssemos compreender, ainda que parcialmente, o contexto dos alunos e alunas.

Para tanto, algumas perguntas foram elaboradas no intuito de termos uma perspectiva do público das aulas de teatro: *Nome, Idade, Telefone, Endereço, Com quem mora, Escola, Deficiência, O que eles/elas fazem quando estão em casa, Quais remédios tomam, Horário e Dosagem, Atividades dos responsáveis*. Dessa forma, identificou-se um número de 16 crianças, com uma faixa etária entre 7 a 12 anos, sendo que 12 tinham Transtorno do

⁴ O termo *Flâneur Cego* será melhor apresentado ao longo do texto.

⁵ Natália Agla foi bolsista de Iniciação Científica deste projeto, bem como participou do Projeto de Extensão *Teatro e Educação Inclusiva: uma proposta pedagógica na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Senhor do Bonfim*. Neste artigo, Natália foi a responsável por realizar as entrevistas com as mães Natália Freitas Sales e Marcia Pereira de Jesus.

⁶ Antônia Paula foi bolsista de Iniciação Científica deste projeto, bem como participou do Projeto de Extensão *Teatro e Educação Inclusiva: uma proposta pedagógica na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Senhor do Bonfim*. Neste artigo, Antônia foi a responsável por transcrever as entrevistas das mães Natália Freitas Sales e Marcia Pereira de Jesus.

⁷ “Anamnese” é um procedimento realizado por profissionais de diferentes áreas de ensino e da saúde, realizado junto ao estudante, bem como ao paciente, cuja intenção é chegar em algum diagnóstico de uma doença, ou uma resposta humana e social sobre o sujeito em questão.



Espectro Autista (TEA); 4 com Deficiência Intelectual (DI); 2 com Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH); que participariam dos encontros, sendo que algumas das crianças tinham deficiência intelectual, acompanhado de autismo.

Durante as aulas, nesse processo inicial e de conhecimento entre a equipe que as ministraria, os estudantes do Curso de Teatro e os discentes da APAE, percebemos o quanto a presença da mãe era frequente na vida e no contexto desses sujeitos, ressaltando-se que, durante as aulas, a presença delas tornava-se determinante para a realização da prática. Isto é, muitas vezes, para a criança se envolver na atividade proposta pelo monitor ou pela monitora das aulas de teatro, participando do jogo teatral, do alongamento, da contação de histórias, era notório o comando advindo da figura materna. Dessa forma, a pessoa responsável pela condução do estudante do Curso de Teatro encontrava certa dificuldade de estabelecer um vínculo com os discentes, em função da codependência desenvolvida entre as pessoas com deficiência e as mães, afetando o desenvolvimento da autonomia desses sujeitos.

Durante o processo, observamos que havia uma relação de dependência, pois o aluno e/ou a aluna só realizavam as práticas se as mães estivessem por perto ou se pronunciassem: “Vai lá fazer!”, “Será bom pra você!”, “Vai! Eu estou aqui!”, “Deixa disso menino! Vai lá!”. Situações essas de apego se revelam, sobretudo, para as crianças com autismo, pois alguns sintomas, como a dificuldade de comunicação, com interações sociais, interesses obsessivos e comportamentos repetitivos, presentes em pessoas com TEA. No entanto, as mães que acompanhavam as aulas, acreditavam que trazer essas frases de comando contribuiriam para o discente participar das atividades, sendo uma relação que conotava mais um viés de pertencimento e de assistencialismo, do que pedagógico para aquela situação.

Romper com esta prática, que implica numa política puramente assistencialista para as pessoas com deficiência, torna-se de fundamental importância, pois a proposta da estadunidense Beatrice Bemis, com a criação da APAE, era justamente proporcionar autonomia à filha com Síndrome de Down, ao lado de um grupo de pais, amigos, educadores e profissionais, de modo que ela pudesse se nutrir de diferentes experiências e estágios no processo formativo, que acreditamos ser coletivo, mas, também, pessoal.



Ao analisar o andamento da situação com as mães na APAE de Senhor do Bonfim, propus, então, que as mães ficassem em outro espaço durante o momento da realização das aulas de teatro, de modo que pudéssemos trabalhar a autonomia desses discentes para além da relação com as mães. Sendo assim, a convivência entre os docentes do curso de teatro com os discentes com deficiência criariam uma postura de investigação, de criação e de afeto, propondo assumir, por meio das experiências teatrais, uma participação efetiva como sujeitos sócio-histórico-culturais.

Dessa maneira, nos propusemos a estimular um estado de autonomia a partir do qual o sujeito com deficiência, dentro das suas investigações, criasse um espaço de interação, mediação e aprofundamento consigo e com o outro, sendo o educador o responsável por mediar o acesso à vivência. Para Paulo Freire (2004, p. 25), “o respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros”. Assim, no intuito de provocar essa autonomia no estudante com deficiência, mas respeitando a singularidade e o tempo de cada pessoa participante, solicitamos que as mães fossem para um outro espaço, cabendo a mim realizar uma prática com elas.

Nesses encontros, houve a participação efetiva de 8 mulheres, sendo que 7 eram mães de crianças com autismo e deficiência intelectual e 1 era avó (paterna) de uma criança com Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH). Nos relatos apresentados na anamnese, no quesito “Atividades dos responsáveis”, essas mulheres responderam: cuidar das crianças na maior parte do dia; arrumar a casa; confeccionar materiais manuais, como crochê, tricô e bordados; realização de trabalhos informais para contribuir com a renda. Por fim, dessas 8 mulheres, apenas 2 tinham a participação dos companheiros; as demais declararam morar com suas respectivas mães (avó das crianças) ou sozinhas.

O interesse em trabalhar com as mães partiu dessa questão acerca da *superproteção* e dos sentimentos que as atravessam o cotidiano dos envolvidos, a responsabilidade de serem mães de filhos e filhas com deficiência. Dessa forma, o intuito do projeto era propor uma experiência somática com mulheres que vivem, desde a gestação, traumas, dificuldades, dores, mas também alegria e força, para resistirem e lutarem por um país **ainda** sem acessibilidade e sem condições de proporcionar uma vida de direito a todas e todos, sejam com ou sem deficiência. Por



isso, com base nos estudos realizados, ao longo do curso de Doutorado na Universidade Federal da Bahia, entre os anos de 2014 e 2018, busquei com a pesquisa *Cidade Cega: Uma encenação somático-performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade*, realizar uma vivência sensorial, adotando a supressão da visão, como estratégia, para intensificar a percepção dos outros sentidos sobre a cidade. A escolha foi, portanto, partir de uma abordagem somático-performativa como princípio para trabalhar com os atores e as atrizes com deficiência visual.

Em minha tese de doutorado, realizei uma investigação conceitual do princípio somático-performativo, *Flâneur Cego*, a partir da experiência realizada na encenação somático-performativa *Cidade Cega*⁸. A Pesquisa somático-performativa vem contribuindo com estudos e pesquisas nas Artes, pois é uma área de pesquisa da cena e para a cena que auxilia o artista-pesquisador⁹ a ter uma habilidade única: transformar dicotomias seculares em modos somáticos e ecológicos de vida contemporânea com/pela prática como pesquisa. Alguns princípios de/em movimento foram desenvolvidos pela pesquisadora e artista Ciane Fernandes, a partir da interface entre as seguintes vertentes e métodos:

[...] performance, dança-teatro, Análise Laban/Bartenieff de Movimento (Laban/Bartenieff Movement Analysis - LMA), Movimento Autêntico (Authentic Movement) e educação somática. Apesar das cinco vertentes terem aspectos estruturantes na configuração da abordagem, optou-se pela denominação dos dois campos mais abrangentes – educação somática e performance –, que englobam, respectivamente, aspectos de integração e cênicos, presentes também nos demais métodos e tendências. Além disso, a associação destas cinco vertentes é coerente com a história das artes cênicas, pois a obra de Rudolf Laban influenciou o desenvolvimento da dança-teatro; do Movimento Autêntico, da performance e da educação somática (FERNANDES, 2013, p. 105).

Dentre os estudos de Ciane Fernandes, até o presente momento, já foram identificados vinte princípios em processos somático-performativos, que emergiram

⁸ Teaser da encenação somático-performativa **Cidade Cega**, encenada em 2015. https://www.youtube.com/watch?v=aSadLmq_bVY&t=5s. Acessado em 25 de junho de 2020.

⁹ Vale ressaltar, que o processo de pesquisa desse princípio iniciou-se em uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, “TEA 794 – Atividade Laboratório de Performance” (com 8h semanais). Atividade obrigatória do Mestrado e do Doutorado em Artes Cênicas com Encenação. O componente coordenado por Ciane Fernandes, artista, pesquisadora e docente da Universidade Federal da Bahia, que, ao longo dos últimos vinte anos, vem estudando, fundamentando e pesquisando sobre a Pesquisa somático-performativa nas Artes Cênicas.



enquanto conceitos-chave: quatro fundantes, doze temáticos e mais quatro contextuais. Todos os princípios encontram-se no texto *Princípios Somático-Performativos no Ensino e Pesquisa em Criação* (2013), bem como em seu livro *Dança Cristal: Da Arte do Movimento à Abordagem somático-performativa* (2018). O princípio somático-performativo *Flâneur Cego* é identificado, a partir dos meus estudos enquanto pesquisador que, após anos de trabalho com Ciane Fernandes, permitiu na Tese supracitada, a sua catalogação do princípio cunhado como uma ramificação do *flâneur*.

O intuito do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* está na compreensão da forma como os termos se estabelecem, pois, a principal diferença do *flâneur* “convencional” para o “cego” está na supressão da visão, tornando-se o meio para intervir na proposta, por uma via poética, de modo a percebê-la, por outros ângulos, pela via sensorial. Além disso, as narrativas assumidas pela prática do *Flâneur Cego*, como abordagem investigativa, adquirem um estado político/reflexivo pela experiência. Por fim, o princípio revela-se através da prática do corpo, questões atuais referentes ao cotidiano, à vida pessoal, à relação com o outro, no intuito de apresentar às/aos participantes aquilo que não se enxerga, mesmo tendo os olhos e podendo ver.



Imagem 01. Encontros com as mães na APAE de Senhor do Bonfim. Foto: Ícaro dos Santos, 2019.



