



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MÔNICA FERREIRA GASPAR DE OLIVEIRA

**PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE ESPETÁCULOS COM GRUPOS MISTO-
COLABORATIVOS**

BRASÍLIA, DF

2020

MÔNICA FERREIRA GASPAR DE OLIVEIRA

**PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE ESPETÁCULOS COM GRUPOS MISTO-
COLABORATIVOS**

Projeto de dissertação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alice Stefânia Curi

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Lidia Olinto do Valle Silva

BRASÍLIA, DF

2020

MÔNICA FERREIRA GASPAR DE OLIVEIRA

PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE ESPETÁCULOS COM GRUPOS MISTO-
COLABORATIVOS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade de Brasília como pré-requisito para a
obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a
orientação da Prof.^a Dr.^a Alice Stefânia Curi e
coorientação da Prof.^a Dr.^a Lidia Olinto do Valle Silva

Aprovado em 4 de novembro de 2020

Banca Examinadora:

Dra. Alice Stefânia Curi
IA/DAC /UnB (Presidente)

Dr. José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira
UFPB (Membro efetivo)

Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
IA/DAC/UnB (Membro efetivo)

Dra. Soraia Maria Silva
IA/DAC /UnB (Membro suplente)

AGRADECIMENTOS

Sempre é tempo de agradecer e de louvar o que nos é sagrado.

Esta dissertação foi escrita em diferentes lugares, sentimentos, estados de espírito. Até a qualificação, eu estava no hospital cuidando de meu pai enfermo e, mesmo assim, como fez a vida toda, ele me incentivava, dizendo aos médicos: falem baixo, *Moneca* está estudando. Logo após a qualificação, escrevi em estado de luto, pela morte do papai. E, durante o isolamento social pela Covid-19, finalizei em meio à solidão e à melancolia. Ainda assim, sempre é tempo de agradecer. E eu agradeço, emocionada, ao meu pai Gaspar e à minha mãe Maria, cada dia mais saudável e afetuosa, do alto dos seus 82 anos. Ter pais amorosos e presentes talvez seja o maior dos privilégios.

Às minhas filhas: Ana Clara, por conseguir ser presente em amor e dedicação apesar de viver tão longe e Mariana, minha companheirinha de todas as horas, que, mesmo morando na Chapada, durante a pandemia, ajudou-me a finalizar a pesquisa.

Às minhas irmãs: Simone, nós duas revezávamos o cuidado com o papai no hospital e sabemos o quanto isso nos uniu para sempre; e Eliane, por ser, desde sempre, tão boa para mim e ter sido de ajuda fundamental para a pesquisa quando eu mais precisei.

Aos meus sobrinhos Julia e André, por todo amor e, especialmente, à Juliana e ao Leandro, pelo tempo e carinho dedicados a esta pesquisa.

À Lurdinha Danezy, minha parceira de vida e de arte, que me encorajou a começar a trabalhar com teatro após os 40 anos. E a nossa maior inspiração e amor, Lucio Piantino, e a sua capacidade de me fazer acreditar em mim. Nós três desbravamos tantos e tão belos desafios. Para se apresentar um espetáculo mais de 30 vezes é preciso ter coragem, vontade e alegria. E nós temos.

Ao meu amigo e diretor Rafael Tursi, a quem muito admiro. Agradeço, sensibilizada, a cada uma das pessoas que integram o Projeto PÉS, sejam elas da direção, do elenco, da técnica ou do imprescindível pessoal de apoio pela confiança, pelos sorrisos, pelas opiniões sobre este trabalho e por despertarem em mim a sensação de pertencer a um coletivo forte, integrado e revolucionário. Projeto PÉS, faço parte e quero cada vez mais perto.

À Luciana Barreto, à Lidia Olinto, ao Ronaldo Martins, ao Claudemir Carreira por serem pouso, escuta, aprendizado, acolhimento nessa distopia que se instalou no planeta e na minha vida.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Alice Stefânia Curi e à Coorientadora Prof.^a Dr.^a Lidia Olinto do Valle Silva, por tanta dedicação e esmero na condução e leitura atenta da pesquisa

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. José Tonezzi, cuja pesquisa sobre teatro e deficiência foi fundamental como fonte deste trabalho; ao Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar, meu ídolo desde a adolescência, quando eu respondi que, sim, eu tinha uma caneta azul para a prova, até a alegria de reencontrá-lo na UnB; e à Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva, sempre tão gentil, atenciosa e generosa para comigo, durante todo o meu percurso na universidade.

Ao amigo querido Prof. Dr. Roberto Medina e às outras pessoas que estiveram ao meu lado, durante a pesquisa, em pensamento, sentimento ou ação.

Sempre é tempo de agradecer. Muito obrigada.

RESUMO

Esta pesquisa pretende mapear e analisar processos composicionais e aspectos relativos à direção cênica em dois espetáculos cujo elenco é composto por pessoas com e sem deficiência. Os espetáculos são: *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC limonada*, dirigido por esta pesquisadora e apresentado em Brasília entre 2016 e 2019 e *Amplexos* (2019), realizado pelo Projeto PÉS, dirigido por Rafael Tursi. As principais análises contemplam: a composição dos espetáculos, a direção cênica, a construção coletiva e colaborativa dos processos, em suas dimensões estética, teatral e pedagógica. A dissertação apresenta, também, o resultado da busca realizada, prioritariamente, no banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, sobre as pesquisas que relacionam artes cênicas e deficiência no Brasil e no exterior nos últimos cinco anos (2015-2020) e exhibe um levantamento, realizado virtualmente, de grupos e artistas brasileiros que contemplam em seus elencos pessoas com deficiência.

Palavras-chave: Teatro. Teatro-dança. Pessoas com deficiência. Acessibilidade. Direção cênica.

ABSTRACT

This research aims to map and to analyze processes and compositional and aspects of scenic direction in two shows whose cast is made up of people with and without disabilities. The shows are: *The Improbable Love of Luh Malagueta and MC lemonade*, directed by this researcher and presented in Brasília, between 2016 and 2019; and *Hugs/Amplexos* (2019), carried out by Projeto PÉS, directed by Rafael Tursi. The main analyzes include the composition of the shows, the scenic direction, the collective and collaborative construction of the processes, in their aesthetic, theatrical and pedagogical dimensions. This thesis also presents the result of the search carried out, primarily, in the database of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel – Capes, on research relating scenic arts and disability in Brazil and abroad in the last five years (2015-2020), and displays a survey, carried out virtually, of Brazilian groups and artists that include people with disabilities in their casts.

Keywords: Theater. Theater-Dance. Disabled People. Accessibility. Scenic Direction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cerâmica pintada por participantes com deficiência visual e apresentada no I Festival de Cultura: Inclusiva do DF, CCBB, 2013.	19
Figura 2 – Cartaz de Arteiro a artista	21
Figura 3 – Cena final do espetáculo <i>Diversos dias</i> – O casamento – CCBB-DF – 09/2013 ...	22
Figura 4 – Elenice Arganãraz e a sua filha Gabriela Ramthum	23
Figura 5 – Luiza Martins e Lucio Piantino em ambiente de ensaio – 2017	24
Figura 6 – Lucio Piantino pintando em casa – 2012 – Brasília.....	59
Figura 7 – Exposição no Foyer da Sala Villa Lobos – Teatro Nacional – Brasília 20121	59
Figuras 8 e 9 – Lucio Piantino – Perúgia – Itália – 2014	60
Figura 10 – Lucio Piantino fazendo malabarismo na Torre de TV – Brasília – 02/2015	61
Figura 11 – Lucio Piantino assinando contrato com o FAC – 2017.....	65
Figura 12 – Mágico e Luh Malagueta contracenado – 2018 – Brasília.....	71
Figura 13 – Cena de dança – 12/2019 – Brasília.....	73
Figura 14 – Luh Malagueta declamando poesia – 12/2019 – Brasília	77
Figura 15 – MC Limonada e Luh Malagueta em cena – 2018 – foto evidenciando o cenário	78
Figura 16 – Agradecimento. 09/2019	80
Figura 17 – Projeto PÉS em sala de ensaio. UnB, 20.02.2019.....	82
Figura 18 – Ensaio fotográfico <i>Similitudo</i> (2015) – Objeto relacional	90
Figura 19 – Parte do elenco do PÉS no Tubo de Ensaio – UnB/2011	93
Figura 20 – Cena dos <i>anéis brilhantes</i> no espetáculo <i>Klepsydra</i> - 2016.....	93
Figura 21 – Cartazes dos quatro espetáculos apresentados pelo Projeto PÉS até 2018	94
Figura 22 – Rafael Tursi e Marina Anchises dançam tango em frente ao Museu Nacional em Brasília - 2014	98
Figura 23 – PÉSsoas (e ainda faltam algumas)	105
Figura 24 – Cartaz <i>Amplexos</i>	112

Figura 25 – Cena dos autoabraços – <i>Amplexos</i> (2019) – Teatro SESC Garagem - DF	115
Figura 26 – Roges Moraes em acrobacia com a cadeira – <i>Klepsydra</i> – 2016.....	119
Figura 27 – Elenco de <i>Quem sou eu quando ninguém me vê</i> – 06/2020.....	128
Figura 28 – Ensaio para o MID – 2020	129

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Teses e dissertações sobre deficiência, nos programas de pós-graduação entre 1997–2014	43
Gráfico 2 – Teses, dissertações (44) e artigos (33) Arte e deficiência – 2015 a 2020 – Brasil	44
Gráfico 3 – Teses e dissertações (44) – 2015–2020 – Por Região/Universidade.....	45
Gráfico 4 – Artigos sobre arte e deficiência publicadas em revistas internacionais (73) – (2015–2020)	50
Gráfico 5 – Alguns grupos e artistas com/para/por pessoas com deficiência (53) – Brasil – 2020	53

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Alguns Grupos e Artistas que Contemplam a Diferença no Brasil.....	54
Quadro 2 – Nomes e características das pessoas que compõem o PÉS	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
APRESENTANDO A METODOLOGIA E AS FONTES DE PESQUISA	25
CAPITULO I	32
1.1 Breve Perspectiva Histórica da Pessoa com Deficiência em cena	32
1.1.1 O Conceito de Misto-Colaborativo.....	38
1.2 Revisão Bibliográfica – Arte acessível a corpos e comportamentos diferenciados	42
1.3 Experiências Artísticas que contemplam a diferença no Brasil	52
CAPÍTULO II.....	57
2.1 A Trajetória do Espetáculo <i>O Improvável Amor de Luh Malagueta e Mc Limonada</i> (2016–2019)	57
2.2 Como Tudo Começou ou a Pessoa é Para o que Nasce	58
2.3 Primeira Fase de Ensaios	63
2.4 Segunda Fase dos Ensaios	64
2.5 Terceira Fase de Ensaios	74
2.6 A Encenação do Espetáculo	78
2.7 Um Processo <i>ainda</i> (ou Desdobradamente) Inconcluso.....	80
CAPITULO III.....	82
3.1 Projeto PÉS: Percurso, Direção e Aprendizados	82
3.2 Os Espetáculos e a Desestabilização das Fronteiras.....	94
3.3 Envolve-se no Amplexo que Envolve o PÉS	105
3.4 <i>Amplexos</i> (2019).....	111
3.5 A cadeira de rodas como dispositivo cênico	115
3.6 A Dramaturgia Sonora dos Espetáculos	120
3.7 A Coxia como Entre-Lugar	122
3.8 Um Dia (In)comum de Ensaio.....	124
3.9 O PÉS na Pandemia da COVID-19	126

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS	141
APÊNDICE A – DISSERTAÇÕES E TESES – ARTE E DEFICIÊNCIA – BRASIL	
2015/2019	150
APÊNDICE B – ARTIGOS SOBRE ARTES CÊNICAS E DEFICIÊNCIA – BRASIL	
2015/2020	158
APÊNDICE C – PESQUISAS INTERNACIONAIS SOBRE ARTE E DEFICIÊNCIA	
.....	164
APÊNDICE D – LISTA DE GRUPOS E ARTISTAS BRASILEIROS – TEATRO-	
DANÇA E DEFICIÊNCIA	181

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende mapear e analisar aspectos composicionais e questões relativas à práxis da direção teatral em dois espetáculos que contemplam em seu elenco pessoas com e sem deficiência e cujos roteiros foram criados a partir de experiências vivenciadas em sala de ensaio, *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016 a 2019) dirigido por mim e *Amplexos* (2019), apresentado pelo Projeto PÉS, um grupo de teatro-dança ligado à Universidade de Brasília, UnB, que investiga a criação de movimento expressivo com pessoas com deficiência, dirigido por Rafael Tursi, artista, diretor e professor de teatro.

O caminho da dissertação contempla esta introdução, três capítulos, além das considerações finais. Na introdução, dispomos o escopo da pesquisa, as motivações da pesquisadora, a metodologia adotada e as fontes de consulta. No capítulo primeiro, após um breve histórico sobre a pessoa com deficiência em cena, apresento e discuto o conceito de *misto-colaborativo*, bem como o seu processo de elaboração. Apresento o resultado da busca realizada, prioritariamente, no banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, das pesquisas que relacionam artes cênicas e deficiência no Brasil e no exterior nos últimos cinco anos (2015–2020) e, também, aproveito para expor um levantamento realizado virtualmente sobre os grupos artísticos e artistas brasileiros que contemplam em seus elencos pessoas com deficiência. No segundo capítulo, exibio a trajetória de *O improvável amor de Luh Malagueta e Mc Limonada* (2016–2019), um dos espetáculos observados nesta pesquisa. No terceiro capítulo, o tema é o Projeto PÉS, em particular, *Amplexos* (2019), o último espetáculo do grupo.

No segundo e no terceiro capítulos, o meu olhar como pesquisadora demarca, como foco principal, o processo de composição e direção desses dois espetáculos, que têm em seus elencos pessoas com e sem deficiência e cujos roteiros foram criados em sala de ensaio. Nas considerações finais, ressalto, por meio de uma imersão mais específica no ofício de diretor(a) teatral, tanto aspectos percebidos como relevantes quanto achados de pesquisa que possam contribuir com as investigações acerca do campo dos estudos do teatro que vem observando a pessoa com deficiência em cena.

Relativamente ao emprego da palavra *práxis*, estamos em diálogo com o professor argentino Jorge Dubatti, ao ponderar que:

Se a Filosofia do Teatro é fundamentalmente uma filosofia da práxis teatral, as teorias do teatro devem ser confrontadas com as práticas, porque o que ocorre no mundo das práticas teatrais (o que acontece) não é exatamente o que ocorre no plano abstrato do pensamento, por isso para a Filosofia do Teatro é fundamental a máxima *Ab esse ad posse valet consequentia*, e não ao contrário, ou seja, do ser (do acontecimento teatral em sua práxis) ao poder ser (da teoria teatral) vale, mas não necessariamente ao contrário. Se acontece, pode ser teorizado; se é teorizado à margem do acontecimento, não necessariamente acontece. Para a Filosofia do teatro é basal distinguir, então, uma razão lógica de uma razão pragmática. A compreensão do teatro se funda no exercício de uma razão pragmática. (DUBATTI, 2012, p. 28)¹

Esta dissertação busca, portanto, aliar teorias do teatro com as práticas desenvolvidas pela pesquisadora seja como diretora em um dos espetáculos seja como atriz, sendo dirigida por Rafael Tursi, no outro caso analisado, em um esforço de não estar à margem do acontecimento e, sim, friccionar experiências tão diversas quanto os elencos dos coletivos observados.

O Projeto PÉS apresenta-se, em seu *site*², como “pesquisador e criador de movimentos expressivos com pessoas com deficiência através do teatro dança”, tendo Rudolf von Laban como uma das suas principais influências. A expressão “dança-teatro” foi citada por Rudolf von Laban em um artigo chamado “Das Tanztheater”, publicado no jornal *Licht luft Leben Verlag Die Schonheit (O Jornal de Estética e Beleza – Dresden, 1924, Vol. XXII)*³. Nesse texto, Laban afirmou que a dança-teatro representava uma nova forma de arte e que, nesse novo gênero, o movimento em si mesmo constituía a principal preocupação, tudo o mais era secundário, defendendo o mesmo em relação à música e aos figurinos.

Entre 2011 e 2019, o grupo apresentou cinco espetáculos, *Klepsydra* (2011–2016), *Grãos* (2013), *Similitudo* (2015–2018), *Ludo* (2016) e *Amplexos* (2019). À exceção de *Grãos*, os demais espetáculos foram reapresentados várias vezes. À exceção de *Ludo*, o qual trabalha com improviso entre uma banda de música e o PÉS, os demais tiveram o seu roteiro criado a partir de exercícios vivenciados em sala de ensaio.

Em ambos os espetáculos observados nesta pesquisa (*O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada e Amplexos*), a escolha das cenas que fizeram parte do roteiro final partiu de movimentos apresentados pelo elenco em sala de ensaio e passou pelo crivo da diretora ou do diretor. Em *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016 – 2019), havia um texto escrito especificamente para o espetáculo, porém as cenas e os seus

¹ Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12753>. Acesso em: 30 set. 2020.

² Projeto PÉS. Quem somos. Site do grupo. Disponível em: <https://www.projeto pes.com/quem-somos>

³ SILVEIRA, Juliana. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/viewFile/21603/12437> (p. 7, nota de rodapé). Acesso em: 30 set. 2020.

movimentos foram construídos em sala de ensaio, ponderando-se a interseção entre o texto dramaturgico, a espetacularidade pretendida por meio das cenas de dança, números de mágica e palhaçaria, aliadas à observação das singularidades de fala do casal de atores, uma vez que a atriz apresenta leve gagueira e o ator, síndrome de Down.

O conceito de espetacularidade, nesta dissertação, está em diálogo com a concepção adotada pela etnocenologia⁴ quando aponta como espetacular um comportamento que, mesmo inserido em ações cotidianas, causa certa estranheza se colocado em estado de observação. Nas palavras de Alexandra Dumas, orientanda do professor Armindo Bião:

Na perspectiva de pensar uma organização para os objetos espetaculares da etnocenologia, Armindo Bião propõe uma classificação em três conjuntos: objetos substantivos (artes do espetáculo), adjetivos (ritos espetaculares) e adverbiais (formas cotidianas). No último grupo, o autor coloca em evidência o olhar do pesquisador sobre o objeto como viabilizador de uma interpretação do que seja ou não espetacular. É no grupo dos adverbiais que estão, nas palavras de Bião (2007, p. 28): “os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento, que os tornaria extraordinários”. (DUMAS, 2010)

As cenas escolhidas para compor o roteiro do espetáculo *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) buscam criar no(a) espectador(a), de forma lúdica, esse estranhamento a que se refere Bião. Por meio de movimentos apresentados cenicamente, ou seja, ancorados em cenário, figurino, diálogos e gestos ora cotidianos ora extracotidianos, almeja-se provocar um desassossego na plateia, por vezes cômico, por vezes reflexivo, sobre como os preconceitos podem impedir que percebamos as potencialidades das pessoas com deficiência.

A criação do roteiro/coreografia dos espetáculos do Projeto PÉS não se estrutura a partir de um texto prévio, sendo as vivências, em sala de ensaio, a partir de proposições do diretor ou resultantes de movimentos sugeridos pelos(as) dançantes, as unidades de ação constituidoras dos roteiros, desde que possam ser repetidas nas apresentações e que tenham a possibilidade de ser executadas também por pessoas com deficiência, ou seja, uma cena que só pode ser dançada

⁴ Etnocenologia: Segundo Armindo Bião, etnocenologia seria uma etnociência das artes do espetáculo, cujo desafio é articular arte e ciência, teoria e prática, criação e crítica, universo acadêmico e mundo profissional do espetáculo. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Um-caso-de-pesquisa-em-artes-do-espet%C3%A1culo-no-meio-Bi%C3%A3o/1a0e1d38010a364a2fb7969069e0841748f1a403>. Acesso em: 11 set. 2020.

por pessoas sem deficiência não interessa para a constituição do roteiro dos espetáculos do coletivo.

Friccionando aspectos da composição dos dois espetáculos com a escolha de cenas vividas em sala de ensaio e pensando na equipe de direção como seus roteiristas, para esta pesquisa fez-se importante investigar, diante das especificidades dos elencos, até que ponto a postura instigador(a) das atrizes e dos atores e de selecionador(a) das cenas, diante de um campo aberto de possibilidades, não seria uma atitude comum na arte da direção teatral, uma vez que o teatro é, por natureza, arte coletiva.

Seguir as pistas da direção teatral nesses grupos para perceber se há especificidades em virtude da singularidade dos elencos e, havendo ou não, mapear e analisar alguns dos caminhos adotados por mim enquanto diretora e por Tursi, como diretor, é um dos percursos a ser trilhado neste trabalho. No sentido de buscar acessos para responder a essa pergunta nodal, o recorte específico desta pesquisa procura se emaranhar nos rumos traçados pelo olhar sensível de quem persegue o acontecimento cênico em um elenco no qual pessoas com seus corpos – com tamanhos, mobilidades e sensorialidades diferentes – participam da composição da poética da cena. Voltar a atenção para analisar e mapear ações da composição e da direção teatral que potencializem experiências cênicas vividas nesses grupos com elencos tão singulares justificasse, a meu ver, a partir da imersão em um processo inerente e indissociável de nosso ofício: a construção da cena motivada pela ampliação da superfície de contato com o outro. Em tais grupos o(a) diretor(a) é, também, um olhar atento convidado observar uma coreografia que envolve cocriação entre elenco e direção para que se perceba o instante cênico de forma a ampliar a potência e a abundância de gestos e de sons que possam vir a instigar uma inquietação no público, em busca de um alargamento dos espaços destinados às pessoas com deficiência em nossa sociedade que, muitas vezes, ainda age e reage de forma excludente e preconceituosa.

O pesquisador brasileiro Tomaz Tadeu da Silva⁵, acerca das nuances que permeiam noções como diversidade, diferença e identidade, afirma que “em geral, a posição socialmente aceita e pedagogicamente recomendada é de respeito e tolerância para com a diversidade e a diferença”, aproveitando para questionar: “como se configuraria uma pedagogia e um currículo que estivessem centrados não na diversidade, mas na diferença, concebida como processo e não

⁵ Organizador do livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 11ª edição, de Stuart Hall. Conferir Hall (2010).

se limitassem a celebrar a identidade e a diferença, mas que buscassem problematizá-las?” (SILVA, 2012, p. 73-74).