Ao realizar um processo com mães que possuem filhos e filhas com deficiência, torna-se necessário abrir-se para as experiências, que foram reveladas durante as práticas, tais como: a questão do medo, da solidão, do barulho, da sensibilidade, do emocional, entre outras. Torna-se necessário fazer com que elas (as mães) se desliguem, momentaneamente, do filho e da filha e busquem uma vivência consigo mesmas. Nesse sentido, um importante benefício das vendas está relacionado à concentração, pois facilmente há uma dispersão, muitas vezes, devido à dificuldade em compreender a condução do exercício. “Mas, com o auxílio da audiodescrição, os envolvidos começavam a perceber mais o próprio corpo, a se situarem com o espaço e com o outro, a partir de uma perspectiva de conexão tanto internamente (somática), quanto externamente (performativa) com o princípio somático-performativo do *Flâneur Cego*” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 107):

A venda sobre os olhos se torna importante para o trabalho a ser realizado, pois, a princípio, a experiência do sujeito com a prática precisa ser pessoal e íntima, buscando sentir suas inquietações para compreender a totalidade do próprio corpo, uma conexão com o corpo, [com o se sentir mulher], uma experiência umbilical (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 107).

Essa noção umbilical, de proximidade, tem um significado de sentir a vivência, com os olhos vendados, para além dos problemas cotidianos, intensificando os sentidos, relacionando os desejos, as emoções. Assim, a prática possui um lugar de mapear o tempo e espaço das ações, que ocorrem na vida cotidiana do sujeito, e como essas ações de andar com os olhos vendados reverberam no sujeito que a realizam. Através de perguntas, interação com os sujeitos ocultos, busca-se uma relação com esse espaço inteiramente normativo, por isso, compreender as “perguntas são parte fundamental do processo individual e coletivo, pois direcionam com flexibilidade, abrem caminhos e levantam direções possíveis, ao invés de focar em temas isolados” (FERNANDES, 2014, p. 89). Dito de outra forma, trazer perguntas para serem trabalhadas com as mães contribuam para a compreensão do que as move politicamente e socialmente.

Em um dos encontros com essas mulheres, durante a Semana Nacional da Pessoa com Deficiência Intelectual e Múltipla, em 2019, em uma sala fechada, em um determinado momento sem as vendas, de modo que elas pudessem criar confiança



entre si, propus que brincassem com bexigas no espaço. Podiam jogar bexigas entre elas; dançar, correr, esconder, cuidar da bexiga; mas, podiam optar por não se relacionar com ninguém e ter uma interação única com a bexiga. Em um determinado momento, solicitei para que cuidassem desse elemento, que esse fosse algo muito precioso, de tal forma que ninguém pudesse estourar, tocar ou invadir esse espaço de proteção. Passados alguns minutos, pedi que, entre elas, restassem apenas uma bexiga, ou seja, teriam que estourar a bexiga da colega, caso desejassem a vitória. O jogo se deu dessa maneira: apenas as mães estavam nesse espaço, de modo que pudessem se atentar à proposta, sem filhos e filhas próximos, pois o barulho de estourar bexigas deixa crianças com autismo muito agitadas, devido à alta sensibilidade sonora, que elas possuem.

A questão é que houve um divertimento inicial entre elas; mas as bexigas passaram a representar o contexto dessas mulheres e, a cada estouro, as vozes começaram a sair, à medida que perguntas eram feitas para elas: “Vocês são felizes?”, “Vocês gostariam de mudar algo?”, “Vocês se arrependem de algo?”. A partir desse momento, as mães começaram a soltar, por meio de palavras, seus sentimentos, as dores, as angústias e as tristezas, que referenciavam insatisfação. Elas narraram como é grande a dificuldade de compreender o que é ser mãe de uma pessoa com deficiência, principalmente, por vivenciarem essa prática sozinhas, sem ajuda. Trouxeram também a questão de quererem ajudar na melhoria dos filhos e das filhas, mas não conseguindo médicos, fonoaudiólogos, terapeutas ocupacionais, dentre tantas outras necessidades, pois não há vagas, o tratamento é demorado, o diagnóstico é lento e, ao longo do processo, tudo fica a cargo da mãe solucionar. Muitas pediam um mundo mais inclusivo; falavam que as pessoas deveriam entender minimamente a dificuldade de tentar conter um filho com autismo, durante uma crise, em público, pois a criança se bate, grita, arranha, ou seja, não consegue se conter, e a mãe se sente constrangida e com vergonha dessa situação; algumas queriam mudar os filhos e filhas; outras queriam mudar a sociedade.

Houve mãe que respondeu, “Se eu pudesse escolher, eu não gostaria de ter um filho com deficiência”, tal fala refletia uma tristeza, não pela criança, mas pela realidade



da vida de não senti-la incluída. Para Natalia Freitas Sales¹⁰, mãe de um filho com autismo, durante entrevista concedida ao projeto de pesquisa, ao responder as seguintes questões: “Você mudaria algo se fosse possível? Em quê? Em você? Na sociedade? Na sua vida?”, constatamos:

Eu não vou ser hipócrita se eu falar que não mudaria. Eu passei por um processo muito grande de depressão, porque eu ouvia todas as mães que tem filhos com deficiência, falando assim, “que considerava um dom de Deus e que elas tinham sido escolhidas por Deus para ter uma criança assim”. E aí, eu entrei num processo muito grande, porque eu achava que eu tinha um bom relacionamento com Deus. Logo, eu tendo um bom relacionamento com Ele, Ele me conhece e deveria saber que eu não estava preparada para isso. Logo, se isso aconteceu, então, Ele não me conhecia. E não tínhamos um bom relacionamento. Então assim, foi uma fase que eu passei muito difícil. Porque assim, se eu pudesse mudar isso em meu filho, eu mudaria. Mas não por mim, por ele. Porque eu entendo o que essa condição traz para essa pessoa. O autismo vai dificultar a vida dele em muitas coisas. Ele vai precisar de tratamento para conseguir fazer coisas que outras pessoas “dentro do padrão normal” conseguem. Então, se eu pudesse mudar, eu mudaria a condição dele sim. Para melhorar a vida dele, não é só por mim, é mais por ele. Porque eu entendo que não vou estar sempre aqui; entendo que eu queria que ele tivesse uma vida diferente; que ele não precisasse de tanto tratamento, de tanta atenção quanto ele precisa. (SALES, Natalia Freitas. Entrevista, 2020).

São através desses relatos, que temos um pouco da noção do que é, para elas, serem mães, os papéis e as funções que assumem. Por exemplo, ao indagar Marcia Pereira de Jesus¹¹, mãe de um filho com autismo, que também participou do projeto, durante a entrevista, em uma das perguntas, ao ser questionada se já havia passado por algum constrangimento, como resposta, trouxe a questão do *olhar*. Ou seja, em determinadas situações, as pessoas não falavam nada, mas olhavam para o filho, querendo julgá-lo, como se o sujeito não fosse comportado, como se a culpa dele não ficar “quieto” fosse da mãe, como se ela não o educasse. São momentos como esses que, às vezes, a deixam desconfortável. Mesmo diante de tantas questões Marcia afirma que não mudaria nada em seu filho, mas mudaria coisas que são provenientes do autismo. Dessa forma, ao responder a mesma questão realizada às demais mães “Você mudaria algo se fosse possível? Em quê? Em você? Na sociedade? Na sua vida?”, declara:

¹⁰ Entrevista concedida por Natalia Freitas Sales. Sobre ser mãe de um filho com deficiência. [04 de fevereiro de 2020]. Entrevistadora: Natália Agla Angelim de Oliveira. Senhor do Bonfim, Bahia, 2020. arquivo.mp3 (11’04”).

¹¹ Entrevista concedida por Marcia Pereira de Jesus. Sobre ser mãe de um filho com deficiência. [04 de fevereiro de 2020]. Entrevistadora: Natália Agla Angelim de Oliveira. Senhor do Bonfim, Bahia, 2020. arquivo.mp3 (11’06”).



Por ele ser autista não. Mas, mudaria algumas coisas que atrapalham ele, que é: a batida de palma e a movimentação [do tronco] para frente e para trás, pois esses movimentos desconcentram ele. Em mim, acho que a paciência. Às vezes me falta paciência. Por mais que eu tenha carinho, tenha amor, e ele me dá também. Infelizmente, [em algumas situações] eu acabo saindo do controle, às vezes posso gritar com ele, mas ele não gosta que grite. Então, é isso, o que eu gostaria de ter é mais paciência. Eu gostaria de uma sociedade mais humana, e menos preconceituosa. Tem muito preconceito. (JESUS, Marcia Pereira de. Entrevista, 2020).

Durante esses encontros com as mães, na APAE, o primeiro sentimento que percebo, nas conversas realizadas com essas mulheres, é o de questionamento do motivo pelo qual aquilo está acontecendo, além de uma série de tantos outros sentimentos que repercutem no contexto social e cultural da sociedade e que afetam o cotidiano dessas mulheres. Por isso, a realização de eventos que englobam as mães de pessoas com deficiência na APAE de Senhor do Bonfim-BA objetivam chamar a atenção para as reflexões que envolvem os filhos e filhas com deficiência, discutindo tendências de desativação presentes nas estruturas da sociedade moderna, e configurar mecanismos que possam gestar políticas, teorias e práticas que confrontem tal situação por meio de ações teatrais e performativas.

Para Cristina Gonçalves¹², uma mulher negra com deficiência visual, mãe de dois filhos e avó de uma bebê, atriz e socióloga, e membro do Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão, declara: “quando essas mulheres começam a perceber que, ou elas vão à luta e começam a brigar pelos direitos dos filhos, pelas políticas públicas para os filhos, ou elas entram num processo de deficiência psicossocial” (entrevista, fevereiro de 2020¹³). A declaração de Cristina enfatiza o quanto o início do processo é árduo, pois não é fácil ser uma pessoa com deficiência, bem como não é fácil ser mãe de uma pessoa com deficiência.

Eis a questão: a mãe cuida do filho ou da filha, sua atenção se volta para esses sujeitos, que requerem inúmeros cuidados. Mas e a mãe? Quem cuida dela? Ela que nunca teve contato com uma pessoa com deficiência, nunca pensou em inclusão, em

¹² Clarissa Cristina Oliveira Gonçalves, conhecida como Cristina Gonçalves. É do Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão; militante de vários seguimentos na área da pessoa com deficiência no Estado da Bahia. Em 2015, integrou o elenco da encenação somático-performativa Cidade Cega.

¹³ Entrevista concedida por GONÇALVES, Clarissa Cristina Oliveira. Entrevista I [27 de fevereiro de 2020]. Entrevistador: Carlos Alberto Ferreira da Silva. Salvador, Bahia, 2020. arquivo.mp3 (20'12”).



acessibilidade, em condições e aparatos para contribuir para a vida do sujeito que possui uma deficiência. Reitero: Como ajudar? Quem ajuda? Diante de tantos questionamentos, o que se percebe na prática é uma anulação de si para atender as demandas dos filhos e das filhas. E nesse ponto, as palavras de Cristina Gonçalves tornam-se importantíssimas, sobretudo, quando relata sobre o papel de ser mãe de uma pessoa com deficiência e os enclaves que isso pode causar. Para ela,

os trabalhos das mães são importantíssimos. Primeiro, quando elas têm a consciência que seus filhos virarão cidadãos; a participação da família em busca dos direitos e das políticas públicas também é de uma importância gigantesca. Porém, nós temos aí uma faca de dois gumes, pois ao mesmo tempo que as mães se tornam grandes militantes, elas esquecem que a condição de pessoa com deficiência é do filho, e não dela. Isso que a gente precisa pensar, até que ponto isso é salutar para a pessoa com deficiência. É salutar ter uma família que o apoie e que esteja lutando ombro a ombro com ele. (GONÇALVES, Clarissa Cristina Oliveira. Entrevista, 2020).

A experiência, ao longo desses anos, trabalhando o teatro com pessoas com deficiência, trouxe-me um olhar afetuoso pelas mães que encontrei nesse trajeto. Sempre presentes, atentas ao desenvolvimento dos filhos e das filhas, preocupadas com o avanço e a resposta, em cada exercício, vibrantes e felizes a cada proposta realizada e executada por eles. Mas, diante de certa tendência a cuidados excessivos, na função de mãe, o meu olhar sobre elas trazia curiosidade em conhecê-las para além dessas situações. Por isso, entendo que o projeto de pesquisa me possibilitou abrir uma porta necessária de investigação, no contexto atual, sobre a necessidade urgente de trabalhar com essas mães.

Dessa forma, acredito que a abordagem do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* com mães de pessoas com deficiência possibilitou uma proposta de encontro pessoal consigo mesmas e com outras mães que vivenciam situações semelhantes. Na ocasião da pesquisa, elas tiveram a chance de trabalhar o próprio corpo, de tocar na pele, no cabelo, de se tocar e tocar as outras que participavam das ações, houve o momento de se voltarem para as ações artísticas, interagindo com a natureza, de dançar com os olhos vendados sem ter que se preocupar com o olhar do outro, com o pensamento do que o outro estava achando etc. Assim, a investigação somática trouxe as inquietações e as angústias para o trabalho proposto, durante todas as ações realizadas na APAE.



Na prática, a abordagem do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* ocorreu duas vezes por semana, com dois núcleos: um núcleo de segunda-feira; e o outro, de sexta-feira, uma vez que os filhos e filhas dessas mães estavam presentes, nesses respectivos dias, para as aulas de teatro. Vale ressaltar que também houve encontros com todas as participantes conjuntamente. Apesar de vivenciarem algumas situações e práticas com os olhos abertos, a abordagem do trabalho com elas, ao longo do laboratório prático, se deu através do princípio somático-performativo *Flâneur Cego*, isto é, com os olhos vendados.

Os encontros buscavam uma relação com a natureza; traziam uma discussão política, que as faziam refletir sobre os aspectos da acessibilidade e da inclusão no contexto do sertão da Bahia, pois, algumas moravam na zona rural. De acordo com os relatos, algumas tinham dificuldade de realizar ações que seriam de suma importância para o próprio filho e filha; outros relatos estavam diretamente ligados ao desenvolvimento dos filhos e das filhas nas escolas, momento, em que traziam os exemplos sobre a falta de acessibilidade e de inclusão no espaço educacional. Portanto, apesar deste estudo do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* ainda estar em fase de composição e descoberta, compreendo o quanto o trabalho com essas mães estimulou um processo de autonomia e de fortalecimento entre elas.



Imagem 02. Encontro com as mães durante a Semana Nacional da Pessoa com Deficiência Intelectual e Múltipla, na Universidade do Estado da Bahia. Foto: Gilson Bezerra, 2019.



A experiência com esses corpos/mães revela uma fissura aberta diante de algumas questões levantadas pela sociedade, principalmente, por darem títulos como, “mulher heroína”, “acontece isso na sua vida porque Deus sabe que você dará conta”, “você é mulher forte”, “guerreira”, mas a fala da mãe Natalia Freitas Sales, como pudemos observar, expressa-se justamente esse lugar sensível, de entender que muitas vezes não estão preparadas, não são fortes suficientes, sofrem e querem dizer e se revoltar diante de várias situações que acontecem nesse percurso. Por isso acreditamos que a vivência do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* provoca um impacto que faz com que a mãe participante perceba nas questões que atravessam elas e os outros.

Nessa experiência, buscamos a vivência do movimento que se torna constante, de tal modo que os *flâneurs cegos*, no caso, as mães, quando começaram a ter confiança no coletivo, compreenderam que o estado performativo, gerado pelo corpo *flâneur*, instiga a memória emocional e transforma as questões em movimento e palavras. Ao longo dos encontros, elas começaram a falar sobre a dificuldade ao se sentirem sozinhas, sem ninguém; mas confiantes nesses encontros que surgem e contribuem para um movimento de fortalecimento entre corpos.



Imagem 03: Encontros com as mães na APAE de Senhor do Bonfim-BA. Foto: Ícaro dos Santos, 2019.



Por isso, criar uma abordagem, em que as mães assumam um estado de *Flâneur Cego*, amplia as conexões com o próprio interior, de tal modo que a lógica é modificada, pois o ser humano se torna um participante, mas, em uma situação diferenciada do cotidiano. O cotidiano, muitas vezes, se estabelece numa réplica constante, numa vida de “repetição” diária, numa rotina que consiste em realizar, diariamente, as mesmas coisas; mas a experiência do *Flâneur Cego* inverte esse contexto do cotidiano maquinal, mecânico e repetitivo, possibilitando um estado de experiência do corpo, fazendo com que o sujeito vivencie um padrão de movimento, gerado de uma prática com a sua própria história, mas ainda considerado incomum aos seus hábitos diários. Em vários momentos, o corpo se tornava um espaço destinado à criação, à terapia, ao experimentar.

Portanto, através da realização da abordagem do princípio somático-performativo *Flâneur Cego*, com mães que possuem filhos e filhas com deficiência, percebe-se a importância de enfatizar uma luta por seus direitos, na busca de um espaço de igualdade na sociedade: nós, pesquisadores; nós, família; nós, agentes da área da saúde; nós da educação, nós da área de arte não podemos excluir do processo as pessoas com deficiência. De acordo com Cristina Gonçalves, muitas vezes, isto ocorre com as mães:

As mães estão tão avivadas dentro deste processo, muitas não permitem que seus filhos sejam os protagonistas diante da sua história. Aí está o entrave, porque entender que a pessoa com deficiência necessita de políticas públicas e que necessita da luta, é uma coisa. Mas a partir do momento que você vivencia a vida dessa pessoa com deficiência, não dando a ela o direito de se exercitar totalmente enquanto cidadão, aí você já cria uma situação de assistencialismo. (GONÇALVES, Cristina. Entrevista, 2020).

Dessa forma, apesar de todas as questões que envolvem o ser mãe de uma pessoa com deficiência, necessitamos compreender que a pessoa com deficiência é promotora dos seus direitos e protagonistas dos seus deveres. Cada corpo possui seus limites e suas diferenças, cabe à família assessorar e mediar essa prática social, mas, não transformar esse amor e esse cuidado em posse.

Assim, vale ressaltar que as contribuições do princípio somático-performativo *Flâneur Cego* com as mães, colaborou com discussões que envolvem as dificuldades frente aos processos de enfrentamento das barreiras físicas e culturais impostas pela



sociedade, ao longo da própria história da pessoa com deficiência. Consideramos que esse trabalho possibilitou a elas um momento de se experimentarem enquanto sujeitos/pessoas independentes de seus filhos e filhas; capazes de encontrarem outros espaços de sociabilidade que não estavam, necessariamente, ligados ao desenvolvimento dos filhos e das filhas. Logo, constatamos que esse espaço de experimentação do princípio somático-performativo *Flâneur Cego*, por meio da oficina, permitiu uma vivência dessas mães consigo próprias e com o outro, bem como ampliou a reflexão sobre o contexto social e político, sobre acessibilidade e inclusão no contexto educacional e urbano, através de uma vivência somático e performativa.

Referências

- BRASIL. Ministério da Saúde. Departamento de Ações Programáticas e Estratégicas Coordenação Geral de Saúde da Pessoa com Deficiência. **Censo Demográfico de 2020 e o mapeamento das pessoas com deficiência no Brasil**. Brasília (DF), 2019.
- FALKENBACH, Atos Prinz; DREXSLER, Greice; WERLE, Verônica. A relação mãe/criança com deficiência: sentimentos e experiências. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 13, p. 2065-2073, 2008.
- FERNANDES, Ciane. Princípios Somático-Performativos no Ensino e Pesquisa Em Criação. In: Carole Marceau; Luiz Cláudio Cajaíba Soares. (Org.). **Teatro na Escola**. Reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec. 1ed.Salvador BA: PPGAC/UFBA, 2013, v. I, p. 105-115.
- FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: Da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2018.
- FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. **Cidade Cega: Uma encenação somático-performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Salvador – Bahia, 2018a.
- FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. *Flâneur Cego: uma prática performativa com pessoas com deficiência visual*. **Revista de Estudos Teatrais Pitágoras**, v. 8, p. 59-71, 2018b.



FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. Blind Flâneurs - the research laboratory of Cidade Cega (Blind City). In: Vida L Midgelow; Jane Bacon; Paula Kramer; Rebecca Hilton. (Org.). **Researching (in/as) Motion**. 1ed.Londres: Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, 2019, v. 1, p. 1-8.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Proposições** (Unicamp), v. 19 (2), p. 17-23, 2008.