Nesses grupos teatrais, somos convidados a vivenciar interrelações entre pessoas que encenam com pessoas que usam dispositivos mecânicos, pessoas que se manifestam silentes naquilo que convencionamos chamar de palavras, pessoas que se fazem escutar por meio de gestos em uma linguagem de sinais ainda incompreendida por muitos de nós, pessoas que enxergam a cena por meio dos olhos de outras pessoas. Desse modo, tais grupos problematizam a identidade e a (in)diferença no que elas têm de mais desestabilizante e inspirador.

Ainda no intuito de circunscrever o campo de estudo da pesquisa, dança e/ou teatro com pessoas com deficiência, apresento um entendimento empírico sobre algumas características de coletivos sobre a representatividade e sobre a recepção de espetáculos *com*, *por* e *para* pessoas com deficiência.

Teatro, dança ou teatro-dança – como o PÉS se apresenta – *com* ou *por* pessoas com deficiência – pode ser entendido, nesta pesquisa, como o realizado por grupos que contemplam pessoas *com* e *sem* deficiência em seu elenco, convivendo cenicamente, tal como ocorre com os aqui observados. São elencos mistos em que as pessoas com deficiência vivenciam as suas singularidades em cena sem disfarçá-las, potencializando gestos, expressões e interações que são delineadas a partir das características de cada participante, *com* ou *sem* deficiência. Tal integração resulta em cenas que são exibidas ao público ou como disse Rafael Tursi em sua dissertação:

Quando iniciei a primeira fase desta pesquisa, erroneamente eu a chamava de ‘a criação do movimento expressivo para pessoas com deficiência’, e o que para mim não parecia errado, carregava em si pesos semânticos que diziam coisas outras que não o objetivado, e só aí pude compreender que o projeto não tratava da criação do movimento expressivo ‘para’ pessoas com deficiência, e sim, ‘por’ pessoas com deficiência. E o que parece uma simples troca de artigo [*sic*] troca também o autor desta realização, pois deixo de ser eu, o criador do movimento, passando a reconhecê-los como tais criadores. (TURSI, 2014, p. 18)

Teatro ou dança *com* ou *por* pessoas com deficiência, pode contemplar também grupos cujo elenco é composto apenas por pessoas com uma deficiência específica, tais como o grupo

*Street Cadeirante*⁶, Brasília-DF, que apresenta ao público danças executadas exclusivamente por mulheres cadeirantes.

Teatro ou dança *para* pessoas com deficiência pode ser entendido como o realizado por grupos em que pessoas sem deficiência interpretam papéis de personagens que apresentam deficiências. Para tais grupos, o foco pode ser oferecer ao público espetáculos que abordem questões de acessibilidade, além de sensibilizar segmentos sociais e políticos para a necessidade de leis, recursos e atitudes que possibilitem mais e melhores oportunidades para as pessoas com deficiência. O grupo carioca Os inclusos e os cisos, administrado pela jornalista Cláudia Werneck, apresenta, desde 2011, a peça *Ninguém mais vai ser bonzinho* (que até 2018 ainda percorria o Brasil). Na primeira montagem da peça, a atriz Tatá Werneck, sem deficiência diagnosticada, vive em cena uma pessoa com Síndrome de Down. A partir da saída dela, outra atriz, sem a referida síndrome, seguiu interpretando a personagem, e vários outros atores sem deficiência vivem papéis de pessoas com deficiências diversas, naquele grupo. Os espetáculos apresentados pelo grupo primam por oferecer um teatro com amplas condições de acessibilidade.

Há que se afirmar, no entanto, que a realização de apresentações *com, por* ou *para* pessoas com deficiência ou grupos que meschem tais predicados, necessita de espaços e profissionais que possibilitem acessibilidade para que o espetáculo seja usufruído e vivenciado por diversas pessoas com suas diferentes deficiências, seja em cena ou na plateia, como enfoca a jornalista Claudia Werneck ao se referir à acessibilidade proporcionada pelos espetáculos do grupo:

Não é um teatro para pessoas com deficiência. Não é um teatro de pessoas com deficiência. O teatro acessível é livre, porque pratica inclusão, e porque não exclui pessoas por seus modos de ouvir ou não ouvir, enxergar ou não enxergar, andar ou não andar, ter um intelecto que se movimenta mais vagarosamente, analisa Cláudia Werneck (2019).⁷

A acessibilidade cultural diz respeito a uma junção de atitudes tomadas para possibilitar acessibilidade física (sinalização e reserva de vagas em estacionamentos, rota acessível e sinalizada para pedestre e deficientes visuais, rampas, dimensões de portas e altura de sanitários, lavatórios, bebedouros, mesas ou superfície que possam ser usufruídas por usuários de cadeiras

⁶ Saiba mais sobre o *Street Cadeirante* em: <http://www.sembarreiras.jor.br/2019/01/07/dancarina-tetraplegica-cria-companhia-de-danca-para-cadeirantes/>. Acesso em: 23 set. 2020.

⁷ Disponível em: <https://www.escoladegente.org.br/teatro-acessivel>. Acesso em: 23 set. 2020.

de rodas ou que tenham padrões de altura diferentes dos comuns, tais como pessoas que tenham nanismo ou gigantismo, dentre outras alterações arquitetônicas ou de equipamentos) aliadas ao que a especialista em gestão de projetos culturais e eventos, Fernanda Silva, considera como:

outros dispositivos, ainda mais complexos são utilizados na mediação da comunicação: destacam-se por exemplo; a prancha tátil utilizada para representar obras de arte (pinturas), onde pode ser reproduzida em auto relevo a figura da tela, áudio descrição de telas e obras, ou miniatura tátil de obras de arte, variando conforme a obra, o espaço expositivo e também o orçamento disponível para o projeto. Outro aspecto fundamental da Acessibilidade Cultural é a mediação da comunicação a cargo dos grupos de educativos de cada espaço. (SILVA, 2015, p. 10)⁸.

Nesse sentido, fazem parte da acessibilidade cultural quaisquer alterações, sejam elas arquitetônicas, de equipamentos ou atitudinais, que permitam às pessoas com deficiência amplo acesso aos espaços culturais. A tecnologia assistiva integra essa rede de acessibilidade necessária para garantir os direitos e “ampliar as habilidades funcionais” a quem necessita. Segundo um artigo do Centro Nacional de Referência em Tecnologia Assistiva:

[...] os recursos de Tecnologia Assistiva representam toda uma gama de produtos que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência, pessoas idosas ou com alguma limitação. Esses produtos abrangem todas as ordens do desempenho humano, desde as tarefas básicas de autocuidado e vida diária até o desempenho de atividades profissionais e da vida acadêmica, sendo que o que os diferencia de outros recursos é a sua finalidade – promover funcionalidade, autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social às pessoas com deficiência, mobilidade reduzida ou pessoas idosas, seja qual for o campo temático dessa tecnologia. (SONZA et al., 2016, p. 6).⁹

Para viabilizar a inclusão social, a autonomia e o atendimento das mais diversas necessidades são imprescindíveis investimentos em profissionais, equipamentos e infraestrutura que podem impactar, consideravelmente, o orçamento dos espetáculos. Listamos abaixo algumas ações de acessibilidade cultural técnica e assistiva:¹⁰

- Audiodescritores;
- Tradutores de libras;

⁸ Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/fernanda_artigo_final_dez15.pdf. Acesso em: 23 set. 2020.

⁹ Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/7/capitulos/c02.html>. Acesso em: 6.11.2020

¹⁰ Fonte: Formulário de inscrição do edital 17/2018 FAC Áreas Culturais do Governo do Distrito Federal. Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2018/10/3.-Anexo-I-Edital-de-Sele%C3%A7%C3%A3o-de-Projetos-FAC-2018-%C3%81reas-Culturais.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

- Libras tátil (adaptação de libras para surdos cegos);
- Guias de cego;
- Oralização e leitura labial (para surdos oralizados);
- Guias intérpretes (para surdos cegos);
- Alteração arquitetônica dos espaços para aposição de rampas, elevadores, banheiros adaptados, reserva de espaços para pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, corrimões, pisos táteis, sinalização em braile e libras);
- Fones para audiodescrição e espaço com acústica específica para que a descrição aconteça sem prejudicar os demais áudios do espetáculo;
- Legenda *closed caption* (para surdos usuários de língua portuguesa);
- Convites e demais peças de divulgação em braile (para cegos);
- Sistema de laço de indução (sistema de rádio frequência para o envio do som diretamente ao aparelho auditivo ou implante coclear).

Refletindo sobre a recepção do público a tais espetáculos, a pesquisa do professor brasileiro Jefferson Fernandes Alves, publicada em 2019, intitulada *Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação*¹¹, faz a seguinte ponderação:

Na ótica da recepção teatral, essa presença pode provocar o próprio teatro não apenas pelo fato de que o coletivo artístico ou aqueles que respondem pela produção do espetáculo têm que atender ao item da acessibilidade do edital, mas na dilatação da própria concepção de espectador, na medida em que segmentos invisibilizados começam a fruir a cena. Ademais, se a experiência cênica se orienta pela afetação de quem a assiste, tais espectadores afetam o próprio teatro, uma vez que os arranjos tradutórios inerentes aos processos de acessibilidade, especialmente em relação aos surdos e às pessoas com deficiência visual, geram um outro tipo de encontro em relação à cena que diz respeito aos profissionais de LIBRAS e de audiodescrição com aqueles que se ocupam do espetáculo. (ALVES, 2019, p. 164).

Sobre essa afetação, apontada por Alves, o diretor teatral uruguaio Hugo Rodas, após assistir ao espetáculo *Similitudo* (2015–2018), do Projeto PÉS, em 30 de novembro de 2018, manifestou-se, assim, visivelmente emocionado:

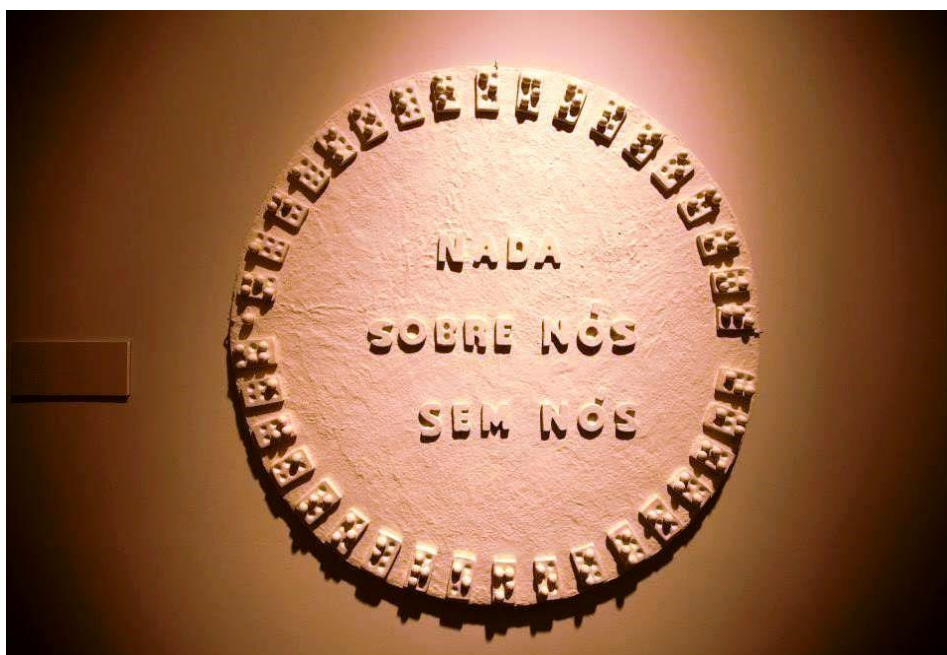
¹¹ Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019161->. Acesso em: 24 set. 2020.

Maravilhoso, acabo de ver um espetáculo que é realmente, absolutamente emocionante, muito difícil, fantástico. Creio que o melhor, pelo menos há algum tempo, valeu a pena viver teatro para sentir-se assim. Pelo menos isso, pelo menos isso.¹²

Ainda pensando acerca da recepção do público, reflito que espetáculos que apresentam pessoas com deficiência como protagonistas, com seus gestos, relações e interações cênicas, chacoalham lugares mentais, os quais são social e preconceituosamente destinados a elas. Há de se questionar, no entanto, a linha tênue que existe entre o ético e o estético, de forma que os grupos não se tornem *freak shows*¹³ contemporâneos, e assim mais perpetuem tais crenças.

NADA SOBRE NÓS SEM NÓS: justificando o “lugar de fala” da pesquisadora

Figura 1 – Cerâmica pintada por participantes com deficiência visual e apresentada no I Festival de Cultura: Inclusiva do DF, CCBB, 2013.



Registro: Glênio Lima.

¹² Vídeo disponível na página do Projeto PÉS no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/projetopes/videos/2163880570518051>. Acesso em: 27 jul. 2020).

¹³ Freak show foi um termo usado no fim do século XIX início do século XX, para designar espetáculos de entretenimento nos quais a atração principal eram pessoas com corpos considerados disformes. Falaremos mais sobre tais shows no capítulo I dessa dissertação.

Pensando no meu “lugar de fala”¹⁴, comento a inscrição constante na cerâmica acima “Nada sobre nós sem nós”, que se refere ao lema adotado pelas pessoas com deficiência, lembrando que nenhuma decisão que as afete deve ser tomada sem a sua participação. Isto posto e considerando que não tenho deficiência diagnosticada, revisito e apresento aqui alguns aspectos da trajetória pessoal e profissional que me levaram a perceber nesse teatro de olhar alargado, inclusivo e menos discriminatório um campo de trabalho motivador e desafiante.

Sou economista de formação, trabalhei, até 2017, por 28 anos na Caixa Econômica Federal e, nos últimos doze anos, fui Consultora de Comunicação em Loterias. As Loterias da Caixa são, desde 2003, as patrocinadoras oficiais do Comitê Paralímpico Brasileiro (CPB). O Comitê estimula atletas com deficiência a se capacitarem para concorrer em competições nacionais e internacionais. Logo no início do patrocínio, a coordenação verificou a necessidade de promoção de eventos regionalizados para que atletas brasileiros(a)s fossem descobertos(as). Criou-se então, em 2004, o Circuito Loterias Caixa. Como Consultora de Comunicação, uma das minhas atribuições era divulgar o circuito, o qual contava com etapas regionais e nacionais realizadas em diferentes regiões brasileiras, e cada fase transcorria durante um fim de semana. As provas demoravam poucos minutos e, entre uma competição e outra, optei por estar com os atletas e não com as delegações da Caixa ou do CPB. Assim, tive a oportunidade de observar, vivenciar, ajudar, ser ajudada e, principalmente, desvelar o meu olhar para perceber, naquelas pessoas, algo além daquela aparência incomum, que parecia não combinar com os expressivos resultados alcançados nas competições.

Trabalhei com o movimento paralímpico entre 2003 e 2007 e fui a Coordenadora Nacional do Parapan, pela Caixa Econômica Federal, no Rio de Janeiro, em 2007. Tal experiência me possibilitou estar ainda mais próxima do(a)s atletas do movimento paralímpico brasileiro e internacional. Observando Antônio Tenório (judoca brasileiro, cego, único atleta tetracampeão paralímpico mundial), Terezinha Guilhermino (corredora brasileira, cega, considerada, em 2015, a velocista paralímpica mais rápida do mundo) e Daniel Dias (nadador, com deficiência física, considerado, em 2016, o melhor nadador paralímpico daquele ano), ao lado de muitos outros mais ou menos premiado(a)s, pude construir em mim uma nova forma

¹⁴ RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017. A autora, enfocando as mulheres negras e seu silenciamento social, econômico e cultural advindo de uma hegemonia branca, eurocêntrica e masculina à qual é permitido falar e ser ouvido, discorre um texto provocativo e corajoso no sentido de demonstrar que tais hegemonias apenas contribuem para a manutenção do *status quo* perverso e excludente. “Nesse diálogo, que também se refere a protagonismo, capacidade de escuta e lugar de fala, façamos as perguntas: Que histórias não são contadas? Quem, no Brasil e no mundo, são as pioneiras na autoria de projetos e na condução de experiências em nome da igualdade e da liberdade? De quem é a voz que foi reprimida para que a história única do feminismo virasse verdade?” (p. 22).

de perceber cada atleta com a sua singularidade, de interagir com as diferentes personalidades, de ouvir sobre desejos, amores, desamores e desafios. Aprendi, portanto, a perceber a deficiência como mais uma característica que se somava ao universo de todas as outras e que, sozinha, não definia ninguém. Aprendi a admirar os percursos, a enaltecer a incessante luta pela integração social, sensibilizei-me diante da batalha diária para realizar as mais simples ações cotidianas, além de vibrar, do fundo do peito, com o desempenho extraordinário de cada uma e de cada um daquele(a)s atletas.

A gente vai vivendo, e a vida vai acontecendo. O meu sobrinho Lucio Piantino nasceu, em 1995, com síndrome de Down. Desde muito novo, foi estimulado para artes e esportes, desenvolvendo habilidades pictóricas e rítmicas, tanto para a dança quanto para a música, além de apresentar naturalmente uma personalidade desinibida e bem-humorada. Os estímulos serviram como estopim para que ele iniciasse, aos treze anos, a sua carreira como artista plástico.

Figura 2 – Cartaz de Arteiro a artista



A trajetória de Lucio foi contada, em novembro de 2012, no Projeto “De arteiro a artista – A saga de um menino com Síndrome de Down”, que contemplou uma exposição de seus quadros no foyer do Teatro Nacional Cláudio Santoro e um vídeo documentário dirigido por Rodrigo Paglieri, e produzido por esta pesquisadora.

Registro: Raquel Piantino

Em paralelo, eu já havia feito alguns trabalhos em teatro, cursava licenciatura em Artes Cênicas na UnB e o meu interesse já pendia para a direção teatral. Em 2013, fui convidada para participar, como diretora, do espetáculo teatral que seria resultado de uma das oficinas do I

Festival de Cultura Inclusiva do DF¹⁵ – CCBB/Brasília, produzido por Lurdinha Danezy, mãe de Lucio Piantino. Nesse espetáculo, Lucio iniciou, também, sua carreira como ator.

Até ali, eu nunca havia trabalhado cenicamente com pessoas com deficiência, mas já havia, em função da convivência com atletas paralímpicos, transformado o meu olhar e a minha percepção sobre as inúmeras habilidades escondidas atrás da nomeação de “deficiente” imposta pela sociedade para essas pessoas. Aceitei, então, o desafio de conceber e dirigir a peça *Diversos dias* (2013/2014) e assim aprender, colaborativamente, como se constrói um espetáculo *com, para e por* pessoas com deficiência.

Figura 3 – Cena final do espetáculo *Diversos dias* – O casamento – CCBB-DF – 09/2013



Registro: Glênio Lima.

O roteiro da peça foi escrito a partir de exercícios improvisacionais desenvolvidos em sala de ensaio, contando com um elenco de 18 pessoas, que, em sua maioria, apresentava algum diagnóstico de deficiência. Os candidatos a participantes se apresentaram voluntariamente após o chamamento para a composição do espetáculo por meio de redes sociais e de instituições ligadas à promoção dos direitos das pessoas com deficiência, entre outras formas de divulgação.

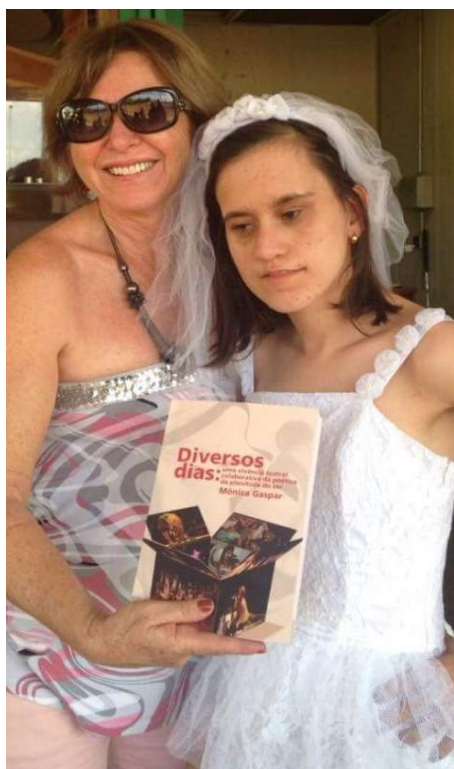
¹⁵ I Festival de Cultura Inclusiva do Distrito Federal, realizado até 22 de setembro no Centro Cultural Banco do Brasil. Segundo a artista plástica Lurdinha Danezy, idealizadora do projeto, a ideia é mostrar a capacidade criativa e produtiva das pessoas com deficiência e incluí-las nos espaços culturais. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/09/15/interna_diversao_arte,388228/festival-de-cultura-inclusiva-tem-peca-de-teatro-com-atores-deficientes.shtml. Acesso em: 30 set. 2020.

A grande maioria dos candidatos não dispunha de qualquer ligação anterior com teatro, e isso não constituía impedimento algum para participação.

Construímos um espetáculo acessível para apresentar ao público as principais dificuldades para a convivência autônoma, soberana e integradora entre as pessoas *com e sem* deficiência nos espaços públicos e, por escolha dos atores, os temas desenvolvidos na peça foram: a locomoção, o trabalho/estudos e o amor.

Diversos dias, foi ensaiado durante nove meses (JAN a SET/2013), duas vezes por semana por duas horas, em uma escola pública de Brasília, o Centro de Ensino Fundamental GAN (CEF GAN) – Asa Norte - Brasília-DF, que, muito gentilmente, providenciou a construção de banheiros adaptados para nos receber. O espetáculo estreou em setembro de 2013, no Centro Cultural Banco do Brasil, em uma temporada de duas semanas, como integrante do I Festival de Cultura Inclusiva do DF, continuando a sua trajetória em teatros da cidade, além de festivais que se destinavam a dar visibilidade a produções que contemplassem pessoas com deficiência.

Figura 4 – Elenice Arganãraz e a sua filha Gabriela Ramthum



Em 2016, o espetáculo *Diversos dias* tornou-se um livro, patrocinado pelo FAC-GDF, no qual descrevo o processo de constituição do espetáculo. O livro conta com um audiolivro acessível aos cegos e pessoas com deficiência visual. Os 2.000 exemplares foram oferecidos sem custos a entidades ligadas a pessoas com deficiência, escolas e universidades.

Registro: Mônica Gaspar

Com parte do elenco de *Diversos Dias*, em 2016, iniciamos os ensaios da peça *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada*, cujo enredo conta com dois únicos personagens, um rapaz com síndrome de Down e uma moça com um distúrbio na temporalização da fala, mais conhecido como gagueira.

Figura 5 – Luiza Martins e Lucio Piantino em ambiente de ensaio – 2017



Registro: Mônica Gaspar

O espetáculo foi apresentado cerca de trinta vezes entre 2016 e 2019, sendo exibido em diversas regiões administrativas do Distrito Federal até ser interrompido pela pandemia provocada pelo Covid-19, em 2020. *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016 - 2019) é um dos espetáculos-foco desta dissertação.