Recebido em 15 de março de 2020

Aceito em 30 de junho de 2020



A TRAJETÓRIA DO ESPETÁCULO *O IMPROVÁVEL AMOR DE LUH MALAGUETA E MC LIMONADA* (2016-2019)

e suas perspectivas no processo criativo com pessoas com deficiência

*Mônica Gaspar*¹

<https://orcid.org/0000-0001-7886-0308>

*Lidia Olinto*²

<https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

*Alice Stefânia Curi*³

<http://orcid.org/0000-0002-5746-4362>

RESUMO

*Este artigo tem como objetivo refletir sobre a trajetória do espetáculo *O improvável amor de Luh Malagueta e Mc Limonada* (2016-2019), considerando que o ator tem Síndrome de Down e a atriz leve gagueira. Busca-se evidenciar como a direção do espetáculo, através da recriação do texto e das escolhas de encenação, enfocou a valorização de pessoas com deficiência por meio do teatro. Para tanto, usa-se como cabedal teórico: A. Araújo, L.A. Abreu, R. Ary, R. Trotta, A. Bogart, J. Féral, J. Tonezzi, e outros.*

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Deficiência; Texto; Processo Colaborativo.

THE TRAJECTORY OF THE PLAY *UNLIKELY LOVE BY LUH MALAGUETA AND MC LIMONADA* (2016-2019)

and its perspectives in the creative process with disabled people

ABSTRACT

*This paper aims to reflect on the trajectory of the play *Improbable Love by Luh Malagueta and Mc Limonada* (2016-2019), performed by an actor with Down Syndrome and a lightly stutterer actress. It pursues to demonstrate how the play direction, by means of the text re-creation and staging choices, focused on valuing disabled people through the theatre. Therefore, the theoretical references used are: A. Araújo, L.A. Abreu, R. Ary, R. Trotta, A. Bogart, J. Féral, J. Tonezzi, and others.*

KEYWORDS: Theatre; Deficiency; Text; Collaborative Process.

¹ **Mônica Gaspar** é Mestranda em artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB-DF), com pesquisa na área de teatro e deficiência. E-mail: monicafgo@gmail.com.

² **Lidia Olinto** é pós-doutoranda, PPGCEN - UnB-DF, mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. E-mail: lidiaolinto@gmail.com.

³ **Alice Stefânia Curi** tem Pós-Doutorado em Artes da Cena na UNICAMP (2019), Doutorado em Artes Cênicas pela UFBA (2007) e Mestrado em Artes pela UnB (2000). e-mail: alicestefania@gmail.com.



Este artigo se debruça sobre a trajetória da peça *O improvável amor de Lúh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019), considerando as singularidades de gesto e de fala da atriz e do ator, os quais apresentam como particularidades o fato de um ator com Síndrome de Down e de uma atriz com leve gagueira. Considerando que o desenvolvimento do espetáculo aconteceu em sala de ensaio com ampla participação da atriz e do ator, durante os três anos – 2016 a 2019 – em que a peça foi apresentada, decidiu-se por refletir, através desse texto, o processo de constituição do espetáculo, evidenciando as diferentes fases de ensaio. Iniciamos o texto apresentando o ator, Lucio Piantino, a atriz que contracena com Lucio, Luiza Martins e a dramaturga, Lurdinha Danezy, mãe de Lucio. Também nessa parte são expostas as condições que levaram a autora a escrever o texto da peça no intuito de valorizar as potencialidades das pessoas com deficiência por meio do teatro.

Na primeira fase dos ensaios, ressaltamos o contato inicial da atriz e do ator com a peça e com o texto oferecido pela dramaturga, momento que predominavam espaços de performatividade do ator que dança vários estilos e toca alguns instrumentos, concomitantemente com poucos diálogos entre a dupla. Para discutir essa fase, nos apoiaremos em Anne Bogart e suas reflexões sobre a noção de violência dentro da perspectiva do ensaio e dos processos de criação.

Na segunda fase de ensaios, a qual originou quase 20 apresentações, imergimos na efetiva construção do enredo, nas adaptações do texto necessárias para acolher as singularidades de fala da atriz e do ator, enfocamos as escolhas e características da direção teatral do espetáculo que se situou de um modo híbrido entre o processo colaborativo e a criação coletiva. Nessa seção, acercamo-nos de teórico(a)s ligados a essas práticas tais como Antônio Araújo, Rafael Ary, Rosyane Trotta, dentre outros(as); além de Anne Bogart, Josette Féral e Patrícia Ragazzon para discutirmos outros aspectos da direção e da performatividade da atriz e do ator, trazendo também como referência José Tonezzi como suporte para pensarmos acerca da existência ou não de especificidades na direção de pessoas com deficiência. Na terceira fase de ensaios, junto com o(a)s mesmo(a)s teórico(a)s, observamos a atriz e o ator que agora apresentam maior intimidade com o texto e com o reverberar do espetáculo junto ao público.



Trazer à discussão a trajetória do *O improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) se justifica porque o teatro existe e persiste como arte ampla e integrativa que possibilita a convivência entre quaisquer pessoas dividindo o mesmo espaço cênico, respeitando-se suas singularidades e subjetividades. A atriz e pesquisadora Patrícia Ragazzon, acerca da alteridade no teatro e na performance, pondera que:

Sob a perspectiva da alteridade, sem tentar assimilar o outro aos meus padrões e minha realidade de compreensão, as práticas cênicas que tem como pressuposto sua ocorrência na transitoriedade do momento presente, podem ser apresentadas também como um movimento poético do eu ao entre, do entre ao nós, relacionando técnicas e metodologias teatrais de acordo com as necessidades dos grupos, pois cada trajetória se estabelece de acordo com sua cultura e seus modos de apreensão. (RAGAZZON, 2018, p. 57).

Um dos lemas das pessoas com deficiência é “nada sobre nós sem nós” e as criações em grupos de teatro que contemplem em seu elenco pessoas com e sem deficiência podem vir a possibilitar expressões de linguagens, de movimentos e de sentimentos coletivos sem recusar as especificidades físicas, psicológicas e atitudinais de cada integrante e, assim, problematizar a invisibilidade e a normatividade esperadas pelas e para as pessoas com deficiência em nossa sociedade.

1. Como tudo começou ou a pessoa é para o que nasce

O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada (2016-2019) nasceu de um desejo antigo da mãe de Lucio Piantino (1995), a artista plástica e escritora Lurdinha Danezy, de mostrar ao mundo que “todo mundo pode fazer qualquer coisa” (texto retirado do roteiro da peça) inclusive as pessoas com deficiência. Lucio Piantino, logo após o diagnóstico de Síndrome de Down, recebeu estímulos por meio de médicos, fisioterapeutas, fonoaudiólogo(a)s, massoterapeutas, dentre outro(a)s profissionais que, de forma sistemática ou esporádica, contribuíram para o seu desenvolvimento. Sua mãe, Lurdinha Danezy, criou um programa de atividades a ser desenvolvido com crianças com Síndrome de Down, publicado em um livro, escrito em conjunto com a professora Elizabeth Tunes.



A criança correspondeu entusiasticamente aos vários incentivos apresentando, desde muito nova, certa inclinação às artes, principalmente pintura e palhaçaria. Tanto estímulo fez com que ele iniciasse sua carreira como artista plástico em 2008, aos 13 anos e, nessa última década (2009-2019), realizasse várias exposições, coletivas ou individuais, em Brasília e também na Itália.

Em paralelo, Lucio, que apresenta uma personalidade naturalmente extrovertida, participou do I Festival de Cultura Inclusiva do DF (2013), com pinturas, na exposição *Arte Visual* e como ator da peça teatral *Diversos Dias* (2013). A partir daí, o jovem começou a atuar, em grupo ou em dupla, além de, nos últimos tempos, ousar em voos solos quando, vestido de palhaço ou mesmo com roupas cotidianas, ele dança e toca pandeiro em feiras e transportes coletivos.

Assim como as irmãs cegas tocadeiras nordestinas do documentário brasileiro de Roberto Berliner, *A pessoa é para o que nasce* (2004), Lucio tem ritmo, é pautado por música, dança diversos estilos, toca de ouvido vários instrumentos de percussão e joga capoeira. Além disso, ele tem “fome de plateia”. Subir no palco defronte a outras pessoas com olhos vidrados nele, faz desabrochar um ator espirituoso e seguro. Por sua personalidade irreverente, enveredar pela palhaçaria parecia um caminho natural. Acerca da construção do palhaço, a pesquisadora brasileira Andréa Pantano, diz que:

Diante do espelho, só, o ator circense procura em si traços que constituirão sua personagem palhaço. Na busca da melhor expressão, o ator constrói seu tipo que pode ser alegre, ingênuo, tímido ou irreverente, revelando assim a sua própria individualidade. É justamente por meio dos próprios aspectos subjetivos do ator que a personagem/palhaço nascerá. (PANTANO, 2007, p. 53).

Partindo da perspectiva de Andréa Pantano, podemos inferir que o trabalho com alguns princípios da palhaçaria pode apoiar processos de autoaceitação e mesmo de autonomia pessoal, na medida em que implica em um autorrevelar-se e em um autoexpressar-se naquilo que se tem de mais singular, a própria diferença de cada um. Tal implicação consciente e afirmativa das próprias singularidades nas composições artísticas é, também, característica marcante da arte da performance, incorporada em diferentes graus às poéticas cênicas performativas.

Atenta aos desdobramentos cênicos do filho, a mãe de Lucio proporcionou a ele e à atriz Luiza Martins (os dois já haviam atuado juntos), um curso de palhaçaria e



ambos buscaram em suas subjetividades os traços que viriam a constituir os seus respectivos palhaços/personagens: o MC Limonada e a Luh Malagueta. Lurdinha Danezy, que à época já atuava como liderança local para a questão da redução do preconceito contra a deficiência, escreveu um texto teatral com o enfoque na valorização das habilidades artísticas demonstradas pelo filho, convidou-o para atuar no espetáculo junto com a atriz Luiza Martins. Destaca-se aqui que a atriz Luiza Martins apresenta um distúrbio de fala, conhecido como gagueira. Após poucos meses de ensaio, a peça *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) foi apresentada, pela primeira vez, em 2016, no Salão de Acessibilidade de um shopping de Brasília, em única apresentação.

1.1 Aspectos relativos à encenação do espetáculo

Para a criação da encenação (iluminação, cenário, figurino e efeitos sonoros), considerando a intenção do coletivo de realizar apresentações de *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) em locais alternativos, tais como espaços de rua e escolas, onde, muitas vezes, não se dispõem de refletores, de camarins ou de coxias, fazia-se necessário construir uma ambientação que contemplasse o jogo de movimentações proposto em cena no qual há várias trocas de roupa, utilização de objetos ou instrumentos musicais que se integram à composição das diversas facetas vividas pelos personagens, além de colaborar para que Lucio mantivesse os movimentos combinados em ensaio nos diferentes ambientes de apresentação e ainda ser leve, fácil, rapidamente montável e desdobrável para ser carregado em carros comuns.

Diante disso, o objetivo com a iluminação era demonstrar os principais deslocamentos da atriz e do ator que, propositalmente, na grande maioria das cenas, estão delimitados em linha reta, entre um cabideiro e uma mesa. A opção pela linha reta facilitou o trabalho de marcar a presença de Lucio na luz nos diferentes locais de apresentação.

Logo, visando utilizar a iluminação como um rastro adaptável aos deslocamentos da atriz e do ator, e assim reforçar as atmosferas sugeridas ao público, criou-se um



quadrado aberto emoldurado por quatro blocos de objetos de cena, da seguinte forma: ao fundo eram colocados três quadros pintados por Lucio, sinalizando os extremos laterais, havia de um lado uma mesa e do outro um cabideiro formando um corredor no qual cerca de oitenta por cento dos movimentos aconteciam e, ao centro, uma mala na qual estavam várias roupas ou instrumentos. Desta forma, as cenas construídas, em ensaio, puderam ser reproduzidas nas mais de trinta apresentações em diferentes lugares, com diversas configurações de tamanho.



Imagem 01. Atores em cena. Foto evidenciando cenário.
Registro: Raquel Piantino, 2018

Outra medida que visava facilitar a apresentação em ambientes de rua, foi a opção de que as trocas de roupas acontecessem no palco, à vista do público, de forma que se criasse uma cumplicidade entre quem estava trocando de roupas e a plateia, já que a troca de figurino deveria ser uma surpresa para a outra personagem. Tal procedimento opera revelando o “avesso” da cena, o bastidor, o que desvela o jogo teatral acionando fatores de performatividade pela ruptura da “ilusão” da cena, aproximando o teatro da vida.

O espetáculo conta com dezessete intervenções sonoras, dentre toques de telefone, músicas diversas e estouros, todas elas cronometradas para que coincidam com os movimentos da atriz e do ator. Tal especificidade, nas primeiras apresentações, proporcionou ao grupo situações pitorescas, pois, em caso de atraso do



DJ, algumas vezes, Lucio manifestava-se reclamando da demora do som, fazendo com que o público percebesse o “erro”, o que provocava boas risadas. Essa “escuta” do instante, com respostas imediatas e genuínas às ocorrências e aos imprevistos do agora, é algo muitas vezes difícil de acionar mesmo por parte de atores experientes. Tal “frescor” de reações também opera como um vetor de performatividade no trabalho.

Considerando que os principais achados desta observação aconteceram durante os ensaios, para melhor acompanhar os caminhos adotados pelo grupo, abordaremos o período de construção do espetáculo a partir de fases.

2. Primeira fase

Inicialmente, foram dois meses de ensaio (duas vezes por semana durante duas horas) entre setembro e novembro de 2016, para a única apresentação anteriormente mencionada. Esses ensaios foram conduzidos para evidenciar as cenas nas quais a atriz e o ator dançavam, individualmente ou em dupla, e também para aperfeiçoar os momentos em que Lucio tocava instrumentos, considerando que ambos apresentavam certo grau de dificuldade com a fala. Segundo a professora Mariane Sousa Regis e outro(a)s pesquisadore(a)s, a linguagem, nas crianças com Down, principalmente comparada às crianças com desenvolvimento típico (DT), apresentam singularidades como:

(...) a área expressiva apresenta-se mais atrasada e defasada do que a receptiva e do que a função simbólica, assim como o desenvolvimento lexical receptivo e expressivo das crianças com SD é inferior ao de crianças com DT, mesmo quando pareadas pela mesma idade mental. [...]. A SD gera um déficit no desenvolvimento da linguagem, mas, mesmo com essa dificuldade, a pessoa com a síndrome tem a competência para utilizar a linguagem e desenvolvê-la, caso esse processo seja estimulado de forma eficaz pelos familiares e por uma equipe multidisciplinar, em especial pelo fonoaudiólogo. (REGIS, et al, 2017, p. 272).

Como já descrito aqui, estímulos não faltaram ao Lucio, mas para se apresentar ao público em um espetáculo cênico era preciso ensaiar. Teatro é a arte do ensaio e, segundo Bogart “...é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária que, de início, parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda.” (BOGART, 2011,



p.53). E a noção de violência trazida para o contexto do processo de Lucio, refere-se também à dimensão, em alguma medida, de atividade disciplinada que os processos de ensaio envolvem. Disciplina nem sempre é simples de ser compreendida e abraçada por quaisquer pessoas, incluindo as pessoas com Síndrome de Down.

Nessa primeira fase, Lucio não tinha praticamente nenhuma fala. Nos ensaios, após um alongamento, a atriz e o ator repetiam as cenas de movimento, respeitando habilidades já desenvolvidas por Lucio, tais como: tocar pandeiro, movimentar-se retirando e colocando o boné, como fazem os dançarinos de *street dance*, dançar diversos ritmos musicais e manejar o diabolô. O texto inicial apresentava, como local da ação dramática, um escritório de recrutar talentos e o personagem de Lucio se exibia conforme a necessidade demandada pela recrutadora (papel da Luiza), na tentativa de ser escolhido para desempenhar o trabalho solicitado pelo(a) cliente. As músicas do espetáculo foram escolhidas conforme a *playlist* dele, isto é, evidenciavam os estilos que ele dançava com mais facilidade (forró, axé, funk).

Nesse primeiro período de ensaios, a participação de Luiza também era muito reduzida, eles não dialogavam, as poucas falas dela eram provocações para que ele se movimentasse. Então, precisava-se de mais tempo de ensaios para que o texto da dupla fosse entregue ao espectador com uma dicção inteligível. Esse virou um dos grandes desafios para a construção do espetáculo.

2.1 Segunda fase dos ensaios

A peça foi inscrita *no FAC – Fundo de Apoio à cultura* do GDF e teve verba de fomento aprovada. Logo após o resultado da aprovação, em abril de 2017, antes mesmo de receber o patrocínio, o grupo iniciou os ensaios, o que, até as apresentações, demandou-lhe um ano de trabalho. A cada ensaio, percebia-se que havia a necessidade de realizar um trabalho de vocalização bastante acentuado para que a fluência melhorasse, bem como de ter a liberdade de adaptar o texto para que a atriz e o ator se expressarem livremente.

Adentrava-se, assim, em um processo de criação que era um flerte híbrido entre a criação coletiva e o processo colaborativo. Criação coletiva e processo colaborativo



são *modus operandi* adotados para o desenvolvimento de espetáculos feitos em grupo, provavelmente desde que o teatro existe como fenômeno cultural assim denominado ou até mesmo antes do termo *theatron* surgir na Grécia Antiga como conceito teórico que nominava um certo tipo de prática cênica, dentre várias outras formas preexistentes e posteriores. Em um sentido amplo, não há como determinar o surgimento da criação coletiva (como também do teatro), se considerarmos que é da natureza ontológica das criações cênicas, a coletividade, seja ela classificada como teatro ou não.

Mas, no Brasil, seguindo certa tendência estético-política iniciada nos anos de 1960 em vários países (Movimento da Contracultura), a partir dos anos 1970, ocorreu um certo *boom* do que se chamou de “criação coletiva” (FERNANDES, 2000), isto é, a recorrência de grupos teatrais que tinham como característica comum uma maior coletivização da criação cênico-dramatúrgica graças a uma proposital diluição dos papéis fixos e distinguíveis (atores, atrizes, diretores(a)s, autores(a)s, cenógrafo(a)s, figurinistas, etc.).

Frente a certos modos mais canônicos “textocentristas” e “diretor(a)centristas”, nessa proposta de processo criativo relativamente mais coletivo e não-hierárquico, até hoje referência para inúmeros processos, propõe-se não só uma horizontalidade mais radical entre artistas participantes, como também a ausência da função específica de dramaturgia, sendo o resultado final criado pelo coletivo ao longo do processo criativo. Nas palavras de Rosyane Trotta : “A criação coletiva, tal como foi praticada no Brasil dos anos 70, significou sempre a supressão do dramaturgo(a)” (TROTTA, 2012, p. 81) e nas palavras de Rafael Ary e Mário Santana: “o coletivo acabava por tomar, de certa maneira, para si a função dramaturgia” (ARY; SANTANA, 2015, p. 30). E ainda:

Na criação coletiva, a dramaturgia realizada por dramaturgo(a)s reconhecidos, mas ausentes do processo de criação e que exigiam a reprodução fiel de seus escritos em cena, foi identificada como uma das funções que representavam essa individualidade de modo mais explícito, por isso, muitas vezes os grupos optavam por não ter como diretriz do processo de criação um texto dramatúrgico pronto. (ARY; SANTANA, 2015, p.33).



Nos anos 90, após um período de certo predomínio do “teatro de diretor(a)”, a tendência à criação coletiva “ressurge” com certo diferencial: o “retorno” do papel de dramaturgo(a), em nova perspectiva desta função. Para enfatizar essa diferença, autores como Araújo (2006), Abreu (2004) e Ary (2015), passaram a denominar esse novo modo de criação em grupo, como “processo colaborativo”, para justamente distingui-lo do que se chamava antes de “criação coletiva”. Ainda segundo Ary e Santana, “a grande diferença da criação coletiva para o processo colaborativo reside, de fato, na ausência do dramaturgo(a) na sala de ensaio” (2015, p. 34). Ou seja, na criação coletiva, as funções profissionais (atuação, direção, dramaturgia e etc.) são propositalmente diluídas, misturadas e todo(a)s assinam a autoria da dramaturgia resultante do processo criativo, não havendo, portanto, uma pessoa só responsável pelo texto final.

Já no processo colaborativo, ao contrário, uma divisão evidente das funções é intencionalmente mantida, todavia absorvendo o “espírito coletivista” da criação coletiva, havendo certo atravessamento proposital das funções, em que todo(a)s colaboram ativamente na criação, seja do texto, seja da encenação.

Em ambos os casos, as diferentes funções dentro de um processo cênico são valorizadas de maneira equitativa, isto é, menos hierárquica, e o texto dramaturgicamente é criado durante o processo criativo e não antes, tendo a efetiva participação/colaboração de todo(a)s o(a)s envolvido(a)s a partir de um tema central escolhido como ponto de partida. Acerca desses modos de processo composicionais, coletivo e colaborativo, Ary e Santana também observam que:

Nessa trajetória de criações coletivas, o tema escolhido como motivo para a criação de uma obra era a argamassa que unia o conjunto de participantes, configurava as margens que guiavam as individualidades por um mesmo caminho, afinando questões para um centro criativo anárquico, mas orientado em seu ponto mais distante. (ARY; SANTANA, 2015, p.29).