A partir de 2018, confiando na máxima que afirma que todo(a) diretor(a) deve atuar, passei a integrar o elenco de dançantes do Projeto PÉS (o outro grupo-foco dessa dissertação) e, assim, a unir dois desafios, que são, para mim, inquietantes e transformadores: atuar em grupo de teatro diverso e inclusivo e aprender mais sobre o ofício da direção teatral observando a condução de um colega. Naquele mesmo ano, já decidida a estudar direção teatral, resolvi cursar uma Especialização na Faculdade Dulcina de Moraes e realizar um mestrado em Artes Cênicas na UnB com o projeto voltado para a temática da arte cênica e deficiência. Aqui estamos.

APRESENTANDO A METODOLOGIA E AS FONTES DE PESQUISA

Os espetáculos observados nesta dissertação foram escolhidos em consonância com as metodologias adotadas para o desenvolvimento da pesquisa: a cartografia e a pesquisa-intervenção. Acerca da cartografia nas pesquisas científicas, a professora brasileira Amanda Cintra, entre outras pesquisadoras, ressalta sobre a possibilidade de: “[...] acompanhar processos e tomar a pesquisa como intervenção, esta que não separa o saber e o fazer, o sujeito do objeto, que permite que o plano de produção, ou plano da experiência seja mergulhado, experimentado, assumido como atitude” (CINTRA *et al.*, 2017, p. 2).

Para que o plano de produção possibilitasse uma escrita que contemplasse a memória do acontecimento registrada nas diferentes ferramentas de coleta de dados, considerou-se o campo observacional dos espetáculos *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019) e *Amplexos* (2019). Almejei, assim, a investigação dos atravessamentos das duas experiências: a de diretora, no caso de *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019), e a de atriz, no Projeto PÉS, sob a direção de Tursi, aliando, desse modo, tanto as percepções advindas da direção quanto as de atuação.

Ancorando-me no livro *Pistas do método da cartografia, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015), dos pesquisadores Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Liliana da Escóssia, as experiências foram mapeadas a partir da análise das informações coletadas em filmagens, fotos, entrevistas e das anotações constantes em meu diário de bordo, o que proporcionou, desse modo, uma aproximação empírica com o campo de pesquisa, uma vez que eles se fundem e se confundem nesse emaranhado de sensações e vivências.

Buscando uma fricção entre o conhecimento, a subjetividade e a ética, acredito que pensar a pesquisa em artes requereu, para mim, como pesquisadora, uma escolha efetiva. Escolha esta que dialoga com conceitos/noções nos quais a pesquisa está amparada, além de aproximações epistemológicas que entendo como pertinentes. Segundo o professor argentino Jorge Dubatti, no anteriormente citado texto “A questão epistemológica nos estudos teatrais”:

A escolha de uma determinada base epistemológica depende da consciência do pesquisador com respeito às *solicitações* de cada conceito teatral. Trata-se de um exercício dialógico: relacionar, através da amabilidade e da disponibilidade o que está na concepção do teatro tanto na construção subjetiva do outro (o artista, o técnico, o espectador) e o que está na própria construção simbólica do cientista. (DUBATTI, 2012, p. 25-26)

Diante do recorte escolhido (a direção teatral de grupos que contemplem em seu elenco pessoas com e sem deficiência), bem como da metodologia na qual ela será mapeada, ou seja, a cartografia, percebo a aproximação da pesquisa com as teorias epistemológicas do teatro em que teoria e prática são compreendidas como “domínios interdependentes” (FÉRAL, 2015, p. 25), uma vez que “exceto em casos raríssimos, teoria e prática não constituem, na maioria das vezes, dois conjuntos que se excluem um do outro, mas são bem interdependentes, a teoria servindo amiúde de moldura à prática, de ponto de partida, ajudando sua progressão.” (FÉRAL, 2015, p. 27). Considerando que o fazer artístico e a sua observação no momento do ensaio –ou seja, no seu campo de criação, no instante da metamorfose entre o comando para o movimento, sua repetição, acolhimento e transformação em cena – apresentam-se indissociáveis da minha pesquisa, ainda com Féral, busco essa perspectiva epistemológica por meio da qual o fazer teatral é visto como parte, diretamente imiscuída no trabalho investigativo. Novamente nas palavras de Féral:

O artista escolhe como veículo de tal expressão sua arte; o teórico escolhe os conceitos. O fim de um e de outro é de melhor compreender as obras, de revelar seus limites e suas possibilidades de aí introduzir as brechas, de estalar as estruturas, de descortinar, se for necessário, a face oculta. (FÉRAL, 2015, p. 26)

O professor brasileiro Adilson Florentino, no artigo “Teatro e Epistemologia, perspectivas de interação” (2013), também atesta esse descortinamento do teatro enquanto campo/objeto de estudo, uma vez que as características do pensar sobre e do fazer se mesclam, borram-se e, assim, acabam por desterritorializar as margens do que vem a ser sujeito e/ou objeto:

[...] o teatro pode ser entendido tanto como objeto de conhecimento, assim também como campo de conhecimento. Portanto, o teatro possui uma particular dimensão epistemológica e cognitiva. Nas produções teatrais é possível ler a sensibilidade de uma época, é possível familiarizar-se com sentimentos, situações, formas de vida, obtendo, então um olhar a partir de dentro. (FLORENTINO, 2013, p. 11)

O trabalho de adentrar o território dos espetáculos pesquisados para mapeamento e análise do percurso da direção passou por uma pesquisa-intervenção na qual me coloquei como observadora ativa de processos em que integrei ora como diretora ora como atriz. Em relação ao *Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019), espetáculo que ajudei a gerir e participei das travessias, ora conduzindo ora sendo conduzida pelos acontecimentos e

seus imprevistos que, algumas vezes, transformaram-se em achados cênicos, pretendi que os registros da pesquisa fossem inseridos e analisados cronologicamente, conforme foram desdobrando-se os encontros entre o(a)s envolvido(a)s e a obra, até o enraizamento de gestos, palavras, acordos que sustentam esse espetáculo ainda em processo. A escrita buscou analisar, prioritariamente, o meu discurso durante os ensaios e apresentações, a construção das cenas, a reconstrução do texto inicial e as estratégias adotadas como provocações para o acontecimento.

No Projeto PÉS, grupo que frequento desde 2018, mas que existe desde 2011, precisei passar por um longo processo para a criação da sensação de pertencimento recíproco, uma vez que aquele elenco convive com idas e vindas de pesquisadores(as) que observam o grupo e depois se afastam. Como tenho a intenção de permanecer e participar dos espetáculos, minha presença no PÉS foi constituindo-se aos poucos, a cada encontro, a cada abraço, a cada efetiva presença naqueles dois ensaios por semana durante os últimos dois anos, até a pandemia da Covid-19, que paralisou os ensaios presenciais desde março de 2020, mas que instaurou uma nova rotina agora com encontros virtuais.

Diante disso, a pesquisa-intervenção relativa ao PÉS envolvia, inicialmente, questões que me atravessaram e as quais percebi como constitutivas do grupo e que permeiam e são permeadas pela direção de Rafael Tursi, tais como: os espetáculos anteriores e seus rastros, a cadeira de rodas como dispositivo cênico, a opção pela ausência de palavras, o lugar que a coxia ocupa nas apresentações, algumas crenças ou lemas do grupo, dentre outras análises da paisagem do Projeto. A partir de uma lapidação dessas questões como ponto de partida, pretendo debruçar-me mais detidamente sobre a composição do novo espetáculo, *Amplexos* (2019) e, especificamente, acerca da sua direção.

Em busca de um olhar a partir da vivência como atriz ou diretora nos espetáculos pesquisados, foram trabalhados três níveis de fontes de pesquisa:

- Primárias: foi considerado como fonte primária todo material (bibliográfico, audiovisual, outros) produzido diretamente pelos e sobre os grupos estudados. Esse material incluiu: entrevistas, vídeos, fotografias, gravações, diários de bordo, *blogs*, matérias jornalísticas, entre outras fontes.
- Secundárias: fonte secundária é qualquer material (artigos, livros, teses, dissertações, vídeos documentários ou outros materiais) produzido sobre teatro/dança em grupos misto-colaborativos. Foram consultados autores(as) que já escreveram sobre esse

campo, como José Tonezzi, Marcia Berselli, Nicole Somera, entre outros, além de pesquisas, artigos nacionais e internacionais acerca do assunto.

- Terciárias: são aqueles textos que compõem o cabedal teórico da pesquisa, acionados para melhor compreensão do tema e para a análise das fontes primárias e secundárias. Esse cabedal incluiu uma série de textos tanto sobre metodologia de pesquisa quanto de teoria e direção teatral, entre outros temas, como: teatro de grupo, espontaneidade/improvisação, performance, performatividade, diferença, deficiência, diversidade, inclusão, coletivo, pertencimento, dispositivo, cartografia, os quais foram utilizados para reforçar perspectivas desta pesquisadora acerca dos espetáculos e da direção teatral que os conduziu.

Cerquei-me dessas fontes e pesquisadores(as) por perceber que a minha presença no PÉS como atriz e o meu trabalho como diretora no caso de *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC limonada* (2016–2019) evocaram em mim sensações e questionamentos, que eclodiram em uma escrita “inclinada ao processo” (FÉRAL, 2013, p. 578), propondo-me, no entanto, a “um caminhar que traça suas metas e considera os efeitos do processo de pesquisa sobre o objeto estudado, o pesquisador e seus resultados” (CINTRA et al., 2017, p. 46).

Observando as fontes primárias de pesquisa sobre o Projeto PÉS, verifica-se a publicação, entre 2012 e 2017, de diversas pesquisas acadêmicas¹⁶:

Dissertações (2):

- TURSI, Rafael. *Meu Corpo, Teu Corpo e Este Outro: Visitando os Processos Criativos do Projeto PÉS*. 2014, Arte – UnB.¹⁷
- TERRA, Alessandra Matos. *Corpos que Dançam na Diversidade e na Criação*. Educação Física – UnB, 2013.

A dissertação de Alessandra tem enfoque em dança enquanto ação propiciadora de inclusão e autonomia das pessoas com deficiência. A pesquisadora, após observar um período de ensaios do Projeto PÉS, observou que “o significado da dança contemporânea desenvolvida no grupo PÉS, em relação à diversidade de corpos e de técnicas corporais, é expresso por meio

¹⁶ Listadas em Disponível em: <https://www.projetopes.com/curriculo>. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹⁷ A dissertação de Rafael Tursi será objeto de estudo detalhado nesta pesquisa.

da construção de identidade coletiva, cujo sentido de pertencimento atende ao grupo e apresenta papéis sociais transitórios” (TERRA, 2013, p. 30).

Ainda acerca das fontes primárias de pesquisa, passo a listar monografias e artigos relacionados ao Projeto PÉS:

Monografias (10):

- RIBEIRO, Maria da Guia Carolina Rodrigues, *Interações híbridas entre a arte, a educação e a cultura: a aceitação do diverso*, Universidade de Brasília, Brasília 2018.
- GLADISTONE, Laysa, *Domínios de Ação – Emoções na prática e ensino de teatro-dança para pessoas com e sem deficiência*, Universidade de Brasília, Brasília 2018.
- BALATA, ANA. *Reflexões sobre uma pedagogia afetiva na aprendizagem teatral*, Universidade de Brasília, Brasília 2018.
- PACHECO, Iara. *Projeto PÉS – Identidade e criação em artes com pessoas com deficiência*, Universidade de Brasília, Brasília 2018.
- VIEGAS, Marcos. *Jogo Teatral e Suas Habilidades Motoras*. Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- PLÁ, Ana Paula. *Projeto PÉS? Teatro-Dança para Pessoas com Deficiência: Plano de Marketing e Memória de Pesquisa*. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- PARISE, Isabela Arrais. *Educação Inclusiva: da Teoria à Prática*. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- BARROS, Ingrid Elizabeth Marques; BORTONI, Karla; RODRIGUES, Patrícia Tomaz Mattão. *A dança no processo de inclusão: Estudo de caso do projeto PÉS?* Instituto Superior de Educação do ICESP, Brasília, 2013.
- SILVA, Clara Braga de Oliveira, *O Tema Arte Inclusão na Produção Científica da Pós-Graduação em Artes no Brasil*. 2012. Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- TURSI, Rafael. *PÉS? A Criação do Movimento Expressivo para Pessoas com Deficiência*. 2011. Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

Artigos publicados sobre o projeto escritos por dançantes e seus (suas) professores(as), tais como:

- RIBEIRO, Maria da Guia Carolina Rodrigues e VILLAR, Fernando Antônio Pinheiro, *Em busca de uma Fundamentação Teórica para Futura Aplicação Metodológica de Ensino Artisticamente Híbrido no Teatro*, apresentado em 2018 no XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil.VI– Brasília/DF e que tinha o Projeto PES como estudo de caso.
- MUNHOZ, Ivette Kafure e ANCHISES, Marina, *Projeto PÉS: Movimentos, encontros e influências* Artigo a partir de pesquisa desenvolvida com o apoio do Programa de Iniciação Científica (ProIC) da Universidade de Brasília, na área de humanidades (Faculdade de Ciência da Informação) em, 2016–2017. O projeto obteve menção honrosa quando apresentado no Congresso 23º Congresso de Iniciação Científica da UnB e 14º do DF, 2017. 3

As monografias e os artigos, em sua maioria, tratam de questões relativas à dança como ferramenta para inclusão social e autonomia de pessoas com deficiência ou relatam as experiências observadas *nas e pelas* pessoas que integram o projeto. Interessante notar a transdisciplinaridade que atravessa o Projeto PÉS, bem como as pesquisas em artes cênicas, estudantes de áreas como educação física, pedagogia, comunicação social, museologia e artes visuais também alargam seus horizontes pela experiência obtida por meio da observação do grupo. Há de se salientar também que três das monografias (de Maria da Guia Ribeiro - a assistente de direção do PÉS, cujo nome artístico é Mari Lotti, de Ana Balata e de Laysa Gladstone) e os dois artigos, acima mencionados, são de dançantes que permanecem no Projeto PÉS, sendo Mari Lotti a assistente de direção do grupo. Em sua monografia, Ana Balata narra um episódio que demonstra quão desestabilizantes podem ser os encontros entre pessoas:

Assim que entrei na sala, me deparei com uma moça com o cabelo de cor vermelho amora, era a Fernanda, ela tem paralisia cerebral e estava sentada na sua cadeira de rodas. Ela apontou para os sapatos dela e eu que estava desesperada para ajudar, sem antes perceber o que ela dizia, pensei logo que ela queria ou precisava de ajuda para tirar os sapatos, abaixei e comecei a tirá-los, ela começou a gritar resmungando da minha atitude e tirou os próprios sapatos, então, eu entendi que ela estava dizendo que eu deveria tirar os meus sapatos para ensaiar e não os dela. (2018, p. 36)

Detalhando as minhas fontes secundárias de pesquisa, além do livro *A cena contaminada, um teatro das disfunções* (2011) de José Tonezzi, esta dissertação valeu-se de *O artista com deficiência no Brasil*, de Nicole Somera, publicado em 2019, que traz entrevistas da autora, realizadas entre 2006 e 2008, com vários grupos compostos por pessoas com deficiência, sendo dois grupos de artes plásticas (Artes táteis e Pintores de boca e com os pés), dois grupos de dança (Grupo de artes e balé para cegos Fernanda Bianchini, Grupo de dança sobre rodas corpo em movimento de Niterói), dois grupos de teatro (Companhia Mix Menestréis e Companhia de Arte Intrusa) e dois grupos musicais (Ceguinhas de Campina Grande e *Surdodum*). Os coletivos selecionados, por Somera, apresentam pessoas com deficiências diversas, e os entrevistados exercem diferentes funções nos grupos escolhidos. Fruto da dissertação da autora, a qual pesquisou processos de pertencimento e autonomia desses integrantes, investigando a formação identitária, acadêmica e profissional/artística por meio de entrevistas com alguns dos membros de cada coletivo, o livro faz uma revisão bibliográfica de teses e dissertações sobre arte e deficiência, publicadas pela Capes e algumas universidades brasileiras, entre 1998 e 2006. Na ocasião, foram encontradas, pela autora, 17 pesquisas nas grandes áreas de arte, educação e saúde com diversos objetivos relativos ao tema. O livro apresenta, ainda, detalhada historiografia das tratativas para legislação e acolhimento da pessoa com deficiência no Brasil e no mundo.

Participar, observar, escrever, pesquisar, atuar, dançar, vivenciar, sentar-me nas cadeiras de rodas, aprender a montá-las e desmontá-las e até me machucar com as suas estruturas duras, possibilitaram-me, durante esta pesquisa, sem medo, mas com cuidado,¹⁸ alargar o meu olhar ético e político, como atriz, diretora teatral e, principalmente, como cidadã.

¹⁸ Um dos lemas do Tursi durante os ensaios: “Não tenha medo, tenha cuidado”.

CAPÍTULO I

1.1 Breve Perspectiva Histórica da Pessoa com Deficiência em Cena

Acerca das pessoas com deficiência em cena, o professor e diretor teatral José Tonezzi, uma das principais fontes deste trabalho, tanto em seu livro *A cena contaminada, um teatro das disfunções* (2011) quanto em outros artigos publicados, faz uma consistente retomada histórica dessa presença cênica. Em seus textos, expõe que, há poucos séculos, essas pessoas não eram vistas como naturais, além de suas presenças provocarem situações que variavam desde adoração até exclusão social e assassinatos, uma vez que “a oscilação entre o temor e a veneração sempre caracterizou a relação do homem com as figuras de aspecto fantástico ou extraordinário” (2011, p. 26). Do Renascimento até o século XX, a ciência passa, então, a buscar uma explicação para as deformidades físicas e comportamentais e, assim, passaram a ser vistas como seres humanos, e não mais como monstruosas. Desse modo, as suas singularidades foram catalogadas como patologias. Para além das observações médicas, os corpos e os gestos incomuns passaram a ser apreciados em ambientes nos quais “o grotesco coaduna com o real e com o humano pela derrisão, emprestando um caráter irônico – e, por que não, cômico – a figuras híbridas e monstruosas” (TONEZZI, 2010, p. 3). A possibilidade de se apresentarem em público transformou a relação social daquelas pessoas. Tais apresentações a partir do fim do século XIX até início do século XX, passaram a ser conhecidas como *freak shows*.

Freak show foi um termo usado, da segunda metade do século XIX até início do século XX, para designar espetáculos de entretenimento nos quais a atração principal eram corpos disformes de pessoas com deficiência. Com grande sucesso nos Estados Unidos da América, circos circulavam pelo país e, ao invés de exibirem animais, exibiam pessoas como suas atrações. Mesmo que o nome seja mais recente, há registros de corpos considerados grotescos usados como entretenimento nos antigos Egito, Grécia ou Roma. O corpo disforme em evidência era ridicularizado e, de certa forma, desumanizado, pois era considerado uma aberração, um castigo de Deus, um monstro. Tais exibições envolviam diversas deficiências como anões, mulheres barbudas, “zarolhos”, albinos, pessoas com um olho só, sem pernas ou braços, com membros duplicados, ou muito gordas, quaisquer imperfeições que levassem o público a se divertir apenas por observar pessoas percebidas como diferentes em sua aparência física ou comportamental.

Ainda sobre os *freak shows*, José Tonezzi aponta que esses estilos de shows, ao invés de macularem a imagem dos envolvidos, contribuía para que pessoas com corpos incomuns pudessem se reunir e obter, com as apresentações, a subsistência garantida pelo próprio trabalho (2011, p. 72). Nesse sentido, o público, que antes percebia tais pessoas como desprezíveis, com os shows passou a percebê-las como atrações artísticas. É importante ressaltar, com Tonezzi, que:

[...] entre os séculos XVIII e XIX, nas apresentações de sala, as exceções ficavam por conta de eventuais personagens exóticos ou estereotipados (corcundas, mancos etc.) eram levados à cena pela camuflagem e pela simulação corporal dos atores. Já o corpo ou o comportamento verdadeira e naturalmente anômalo era comumente encoberto, disfarçado. Assim atores considerados raquíticos, deformados, estrábicos, com olho de vidro e sem dentes tinham que encontrar alguma maneira de ocultar tais diferenças fosse pela força do talento ou com a ajuda de recursos não perceptíveis aos olhos do público. (TONEZZI, 2011, p. 54-5)

Nos espetáculos observados nesta pesquisa, as singularidades, sejam elas físicas, comportamentais, de fala, entre outras, não são percebidas como uma limitação para as artes da cena, não sendo assim escondidas ou dissimuladas. Nas palavras de Tonezzi:

A aproximação entre a atividade teatral e os distúrbios de ordem física e mental, ou o que se nomeia aqui contaminação cênica pelas disfunções, tem os seus primórdios nas exposições de feira do século XVIII, passando pelo surgimento dos *freak shows* no correr do século XIX, para efetivar-se no séc. XX, com o advento dos movimentos artísticos que instauram a intersecção entre o teatro e outras formas de expressão – como a *performance art*, a *body art* e o *happening*. (TONEZZI, 2010, p. 3)

O século XX trouxe consigo uma politização das questões ligadas à deficiência. Construiu-se, pela primeira vez na história, com a participação dos sujeitos que apresentavam corpos e comportamentos diferenciados,¹⁹ um modelo social da deficiência, no qual a pessoa que apresenta um corpo lesionado, por exemplo, passa a ter a percepção da deficiência não sopesando apenas o próprio diagnóstico como determinante da sua condição, mas passa a considerar as barreiras atitudinais, arquitetônicas, socioculturais que lhe são impostas como deficiências sociais para que possa usufruir com qualidade dos ambientes públicos e privados. Ou seja, quem passa a ser vista como deficiente é a sociedade que descumpra leis ou é o ambiente cultural ou a produção do espetáculo que são deficientes quando não proporcionam

¹⁹ A expressão “corpos diferenciados” foi cunhada pelo performer e pesquisador brasileiro Felipe H. M. Oliveira e pela sua orientadora a professora Prof.^a Dr.^a Nara Salles (UFAL), em 2010. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/66/41> - Acesso em 11 nov. 2020.

soluções de acessibilidade para as pessoas que delas necessitam. A deficiência passa a ser percebida em relação e o diagnóstico passa a ser um ponto de partida, e não um ponto de chegada, para a interação social com a pessoa com deficiência. A antropóloga brasileira Débora Diniz, em seu livro *O que é deficiência* (2007) diz que uma “lesão era uma expressão da biologia humana isenta de sentido, ao passo que deficiência era resultado da discriminação social” (2007, p. 9). Essa nova postura pretende “aproximar os deficientes de outras minorias sociais, grupos nos quais a tensão entre os conceitos de natureza e sociedade era também intensa. O objetivo era dessencializar a lesão, denunciando as construções sociológicas que a descreviam como desvantagem natural” (Ibidem, 2007, p.9).