Nesse sentido, tanto criação coletiva como processo colaborativo são propostas para processos criativos em artes cênicas muito próximos e cujas especificidades já foram identificadas e amplamente analisadas pelo(a)s teórico(a)s já mencionados nesse artigo. Contudo, muitos processos criativos, anteriores e posteriores ao *boom* da criação coletiva e do processo colaborativo, apresentam muitas ou algumas dessas mesmas características, sem no entanto, se adequarem plenamente a cada uma dessas definições, seja por terem um texto dramaturgicamente como ponto de partida ou esquema



não tão horizontal ou ainda uma experimentação de linguagem não tão evidente, por exemplo. E isso conscientemente ou não, por parte do(a)s artistas envolvidos. Na prática artística, cada grupo escolhe seus caminhos próprios que, muitas vezes, situam-se em entrelugares. Esse é o caso do processo criativo analisado neste artigo.

Além de um tema central como ponto de partida e questão disparadora – a valorização das pessoas com deficiência por meio de um espetáculo cuja atriz e ator são pessoas com deficiência –, contava-se com um texto inicial escrito por Lurdinha Danezy, visando exclusivamente essa montagem e tendo como fonte de inspiração as habilidades artísticas de seu próprio filho. Todavia, ao final, esse texto inicial acabou se tornando um argumento para o desenvolvimento de um roteiro cênico.

Em sua tese dedicada às especificidades do processo colaborativo, Rafael Ary ainda pondera que “o dramaturgo(a) colaborativo tem de se acostumar a escrever e reescrever as cenas, baseadas em ideias próprias ou apropriações de improvisos, baseadas em diferentes fontes criativas, muitas delas imprevisíveis e bem-vindas” (2015, p. 45). De forma análoga, para compor o roteiro de *O Improvável Amor de Lub Malagueta e Mc Limonada* (2016-2019), no decorrer dos ensaios, foi-se recriando os diálogos do texto inicial e revendo cenas inteiras, de forma que as habilidades da atriz e do ator, aliadas às suas possibilidades expressivas e predileções linguísticas, fossem contempladas.

Danezy, a dramaturga, esteve sempre próxima ao grupo. Ela, após discussões em conjunto, concebeu o cenário e o figurino (ambos a partir de pinturas do Lucio). Porém, não seria justo dizer que Danezy esteve continuamente em sala de ensaio e que participou de forma ativa das decisões que modificaram seu texto rumo ao roteiro final, como em um processo colaborativo “clássico”. Nem tampouco se tratou de uma criação coletiva no mais estrito senso, pois a função de dramaturga se manteve, fornecendo contribuição importante como criadora tanto do argumento original como de certo “esqueleto” da obra final, o que pode ser percebido como certa verticalização do processo.

Pensando nas fricções entre o processo colaborativo e a criação coletiva, ainda cabe ressaltar outro aspecto: a busca por maior horizontalidade nas relações entre participantes. Segundo o dramaturgo e roteirista paulistano, Luís Alberto de Abreu:



Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que fendas e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (ABREU, 2004, p. 01).

Em *O improvável amor de Lulú Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) buscou-se uma horizontalidade entre membros do coletivo próxima da qual nos fala Abreu. O fato da atriz, do ator e da diretora já terem trabalhado juntos em 2013, aliado a um ambiente de ensaio em que se estimulava propositalmente relações não hierárquicas, possibilitou o estabelecimento de uma confiança mútua. E, graças a essa confiança, as habilidades nos papéis inicialmente determinados para cada artista foram “testadas” pelo(a) outro(a). Havia, em ambiente de ensaio, um apreço pelas tentativas de construção de cena que possibilitassem experimentações de diferentes diálogos e movimentos, antes da decisão sobre a cena que efetivamente constituiria o espetáculo. Isso acontecia, muitas vezes, com a troca de função, entre a atriz, o ator, a diretora e, inclusive, com a presença da dramaturga atuando ou dirigindo a cena durante o ensaio. Essas opções estão em sintonia com o modo como a professora Fernanda Fernandes descreve o processo do Teatro da Vertigem, quando afirma:

A função de direção rotativa de cena se estabeleceu da seguinte forma: cada dia de ensaio contava com a experimentação das propostas de cenas de aproximadamente dois integrantes. Aquele que era responsável pela proposta, era também responsável em definir quais atores iriam participar da cena e o rumo poético e estético que ela tomaria. (FERNANDES et al, 2017, p. 50).

De modo relativamente similar ao descrito por Fernandes, foram adotadas certas práticas para desenvolver o que viria a ser o espetáculo, como a direção rotativa de algumas cenas e a troca de papéis. Essas práticas levaram a uma re-escritura substancial do texto original, re-escritura esta concedida pela dramaturga. Dessa maneira, o texto inicial foi reelaborado não só para que se tornasse uma “argamassa” entre a atriz e o ator, mas para incluir o uso de depoimentos pessoais, gerando, assim, a criação de cenas inteiramente novas. Nesse sentido, poder-se-ia classificar a função de Lurdinha Danezy mais como “*dramaturg*” ou “*dramaturgista*”, ao invés de considerá-la como



dramaturga em uma acepção mais tradicional do termo – como autora do texto escrito e encenado – uma vez que sua obra foi amplamente modificada durante o processo, e porque, como membro ativo do grupo, acompanhava os ensaios com alguma frequência, auxiliando o coletivo.

Segundo Patrice Pavis, o(a) dramaturgista seria um “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo” (2008, p. 117). Dentro dessa perspectiva, o(a) dramaturgista seria mais uma espécie de crítico(a)-pesquisador(a), “braço direito” do diretor(a), isto é, um(a) profissional que acompanha o processo, adaptando ou traduzindo textos dramáticos, documentos ou outros materiais como fonte de inspiração para a composição cênica. Todavia, optou-se por manter a denominação dramaturga por dois motivos principais.

Primeiramente, porque mesmo com as várias modificações e cenas novas, seu texto original ainda se fazia fortemente presente na peça. Trechos inteiros foram mantidos. E em segundo lugar, porque o espetáculo manteve-se fiel ao argumento original e à estrutura dada enquanto enredo. Por isso, em nossa visão, o trabalho de Lurdinha Danezy aproximou-se mais de uma dramaturga em processo colaborativo, mesmo que tenha sido utilizado o seu texto como ponto de partida para a criação cênica.

Por todas as razões aqui expostas, cremos ser possível classificar o processo de criação do espetáculo *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) como algo híbrido entre esses dois modos: o processo colaborativo e a criação coletiva. Independente de achar uma classificação exata, interessa aqui apontar como o processo singular que resultou no espetáculo protagonizado por Lucio Piantino e Luiza Martins absorveu uma postura ética, através da qual se buscou atenuar o máximo possível a hierarquia entre os membros do coletivo e explorar cenicamente o potencial de cada indivíduo em uma estrutura cênica comum, comunitária, isto é, criação em grupo.

Acreditamos que essa postura ética tenha sido fundamental nesse processo criativo que envolvia duas pessoas com singularidades psicofísicas bem diferentes. Em busca de exemplificar isso em um dos momentos de criação, vale a pena comentar aqui uma cena que foi construída após um momento de relaxamento vivenciado pela atriz e pelo ator em um dos ensaios. Nos ensaios de *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC*



Limonada (2016-2019) caso a cena fosse incessantemente repetida, a regularidade esperada para essa repetição dos movimentos ficava comprometida e o espaço de criação ficava esmaecido. Nada mais fluía a contento.

Na ocasião de um dos ensaios, após duas horas de trabalho, o grupo parecia estar cansado. A diretora sugeriu, então, que a dupla se deitasse no chão, fechasse os olhos e ficasse em silêncio, que se permitissem relaxar um pouco e só voltassem a falar quando brotasse, em sua imaginação, uma história fantástica. A atriz e o ator ficaram quietos até que, de repente, falaram frases e palavras soltas, tais como: amor, cadeado, namoro, um monstro de Porto Rico. A diretora anotou e voltou para casa com um quebra-cabeça para montar. Na madrugada, criou o que viria a ser o esqueleto da cena, algo como um realismo-fantástico. Ao apresentar a cena, durante o ensaio, criou-se ainda um jargão: quando o grupo estava cansado, a atriz e o ator expressavam-se dizendo: vamos brincar de fantasia? E isso sinalizava que era hora de relaxar um pouco.

Assim, a construção dessa cena pode exemplificar como se dava a opção por trabalhar para que a elaboração do espetáculo e a recriação de seu texto inicial refletissem momentos vividos no corpo e no gesto de quem o estava construindo. Em que pese a existência de um texto, ou de um argumento inicial, havia abertura para uma dramaturgia elaborada a partir de vivências, de escolhas, de referenciais, que fossem genuinamente advindos da atriz e do ator, em momento de criação.

Diferente de Luiza, mais contida, Lucio tem naturalmente uma personalidade mais extrovertida. Ele trabalha a improvisação com facilidade, abrilhantando o momento único e irrepetível advindo do contato com o público. Nesse sentido, pode-se considerar como “performativa” a atuação de Lucio. Performativa no sentido análogo ao de Josette Féral quando afirma que:

O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocados na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é reductivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa. (FÉRAL, 2015, p.120)

Lucio estabelece um contrato de confiança com o público e ousa, no palco ou na rua, colocar seu corpo em jogo, em estado de presença e de disponibilidade para o



risco e para o novo. Por outro lado, em diálogo com o conceito de violência como proposto por Bogart, para Lucio nem sempre foi fácil lidar com a proposta de uma certa travessia entre a relação com as artes e o teatro como puro prazer, diversão e autoexpressão – assim já operavam como fator de amadurecimento importante no artista – no sentido de uma progressiva responsabilização e implicação em um processo de lapidação de uma obra. Repetir, eleger, recusar foi algo experimentado por Lucio como uma espécie de violência, embora produtiva, como aquela à qual Bogart se refere:

A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud definiu a crueldade como "determinação inflexível, diligência, rigor". Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor(a) pronuncia as palavras fatídicas "guarde isso", eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. Mas lá no fundo o ator também sabe que a improvisação ainda não é arte. Só quando houve uma decisão é que o trabalho pode realmente começar. A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz da atriz e do ator heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011, p. 51).