Para além das expressões claramente discriminatórias (doente, doidinho, abestado, idiota, aleijado, defeituoso, incapacitado, inválido, dentre inúmeras outras), no século XX houve várias tentativas de nominar ou denominar as pessoas que apresentavam corpos ou comportamentos que se apresentavam fora do padrão médico ou social estabelecido, tais como portadoras de deficiência, pessoas com necessidades especiais e, mais atualmente, pessoa com deficiência. Diniz ainda coloca em discussão o uso da expressão deficiente percebida como identitária:

O movimento crítico mais recente [fim do século XX e /início do século XXI, grifo nosso] no entanto, optou por deficiente como uma forma de devolver os estudos sobre deficiência ao campo dos estudos culturais e de identidade. Assim como os estudos sobre raça não mais adotam o conceito de "pessoa de cor", mas "negro" ou "indígena", os estudos sobre deficiência assumiram a categoria "deficiente". E é como resultado da compreensão da deficiência como um mecanismo de identidade contrastiva que surgiu o conceito de 'pessoa não-deficiente' ou 'não-deficiente'. (DINIZ, 2010, p.5).

Para as artes da cena, a partir do séc. XX, o corpo que apresentasse especificidades físicas incomuns passa a ser elemento “propriamente cênico, com o qual, ou a partir do qual, uma cena autêntica pudesse se desenvolver” (TONEZZI, 2011, p. 60) e a “contaminação cênica pelas disfunções”, como afirma o autor, que há muitos séculos permeia o mundo do entretenimento, não mais esconde ou dissimula a diversidade dos corpos e comportamentos em cena. Desse modo, então, o corpo estranho, a presença de deficiências sensoriais ou quaisquer características consideradas incomuns do(a) artista acabam por constituir a obra, sendo apresentadas ao público explorando as potencialidades dessas singularidades, sem disfarçá-las, de forma a compor situações cênicas constituintes do espetáculo.

A segunda metade do século XX trouxe consigo uma profusão de grupos e artistas que contemplavam um elenco com corpos e comportamentos diferenciados. Tonezzi ainda aponta

diretores como Robert Wilson, que tem no trabalho com pessoas com deficiência uma referência no teatro recente. O ainda iniciante encenador americano, conhecido como Bob Wilson, ele mesmo diagnosticado como disléxico²⁰ e gago, alia-se, na primeira fase da carreira, década de 1970, a dois colaboradores Raymond Andrews, que nasceu surdo, e Christopher Knowles, diagnosticado como pessoa com autismo e, mesclando as possibilidades de observação e criação advindas das diversas percepções sensoriais desses três indivíduos que, para os padrões sociais apresentavam as ditas deficiências, acaba por oferecer ao público espetáculos que operavam na “dissociação das percepções visuais, auditivas e sensoriais, a fim de questionar o pretense ‘indivíduo’, sua identidade e sua integridade.”(2011, p. 103). Tonezzi ainda ressalta do diretor italiano Pippo Delbono, o qual compreende o grupo com pessoas com deficiências diferentes no sentido de que “os atores devem ser capazes de evidenciar sua história de vida, de exercitar uma autoexposição. Não precisam representar papéis, mas é necessário que sejam capazes de se mostrarem verdadeiramente, sem nada esconder” (2011, p. 3)²¹.

Outro grupo com bastante relevância foi o DV8 Physical Theatre, uma companhia de dança inglesa “fisicamente integrada”, que é a forma como alguns grupos europeus referem-se a grupos que, nesta pesquisa, chamamos de misto-colaborativos. Fundado em 1986 por Lloyd Newson, Michelle Richecoeur e Nigel Charnock, em 30 anos (1986-2006), segundo o Website do grupo: “18 produções de palco, DV8 fez turnê por 86 cidades em 34 países em todo o mundo e se apresentou em prestigiados teatros e festivais do mundo - incluindo a Brooklyn Academy of Music em Nova York, o Marinsky Theatre em São Petersburgo e a Sydney Opera House.”²² Em um *e-book* chamado *A dança dos encéfalos acesos*, a professora da UFBA, Maira Spanghero, assim discorre:

Desde a década de 1980 o DV8 Physical Theatre, grupo sediado em Londres (www.dv8.co.uk), tornou-se conhecido por duas peculiaridades. Promotoras de uma discussão social sobre sexualidade, masculinidade e homoerotismo, as coreografias de Lloyd Newson transpiram vigor, sedução e contato físico intenso. A outra singularidade está em como o DV8 desenvolve seu repertório: cria danças para o palco que depois são recriadas para a tela. Com isso, consegue discutir as diferenças e possibilidades de um meio para o outro, hibridizando sua gramática e aumentando o público da dança, na medida em que um vídeo pode ser reproduzido simultaneamente em vários lugares. (SPANGHERO, 2003, p. 39).

²⁰ Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, dislexia seria a perturbação na aprendizagem da leitura pela dificuldade no reconhecimento da correspondência entre os símbolos gráficos e os fonemas, bem como na transformação de signos escritos em signos verbais.

²¹ As citações referem-se a diferentes trabalhos de Tonezzi publicados em 2011, O livro *A cena contaminada: um teatro das disfunções* e o artigo *Cena e Contágio: o caso da companhia de arte intrusa*. *Revista Percevejo*, v.3, n. 2, 2011.

²² Website do grupo: <https://www.dv8.co.uk/dv8-on-hold> - Acesso em 23 nov. 2020

Há que se destacar o espetáculo *The Cost of Living*, 2003, transformado em vídeo-dança em 2004, dirigido por Lloyd Newson, sobre o qual o diretor, em entrevista, disse ser sobre pessoas que jogam com as palavras custo de vida apenas em termos da questão financeira e sobre ver o que acontece com a experiência enquanto você vive você e perde sua ingenuidade. (BODEN, 2003, s/n).²³

No Brasil, mais precisamente em Natal, no Rio Grande do Norte, em 1995, as faculdades de fisioterapia e de artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – uniram-se a fim de reinserir socialmente pessoas com deficiência física por meio da dança e criaram a Roda Viva Cia de dança, a qual incluía em seu elenco várias pessoas que apresentavam diversidade de corpos e comportamentos. Coordenado pelo professor Ricardo Lins, pela fisioterapia e pelos professores Henrique Amoedo e Edson Claro, pelas artes/dança, o grupo construiu inúmeras coreografias e apresentou, local, nacional e internacionalmente 2009, 12 espetáculos. Em 1997, A Roda Viva Cia. de Dança segundo a dissertação de Ana Carolina B Teixeira (UFBA-2010):

participou 2º Festival Internacional de Dança em Cadeiras de Rodas, realizado na cidade de Boston – EUA. Na ocasião, a companhia pôde conhecer e trocar experiências com os maiores grupos da chamada disability dance, 8 dentre eles: a Candoco Company Dance, da Inglaterra; a AXIS CO, e The Cleveland Dancing Wheels, dos Estados Unidos. É preciso ressaltar que esses eventos também envolviam as comunidades locais de cada cidade envolvida, redimensionando o trabalho do grupo para um nível artístico pedagógico. (TEIXEIRA, 2010, s/n).

Após os primeiros trabalhos, a companhia optou por convidar renomados coreógrafos brasileiros de forma a abrilhantar as possibilidades criativas dos espetáculos. Segundo Amoedo, "embora coreógrafos como Satie, Arrieta e Rodovalho estejam acostumados a obter resultados com os melhores bailarinos do Brasil, não significa que eles se tornaram menos exigentes quando trabalharam com o elenco do Roda Viva (1998)²⁴. O pesquisador brasileiro Marcílio Vieira, em artigo no qual pesquisa a participação de Edson Claro, um dos fundadores do coletivo, nos grupos de dança de Natal, afirma que “a Roda Viva Companhia de Dança foi responsável por possibilitar a inclusão de pessoas portadoras de deficiência motora no meio da

²³ Entrevista ao jornalista Zoe Boden em 2003. Disponível em http://www.article19.co.uk/06/interview/lloyd_newson.php - Acesso 23 nov. 2020

²⁴ Trecho de reportagem do jornal Folha de SP. Os coreógrafos nominados por Ivonice Satie, Luiz Arrieta, são de São Paulo e Henrique Rodovalho, do grupo Quasar, de Goiás – Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac30059801.htm>. Acesso em 15 nov.2020.

dança-teatral contemporânea onde, anteriormente, nenhuma companhia brasileira com estas características havia marcado presença”.(2016, p. 4-5).²⁵

Em 1997, o encenador teatral brasileiro Renato Cohen e o filósofo húngaro (que vive no Brasil desde criança) Peter Pál Pelbart fundaram a Cia Ueinz, no interior do Hospital-Dia “A Casa” em São Paulo. A companhia era composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas e pessoas ligadas ao teatro. Segundo Pelbart, e seu artigo *Esquizocenia*²⁶ eles realizaram “três peças dirigidas por Sérgio Penna e Renato Cohen e música de Wilson Sukorski, num total de mais de 100 apresentações, boa parte no Teatro Oficina, e também no exterior, a trupe conquistou sua independência e maioridade”. As peças foram “Ueinz - Viagem à Babel” (1996), “Dedalus” (1998) e “Gotham SP” (2000). Em 2002, devido ao sucesso do trabalho artístico, o coletivo desvinculou-se do contexto hospitalar e manteve-se criando espetáculos, até a morte Cohen, em 2003. Em uma entrevista para o jornal “Folha de São Paulo”, Pelbart, sobre os atravessamentos da loucura em cena, disse haver certa idealização da loucura por quem a observa de fora e que percebe uma prontidão para o improvisado e disponibilidade dos atores uma vez que “de algum modo, não estão nem aí para o que se espera deles”(2003)²⁷. Na mesma reportagem, acerca da desconstrução no contemporâneo, filósofo responde:

Bom, eu não entendo nada de teoria teatral, mas vou fazer aqui uma incursão selvagem. É uma hipótese. Há um viés contemporâneo da pesquisa teatral que vai na linha de uma desconstrução da narrativa, de pôr em xeque a própria representação, de tentar trabalhar outros tipos de presença e buscar um caráter mais fragmentário, sem pensar em termos de fluxo. Os atores da Ueinz, por exemplo, têm isso dado, uma certa desconstrução da linguagem e até da gestualidade. A unidade de ação vai para o brejo. Isso propicia uma espécie de confluência em que a loucura traz, fisicamente, o que o teatro contemporâneo busca. É um encontro a ser pensado. (PELBART, 2003).

Nos dois espetáculos estudados nesta pesquisa, buscou-se esta desconstrução da linguagem e da gestualidade, que fala Pelbart, uma vez que as características físicas, relacionais, atitudinais dos participantes com deficiência são componentes imprescindíveis para a composição das cenas. Especificamente no projeto PÉS, durante ensaios e apresentações observe (e me observe) como aquelas pessoas, aquelas cadeiras de rodas, aqueles gestos únicos e, muitas vezes, irrepetíveis, formam um coletivo integrado, sensível e atento, expandindo suas possibilidades de expressão física e de realização artístico-estética. Estética, no sentido de

²⁵ Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/download/383/332>. Acesso em 17 nov. 2020

²⁶ Disponível em <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinz.htm>. Acesso 12 nov.2020.

²⁷ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2206200305.htm>. Acesso em 12 nov. 2020

percepção, partindo desde o intrínseco ao trabalho até o momento das apresentações, valorizando as singularidades das atrizes e atores no sentido de se constituir espetáculos a um só tempo coesos e diversos.

1.1.1 O Conceito de Misto-Colaborativo

Grupos, como os observados nesta pesquisa, contemplam, em seu elenco, pessoas *com* e *sem* deficiência e desenham o roteiro dos espetáculos a partir de resultados de exercícios propostos em sala de ensaio. Em virtude dessa interseção entre a diversidade de corpos, gestos, possibilidades expressivas e sensoriais apresentadas pelo elenco e a opção de construção do roteiro enquanto as cenas se desenvolvem nos ensaios, denomino tais grupos de *misto-colaborativos*.

O termo misto para nomear grupos teatrais com elencos representados por pessoas com e sem deficiência também pode ser encontrado em pesquisas internacionais, como o artigo “Disabled and non-disabled actors working in partnership for a theatrical performance: a research on theatrical partnerships as enablers of social and behavioural skills for persons with disabilities”, de Antonis Lenakakis e Maria Koltsida, dois professores universitários gregos. A pesquisa, publicada em fevereiro de 2017 na revista *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*²⁸, investiga um grupo grego de teatro misto e o seu impacto sobre os membros com deficiência, em cujo *abstract* encontramos a palavra “*mixed*” referindo-se à constituição do elenco.

O estudo de caso grego investiga as condições de trabalho de um grupo de teatro que os autores denominam como misto e o impacto dos ensaios sobre as habilidades sociais das pessoas com deficiência. Os métodos de coleta de dados incluíram entrevistas semiestruturadas com 23 membros do grupo, analisando o material audiovisual de suas performances e do trabalho de grupo do dia a dia dos ensaios, abrangendo os últimos dois anos (2015–2016), além de um período de observação participante de quatro meses, incluindo ensaios, trabalho de teatro, discussões típicas cotidianas e interação com os membros. De acordo com o resumo do trabalho, em tradução livre desta pesquisadora:

Os resultados da investigação sugerem que essa parceria criativa impacta de forma significativa as competências sociais e comportamentais dos membros deficientes em consequência de práticas e performances teatrais-pedagógicas;

²⁸ Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569783.2017.1286975>. Acesso em: 23 set. 2020.

também traz a qualidade criativa e inclusiva do drama. (LENAKAKIS; KOLTSIDA, 2017, p. 251, tradução livre)

Quanto à expressão colaborativo, dialogo com as práticas de criação de espetáculos teatrais, vivenciadas no século XX, chamadas de processo colaborativo ou criação coletiva. 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 de o termo *theatron* surgir na Grécia Antiga como conceito teórico que nominava um certo tipo de prática cênica, entre outras formas preexistentes e posteriores. Em um sentido amplo, não há como determinar o surgimento da criação coletiva (como também do teatro), caso consideremos a coletividade integrar a natureza ontológica das criações cênicas, seja ela classificada como teatro ou não.

Mas, no Brasil, seguindo-se certa tendência estético-política iniciada nos anos 1960 em vários países (movimento da contracultura), a partir dos anos 1970, ocorreu um certo *boom* do que conhece como “criação coletiva”, segundo a professora brasileira Silvia 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(as), autores(as), cenógrafo(as), figurinistas, etc.). Frente a certos modos mais canônicos “texto-centristas” 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 da pesquisadora brasileira Rosyane Trotta, trata-se da “criação coletiva, tal como foi praticada no Brasil dos anos 70, significou sempre a supressão do dramaturgo(a)” (TROTТА, 2008, p. 81) e, segundo os professores brasileiros 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. (2015, p. 33)

Nos anos 1990, 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 o encenador teatral brasileiro Antônio Araújo (2006), o dramaturgo brasileiro Luís Alberto Abreu (2004) e o já citado Rafael 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 de acordo com 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, entre outras) 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.

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. E, em ambos os casos, as diferentes funções dentro de um processo cênico são valorizadas de maneira equitativa, isto é, menos hierárquica, e o texto dramático é criado durante o processo criativo e não antes, tendo a efetiva participação/colaboração de todos(as) os(as) envolvidos(as) 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, afunilando 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 processos criativos, anteriores e posteriores ao *boom* da criação coletiva e do processo colaborativo, apresentam muitas ou algumas dessas mesmas características, sem, no entanto, adequarem-se plenamente a cada uma dessas definições, seja por terem um texto dramático 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 entre-lugares.

No caso específico de *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019), além de um tema (a valorização das pessoas com deficiência por meio de um espetáculo cujos atores apresentam diagnóstico de deficiência), havia um texto inicial, o qual acabou se tornando, no decorrer dos ensaios, uma espécie de argumento para o desenvolvimento do roteiro final.

Já a dramaturgia no PÉS é construída a partir do que se extrai dos ensaios, sob o olhar atento de Tursi. Conforme consta na ficha técnica dos espetáculos, o idealizador do projeto acumulou, muitas vezes, as funções de diretor e de encenador²⁹ para a composição do roteiro final. Não se fala, porém, em dramaturgo nessas referências. No último trabalho, *Amplexos* (2019), o grupo contou com a atriz Mari Lotti como assistente de direção, ampliando, assim, os olhares para o desenrolar da criação e para a escolha das cenas que compõem o roteiro.

Retomando o artigo sobre as diferenças entre os dois processos composicionais, Ary atesta que “a grande diferença da criação coletiva para o processo colaborativo reside, de fato, na ausência do dramaturgo na sala de ensaio” (ARY, 2015, p. 34), uma vez que, no processo colaborativo, a presença do dramaturgo em sala de ensaio é considerada, por esses teóricos, imprescindível para que o processo aconteça. A professora e escritora brasileira Adélia Nicoletti, estudiosa do processo colaborativo, em sua dissertação de mestrado “*Da cena ao texto, dramaturgia em processo colaborativo*” reforça o entendimento de Ary, quando menciona, acerca da diferença entre os processos, que:

O processo colaborativo caracteriza-se pela construção do texto ao longo da montagem do espetáculo. Este se desenvolve a partir da colaboração de todos os integrantes da equipe, desde as pesquisas iniciais até a finalização, sem hierarquia e com interferências mútuas, que não implicam na dissolução das identidades criadoras, mas na autonomia e no seu desenvolvimento. Tais características de trabalho coletivo, aliadas à presença do dramaturgo em sala de ensaio fazem pensar no processo colaborativo como uma espécie de superação, ou de sequência natural da criação coletiva. (NICOLETTI, 2005, p.15)

Diante das evidências de aproximação ou afastamento entre os grupos e as linguagens discutidas acima, percebo que estamos num *entre* os dois processos, sem nos encaixarmos estritamente nas características atribuídas ao processo colaborativo ou à criação coletiva. Atendo-me ao fato de que, em ambos os casos estudados, o roteiro dos espetáculos foi criado em sala de ensaio (o que evidencia colaboração criativa entre elenco e direção), as funções não

²⁹ Os ofícios de encenador e diretor nos espetáculos do PÉS serão discutidos nas considerações finais.

foram dissolvidas, mas houve a possibilidade de intervenção dos participantes nas decisões da direção, além de os grupos serem formados por elencos mistos. Dialogando com os conceitos analisados acima, opto, portanto, por nomear tais grupos de *misto-colaborativos*.

1.2 Revisão Bibliográfica - Arte Acessível a Corpos e Comportamentos Diferenciados

Observar coletivos, espetáculos, performances, bem como conhecer, mapear e produzir pesquisas acerca de arte e deficiência, vai ao encontro do que se almeja com esta dissertação, configurando o foco deste tópico. Em busca de realizar esse objetivo, analisamos o artigo “(Des)habilidades em cena: revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas”³⁰, no qual as autoras Márcia Berselli e Marta Isaacsson apresentam panorama das produções acadêmicas com/por/para pessoas com deficiência, realizadas entre 1997 e 2014:

Tendo em vista o recorte da pesquisa, interessada em produções relativas a contextos cênicos, detivemos nossa busca em trabalhos desenvolvidos junto a Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas, Artes e Dança. Assim, foram encontrados quinze trabalhos publicados nas plataformas mencionadas³¹. Ressaltamos que durante a investigação, realizada no segundo semestre de 2015, o Banco de Teses da CAPES disponibilizava apenas os trabalhos publicados nos anos de 2011 e 2012. (BERSELLI; ISAACSSON, 2016, p. 371)

As autoras ressaltam (2016, p. 372) que os trabalhos foram produzidos em quatro categorias principais, organizadas em: práticas de formação (ensino-aprendizagem-sistematização de práticas); práticas de experimentação (experiências específicas do pesquisador); práticas de criação (poéticas e estéticas criativas compartilhadas com o público); e análise de grupos (procedimentos e estudos comparativos entre grupos), sendo predominantes as pesquisas na área da dança em comparação com a do teatro

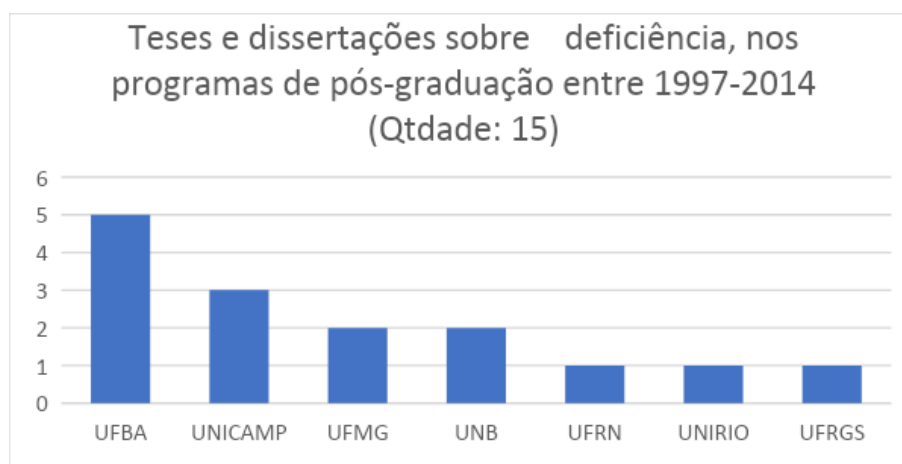
Durante a investigação, as autoras encontraram a dissertação de Rafael Tursi, mencionando-a do seguinte modo: “processos criativos em teatro-dança realizados pelo Projeto PÉS o qual busca a provocação e a criação do movimento estético-expressivo para/por pessoas com quaisquer deficiências” (BERSELLI; ISAACSSON, 2016, p. 373).

³⁰ Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8435>. Acesso em: 26 jul. 2020.

³¹ Banco de teses da Capes, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT)8 e Portal de Periódicos da Capes.

O gráfico abaixo apresenta a distribuição dos trabalhos em território nacional, nos anos de 1997 a 2014, conforme dados coletados pelas autoras, no qual podemos notar que sete universidades em quatro regiões apresentaram pesquisas sobre o assunto, sendo que regiões Nordeste e Sudeste ofereceram a mesma quantidade de pesquisas (seis), com destaque para a UFBA (Universidade Federal da Bahia) apresenta cinco trabalhos.

Gráfico 1 – Teses e dissertações sobre deficiência, nos programas de pós-graduação entre 1997–2014

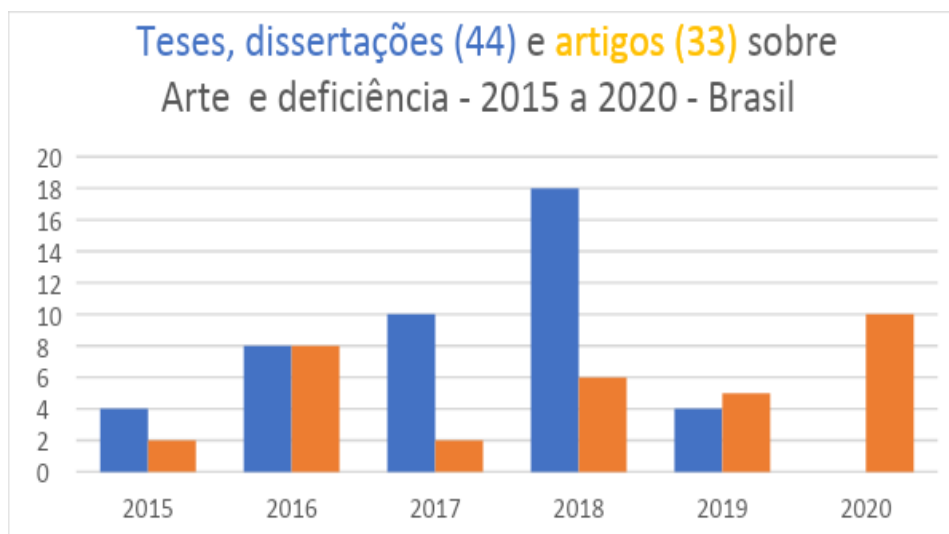


Fonte: Berselli e Isaacsson (2016, p. 371–3)

Em uma tentativa de atualizar a pesquisa das autoras³², examinando o portal de teses e dissertações da Capes, com as seguintes combinações de palavras escritas na busca:(teatro ou dança) and (deficiência or síndromes or Down or autismo or cadeirantes or cegos or surdos), com pesquisa avançada apenas para artes cênicas, dança e música, entre 2015 e 2020, chegamos a 44 pesquisas, sendo 13 teses, 31 dissertações e 33 artigos.

³² Considerando que não temos acesso aos exatos critérios de busca e refinamento de pesquisa das autoras evitamos comparações entre os resultados apresentados nos dois trabalhos. As pesquisas encontradas estão disponibilizadas no Apêndice I deste trabalho.

Gráfico 2 – Teses, dissertações (44) e artigos (33) Arte e deficiência – 2015 a 2020 – Brasil



Fonte: Banco de teses da Capes, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e Portal de Periódicos da Capes

Utilizando os critérios de teatro/dança e deficiência, no portal de periódico da CAPES Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e Portal de Periódicos da Capes, com filtros relativos a diferentes deficiências, performance, teatro, dança, revisão bibliográfica, corpo, além de duas sobre cinema e uma história em quadrinhos e audiodescrição no período de 2015 a 2019, as treze teses [(2019 (Unesp, UFRGS, UFAM), 2018 (PUC-RJ, Unicamp-2-, UFCE, UFBA), 2017 (UNB), 2016 (UFRJ, UFBA, UnB), 2015 (UNICAMP)] e 31 dissertações estão espalhadas pelas cinco regiões brasileiras, sendo o Sudeste com 18 pesquisas e o Nordeste com 13.

Gráfico 3 – Teses e dissertações (44) – 2015–2020 – Por Região/Universidade



Fonte: Banco de Teses da CAPES, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e Portal de Periódicos da Capes. Acesso em: 20 set. 2020

Das 44 pesquisas acadêmicas, 17 são sobre dança e diferentes deficiências, como autismo, deficiência visual e auditivo, as quais contemplam também trabalhos sobre audiodescrição, mediação e uma sobre contato-improvisação. A grande maioria traz estudos de caso observados pelos pesquisadores, a exemplo da tese de Renata Ferreira dos Santos, defendida na UNICAMP em 2018, intitulada “Dança e sua influência no processo de desenvolvimento da resiliência e superação em pessoas com e sem deficiência”³³, a partir da qual são analisadas, por meio de pesquisa-participante e de questionários estruturados, diversas companhias de dança que trabalham também com pessoas com e sem deficiência, como: Companhia de Dança Loucurarte – Aracaju, Grupo de Dança sobre Rodas Corpo em Movimento – Niterói (RJ), Companhia Dança Sem Fronteiras – São Paulo (SP), dentre outras, para observar aspectos relacionais entre a dança e pessoas com deficiência. A autora conclui que, embora não pudesse afirmar categoricamente ser a dança a responsável pelas transformações notadas pelas pessoas entrevistadas “a grande contribuição da dança para os bailarinos que participaram desta pesquisa pode ser resumida em duas simples palavras, que carregam grandes e fortes significados: superação e inclusão” (SANTOS, 2018).

Outra tese sobre dança (ALBARRAN; SILVA; CRUZ, 2017), que teve aspectos publicados no artigo “A dança e as pessoas com deficiência visual: Uma análise de vinte anos de produção acadêmica brasileira”, na *Revista de Ciências Humanas* de Florianópolis

³³ Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332034>. Acesso em: 23 set. 2020.

(dezembro de 2018, v. 52, p. 1-21)³⁴, é a das pesquisadoras Patrícia Albarran, Daniele Silva e Eva Aparecida da Silva, empreendeu um levantamento das pesquisas sobre dança e deficiência visual entre 1996–2016, bem como a entrevista de um grupo de mulheres adultas cegas ou com baixa visão integrantes de companhias profissionais de dança clássica, visando a conhecer como transcorre a opção pelo ofício da dança em que pese a deficiência, além de observar como são adaptados e vivenciados os processos para desenvolvimento das técnicas e a experiência de estar no palco. A tese das autoras conclui que a dança clássica foi um fator motivacional e de inclusão social para as entrevistadas.

As pesquisas sobre teatro variam sobre artes cênicas e diversas deficiências (físicas, sensoriais e intelectuais), além de jogos teatrais para e com pessoas com deficiência, formação e importância de intérprete de libras para a inclusão de surdos, investigação do processo colaborativo como linguagem teatral de pessoas com deficiência ou possibilidades de interação entre dispositivos e pessoas com deficiência, tal como a tese de Eduardo de Andrade Oliveira, defendida na PUC – Rio em 2018 intitulada “Plano Bonecos: Modos de Fazer, Modos de Brincar e Modos de Pensar – Metodologia participativa dentro de um grupo com diversidade intelectual”³⁵, na qual o autor ressalta o Teatro de Bonecos como mediador de comunicação com pessoas com Síndrome de Down, em uma associação no Rio de Janeiro. Como *designer*, durante a pesquisa, o autor propôs e observou a confecção (modos de fazer), os modos de brincar e de interagir com eles a partir dos quais pôde avaliar o interesse e o desenvolvimento das pessoas em relação aos bonecos. A investigação constatou que os alunos(as) que mais se interessaram apresentaram resultados mais significativos, como acontece com quaisquer pessoas, tendo ou não deficiência diagnosticada.

Na tese de Marcia Berselli, apresentada na UFRGS, em 2019, intitulada “Abordagens à cena inclusiva: Princípios norteadores para uma prática cênica acessível”, está contido o artigo que aponta os trabalhos relacionando teatro e deficiência até 2014, citado anteriormente. Os demais capítulos da tese de Berselli debruçam-se sobre norteadores atitudinais e técnicos compreendidos como indicadores para que a cena possa ser considerada acessível e inclusiva, como a presença cênica ou a desestabilização dos modos do fazer teatral com pessoas com deficiência, como consta no resumo: “em modos de trabalho que prezam pela visibilidade de todas as etapas do processo criativo e pela participação do coletivo nas decisões” (BERSELLI,

³⁴ Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacf/article/view/2178-4582.2018.e49282>. Acesso em: 23 set. 2020.

³⁵ Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412263_2018_completo.pdf. Acesso em: 23 set. 2020.

2019).³⁶ Para tanto, ela observa dois grupos, o brasileiro Giradança (RN) e o canadense Bureau de l'APA que contam em seu elenco com pessoas com e sem deficiência, além de uma investigação por ela considerada empírica de uma oficina realizada na Universidade de Santa Maria, chamada "Teatro Flexível", formada por um grupo de mulheres com e sem deficiência. Depois de atravessar percepções sobre a deficiência na história, além de pesquisas acadêmicas sobre artes cênicas e deficiência, prioritariamente auditiva, apresentadas até 2014, Berselli problematiza aspectos que podem ou não contribuir para o efetivo estado de presença das pessoas com deficiência em cena nos grupos observados. A tese afirma em sua conclusão que "a potência das artes cênicas como lugar de encontro com a diferença e do convívio em cena como lugar de coexistência da singularidade e da pluralidade" (p. 280). Berselli se aproxima, em alguns momentos, do foco principal dessa dissertação, que é a direção cênica de grupos misto-colaborativos, ao analisar decisões estéticas e poéticas das pessoas que conduzem os grupos pesquisados por ela.

Encontramos também uma tese e uma dissertação da Universidade Estadual do Ceará sobre o mesmo objeto de pesquisa de 2018, o espetáculo *Miralu e a Luneta encantada*, ambas acerca da audiodescrição do espetáculo. Salientamos que a audiodescrição e a tradução em libras são foco de dez pesquisas envolvendo deficiência visual ou auditiva, o que consideramos ser uma pauta indissociável de uma arte que se pretende acessível.

Ressaltamos que, de forma transversal, constam deste levantamento pesquisas relacionando música e deficiência visual, terapia ocupacional e Down, história em quadrinhos e audiodescrição.

Durante o processo de pesquisa, em que localizamos os 33 artigos publicados no Brasil, entre 2015 e 2020, expandimos um pouco a seleção e incluímos escritos sobre dança, teatro, literatura, cinema, alteridade, adoecimento crônico, sempre relacionados à deficiência. Os artigos sobre dança e deficiência incluem capoeira, dançaterapia, formação de professores de educação física em escolas especiais, dança e deficiência visual e estudos de caso relacionando dança e autismo, como o trabalho de Elaine Silva e Rosimeire Orlando, publicado na revista *Educação Especial*, da Universidade de Santa Maria, RS, em 01 de julho de 2019, intitulada

³⁶ Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197213#:~:text=Toma%2Dse%20como%20pressuposto%20%C3%A0,aos%20saberes%20artesanais%3B%20bem%20como>. Acesso em: 24 set. 2020.

“A interface dança e autismo: o que nos revela a produção científica”³⁷, que analisa produções acadêmicas recentes, quatro trabalhos entre 2013 e 2015, os quais relacionam os dois temas observando que “de forma geral os estudos encontrados objetivaram analisar a dança como forma de desenvolvimento da comunicação, interação social e afetiva e de reabilitação motora” (resumo).

Os artigos sobre teatro versam sobre deficiência mental, visual, experimentos de ator e acessibilidade, ao exemplo do trabalho de Jefferson Fernandes Alves, na revista *Urdimento* (v. 1, n. 34, p. 163, mar./abr. 2019)³⁸:

Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação, em que observa a audiodescrição no teatro enquanto elemento mediador e a presença de pessoas com baixa visão ou cegas em espetáculos teatrais como um exercício da convivialidade como potência de problematização e de reinvenção das formas de sermos e estarmos no mundo.

Merece destaque a revista *Ephemerá*³⁹ (v. 3, n. 5, maio/ago. 2020), que trouxe o “Dossiê Corpos e Deficiência em Cena, para além da inclusão e da acessibilidade”, no qual constam nove artigos de pensadores(as) brasileiros(as) e estrangeiros(as) sobre a deficiência em cena.⁴⁰

Pensando estritamente no foco principal desta dissertação, a composição de grupos misto-colaborativos, observando tanto as pesquisas relacionadas por Isaacsson e Berselli quanto as publicadas a partir de 2015, e listadas por esta pesquisadora, infere-se que investigar o olhar, as escolhas e as estratégias adotadas por quem dirige tais coletivos pode ser um campo fértil de pesquisa, já que poucos foram os trabalhos que discutiram este tema.

Um trabalho constante, entre as pesquisas levantadas, tem como enfoque o processo colaborativo na APAE – Associação de pais e amigos dos excepcionais - de Ouro Preto/MG⁴¹. Isso nos interessou, uma vez que tal linguagem para a criação de espetáculos é investigada nesta

³⁷ Disponível em:

<https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/33121#:~:text=De%20forma%20geral%20os%20estudo s,afetiva%20e%20de%20reabilita%C3%A7%C3%A3o%20motora.> Acesso em: 24 set. 2020.

³⁸ Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019161>. Acesso em: 24 set. 2020.

³⁹ Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4426>

Revista *Ephemerá* do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto/MG.

⁴⁰ Salienta-se que aspectos relacionados à pesquisa que ora desenvolvemos também foram publicados na Revista *Ephemerá*, p. 193–216. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4099/3441>. Acesso em: 24 set. 2020.

⁴¹ FONSECA, Eutíquio Fernandes da. *Do teatro ao processo pedagógico: possíveis interlocuções entre o processo colaborativo e as práticas pedagógicas na educação especial na APAE de Ouro Preto* 17/12/2018 114 f. Mestrado em Educação Instituição de Ensino: Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana Biblioteca Depositária: Alphonsus de Guimarães

dissertação. O pesquisador Eutíquio Fonseca, em sua dissertação “Do teatro ao processo pedagógico: possíveis interlocuções entre o processo colaborativo e as práticas pedagógicas na educação especial na APAE de Ouro Preto” (2018) concluiu, por meio de depoimentos e observações, que, embora as professoras da APAE-Ouro Preto não detenham, em sua maioria, o conhecimento teórico do processo colaborativo “conseguem identificar suas peculiaridades e diferenciá-lo do tradicional teatro na escola” (p.106), principalmente em alguns procedimentos tais como delimitações de funções e coletividade; o tema e a pesquisa; os jogos teatrais e as improvisações; a dramaturgia em processo, e, assim, identificar suas peculiaridades e diferenciá-lo do tradicional teatro na escola. (p.105, nota de rodapé). O autor conclui que mesmo não tendo como afirmar que todos os professores se apropriaram do processo “afirmamos que elementos deste processo são percebidos em seus discursos e incorporado às suas práticas pedagógicas” (p. 107).

Com o intuito de mapear também as pesquisas internacionais, Berselli e Isaacsson encontraram no mesmo período (1997 a 2014) 17 pesquisas⁴², apresentando “um panorama mais geral acerca de práticas cênicas com pessoas com deficiência. Mantendo o recorte em busca de teses e dissertações, centramos a pesquisa na plataforma Portal de Periódicos da Capes” (BERSELLI; ISAACSSON, 2016, p. 371). As pesquisadoras apontaram a predominância da língua inglesa. Os assuntos abordados foram por elas assim identificados:

elencos compostos por pessoas com deficiência e as implicações a partir do discurso de diretores, artistas e espectadores; reflexões sobre a mobilização do olhar para corpos mais próximos da realidade e não de um ideal, questionando normas corporais e da representação; questões a respeito do trabalho artístico e da função do instrutor/facilitador de teatro em grupos com pessoas com e sem deficiência; a organização interna dos grupos e fatores que determinam a manutenção de coletivos formados por pessoas com e sem deficiência também são abordados; além de análises de grupos e contextos locais em que há a atuação no teatro ou na dança de pessoas com deficiência e o processo de abertura à participação da pessoa com deficiência na dança contemporânea, bem como implicações ético-estéticas decorrentes dessa participação; a busca por modos de analisar os trabalhos criados bem como as reverberações, nos espectadores, da presença de pessoas com deficiência em cena. As transformações de representações sociais da deficiência também é tema abordado, bem como demais questões gerais no sentido de produção de conhecimento sobre a pessoa com deficiência e sua participação na sociedade. Há ainda a presença de estudos a respeito da experiência da dança em contexto escolar. (BERSELLI; ISAACSSON, 2016, p. 375)

⁴² A análise mais generalista da pesquisa não permitiu construir um gráfico.

Em uma tentativa de atualizar esse trabalho quanto às pesquisas internacionais, observando apenas o portal de periódicos da Capes, a partir das palavras-chave (*theatre or dance) and disability*)⁴³, em busca avançada nos últimos cinco anos – mesmo dispensando algumas pesquisas essencialmente sobre educação, psicologia ou medicina, chegamos a 76 artigos publicados, principalmente em periódicos de língua inglesa.

Cabe destacar o dossiê temático da revista temática *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*⁴⁴, que dedicou o seu volume 22, em 3 de julho de 2017, com 16 artigos de diversos países, como Austrália, Índia, Israel, Espanha, Canadá, Brasil, entre outros, à interrelação entre artes cênicas e deficiência a partir de estudos de casos, reflexões acerca de acessibilidade, inclusão escolar, políticas públicas em diferentes experimentos ao redor do mundo.

Gráfico 4 – Artigos sobre arte e deficiência publicadas em revistas internacionais (76) – (2015–2020)



Fonte: Produção desta pesquisadora a partir de informações do Portal periódicos – CAPES. Acesso em: 29 set. 2020.

Das publicações não constantes desta revista, 17 são sobre dança e deficiência, que estudaram espetáculos e grupos observando, prioritariamente, a relação do corpo com deficiência e a dança, bem como, estilos adotados por coreógrafos nesses grupos, pesquisas

⁴³ A relação dos artigos está disponível no Apêndice III dessa dissertação.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/crde20/22/3?nav=toCList>. Acesso em: 1º out. 2020.

sobre dança para e com crianças com deficiência, além de, por meio de investigações de pensadores de outras áreas como o antropólogo britânico Tim Ingold, repensarem cenicamente questões relativas à deficiência como ocorre em “On Footwear and Disability: A Dance of Animacy?”⁴⁵ publicação na qual os autores *Devlieger, Patrick* e *De Coster, Jori*, tomaram a abordagem morfogenética de Ingold para problematizar historicamente a construção de sapatos, confrontando um caso conhecido do repertório cultural chinês, os pés amarrados em sapatos de lótus, com a construção de calçados para pessoas com deficiência. Os autores dizem que o humano pode ser encontrado na dança da animação, algo como um sapateado, uma vez que, na interseção sapatos-pés-chão, a deficiência é sentida e articulada na materialidade que sustenta tais corpos. (2017, Abstract)

Nos trabalhos acerca de teatro são abordados temas relacionados ao corpo e à deficiência em cena além de espetáculos que exploram diversidades físicas, intelectuais, visuais, auditivas, em sua grande maioria, apresentando estudos de caso, além de análises a respeito da recepção do público a elencos compostos por pessoas *com* e *sem* deficiência. Um dos trabalhos que destaco é “Polio monologues: translating ethnographic text into verbatim theater” (SHAH, S.; GREER, S. (2018) *Qualitative Research*, v. 18, n. 1, p. 53–69)⁴⁶, no qual a autora, que é sobrevivente de poliomielite, resolve escutar as pessoas que também foram acometidas por um surto de pólio, durante a epidemia no Reino Unido nas décadas de 1940 e 1950, escrevendo, assim, o seu artigo. Contou ainda com a colaboração da Companhia de Teatro *Birds of Paradise*, realizou *workshops* para contar as histórias de vida dos sobreviventes, por meio depoimentos gravados em um vídeo.

Há ainda um estudo inglês sobre teatro de marionetes para e com pessoas com deficiência intitulado “Barriers to inclusive education in Greece, Spain and Lithuania: results from emancipatory disability research”⁴⁷. Nessa abordagem, a pesquisadora italiana Ângela Gênova entrevistou 58 jovens com deficiência, da Espanha, Lituânia e Grécia, cujos dados foram coletados por meio da abordagem do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, como

⁴⁵ Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/317716296_On_Footwear_and_Disability_A_Dance_of_Animacy. Acesso em: 1º out. 2020.

⁴⁶ Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/2018-03560-004> – O vídeo pode ser assistido em Disponível em: <https://youtu.be/kD-tBrbe7Ng>. Acesso em: 24 set. 2020.

⁴⁷ Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09687599.2015.1075867?scroll=top&needAccess=true&journalCode=cdso20>. Acesso em: 24 set. 2020.

ferramenta de pesquisa de incapacidade emancipatória, visando o empoderamento dos jovens com deficiência.

Especificamente acerca do olhar do diretor para os grupos misto-colaborativos, destaco uma pesquisa da Noruega denominada de “Kor e dæm rare? : om å lede en teaterprosess med utviklingshemmede og funksjonsfriske skuespillere som likemannsarbeid”⁴⁸ (em tradução livre: “Sobre como liderar um processo teatral com atores com e sem deficiência e de desenvolvimento como trabalho de pares”), em que Ragnhild Birgithe Arntsen explicita o seu processo de direção de atores em um grupo – nesta pesquisa nomeada como misto, ou seja, formado por pessoas com e sem deficiência em seu elenco - chamado por Arntsen de grupo integrado (*en integrert gruppe*), o qual é voltado à construção de uma performance. A pesquisadora reflete sobre a sua relação com o coletivo, em especial com as pessoas que apresentavam deficiência intelectual, e reconhece, como desafio, conseguir manter o planejamento prévio das cenas do espetáculo ao trabalhar com pessoas com deficiência intelectual, pois o percurso do ensaio pode levar a um caminho distante da ideia original (ARNSTEN, 2015, p. 72). Nos grupos observados nesta dissertação, tanto em meu trabalho como diretora quanto no trabalho de Tursi, não partimos de um planejamento prévio das cenas, uma vez que os roteiros dos espetáculos foram construídos em sala de ensaio com a liberdade de não se aterem a regras previamente determinadas e determinantes dos comportamentos de suas atrizes e atores.

1.3 Experiências Artísticas que contemplam a diferença no Brasil⁴⁹

Na intenção de localizarmos grupos artísticos brasileiros, espetáculos ou artistas com pessoas com corpos e comportamentos considerados “divergentes” do padrão estabelecido socialmente, realizamos busca na Internet e em redes sociais.

A palavra divergente é usada por várias vezes por Renato Cohen em seu livro *Performance como Linguagem* para falar, sobre “inúmeros processos de subjetivação, como as recentes pesquisas cênicas e performáticas na confluência entre arte e loucura, a exemplo dos trabalhos da Cia Ueinz (São Paulo), sob minha direção e de Sérgio Penna” (2002, p.14).

⁴⁸ Disponível em: <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2368385?show=full>. Acesso em: 24 set. 2020.