Lucio sentia-se entediado com as inúmeras repetições exigidas durante os ensaios, além de demonstrar pouca concentração e dificuldade de se ater ao texto e oscilava entre uma representação estruturada (texto apreendido, cenas ensaiadas, personagens devidamente nomeados) e momentos de improvisação bem livres nos quais dançava, dialogava e estimulava a participação do público. E, nessas ocasiões, ele driblava quaisquer molduras fixadas nos ensaios.

Além disso, ao longo dos anos no teatro, e por meio das experiências de rua onde atua sozinho, Lucio vem construindo uma partitura física e, provavelmente, assim como fazem artistas mais experientes, acesse essa memória quando atua ou executa a partitura. Outro detalhe que desafiava o ator é que ele nunca havia trabalhado com um grande volume de texto, com diálogos vários e, principalmente, parecia-lhe uma novidade perceber a hora de escutar, de calar e de deixar que a Luiza falasse, dançasse, deixar que ela, também, brilhasse. Lucio tende a monopolizar a atenção para si. De acordo com a pesquisadora Patrícia Ragazzon:



O corpo pode ser colocado em jogo nas práticas cênicas, não é deixado de lado, mas vai entrar em contato, num movimento entrelaçado com o jogo, para que a performatividade seja possível. O corpo em jogo é tomado pela escuta, é exercício de alteridade, pois é necessário um outro, objeto ou sujeito para se relacionar. No jogo, as essências não são diluídas e há um diálogo, uma partilha na ação de jogar. O jogo elabora uma forma de lidar com o outro, com seus limites explicitados de forma prazerosa. (RAGAZON, 2018, p. 45).

Era fundamental, diante do comportamento do ator e para que o exercício da alteridade se realizasse, que se trabalhasse a contracena. Ensaiar, conversar, dialogar, o quanto fosse necessário, para que o ator percebesse o momento em que a personagem da Luiza deveria protagonizar e o personagem dele, interagir com ela. Afinal, desejava-se oferecer ao público um espetáculo que possibilitasse reflexão sobre a questão da deficiência por meio do humor e a interação entre a atriz e o ator era fundamental para a manutenção do ritmo e do conseqüente envolvimento da plateia.

Luiza agia e reagia, durante os encontros, com disciplina e generosidade. Com o desenrolar dos ensaios e o literal desenrolar das línguas e do linguajar vivenciado pela atriz e pelo ator, o texto modificou-se de forma a valorizar, também, a personagem da Luiza. Encontramos, nos diálogos, uma abertura para “vetores” de performatividade que ocorriam durante o espetáculo, em cenas como a de dança em dupla, de leitura de poemas e de interlocução direta com o público, cenas estas presentes no roteiro de atuação dos dois atores.

Junto aos já mencionados trechos que traziam “depoimentos pessoais”, as cenas acima mencionadas dialogam com características que Féral atribui ao campo da performance, que se caracterizaria como “a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um *mim eu (je moi)* que reduz tudo a ele e ele mesmo filtra o mundo” (FÉRAL, 2015, p. 146. Grifos no original). Particularmente em Lucio essa tendência de certo “narcisismo ativo” (Abraham Moles apud Féral, *ibidem*) se mostrou flagrante. Mesmo que de modo não intencional, em vários momentos Lucio, em sua interação singular e naturalmente disruptiva com o instante, “fabrica signos brutos sem mediação” parafraseando Josette Féral.

Luiza e Lucio participavam ativamente da criação das falas e o texto passou a ser uma ferramenta para que a atriz e o ator interagissem, dialogassem e se movimentassem cada dia com mais vigor e confiança. Isso vai ao encontro de Bogart quando ressalta



que “em vez de cumprir cegamente as instruções, nós examinamos as escolhas, no calor do ensaio, através da repetição, da tentativa e do erro” (BOGART, 2011, p.93). As atualizações do texto e os recorrentes ensaios fizeram gerar (quase que imperceptivelmente) uma nova dinâmica que viria a ser fundamental no decorrer do processo: as falas da Luiza terminavam com uma “deixa” para a próxima fala do Lucio. Isso foi muito importante para o ritmo do espetáculo.

As deixas – que podiam ser palavras ou gestos – foram construídas a partir de imersões no texto inicial em busca de um “gatilho” que disparasse em Lucio a memória para a próxima cena. Acerca da memória operacional dos adolescentes com Síndrome de Down, a doutora em educação Nelly Narcizo de Souza, e outras pesquisadoras, consideram que:

...aprendizagem e memória são dois conceitos associados, pois é necessário reter as informações relacionadas ao que se está aprendendo, durante e depois do processo de aprendizagem. Na Síndrome de Down, observa-se dificuldade na memória operacional, revelando alterações na codificação da informação, na atenção e em estratégias de recuperação da informação. A memória operacional consiste em um sistema que gerencia as informações, exercendo o controle atencional e coordenando as atividades realizadas simultaneamente, trabalhando em conjunto com outros dois sistemas: a alça fonológica e a alça visuoespacial. Nos indivíduos com Síndrome de Down, a memória auditiva apresenta-se mais defasada do que a memória visual. Estas alterações prejudicam o desenvolvimento da linguagem oral, escrita e da aprendizagem, sendo provavelmente um dos motivos de seu desenvolvimento lento. (SOUZA, et al, 2016, pp.7 e 8).

Inicialmente, nos casos em que Luiza esquecia ou trocava a palavra central da deixa, o ator se perdia e não conseguia responder conforme o esperado, provocando a parada do ensaio para relembrem (ator e atriz) o que deveria ser dito e assim prosseguirem. Visando mitigar tais episódios, nos meses que antecederam às apresentações, além dos dois ensaios semanais, a diretora ensaiava com o ator diariamente, ao vivo, por telefone ou via internet.

Ressalte-se que, a cada nova vivência em grupos que contemplem em seu elenco pessoas com e sem deficiência, a diretora de *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) tende a constatar que o “tempo de decantação” é o principal diferencial no trabalho com pessoas sejam elas com ou sem deficiência. A etimologia da palavra “decantação” seria de origem latina e o verbo decantar dispõe de vários sinônimos. Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, decantar se refere à separação ou



isolamento de líquidos, outro significado é filtrar as impurezas e outro, ainda, é cantar, celebrar, dentre outros sinônimos.

Cada pessoa, por meio de suas memórias, habilidades, oportunidades, precisa de um tempo específico para separar e solidificar experiências, filtrá-las e celebrar as transformações que tais atravessamentos provocaram. No caso dos sujeitos da cena, este é o tempo de ensaiar, de encenar, de contracenar, para que a decantação aconteça e com ela, o nascimento, a vivência e o distanciamento do ator/atriz da personagem e, por fim, o tempo de celebrar o processo que levou ao resultado, embora se saiba que tais atravessamentos não ocorrem de forma segmentada e que cada processo de transformação acontece de forma híbrida e contaminada pelas diferentes e, provavelmente, indistinguíveis fases de elaboração de personagens para a vivência cênica.

Para Lucio, as deixas foram necessárias até que o processo de decantação efetivamente ocorresse, o ator se desprendesse desses artifícios e pudesse brincar e vivenciar suas cenas, usando o texto, que ele ajudou a criar, como um aliado criativo e performativo. Tal apreensão de conteúdo por Lucio dialoga com Nelly Souza quando ela afirma que pesquisas demonstram que a estimulação precoce das pessoas com Síndrome de Down é fundamental para o desenvolvimento da memória operacional (2016, p. 8).

Após doze intensos meses de ensaios em 2017, entre abril e setembro de 2018, *O Improvável amor de Lúh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) foi apresentado dezoito vezes, em teatros, escolas e espaços de rua no Distrito Federal. Ao término de cada apresentação, regularmente, a equipe conversava com o público para ouvir as impressões. A partir das mais variadas opiniões apresentadas pelos espectadores nessas conversas. Ao final, percebia-se que as discussões aconteciam ancoradas naquilo que foi dito, visto e sentido. Embora os estudos da recepção não sejam tema de discussão nesse texto e que se admita para entrar nesse debate seria necessário trazer outros recortes e referências teóricas, cabe apenas pontuar aqui que se observou que o jogo proposto em cena havia sido de algum modo partilhado com a plateia.



2.2. Terceira fase de ensaios

Em 2018, o espetáculo foi novamente contemplado pelo FAC-DF, para circular por algumas regiões administrativas de Brasília para mais doze apresentações, em 2019 e 2020, em escolas de ensino especial e entidades para pessoas com diagnóstico de deficiência. Há que se salientar que ser contemplado com financiamento cultural, assegura a grupos de teatro amador a possibilidade de dedicação ao fazer cênico com a tranquilidade de ser remunerado e, em caso de atores com deficiência, há uma singularidade adicional relativa à autonomia, reconhecimento e fortalecimento de sua autoimagem.

Como o grupo já estava há algum tempo sem se apresentar, a rotina de ensaios foi reiniciada. Dessa vez, foram três meses com o Lucio, em encontros presenciais ou virtuais, e dois meses com a Luiza. No meio desse período, apresentou-se o trabalho a alguns professores e amigos e, para a surpresa do coletivo, a plateia pensou que Luiza não era gaga, que a gagueira era característica apenas da personagem já que as falas pouco fluidas deixavam-se transparecer, mais nitidamente, apenas em uma das cenas, a qual será descrita a seguir.

Lucio, filho de militante da causa da inclusão, parecia lidar bem com a Síndrome de Down, mas Luiza, afirmava que nunca havia falado em público sobre a gagueira. Certo dia, ainda na segunda fase de ensaios, a atriz mencionou vontade de falar com a plateia a respeito da sua dificuldade de fala. Na mesma ocasião, o ator também manifestou desejo de falar sobre a Síndrome de Down. A diretora pediu, então, que os dois elaborassem um texto e a cena seria criada. Luiza chegou ao próximo ensaio com o seu texto pronto e Lucio foi produzindo aos poucos, sem qualquer intervenção da diretora. Cria-se então a seguinte cena: durante o espetáculo, logo após Marizilda recitar um poema, os dois se dirigem à boca de cena e dizem:

CENA 20 - Textos Autorais

BETO: Marizilda, por que você fala assim?