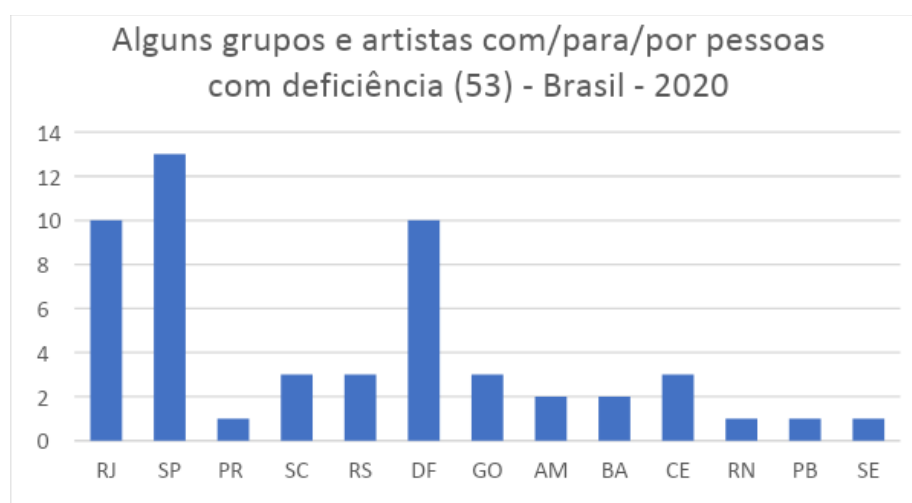
⁴⁹ Os grupos listados estão no Apêndice D desta pesquisa.

Saliento que o levantamento apresentado nesta pesquisa não pode ser considerado um repositório total dos grupos nacionais, tratando-se apenas de uma amostragem inicial e contempla apenas grupos que ainda estão em atividade.

Em nossa investigação, pudemos notar que todas as regiões brasileiras contam, atualmente, com grupos para pessoas com as ditas deficiências se expressarem artisticamente, sendo que parte dos elencos desses coletivos abrigam pessoas com comprometimentos físicos, intelectuais ou sensoriais específicos ou, tais como os espetáculos observados nesta dissertação, há uma integração de pessoas que apresentam diferentes deficiências.

Os 53 grupos/artistas do gráfico abaixo, que, certamente, poderiam se acercar a outros eventualmente não encontrados na pesquisa, realizam experiências estéticas em teatro, dança ou música com pessoas com diferentes deficiências e alguns deles estão na ativa há mais de uma década, o que demonstra uma regularidade importante para quaisquer grupos artísticos.

Gráfico 5 – Alguns grupos e artistas com/para/por pessoas com deficiência (53) – Brasil – 2020



Fonte: Internet – Redes sociais

Este levantamento tem o condão de agrupar trabalhos artísticos que incluem, diferentes pessoas com seus distintos corpos envolvidos em diversas formas de elaborar os sentidos em performance, para que experienciem novas possibilidades de falar, cantar, dançar, interpretar, estar em cena.

Destaco aqui, sem detrimento dos demais, o trabalhos de Moira Braga (Rio de Janeiro), Eduardo Oliveira (Bahia) e Jéssica Teixeira (Ceará) e, em São Paulo, dos(as) artistas Estela

Laponi e Marcos Abranches pela linguagem desestabilizadora, crítica, política e urgente com que formulam e propõem seus experimentos e de Nando Bolognesi, que escreveu, dirige e atua, há seis anos, o espetáculo autobiográfico *Se fosse fácil não teria graça*. Entre os artistas que encontramos, estes e estes são os únicos que têm deficiência e dirigem seus próprios trabalhos.

Segue abaixo, quadro com algumas características dos grupos que encontramos. O quadro com mais detalhamento, encontra-se no Apêndice D, deste trabalho.

Quadro 1 – Alguns Grupos e Artistas que Contemplam a Diferença no Brasil

ESTADO	GRUPO-ARTISTA	ANO	COREO/DIRETOR(A)	DIVERSIDADE
RJ	Grupo Teatro Novo	2005	Rubens Emerick Gripp	Autismo, Down
RJ	Cia Livre Acesso	2010	Helena Tojal	Diversas
RJ	Cia Corpo Tátil	2015	Marília Flávia	Visual
RJ	Companhia Holos de Dança Teatro Inclusiva	2012	José G Andrade; Soyane Vargas e Fidel Reis	Diversas
RJ	Dança sobre rodas - ANDEF	1999	Camila Rodrigues e Ewerton Quirino	Diversas deficiências
RJ	Coletivo ver e não ver	2013	Leila Abrahão	Cadeirantes
RJ	PAR Cia de Teatro	2014	Moira Braga	Visual
SP	Nettles Artists Collectives	2016	Debora Balardini	Síndrome de Down
SP	Vidança	2005	Marcos Abranches	Física por Paralisia Cerebral
SP	Nando Bolognesi	2013	Nando Bolognesi	Esclerose múltipla
SP	Associação Solidariedança de Arte e Cultura	2008	Cintia Lima	Cadeira de Rodas
PR	Coro Cênico do Pequeno Cotelengo	2009	Teatro	Diversas
<u>SC</u>	Cia. de Dança Lápis de Seda	2014	Ana Luiza Ciscato	Diversas deficiências

ESTADO	GRUPO-ARTISTA	ANO	COREO/DIRETOR(A)	DIVERSIDADE
SC	Grupo de teatro Libração	2011	Manoella C Rego	Surdez
SC	Grupo de Teatro Arte para Todos	2013	Robson Benta	Intelectual
RS	Grupo Fábrica de sonhos (Instituto Pertence)	2018	Paula Carvalho	Diversas
RS	Grupo Signatores	2010	Adriana de Moura Somacal	Surdez
RS	Espetáculo Ícaro	2017	Liane Venturella	Cadeirantes
DF	Projeto PÉS	2011	Rafael Tursi	Diversas Deficiências
DF	Street Cadeirante	2018	Wesley Messias	Cadeirantes
DF	Uma sinfonia diferente (Instituto Steinkopf)	2015	Ana Carolina Steinkopf	Autismo
DF	Projeto DançartEspecial	2008	Sonia ramalho	Diversas deficiências
DF	No Escuro Teatral CEEDV	2005	Clarissa Barros	Diversas deficiências
DF	Projeto UP - danças Inclusivas	2016	Eduardo Landivar-Juliana Castro	Diversas deficiências
DF	Associação Cultural Namastê	2008	Luciana Vitor	Diversas deficiências
DF	Asas para dançar	2008	Dayse Canotilho	Diversas deficiências
DF	Surdodum	1998	Ana Soares	Surdos e deficientes auditivos
DF	Diversos dias	2013	Mônica Gaspar	Diversas Deficiências
GO	Núcleo de Artes Integradas e Inclusão Basileu França – o NAIBF,	2018	Thiago Santana	Paralisia Cerebral
GO	INAI - Instituto Arte e Inclusão	2019	Thiago Santana	Várias deficiências
AM	Projeto Curupira	2014	Helso Brasil	Visual
AM	Grupo Cena especial	2015	Carlos Correia Santos	Diversas Deficiências

ESTADO	GRUPO-ARTISTA	ANO	COREO/DIRETOR	DIVERSIDADE
BA	Grupo X	2004	Edu O. (Eduardo Oliveira)	Diversas deficiências – Física
BA	Grupo Noz Cego	2006	Edielson de Deus	Visual
CE	Grupo Olho Mágico	2018	Marcos Queiroz, Nadia Fabrício e Lucas Duarte	Visual
CE	Grupo Ninho de Teatro	2008	Edceu Barbosa	Diversas
CE	Jéssica Teixeira, atriz e performer	2010	Jéssica Teixeira	Deficiência física
RN	Companhia Giradança	2005	Alexandre Américo	Diversas Deficiências
Paraíba	Escola Novo Olhar	2017	Flavio Ramos	Deficiência de Aprendizagem
Sergipe	Companhia de Dança Loucurarte	2011	Ronny Lima	Dança em cadeira de rodas

CAPÍTULO II

2.1 A Trajetória do Espetáculo *O Improvável Amor de Luh Malagueta e Mc Limonada* (2016–2019)

Este capítulo se debruça sobre a trajetória do espetáculo *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019)⁵⁰, considerando as singularidades de gesto e de fala da atriz e do ator, os quais apresentam como particularidades o fato de o ator ter Síndrome de Down e a atriz, 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 – nos quais a peça foi apresentada decidiu-se por refletir, aqui, acerca do 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 Martins⁵¹ 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 no qual predominavam momentos de performatividade do ator que dança vários estilos e toca alguns instrumentos, ao lado de poucos diálogos entre a dupla. Para discutir essa fase, nos apoiaremos na diretora teatral americana 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 cerca de 20 apresentações, imergimos na efetiva construção do enredo, nas adaptações do texto necessárias para acolher as singularidades de fala da atriz e do ator e enfocamos as escolhas e características da direção teatral do espetáculo que se situou em 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 outro(a)s; além de Anne Bogart, Josette Féral e Patrícia Ragazzon para discutirmos outros aspectos da direção e performatividade da atriz e do ator, trazendo também 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

⁵⁰ O espetáculo *on-line* está disponível em: <https://youtu.be/zNSPCwhuNe0>. Acesso em: 24 set. 2020.

⁵¹ Lucio Piantino nasceu em 1995 e Luiza Martins em 1986. O ator e a atriz começaram a atuar juntos em 2013, no espetáculo *Diversos Dias*, também sob a minha direção, e depois atuaram juntos em *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019).

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 Luh 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 a necessidades dos grupos, pois cada trajetória se estabelece de acordo com sua cultura e seus modos de apreensão. (2018, p. 57)

Como mencionado na Introdução, 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 que não recusam as especificidades físicas, psicológicas e atitudinais de cada integrante, problematizando, assim, a invisibilidade e a normatividade comumente esperadas pelas e para as pessoas com deficiência em nossa sociedade.

2.2 Como Tudo Começou ou a Pessoa é Para o que Nasce

O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada (2016–2019) nasceu de um desejo antigo da mãe de Lucio Piantino, 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. Logo após o diagnóstico de Síndrome de Down, Danezy buscou informações sobre o diagnóstico e iniciou um programa de estimulação onde teve o acompanhamento de um pediatra homeopata e da equipe de estimulação precoce da Secretaria de Educação do DF, além de outras atividades desenvolvidas a partir de pesquisas em livros e junto a familiares de pessoas com o mesmo diagnóstico. Com o passar do tempo, a mãe de Lucio 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 (2001).

Lucio correspondeu entusiasticamente aos vários incentivos apresentando, desde muito novo, 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.

Figura 6 – Lucio Piantino pintando em casa – 2012 – Brasília



Registro: Lurdinha Danezy

Figura 7 – Exposição no Foyer da Sala Villa Lobos – Teatro Nacional – Brasília 2012



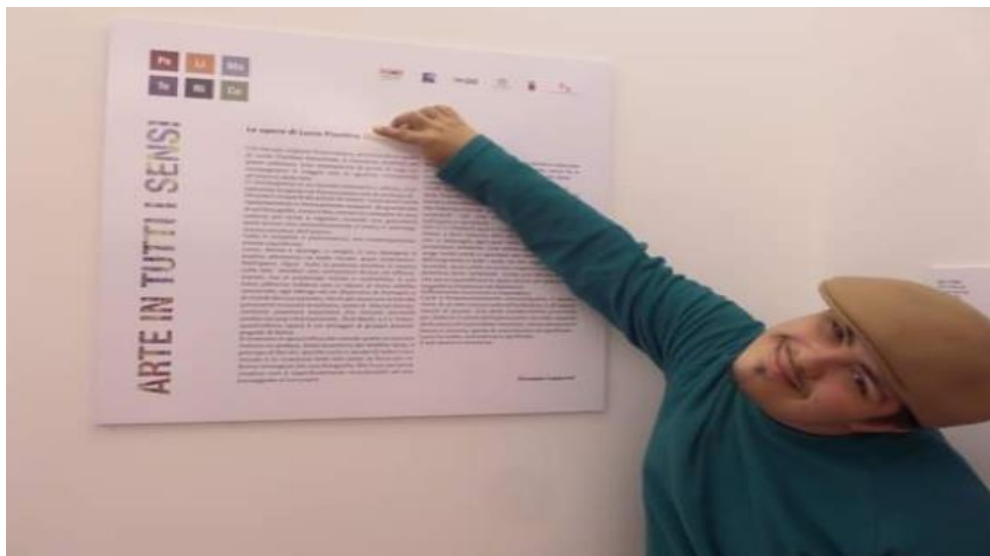
Registro: Glênio Lima

E que, nessa última década (2009–2019) Lucio realizasse diversas exposições, coletivas ou individuais, em Brasília e quatro na Itália, quando, além de expor *na* Galleria Nazionale

Dell' Umbria, Museu de arte de Perúgia, na Itália, foi convidado para realizar *workshops* com pessoas com deficiência italianas. Segundo reportagem do *Jornal de Brasília*, on line:

A exposição italiana, de nome Polimatérico, recebeu os dois – mãe e filho – entre os dias primeiro e quatro de dezembro de 2014. As dez telas de Piantino seguem em cartaz até o fim de janeiro. O convite para expor veio junto com uma oferta para dar *workshops* para outros meninos portadores de necessidades especiais: ‘Gostei muito da experiência. Pinte telas na hora e os 15 alunos(as) que participaram (do *workshop*) também pintaram’ diz o artista, orgulhoso. (CAMARANO, 2015)

Figuras 8 e 9 – Lucio Piantino – Perúgia – Itália – 2014



Registro: Lurdinha Danezy

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 solo quando, vestido de palhaço ou mesmo com roupas cotidianas, ele dança, toca pandeiro e faz malabarismos em feiras e transportes coletivos. Segundo Cassiano Quilici:

Se a arte pode ser entendida como uma série de saberes e estratégias que visam modificar qualitativamente nossa experiência da vida (e da morte, diriam os budistas), é necessário liberá-la de seus 'templos consagrados' (teatros, galerias, museus) e trazê-la para o corpo a corpo com as situações cotidianas. (2011, p. 5)⁵²

Lucio leva a sua arte consigo quando se desloca pela cidade. Desde muito jovem, o rapaz tem autonomia para andar de ônibus ou metrô por Brasília e, aproveita esses momentos, para se apresentar ao público do transporte ou de seu local de destino. Faz parte de seu figurino cotidiano a presença de um boné, um pandeiro, um diabolô, malabares e/ou um fone de ouvido. A possibilidade do corpo a corpo, ao invés de o intimidar, opera como um incentivo ao artista.

Figura 10 – Lucio Piantino fazendo malabarismo na Torre de TV – Brasília – 02/2015



Registro: Lurdinha Danezy

⁵²O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.%20Cassiano%20Quilici.pdf>. Acesso em: 24 set. 2020.

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 ou estar defronte a outras pessoas com olhos vidrados nele, faz desabrochar um artista espirituoso e seguro.⁵³ 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. (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, *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019) estreou, em 2016, em um *shopping* de Brasília, em apresentação única.

Considerando que os principais achados desta observação aconteceram durante os ensaios, para melhor acompanhar os caminhos adotados pelo grupo, abordaremos este período

⁵³ Para conhecer um pouco mais sobre a arte de Lucio Piantino, a Escola de Música da UFRJ, Funarte, realizou em 2020, o documentário sobre o artista. Disponível em: <https://www.umnovoolhar.art.br/videos/apresentacoes/Apresentacao-do-artista-plastico-Lucio-Piantino>. Acesso em: 8 nov. 2020.

de construção do espetáculo a partir das três diferentes fases nas quais precisamos criar e remodelar o trabalho.

2.3 Primeira Fase de Ensaios

O texto inicial apresentava, como local da ação dramática, um escritório de recrutar talentos e, Beto, o personagem de Lucio, exibia-se conforme a necessidade demandada pela recrutadora Marizilda (papel da Luiza), na tentativa de ser escolhido para desempenhar o trabalho solicitado pelo(a) cliente. As demandas chegavam à recrutadora por telefone e o rapaz, que era o responsável pela limpeza da agência, ouvia a conversa e surpreendia a *patroa* com seus dotes artísticos. Beto, vestido com figurino de palhaço ou de mágico, apresenta-se para a plateia com o nome de MC Limonada. Inicialmente, Marizilda reagia com desconfiança ao que lhe era mostrado por Beto, mas, com o transcorrer da peça, a mulher passa a reconhecer, tanto os predicados dele quanto o próprio talento artístico e recebe, do MC, o nome de Luh Malagueta. A partir daí, as desconfianças dão lugar ao nascimento de uma dupla e a atriz e o ator brindam a plateia com danças, poemas e truques de mágica.

Inicialmente, foram dois meses de ensaio (que aconteciam duas vezes por semana durante duas horas) entre agosto e setembro 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, no intuito de aperfeiçoar os momentos nos quais Lucio tocava instrumentos, considerando que ambos apresentavam certo grau de dificuldade com a fala. Segundo a professora Mariane Sousa Regis e outro(a)s pesquisadores(as), 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., 2018, p. 272)

Como já descrito aqui, incentivos 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, inclusive as pessoas com Síndrome de Down.

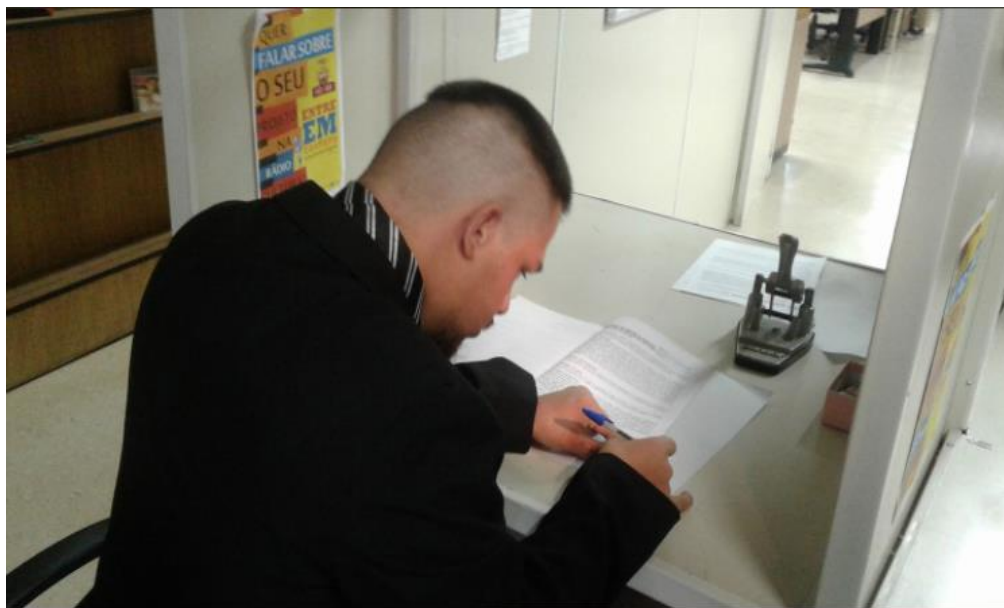
Nessa primeira fase, Lucio não tinha praticamente nenhuma fala. Nos ensaios, após um alongamento, a atriz e o ator repetiam as cenas de movimento, respeitando habilidades já desenvolvidas por Lucio, tais como: tocar pandeiro, movimentar-se retirando e colocando o boné, como fazem os dançarinos de *street dance*, dançar diversos ritmos musicais e manejar o diabolô⁵⁴. As músicas do espetáculo foram escolhidas conforme a *playlist* dele, isto é, evidenciavam os estilos que ele dançava com mais facilidade (farró, 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. Precisava-se de mais tempo para que o texto da dupla fosse entregue à plateia com uma dicção inteligível. E esse virou um dos grandes desafios para a construção do espetáculo.

2.4 Segunda Fase dos Ensaios

O espetáculo foi inscrito, em nome de Lucio Piantino no FAC – Fundo de Apoio à cultura do GDF e recebeu a concessão de apoio financeiro para a realização do projeto. 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 e a reverberação social destas conquistas.

⁵⁴ Segundo o dicionário eletrônico Houaiss 1.0 – Diabolô ou diábolo é um brinquedo que consiste em aparar num cordel atado pelas extremidades a duas varas que servem de cabo, uma espécie de carretel (formado por dois troncos de cone unidos pelas bases mais finas) que se atira no ar.

Figura 11 – Lucio Piantino assinando contrato com o FAC – 2017⁵⁵

Registro: Lurdinha Danezy

Logo após a publicação do resultado da aprovação, em julho 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.

O trabalho para o alcance da fluidez dos diálogos passava por momentos no ensaio nos quais nos debruçávamos sobre o texto de forma que a atriz e o ator fossem escolhendo termos que lhes parecessem familiares e, assim, pudessem ser mais facilmente repetíveis quando de ensaios e apresentações. Após o texto da cena ser recriado, em mais uma parceria com o grupo, a dramaturga e mãe de Lucio, repassava-o com o ator fora do ambiente de ensaio. Nesta construção inicial, os encontros entre mim e Lucio, mesmo que não presenciais, aconteciam diariamente. Esta constituição conjunta do roteiro, adentra em um processo de criação que era um flerte híbrido entre a criação coletiva e o processo colaborativo.

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 o ator apresentam diagnóstico de deficiência – contava-se com um texto inicial escrito por Lurdinha Danezy,

⁵⁵ Diário Oficial do Distrito Federal Nº 143, quinta-feira, 27 de julho de 2017 – EXTRATO DE NOTA DE EMPENHO Nº 00303/2017 PROCESSO Nº 150.000.378/2016.

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 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 Luh Malagueta e Mc Limonada* (2016–2019), no decorrer dos ensaios, fomos 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 ela 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 dramaturga se manteve, sendo 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 feudos 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. 1)

Em *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019) buscou-se uma horizontalidade entre membros do coletivo próxima da qual 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 ações estão em sintonia com o modo como a professora Fernanda Fernandes, dentre outros autores, descrevem o processo no Teatro da Vertigem:

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 o teórico francês 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” (PAVIS, 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 dramaturgicos, 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 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 sua estrutura enquanto enredo.

Por isso, em nossa visão, o trabalho de Lurdinha Danezy aproximou-se mais de uma dramaturga em processo colaborativo, mesmo tendo 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 Luh 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, comenta-se aqui uma cena que foi construída após um momento de relaxamento que a atriz e o ator vivenciaram em ensaio. Nos ensaios de *O Improvável amor de Luh 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 permitisse relaxar um pouco e só voltasse 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.

É preciso salientar que as personalidades cênicas de Luiza e Lucio são muito diferentes. Bogart fala em violência da discordância, em espaços entre opostos, na tensão deles, na oposição entre a atração física e a vontade de fugir (2011, p. 61–2). Durante os ensaios, viveu-se isso quase que diariamente. E uma das soluções que se encontrou para minorar tais incompatibilidades foi a já citada troca de papéis e de funções. Segundo Bogart, um(a) diretor(a) deve ser capaz de “mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido no momento certo” (2011 p. 89). Luiza, em depoimento sobre o trabalho, disse: “tivemos inúmeras tensões rodeadas de tristezas, raiva e desânimo. Não podemos romantizar o processo. É nos conflitos que a criação artística emerge. Consigo pensar em todas as tensões que tivemos e o quanto suas resoluções foram importantes para o crescimento desse espetáculo”.