*MARIZILDA: Porque eu sou gaga. E eu tenho outro tempo e ritmo de fala. Eu penso que a canção da minha voz é outra, com várias pausas, velocidades, fluências, alturas, ênfases e durações. A música da minha voz às vezes é **outra e eu não me sinto igual.***

INTENÇÃO: EXPLICANDO DE BOA, SEM MAIORES DORES



BETO: *(presta muita atenção à explicação e diz):* **Você é gaga e eu tenho Síndrome de Down.** *A Síndrome de Down está dentro de mim. A Síndrome de Down não é uma doença. Eu sou feliz.* **Triste é o preconceito.**

MARIZILDA: **É mesmo Beto, triste é o preconceito.**

MARIZILDA: *Pergunta se o público concorda que triste é o preconceito e pede que as pessoas repitam a frase com ela. (Texto retirado do roteiro).*

Ao transcrever o texto da forma como era recebido pela dupla explica-se aqui um código criado para a leitura do roteiro: as palavras em negrito eram textos fixos por serem deixas para o outro personagem; as sem negrito eram texto livre, ou seja, poderiam variar.

Já ciente de que a gagueira diminui com a redução da ansiedade, desde os primeiros ensaios, a diretora tentou “reduzir o conforto” da atriz oferecendo, na hora de cada apresentação, um poema desconhecido por ela a ser lido durante a cena. Em seu livro *A cena contaminada*, um teatro das disfunções (2011), José Tonezzi afirma que o contágio cênico acontece “a partir do uso e da adequação das singularidades corporais ou comportamentais próprias do artista, sem que haja a necessidade do mesmo fazer-se outro nem dissimular tais peculiaridades” (2011, p. 59) e complementa mais adiante afirmando:

sendo o exercício do personagem um jogo de alteridade (...) o trabalho cênico com base num texto e numa estrutura convencional limita o efeito da contaminação com a singularidade sendo relegada a um segundo plano e conferindo sua marca ao personagem, em vez de ser ela própria a matéria de criação cênica. Para que a contaminação se dê efetivamente (...) faz-necessária uma apropriação cênica dos distúrbios como qualidade própria da cena e não como adjetivo conferido ao personagem por meio das características apresentadas pelo ator (TONEZZI, 2011, pp.91-92).

A cena do poema acontecia perto do fim do espetáculo e, para que houvesse a “apropriação cênica dos distúrbios como qualidade própria da cena”, como diz Tonezzi, era fundamental que o público já houvesse percebido a gagueira de Luiza no decorrer das falas apresentadas pela atriz até aquele momento. Ainda em diálogo com José Tonezzi, acerca do roteiro inicial que norteou este trabalho, percebe-se que o texto poderia ter sido um limitador à criação, caso o grupo não tivesse a liberdade de reinventá-lo para que as singularidades da atriz e do ator fossem evidenciadas, ao invés de escondidas ou dissimuladas. Porém, como se pôde reescrevê-lo, o texto apresentou-



se como um dispositivo de criação, transformando-se em um instrumento brincante da cena, estando organicamente mesclado às ações físicas da atriz e do ator e absorvendo suas especificidades vocais e de tempo-ritmo. Desse modo, a disfunção de Luiza era parte importante do conflito da cena, pois, descortinando as singularidades da atriz e do ator, problematizava-se a normatividade imposta para as pessoas com deficiência, provocando, conseqüentemente, a plateia a refletir sobre.

Observando o retorno dos professore(a)s e amigo(a)s acerca da não percepção sobre a gagueira da atriz, a diretora voltou-se ao texto e reescreveu as cenas, sem mexer nas que incluíam deixas para o Lucio, na tentativa de que o novo texto pudesse ressaltar, naturalmente, algum desconforto vocal da atriz quando o interpretasse. Isso vai ao encontro do que Tonezzi chama de signo não intencional: as naturais características contidas nas chamadas disfunções e distúrbios do corpo e da mente mostram-se como elementos que, se eficientemente, trabalhados, poderão sim, ter um papel predominante no exercício da cena e na mobilização da assistência. Para isso, entretanto será importante que haja o reconhecimento, a contextualização e o compartilhamento significativo do objeto em questão. (TONEZZI, 2001, p.62).

O “compartilhamento significativo” ficava extremamente prejudicado caso a disfunção de fala da atriz só fosse percebida durante o poema. Porém, mesmo com as modificações, Luiza ainda se sentia confortável com o texto e, nas apresentações realizadas em 2019, notava-se que o público percebia a disfunção de fala da atriz, de forma mais evidente, apenas durante a cena do poema, acima comentada. Resolveu-se, então, levar esse assunto à plateia durante a conversa que acontecia após o espetáculo: as respostas foram, na grande maioria das vezes, de que a reflexão proposta pela peça sobre as diferentes habilidades e possibilidades das pessoas com deficiência valia a pena, ainda que a percepção inicial fosse de que a gagueira era uma característica da personagem e não da atriz.

3. Considerações Finais sobre um processo ainda ou eternamente inconcluso

Registrar e discutir aspectos da trajetória do *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) faz-se importante, pois partimos da compreensão que quaisquer grupos teatrais são coletivos de individualidades e singularidades. Notadamente em processos como o observado, nos quais o grupo se propõe a criar de forma colaborativa, com momentos de horizontalidade e até de rotatividade nas funções teatrais, percebe-se claramente o esgarçamento das autorias dramatúrgicas.



Diante de um campo aberto de possibilidades, é possível fazer emergir um espetáculo que apresente desejos, provocações, alargamento de fronteiras estéticas, para que quaisquer pessoas, com ou sem deficiências, vivenciem suas especificidades em cena sem disfarçá-las, potencializando gestos, expressões e interações.

No caso específico do trabalho aqui discutido, e possivelmente de grande parte de trabalhos que tenham artistas com deficiência em cena, podemos inferir que o performativo incide quase que à revelia de uma “opção estética”. O real ali exposto é quase incontornável, na medida em que, a depender do grau de diferença em relação ao usualmente reconhecido como “normal”, não se “disfarça” uma deficiência. Como lembra Silvia Fernandes ao prefaciá-la obra já citada, Josette Féral “considera um dos traços característicos desses trabalhos (teatro performativo) o que vê como a emergência do real em cena, feita em geral de forma extremamente violenta, por interpelar o espectador com brutalidade”. (FERNANDES apud FÉRAL, 2015, pp. 16 - 17).

Em que pese não ter havido qualquer tipo de intenção de se construir uma obra “brutal”, visando impactar o(a) espectador(a) por essa perspectiva, é sabido o quanto a “diferença explícita” guarda potencial de desestabilização, podendo operar assim como uma espécie de “violência” do ponto de vista da recepção. Ainda, segundo Fernandes, para Féral, “os teatros do real’ colocam em ação novas estratégias perceptivas, que obrigam o(a) espectador(a) a experimentar e viver o teatro em lugar de recebê-lo apenas visualmente, o que coloca em xeque as fronteiras tradicionais do fenômeno teatral”. (FERNANDES apud FÉRAL, 2015, p. 17).

Voltar a atenção para analisar e mapear ações que reforcem experiências cênicas vividas nesses grupos interessa por significar a imersão em um processo inerente e indissociável ao teatro que é a construção da cena motivada pela ampliação da superfície de contato com o outro, pelo exercício de alteridade. Em tais grupos, cada integrante é, também, um(a) provocador(a) chamado(a) a presentificar uma narrativa que envolve co-criação entre elenco e direção, sendo convidado(a) a manter o olhar atento ao instante cênico de forma a ampliar a potência e a abundância de gestos e de sons, em busca daquilo que como bem expressou Rafael Tursi “demonstre além do que se mostra”. (TURSI, 2014, p. 19).



Refletindo acerca da direção teatral de pessoas com deficiência, em que pese exista algo como uma categoria chamada “Teatro com pessoas com deficiência”, não há como categorizar as pessoas em função da deficiência que apresentam. O estudo de caso observado mostra que não há como estabelecer parâmetros de direção teatral ou necessidade de adaptação textual baseados nessa ou naquela deficiência. O que pode e deve ser considerado são as singularidades de cada pessoa individualmente e como ela reage em coletivo quando inserida em grupos de teatro. Diante e depois desse conhecimento pessoal é que a poética se configura com aquele elenco específico para desenvolvimento do espetáculo. Pessoas com deficiência, como quaisquer pessoas, apresentam comportamentos diferentes em função de suas especificidades e, principalmente, das oportunidades que tiveram para desenvolver suas habilidades.

Espectáculos que apresentam pessoas com deficiência em posição de protagonismo, talvez, chacoalhem os espaços mentais que são social e preconceituosamente destinados a elas. Entretanto, há que se articular bem e sempre as dimensões ética e estética, de maneira que as poéticas de tais grupos não sejam consumidas como freak shows contemporâneos e, assim, mais perpetuem crenças e visões limitantes.

Referências

- ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. In: **Cadernos da ELT**, nº 2 – 2004.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, 6, 127-133.2006
- ARY, Rafael. **Dramaturgia colaborativa: Procedimentos de criação e formação**. Tese de doutorado: Campinas-SP, 2015
- ARY, Rafael e SANTANA, Mario. Da criação coletiva ao Processo Colaborativo, **Revista Pitágoras 500** - vol. 9 - 2015.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor, Sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



- FERÁL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Fernanda Vieira et al. Processo Colaborativo de Criação em Combate: diálogo entre teoria e prática mediante relatos de experiências. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, V. 03, ed. especial, ago., 2017, p. 44-53
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – anos 70.** Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2000.
- RAGAZZON, Patrícia Avila. **Para além das nossas diferenças Teatro, poéticas e deficiência intelectual.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRS. Porto Alegre-RS, 2018.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOUZA, Nelly Narcizo, NOWACKI, Alyne, Villanova Ângela. **Abordagem neuropsicológica do adolescente com síndrome de Down: memória operacional.** <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1073.pdf>. Acessado em 14.07.2020
- PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço.** São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- REGIS, Mariana, et al. Estimulação fonoaudiológica da linguagem em crianças com síndrome de Down. **Revista CEFAC** mai-jun, 2018, PB. Acessado em 14.07.2020
- TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções.** Perspectiva, 2011, SP
- TROTA, Rosyane. **Autoralidade**, 2012.. Acessado em 14.07.2020
- TUNES, Elizabeth; PIANTINO, L Danezy. **Cadê a Síndrome de Down que estava aqui?** O gato comeu, o programa de Lurdinha. São Paulo: Autores Associados, 2001.
- TURSI, Rafael. *Meu corpo, teu corpo e este outro: visitando os Processos Criativos do Projeto PÉS.* Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Brasília-DF, 2014.

Recebido em 15 de março de 2020
Aceito em 05 de julho de 2020