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, em diálogo com 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 reduutivo. 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. (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 – que 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 (ou quase) 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. (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 consequente envolvimento da plateia.

Figura 12 – Mágico e Luh Malagueta contracenado – 2018 – Brasília



Registro – Raquel Piantino

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.

Erika Fischer-Lichte, em entrevista para Matteo Bonfito⁵⁶, dialogando sobre o conceito de performativo em Austin e sobre a língua ser ação, diz: “sobre o conceito desenvolvido por Austin – a língua não é algo que descreve certos estados e processos que possam acontecer, mas a língua, por si mesma, tem o poder de agir. E quando ela age, uma nova realidade social” (2013). Luiza e Lucio participavam ativamente da criação das falas e o texto passou a ser uma

⁵⁶ Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97>
Acesso em: 1º out. 2020.

ferramenta para que a atriz e o ator interagissem, dialogassem e se movimentassem cada dia com mais vigor e confiança e, assim, poderiam se apresentar ao público com este mesmo vigor e provocar as reflexões que julgávamos importantes.

A possibilidade de intervenção dos atores na construção do roteiro 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” (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; NOWACKI; VILLANOVA, 2016, p. 7–8)

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 lembrarem (ator e atriz) o que deveria ser dito e assim prosseguirem. Visando amenizar tais episódios, assim como na primeira fase de ensaios, nos meses que antecederam às apresentações, além dos dois ensaios semanais, eu 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, tendo 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 Houaiss⁵⁷, 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.

Figura 13 – Cena de dança – 12/2019 – Brasília



Registro: Raquel Piantino

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 performático. Tal apreensão de conteúdo por Lucio dialoga com Nelly Souza quando esta afirma que pesquisas demonstram

⁵⁷ O Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa 1.0 – Decantar, VTD, separar (um líquido sobrenadante) de (os sedimentos formados no fundo do recipiente que o contém), isolar, livrar de impurezas, cantar, celebrar em cantos ou poemas, tecer loas.

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, no ano seguinte, entre abril e setembro *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019) foi apresentado cerca de 20 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 diversas 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 ou da mediação espetáculo-público não sejam tema de discussão nesse texto e que se admita que 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.

2.5 Terceira Fase de Ensaios

Em 2018, o espetáculo foi novamente contemplado pelo FAC-DF, desta vez tendo a Luiza como proponente, para circular por algumas regiões administrativas de Brasília por mais doze apresentações, em 2019 e 2020, em escolas de ensino especial e entidades para pessoas com diagnóstico de deficiência.

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. Pedi, 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 minha. Criou-se então a seguinte cena: durante o espetáculo, logo após Marizilda recitar um poema, os dois se dirigem à boca de cena e dizem (texto retirado do roteiro):

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 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.

Ao transcrever o texto da forma que 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, tentei “reduzir o conforto” da atriz oferecendo, na hora de cada apresentação, um poema desconhecido por ela para ser lido durante a cena. Em seu livro *A cena contaminada, um teatro das disfunções* (2011), anteriormente mencionado, 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. (2011, p. 91–2)

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, a meu ver, 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 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, em minha opinião, 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, consequentemente, 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, voltei-me ao texto e reescrevi algumas 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. (2001, p. 62)

O “compartilhamento significativo do objeto em questão” talvez pudesse não acontecer 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. Diante da impossibilidade de solucionar esse nó estético de a singularidade de fala não ser percebida como uma característica da atriz, resolveu-se, então, levar esse assunto à plateia durante a conversa que acontecia após o espetáculo. As respostas foram, na grande maioria das vezes, que a reflexão proposta pela peça sobre as diferentes habilidades e possibilidades das pessoas com deficiência valia a pena, ainda que a percepção de quase a totalidade do público, nesta fase das apresentações, fosse de que a disfunção de fala era uma especificidade da personagem e não da atriz.

Tonezzi, em minha banca de defesa desta dissertação (04-NOV-2020), comentou acerca do entendimento que comumente se tem do termo, disfunção “como rompimento, como

interrupção de uma função que deixa de atingir o seu propósito”, e relacionou com o seu livro que se refere a “um teatro das disfunções”, esclarecendo que o entendimento para o termo neste caso seria “a disfunção em um sentido *refuncional*, a disfunção que provoca e aponta que há a possibilidade de outro caminho para se atingir o mesmo propósito, encontra-se uma nova função ou, pelo menos, a função operada de maneira diversa, diferenciada para o objetivo”. Sobre as tentativas de que a gagueira de Luiza prevalecesse enquanto provocadora de elemento em cena, Tonezzi afirmou que “pensando a disfunção enquanto *re-função*, como *refuncional*, a própria dita disfunção de Luiza driblou o que se esperava. O que é performativo, pois a disfunção *refuncionada* apresentou nova trajetória para que o resultado se desse.” (TONEZZI,2020)

Nessa mesma oportunidade da defesa da dissertação, o encenador e professor Fernando Villar, sobre a performatividade de Luiza durante o espetáculo, relativamente à possível redução da percepção da plateia acerca da gagueira da personagem, afirmou que “isso é o valor do trabalho, se ela tem uma disfunção pela gagueira, ela conseguiu resolver na arte” (VILLAR, 2020).

As observações dos professores foram ao encontro da percepção do público de que a entrega da atriz à personagem e a mensagem que o espetáculo almejava oferecer foram mais impactantes do que a presença de uma eventual disfunção de fala. Para a minha direção fica o aprendizado de que, em um processo que se pretende colaborativo e construído durante a tessitura dos ensaios, há que se confiar na arte enquanto espaço para transformação e *refuncionação* de aspectos singulares de quaisquer pessoas.

Figura 14 – Luh Malagueta declamando poesia – 12/2019 – Brasília



Registro: Acervo Faculdade de Artes Dulcina de Moraes

2.6 A 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)⁵⁸ em locais alternativos, tais como espaços de rua e escolas, os quais, muitas vezes, não 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 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, acontecem em linha reta, delimitados entre um cabideiro e uma mesa. A opção pelo deslocamento em linha reta facilitou o trabalho de marcar a presença de Lucio na luz nos diferentes locais de apresentação.

58 Ficha técnica: Texto: Lurdinha Danezy; Direção: Mônica Gaspar; Atores: Lucio Piantino e Luiza Martins; Iluminação: Anna Moura; Figurino: Lurdinha Danezy; Som: Rafael Toscano; Produção: Joana Piantino; Cenário: Lurdinha Danezy; Financiamento: Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC)

Figura 15 – MC Limonada e Luh Malagueta em cena – 2018 –cenário



Registro: Raquel Piantino

Então, 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 roupas ou instrumentos. Desta forma, as cenas combinadas em ensaio puderam ser reproduzidas nas mais de trinta apresentações em diferentes lugares, com diversas configurações de tamanho.

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 do real. Segundo Erika Fischer-Litche, em seu livro *Estética do performativo*:

A abolição de fronteiras entre as várias artes, repetidamente proclamada e observadas por artistas, críticos e estudiosos de arte e filósofos a partir dos anos 60 do século XX, pode ser definida como uma viragem performativa.

Sejam as artes visuais, a música, a literatura ou o teatro, todas tendem a concretizar-se em espetáculos. Em vez de criarem obras de arte, os artistas passam a produzir, cada vez mais, acontecimentos, que envolvem não apenas a eles, mas também os receptores, – observadores, ouvintes, espetadores. (FISCHER-LITCHE, 2019, p. 34)

Considerando os diferentes espaços onde apresentamos o espetáculo, aliado ao fato de ser um trabalho, predominantemente, voltado a crianças e jovens, a manifestação do público acontecia com frequência, muitas vezes surpreendendo a atriz e o ator ou, em outros momentos, era o ator quem surpreendia a plateia ou a equipe com uma reação, digamos assim, inusitada, que passo a relatar. O espetáculo conta com dezessete intervenções sonoras, dentre toques de telefone, músicas diversas e estouros, todas elas devem ser 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 na troca das músicas ou dos sons, algumas vezes, Lucio manifestava-se reclamando da demora, 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 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.

2.7 Um Processo *ainda* (ou Desdobradamente) Inconcluso

Registrar e discutir aspectos da trajetória do *O Improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016–2019) faz-se importante, pois partimos da compreensão de que grupos teatrais são coletivos de individualidades. Notadamente em processos como os observados, nos quais o grupo se propõe a criar de forma colaborativa, com momentos de horizontalidade e até de rotatividade nas funções teatrais, percebe-se o esgarçamento das autorias dramatúrgicas intocáveis e das estruturas convencionais que impendem a manifestação das singularidades dos(as) atuantes.

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 as suas especificidades em cena sem disfarçá-las, potencializando, assim, gestos, expressões e interações.

Figura 16 – Agradecimento. 09/2019



Registro: Vanessa Acyoli

Voltar a atenção para analisar e mapear ações que reforcem experiências cênicas nesses grupos interessa, a mim e ao campo teatral, por significar a imersão em um processo inerente e indissociável a essa arte, que é a construção da cena motivada pela ampliação da superfície de contato com o outro, pelo exercício de alteridade.

CAPÍTULO III

3.1 Projeto PÉS: Percurso, Direção e Aprendizados

“Que pessoas? Que deficiências? Qualquer pessoa e qualquer deficiência” (TURSI, 2012).

Figura 17 – Projeto PÉS em sala de ensaio. UnB, 20.02.2019



Registro: Mônica Gaspar.

Este capítulo adentra alguns aspectos do percurso do Projeto PÉS, um grupo de teatro-dança da Universidade de Brasília – UnB – aberto à comunidade. Inicialmente, faço uma apresentação da constituição do grupo, das motivações de seu criador e diretor Rafael Tursi, a seguir, caminho pela metodologia, criação dos espetáculos, evidenciando algumas cenas e seus desdobramentos. Na sequência, aproveito para adensar a análise relativa a *Amplexos* (2019), último trabalho presencial do grupo, com enfoque em algumas singularidades do PÉS como a ausência de palavras na maioria das narrativas, o lugar que a cadeira de rodas ocupa nos espetáculos, a importância da coxa como lugar ainda de cena e, especialmente, o trabalho de Tursi na condução do coletivo.

Navegando pela página eletrônica do projeto (www.projetopes.com), somos informados de que a possibilidade de se trabalhar com pessoas com deficiência foi idealizada, em 2009, por Rafael Tursi, que, ao acompanhar o tratamento de uma amiga que se tornou tetraparésica⁵⁹ de membros inferiores, imaginou a possibilidade de oferecer, na Universidade de Brasília, exercícios de teatro e dança para reabilitação de pessoas com deficiência.

Ainda na UnB, durante a Licenciatura em Artes Cênicas (2011), Rafael estudou diferentes modalidades da educação especial e fez estágios que lhe propiciaram contato com várias atividades esportivas com modalidades que incluíam as pessoas com deficiência. Já decidido a seguir o seu caminho profissional voltado à criação do movimento artístico-expressivo para pessoas com deficiência, resolveu escolher uma única lesão para aprofundamento, a paraplegia, ou seja, pessoas sem o movimento das pernas, mas com intelectual preservado, fala compreensível e braços fortes, ou seja, o(a) típico(a) cadeirante.

Para viabilizar a intenção, em 2011, Tursi apresentou ao Colegiado de Artes Cênicas da UnB um projeto de extensão universitária para ofertar bolsas aos alunos(as) da universidade, com paraplegia, interessados em participar do projeto. Porém, após a divulgação, Tursi não conseguiu atingir o público-alvo, ou seja, para sua surpresa, não foi procurado por alunos(as), servidores(as) ou professores(as) cadeirantes no Campus Darcy Ribeiro, localizado em Brasília. Diante de tal ausência, talvez se possa depreender, que pessoas com deficiência apresentavam dificuldades para chegar à Universidade, provavelmente por impedimentos de ordem socioeconômica e/ou de acessibilidade, como mostra a reportagem do *Jornal de Brasília*, publicada em outubro de 2010:

Na Universidade de Brasília (UnB) foram realizadas no primeiro semestre deste ano 27.419 matrículas. Apenas 59 de alunos(as) possuíam necessidades especiais. Desconsiderando os alunos(as) matriculados nos semestres anteriores, o número de deficientes que ingressaram na universidade não soma 1%. [...] Para o coordenador, José Roberto Fonseca, os baixos índices de ingresso desses alunos(as) ao ensino superior denota um problema na educação básica. 'O problema não está no ensino superior, mas no caminho até ele. A educação básica precisa de atenção', alerta Fonseca. Segundo o coordenador, 90% dos alunos(as) que conseguem ingressar na UNB se formam, ainda que leve um pouco mais de tempo. (TOMAZ, 2010)

Frente a essa realidade, Rafael Tursi, então, readaptou o projeto para que bolsas de estudos fossem destinadas a alunos(as) que se propusessem a ser multiplicadores(as), e estendeu a iniciativa para a comunidade de Brasília. Na primeira semana de divulgação, apareceu um grupo de cinco pessoas que já atuavam juntas em um outro grupo de dança, as quais

⁵⁹ Pessoa acometida por paralisia incompleta ou redução de força muscular de membros inferiores ou superiores.

apresentavam deficiências diferentes e, para a surpresa do diretor, nenhuma era paraplégica. A maioria apresentava comprometimentos advindos de paralisia cerebral, deficiência que pode apresentar dificuldades de fala, de mobilidade, com ou sem deficiência intelectual. Tursi, mais uma vez, aceitou o desafio e no dia 9 de maio de 2011 nasceu o Projeto PÉS? que “pesquisa a criação, provocação e execução do movimento expressivo para e por pessoas com deficiência, através de técnicas do teatro-dança” (www.projetoPes.com.br). No primeiro ano, o PÉS contava com nove pessoas, cinco alunos(as), quatro mulheres e um rapaz, sendo que os(as) cinco apresentavam deficiência, três monitores(as) e um diretor, não tendo, esses quatro últimos, diagnóstico de deficiência.

Segundo publicação acerca do Projeto PÉS? (cujo nome inicialmente finalizava com um ponto de interrogação, dispensado posteriormente) na revista *Traços*, “o nome do projeto nasceu de uma provocação do próprio idealizador: Eu preciso de PÉS para dançar? E a resposta de Tursi foi completada pela seguinte reflexão: ‘Muitas vezes somos vistos como projeto social ou projeto terapêutico ou projeto fisioterapêutico. Mas é, acima de tudo, um projeto artístico – e deve ser visto como tal’ (REZENDE, 2016, p. 13).

Essa ponderação só veio a confirmar um aprendizado que surgiu logo nos primeiros encontros do grupo: fazia-se necessário deixar de lado a ideia de reabilitação. Tursi é um professor de Artes Cênicas, um diretor teatral, um ator e, em seu grupo, seriam bem-vindas pessoas, quaisquer pessoas, com quaisquer deficiências, que estivessem interessadas em movimentar os seus corpos dançando.

Após intensa pesquisa, Tursi observou que o método Laban, aplicado a pessoas sem deficiência, poderia ser utilizado de modo a localizar os pontos de eficiência, para proporcionar uma experiência válida para pessoas com deficiência que estivessem em busca de autonomia e de espaço para criação artística por meio da dança. Segundo a pesquisadora Lenira Rengel:

Laban foi um artista e profundo pesquisador do movimento e da dança e seu legado continua presente na educação dessas áreas nos dias de hoje. Ele criou um método suficientemente amplo para se falar da manifestação e da expressão do movimento, bem como para criá-los e analisá-los. Laban era fascinado pelas múltiplas e diversas manifestações do movimento. Criou coreografias que instauraram o expressionismo na dança. É considerado, junto a Mary Wigman e Martha Graham, um dos fundadores da dança moderna. Criou um sistema de notação da dança bastante completo e utilizado ainda hoje. Desenvolveu um método de dança educacional que se tornou verdadeira cartilha básica para professores, em diversos países. Realizou estudos sobre eficiência e cansaço no trabalho. Buscou incentivar a criação de uma dança pessoal e expressiva, por meio de improvisações temáticas. Trabalhou também com atores e terapeutas. Fez grandes danças, as chamadas danças

corais (com até dez mil pessoas). No Brasil, seu método foi introduzido pela professora Maria Duschenes. (RENGEL, 2004, p. 1–2)⁶⁰

Inicialmente, os encontros do PÉS eram laboratórios com atividades lúdicas que contemplavam, de acordo com Tursi (2011), aulas nas quais o grupo realizava e adaptava as práticas corporais que iniciavam com aquecimento ou alongamento, buscando respeitar cada indivíduo e identificando potencialidades e novas possibilidades de movimento. Desde o tempo em que frequento o PÉS (2018–2020), mesmo que não seja conduzido por Tursi, o alongamento sempre segue uma sequência, iniciada com um momento que costumo chamar de “nadismo”, no qual o(a) participante é convidado(a) a não fazer nada além de respirar calmamente por alguns instantes, em silêncio e com o corpo o mais quieto possível. Destaco aqui esse momento de concentração anterior aos ensaios, que, sabemos, é comum em grupos de teatro, por considerar as especificidades do PÉS, em que há pessoas com paralisia cerebral e com comprometimento intelectual para as quais o silêncio e a quietude em grupo tornam-se, muitas vezes, um desafio físico e atitudinal. Nas palavras de Tursi:

A execução da pausa, no entanto, é, em geral, dificilmente executada por pessoas com paralisia cerebral e com movimentos espasmódicos e por pessoas com deficiência intelectual, pela dificuldade na emissão de um comando muscular para interromper rapidamente sua movimentação. (2014, p. 46)

Durante o nadismo, os(as) participantes são convidados(as) a refletirem sobre o dia em busca de deixar as atividades cotidianas fora do espaço cênico e assim estar presentes e atentos para o ensaio. Os ensaios ocorrem por volta das 19h, duas vezes por semana, na UnB, no campus Darcy Ribeiro, em uma sala do Departamento de Artes Cênicas, no Edifício de Oficinas Especiais (IdA-CEN), que fica localizado na parte norte de Brasília. O grupo, que contém cerca de 50% dos integrantes com alguma deficiência, enfrenta, com mais frequência do que a população comum, problemas advindos das síndromes, de doenças hospedeiras que acometem mais repetidamente pessoas com deficiência, ou seja, há de se buscar um estado de concentração para que as dificuldades cotidianas não interfiram no estado de prontidão que se espera para o ensaio.

Cabe ressaltar, ainda, as adversidades causadas pela falta de acessibilidade física urbana, que, muitas vezes, impossibilita os participantes de chegarem aos ensaios. Inscrevendo

⁶⁰ Disponível em:

<http://cultura.curriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/4201008231200400%20corpo%20e%20poss%C3%ADveis%20formas%20de%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20em%20movimento.pdf>. Acesso em: 24 set. 2020.

Boaventura dos Santos e o seu pensamento pós-abissal (SANTOS, 2007) no contexto das pessoas com deficiência brasileiras, reflito que quando o pensador nomeia de fascismo social pré-contratualista aquele que consiste no “bloqueamento do acesso à cidadania a grupos sociais que tinham expectativa fundamentada de nela ingressar” (SANTOS, 2007, p. 81), referindo-se a guetos do norte ou sul globais e finaliza o parágrafo vaticinando que “as sociedades são politicamente democráticas e socialmente fascistas” (SANTOS, 2007, p. 81), tais proposições confirmam a saga das pessoas com deficiência no Brasil. Em que pese o Brasil seja considerado um dos países mais avançados do mundo no que diz respeito à legislação para pessoas com deficiência – física, auditiva, visual ou intelectual. Ao todo, são três normas constitucionais, uma lei complementar, 44 leis federais, 24 decretos, 8 resoluções e 13 portarias que regulamentam as regras, além de leis estaduais.⁶¹

Nesse sentido, tão farta legislação não impediu que, em outubro de 2018, um ator cadeirante do PÉS faltasse ao ensaio porque nenhum dos três ônibus que, naquele dia e horário, fazia a rota Rodoviária de Brasília-UnB, contava com rampa de acesso para que conseguisse embarcar no meio de transporte e assim chegar ao seu destino, ou seja, até a chegada ao ensaio é um incontestado desafio para alguns dos integrantes do grupo. Ciente de todas essas dificuldades, entre muitas outras, a opção do diretor por iniciar os encontros com o “nadismo” coincide com a busca da tranquilidade para que o espaço do ensaio e a força do grupo criem o estado de concentração necessário para que a cena se estabeleça. Quilici menciona tal momento como “cultivar uma arte da atenção e da concentração capaz de flagrar o surgimento-desaparecimento dos fenômenos psicofísicos, sem reagir automaticamente a eles” (2011, p. 3).

Após o nadismo, em que os integrantes do PÉS se mantêm concentrados para o início dos ensaios, o alongamento se inicia com exploração das ações físicas básicas de Laban, principalmente voltadas para os membros superiores, por meio das quais se esticam, dobram-se ou torcem-se dedos, mãos, punhos, cotovelos e ombros:

O ponto de partida é o que o corpo é capaz de fazer em termos de ações físicas básicas. O corpo dobra, estica e torce. Sim, são apenas três ações, e, a partir delas, o mundo do movimento acontece. Em um só gesto podemos fazer as três ao mesmo tempo. Por incrível que pareça, a maioria das experimentações corporais, seja na dança ou no esporte, pouco valorizam o torcer, ficamos muito com o dobrar e o esticar, deixando de lado, sem a torção, grupos

⁶¹ Disponível em: <http://www.mpggo.mp.br/portal/conteudo/legislacao-pessoas-com-deficiencia#.X2zc12hKjIV>. Acesso em: 24 set. 2020.

musculares muito importantes. Nada contra dobrar e esticar, mas é preciso torcer. (RENGEL, 2004, p. 17)

Tursi conduz o movimento com bom humor e, depois do silêncio do “nadismo”, ouvem-se sorrisos e brincadeiras entre o(a)s participantes. Cada uma e cada um realizam o movimento conforme as suas próprias possibilidades, algumas e alguns dançantes auxiliam os outros, e a ajuda é aceita com naturalidade, sempre se considerando um dos lemas do PÉS, várias vezes repetido por seu diretor: “não tenha medo, tenha cuidado”. A frase é, ao mesmo tempo, um estímulo ao contato e ao respeito ao corpo de cada pessoa.

Importante ponderar que ministrar aulas de teatro-dança para pessoas que se movem, se comunicam e interagem de forma diferente do convencional exige uma mudança de postura que se inicia na auto-observação do(a) profissional sobre os próprios preconceitos, sobre como ele(a) lida com as diferenças entre as pessoas, sobre quais provocações são instigadas em seu trabalho numa tentativa de naturalizar o contato e, assim, remover, ou, pelo menos, minimizar barreiras atitudinais que, se não observadas, cristalizariam os padrões sociais sobre as possibilidades do dançar. Ainda com Rengel (2004, p. 5):

Atualmente, a ideia do corpo que dança ou que vai dançar não é mais padronizada, isto é, não existe, felizmente, uma ditadura que imponha a necessidade de corpos magros, longilíneos. É extremamente importante que o aluno saiba que todos os corpos dançam, expressam-se por meio do movimento. Coreógrafos contemporâneos fazem questão de ter dançarinos de diversas nacionalidades em suas companhias, justamente para revelar e dialogar com as diversidades culturais. Se o aluno for ensinado a respeitar as diferenças existentes nos corpos, ele também ‘aceitará’ seu corpo, com a sua própria peculiaridade e individualidade. Não existe um modelo de corpo. O que existe é um diálogo do/com o corpo e outros corpos.

Tursi, no processo de construção do grupo, busca uma integração entre alunas e alunos, mesclando as partituras corporais já adquiridas em função dos aprendizados advindos do grupo de origem – lembre-se aqui que os integrantes iniciais do PÉS vieram de um grupo de dança – com as informações relativas aos diagnósticos de cada uma e de cada um, para que experimentassem possibilidades de movimento. Considerando que Tursi ainda não tinha experiências com pessoas com deficiência, ele criava, junto com o grupo, explorando experimentações empíricas, ou seja, vivências que não desprezavam os conhecimentos, estudos e trabalhos pregressos, tanto de Tursi quanto do elenco, no processo de criação do que viria a ser construído *no e pelo* PÉS. Ainda assim, atento às especificidades do grupo, Tursi sentia-se impelido a realizar novos estudos para valorizar a potencialidade de todo(a)s e de cada um(a)

dos(as) alunos(as). Diante disso, o diretor iniciou uma etapa de adaptação dos exercícios teatrais propostos por Viola Spolin, Augusto Boal e Rudolf von Laban, entre outros pesquisadores em arte, como forma de criar meios para que os alunos(as) experimentassem exercícios adaptados às suas singularidades, respeitando psicomotricidades e estimulando aspectos atitudinais de convivência em grupo, entre outros objetivos.

Uma das formas de adaptação de exercícios no PÉS passa pelo uso de objetos relacionais ou mediadores. O objeto mediador utilizado nos ensaios faz parte da criação da cena para atingimento de certo objetivo, mas não é levado fisicamente para o espetáculo e, sim, a qualidade do movimento que foi desenvolvida a partir dele. Conforme a dissertação de Tursi (2014, p. 36–42), na hora da apresentação, o que se almeja é alcançar o resultado conseguido por meio do objeto sem que ele esteja presente em cena. Por exemplo, usar bolas para incrementar noções de peso, de força, ou balões para exercícios de volumes e pressão, instrumentos percussivos para observação de alternância entre som e silêncio ou cordas para trabalhar equilíbrio e força. Durante os ensaios, então, a corda serve como um mediador para que o(a) aluno(a) perceba seus pontos de tensão até que consiga se equilibrar. Em cena, o que se deseja é que o(a) aluno(a) acesse os pontos de tensão estimulados pelo objeto quando se precisar equilibrar mesmo na ausência da corda. Os exercícios, no transcurso das aulas/ensaios, acontecem individualmente ou em duplas, inicialmente “para que apenas experimentem e percebam esse equilibrar de forças em movimentos extensores e flexores com os braços” (TURSI, 2014, p. 43) e depois explorando outras possibilidades de movimento: esticando, dobrando, torcendo, agachando-se ou enrolando a si ou ao outro com a corda. Com o objeto relacional a interação integra o processo de criação e fará parte da cena. Segundo Sueli Rolnik, em *Breve descrição dos Objetos Relacionais*:

Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na relação que com eles estabelece o ‘cliente’ da proposta da artista. (ROLNIK, 2005, p. 1 – Anexo)

Em que pese haver diferenças significativas entre as duas propostas, inclusive do ponto de vista de seus objetivos, a aproximação com a citação de Rolnik acontece na medida em que Tursi e Clark fazem trabalhos com objetos e é similar à aplicação com os objetos relacionais de Clark. Rolnik, no mesmo anexo, comenta que os objetos relacionais de Clark são inúmeros,

como colchões, redes, sacos plásticos, almofadas, entre muitos outros exemplos, podendo estar vazios ou cheios de água, ar ou areia, passíveis de serem individuais ou agrupados em série, tendo ou não nome (como o *Grande Colchão*), ofertados ou não pelo receptor da obra. Mas o que interessa é a relação que Clark estabelece com esses objetos e o cliente. Inclusive, alguns deles eram colocados de forma a tocar o corpo do cliente, como o *Grande falo*, entre o sexo e as pernas do cliente; *Justa medida*, entre o peito e o sexo; *Cordão umbilical* quando posto à altura do umbigo; e *Respire Comigo* quando a artista formava um círculo junto ao ouvido do cliente (ROLNIK, 2005, p. 3).

O trabalho com objetos no PÉS é didaticamente detalhado na dissertação de Tursi (2014). Diferentes objetos, como massa de modelar, cordas, lenços, balões, panos, cabos de vassoura, ou instrumentos, são utilizados para compor ou complementar os gestos, ou como marcador de início e fim do movimento e, também, como mediadores para o alcance de equilíbrio, força, destreza e/ou interação entre os alunos(as). Para tanto, Tursi valia-se da avaliação funcional de cada aluno(a) para perceber os padrões de movimentos já existentes e, na intenção de ampliá-los, escolhia e propunha quais os objetos seriam utilizados para gerar novos movimentos expressivos ou, ainda, ressignificar a utilização comum dos objetos.

Como exemplo, Tursi (2014, p. 45–6) descreve uma atividade com lenços com o objetivo de que os alunos(as) manejassem o pano atribuindo ao objeto pesos, tamanhos e formas fictícias e, ao arremessarem ou segurarem o lenço, as novas características sugeridas seriam evidenciadas às demais. Tal jogo acontecia individualmente, em dupla ou em grupo, sem comunicação verbal. Só o movimento deveria denunciar as novas características do lenço. Tais atividades, possivelmente, expandiam o vocabulário gestual e ficcional dos(as) alunos(as) estando ou não os objetos utilizados presentes em cena.

No terceiro espetáculo do PÉS, *Similitudo* (2015–2018), sobre o qual falamos adiante, há uma cena que foi construída a partir de uma exploração de um tecido por um aluno (TURSI, 2014, p. 51) e, diante do resultado estético da movimentação experimentada, optou-se por encená-la. O dançante, ao manejar o tecido, enrolou-se de tal forma que ficou sem possibilidades de se movimentar, o que dava a sensação, ao dançante e aos demais participantes, de que ele estivesse preso a uma camisa de força com a qual precisaria lutar para se desprender. A luta do dançante para se libertar do pano ganhou expressividade cênica e passou a compor o espetáculo, ou seja, o pano pode ser considerado um objeto relacional em moldes próximos ao utilizado por Clark. Pois, segundo Rolnik, tais objetos “envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra” (2005, p. 1 – Anexo). A experiência

corporal do dançante em contato com o objeto relacional e a sua exposição ao público oferecem uma qualidade de movimento que busca envolver a plateia, assim como o pano envolve o dançante.

Figura 18 – Ensaio fotográfico *Similitudo* (2015) – Objeto relacional



Registro: Juliana Boechat / Claraboia Filmes

Nos primeiros meses do PÉS em 2011, o grupo ainda estava se constituindo e, cada vez mais, os encontros precisariam agregar confiança e alegria para que pudessem reverberar cênica e afetuosamente tanto em seus participantes quanto nos familiares que os conduziam aos ensaios. Carol Steinkopf, a criadora e diretora do programa *Uma sinfonia diferente*, que apresenta a musicoterapia como proposta de desenvolvimento e integração para pessoas com autismo, disse, em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*⁶², que, junto com todo o conhecimento teórico, são necessários vínculos, pois relacionamentos exigem confiança, formada a partir desses vínculos – no caso do PÉS, construídos a cada encontro em sala de ensaio. Rubens Gripp, diretor Grupo Teatro Novo, do Rio de Janeiro, que trabalha com pessoas com deficiência intelectual, acerca do ensaio como espaço privilegiado para a criação de vínculos, pontua:

⁶² Disponível em:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/11/14/interna_cidadesdf,806251/musicoterapeut-a-negra-e-autora-de-projeto-social-que-virou-referencia.shtml. Acesso em: 18 set. 2020.

O ensaio é um espaço essencial para o desenvolvimento dos participantes. Conforme diz o diretor do grupo, Rubens Gripp, o teatro é sua universidade; é o local para a construção do conhecimento. Por isso, é gasto um tempo considerável, ao início do ensaio, para exposição de sentimentos, acontecimentos recentes e anseios. Isso revela uma preocupação, por parte dos coordenadores, de abrir espaço a vozes que encontram poucos ouvintes fora desse ambiente. (SIQUEIRA; ALVES, 2008, p. 3)⁶³.

Essa situação de escuta atenta para exposição dos sentimentos em busca de formação de vínculos ocorre no PÉS, não no início dos ensaios como no grupo acima, mas no momento final após cada encontro. Nesse momento, em roda, os participantes se reúnem e conversam sobre o ensaio e as principais impressões vivenciadas, além de apresentarem sugestões e reflexões. Rafael Tursi ouve, anota, responde e estimula que os(as) dançantes e que os(as) convidados(as) se expressem. Nessa roda de conversa, por escolha de Tursi, os visitantes sempre falam primeiro. Visitantes no PÉS são, geralmente, pesquisadores(as), jornalistas, estudantes da UnB e de outras universidades, grupos de teatros, ex-integrantes, professores(as). Nesses dois anos (2018–2020), em que frequento o grupo, praticamente em todos os ensaios, há visitantes, que são convidados(as) a participarem do alongamento e da conversa final, além de assistirem ao ensaio.

Nos primeiros meses de existência do grupo, durante as tentativas de adaptar os exercícios na intenção de aumentar a mobilidade ou propor novos gestos ou tempos diferenciados aos padrões de movimento já existentes, o diretor foi percebendo que o mais importante era que o exercício proposto se adaptasse individualmente à pessoa e a suas características, possibilidades e potencialidades, mesmo que o resultado atingido não se moldasse às expectativas do diretor ou dos(as) monitores(as). Caso pensemos em execuções consideradas corretas de exercícios como códigos ou amarras *sociocênicas*, em diálogo com Augusto Boal, podemos refletir que:

Se o código social é absolutamente necessário e indispensável (a existência de uma sociedade seria impensável sem a vigência de alguma forma de código social) não deixa de ser, também, autoritário. Quando um código social não corresponde às necessidades e aos desejos das pessoas às quais é dirigido, quando elas se veem assim obrigadas a realizar ou deixar de realizar determinados atos que vão de encontro ou não aos seus desejos, pode-se afirmar que o código social se transformou num ritual. Assim, um ritual é um código que aprisiona, que constrange, que é autoritário, inútil ou, na pior das

⁶³Corpos, Utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/issue/view/494p>. Acesso em: 24 set. 2020.

hipóteses, que é necessário para veicular uma forma qualquer de opressão. (BOAL, 1996, p. 34)

Podemos exemplificar uma atitude do diretor como forma de driblar essas opressões sociais citadas por Boal, lembrando um momento marcante para o desenvolvimento do grupo, ainda no primeiro ano, em 2011. Durante a execução do que era proposto em aula, Tursi percebeu certo “acanhamento” dos(as) alunos(as) ao realizarem alguns movimentos, considerando as singularidades de cada pessoa e como cada uma conseguia realizar o exercício. O diretor, então, valeu-se de um jogo, na tentativa de reverter aquela possível comparação entre os(as) alunos(as). No jogo proposto, as luzes da sala eram apagadas e anéis, colocados nos dedos do(a)s alunos(as), brilhavam na sala escura. Nesse instante, o que podia ser visto eram os feixes coloridos das luzes dos anéis, sem que se identificasse quem fazia o gesto. No escuro, os olhos não viam, nem a si mesmos nem aos outros e, assim, não julgavam. Não havia certo ou errado, não havia comparação. Cada movimento brilhante do anel no escuro era alegremente festejado. Tal experiência mostra como a corponormatividade⁶⁴ e seus tentáculos podem permear até ambientes que se propõem inclusivos e desestabilizadores dos padrões sociais, tais como grupos teatrais com elenco *misto-colaborativos* como o PÉS.

Em meu tempo de dançante no PÉS, 2018–2020, percebi que tais desassossegos com as singularidades físicas, durante os ensaios e apresentações, são menos frequentes nas pessoas que integram o grupo, o que se deve, a meu ver, à condução de Rafael Tursi e à sua forma de encontrar poéticas em corpos e gestos considerados disformes ou incomuns e conseguir que as pessoas desfrutem e dancem – afinal, *Como dança quem não dança?* (TURSI, 2012), indagação respondida pelo próprio Tursi: *dançando* (TURSI; VELOSO, 2012).

O jogo dos anéis brilhantes no escuro tinha potência de cena e aquilo não escapou ao diretor que, junto com o grupo, decidiu mostrar aos pais aquele experimento. Importante salientar que, depois de meses de encontros, aquela seria a primeira vez que se abririam as cortinas do PÉS para o público, uma plateia seleta, os pais das alunas e alunos. Após aprovação entusiasmada, o diretor resolveu inscrever o PÉS e a cena dos anéis brilhantes em um projeto

⁶⁴ McRuer, ao elaborar a teoria *crip* (que busca compreender a pessoa com deficiência em sua integralidade e as suas relações sociais com o poder político estabelecido, em uma lógica aproximada com a Teoria *Queer* – grifo meu) utiliza o termo “corponormatividade compulsória” (*compulsory able-bodiedness*) para descrever um entendimento cultural capacitista que apresenta a deficiência postulada com base em um ideal de falta e imperfeição, conforme apontam SANTOS; MOREIRA; GOMES, 2020, p. 2. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-311X2020000205010&script=sci_arttext. Acesso em: 1º out. 2020.

da UnB chamado “Tubo de ensaio”, em que vários artistas apresentavam, simultânea e repetidamente, cenas de até oito minutos.

Figura 19 – Parte do elenco do PÉS no Tubo de Ensaio – UnB/2011



Registro: Arquivo/ Projeto PÉS

Figura 20 – Cena dos *anéis brilhantes* no espetáculo *Klepsydra* - 2016



Registro: Hugo Veiga

As apresentações no “Tubo de ensaio” constituíram um marco para o coletivo. Até aqui, o projeto havia sido uma extensão teatral que trabalhava a criação de um trabalho corporal expressivo para pessoas com deficiência. A partir dessa apresentação, o programa de extensão universitária continuava, porém, como um grupo teatral.

Teatro é, para mim, a arte do ensaio, e o grupo que, até aquele momento se reunia apenas uma vez por semana, passou a se reunir duas. Assim, as nove pessoas, juntas, começaram a pensar o primeiro espetáculo do PÉS.

Entre 2011 e 2019, o PÉS apresentou cinco espetáculos, *Klepsydra* (2011–2016), *Grãos* (2013), *Similitudo* (2015–2018), *Ludo* (2016) e *Amplexos* (2019). Esta pesquisa se propõe a expor resumidamente os primeiros espetáculos e se deter, de forma mais detalhada, no processo criativo que resultou em *Amplexos* (2019).

3.2 Os Espetáculos e a Desestabilização das Fronteiras

Figura 21 – Cartazes dos quatro espetáculos apresentados pelo Projeto PÉS até 2018



Registro: *site do projeto*

O primeiro espetáculo do PÉS chamou-se *Klepsydra* (2011–2016). O nome de origem igualmente latina *Clepsidra* e grega *Klepsydra* significa segundo o dicionário Houaiss, “antigo instrumento constituído por dois cones que se comunicavam pelo ápice (sendo um deles cheio

de água) e que era usado para medir o tempo com base na velocidade de escoamento da água do cone superior para o inferior; relógio de água”.⁶⁵ No *site* do PÉS:

KLEPSYDRA traz para a cena a busca por um movimento cotidiano transformado em poesia corporal. Que movimento é esse? Qualquer um. Um movimento pode ser apenas um movimento, assim como uma gota para o relógio d’água é apenas uma gota d’água. Porém, de gota em gota, o relógio muda o tempo, o tempo vira processo, e o processo transforma-se em todo. Assim é o movimento. O movimento muda o corpo, o corpo vira ação, e a ação transforma-se em todo. Isso é clepsidra. Este é o primeiro espetáculo do Projeto PÉS, que investiga a criação em teatro-dança para pessoas com deficiência através de corpo e poesia em movimento. Ele é ainda um espetáculo de arte-educação voltado para alunos(as), atores, professores e pesquisadores. Em cena, pessoas com paralisia cerebral, deficiência intelectual e síndromes diversas enfrentam suas próprias deficiências em busca das eficiências de sua poesia corporal.⁶⁶

*Klepsydra*⁶⁷ estreou, na UnB, em 2011, como projeto final da graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, realizado por Rafael Tursi, sendo reapresentado algumas vezes até 2016, com elenco que variou durante esse período. De início, o elenco de *Klepsydra* contava com um elenco misto, formado por pessoas com e sem deficiência, e o material de divulgação distinguia o elenco, os(as)alunos(as) com deficiência e os monitores(as). Nessa época, o projeto visava ainda à “criação de um trabalho corporal expressivo, possível para pessoas com deficiência”. Para auxiliá-lo a dirigir o trabalho, Tursi contava com assistência por parte de Laura Pires. *Klepsydra* (2011–2016) incluía dez exercícios, vivenciados em sala de ensaio e transpostos para a cena que compunham a coreografia aliando gestos do cotidiano e do extracotidiano, a fim de gerar uma alfabetização estética e pessoal junto ao grupo (TURSI, 2014, p. 58) e expandi-la para o público.

Nesse espetáculo, há uma cena que, a meu ver, mostra o teatro como desbravador de emoções e desestabilizador de preconceitos. À época com vinte e poucos anos, uma das alunas

⁶⁵Dicionário Houaiss on line

⁶⁶ Disponível em: <https://www.projetopes.com/klepsydra>. Acesso em: 1º out. 2020.

⁶⁷ Ficha técnica de *Klepsydra*,

Direção, Encenação e Coreografias: Rafael Tursi

Assistência de Direção: Laura Pires - Elenco: Elenice Ramthum, Fernanda Amorim, Gabriela Argañaraz, Kelly Barros, Lais Lopes, Laura Garcia, Laura Pires, Letícia Reis, Lucas Resende, Mari Lotti, Marina Anchises, Monise Pessoa, Natália Ferraz, Roges Moraes, Samuel Diniz, Thainá Araújo e Vinícius Barros

Operação de Luz: Marcos Viegas

Edição de Áudio e Cenotecnia: Glauco Maciel

Operação de Som: Rafael Tursi

Fotografia: Alexandra Martins, Hugo Veiga e Markoh

Arte Gráfica: Rafael Tursi

Produção: Casa de Produções

- Disponível em <https://www.projetopes.com/klepsydra>. Acesso em: 8 nov. 2020.

Marina Anchises, cadeirante devido a uma paralisia cerebral, com movimentos espasmódicos de braços e pernas, um dia disse ao Tursi que gostaria de dançar de forma sensual (TURSI, 2014, p. 71). O desejo de Marina transcorre no sentido de quebrar uma barreira imposta para as mulheres com deficiência, como ressaltou Raquel Cassoli, psicóloga e doutora em Psicologia da Educação pela PUC-SP:

Normalmente, a mulher com deficiência, por causa do machismo, é vista como assexuada, pois em nossa sociedade a sexualidade é associada à beleza e à perfeição. Existe certo mito em relação a vida amorosa das pessoas deficientes, como se uma deficiência incapacitasse o desenvolvimento humano como um todo, criando o estereótipo de que os deficientes são sempre imaturos, infantilizados, com capacidade intelectual e cognitiva reduzida, e, desta maneira, incapazes de se envolverem em relacionamentos amorosos e sexuais. (CASSOLI, 2018, p. 2)⁶⁸

No PÉS há sete mulheres consideradas adultas cronologicamente e que apresentam deficiências, genéticas ou congênitas, com ou sem comprometimento intelectual e uma dançante com deficiência adquirida depois de adulta, sem comprometimento intelectual. daquelas que têm deficiência congênita todas são solteiras e a grande maioria não se relaciona amorosamente com parceiros ou parceiras, à exceção da dançante Marina Anchises, que frequentemente está namorando.

A partir de 2018, durante ensaios ou apresentações, saliento que não presenciei quaisquer discussões (ou mesmo tensões) sobre a sexualidade das pessoas com deficiência que integram o projeto. Em momentos de atividades informais extra ensaio, nas quais companheiras e companheiros são convidados(as) a acompanharem os(as) dançantes, as mulheres com deficiência muitas vezes estão acompanhadas de suas mães e pais. Anchises, na festa de Natal de 2019, estava com o seu namorado, a exemplo de outras pessoas na mesma situação.

A sexualidade das pessoas com deficiência – especificamente das mulheres – demanda um olhar delicado e uma qualidade de pesquisa, que ultrapassa o foco deste trabalho. Em 2020, o “Coletivo Feminista Helen Keller” (2020) lançou um guia em que se discutem várias questões acerca das mulheres com deficiência, inclusive a sua sexualidade. O guia reforça, em minha opinião, a importância de fóruns e de atitudes políticas e sociais para que se debatam várias e urgentes questões acerca da mulher com deficiência e de sua sexualidade:

⁶⁸ Entrevista concedida a Ana Raquel Périco Mangili. Disponível em: <http://adap.org.br/site/conteudo/257-65-as-multiplas-discriminacoes-na-vida-da-pess.html>. Acesso em: 18 set. 2020.

Há, portanto, uma visão estereotipada e patologizante da sexualidade da pessoa com deficiência, sobretudo da mulher com deficiência. Qualquer que seja a manifestação sexual das pessoas com deficiência, por mais sutil e discreta que seja, pode ser entendida como anormal. Esses pensamentos equivocados sobre a nossa sexualidade alimentam o ciclo vicioso de práticas discriminatórias e de violências psicológicas e sexuais. Igualmente, a falta de discussões sobre a intersecção de gênero e deficiência interfere diretamente na vida das mulheres com deficiência, pois nega e negligencia a dimensão humana dessas mulheres. As consequências disso impactam em muitos aspectos como, por exemplo, na compreensão de si, do próprio corpo e, até mesmo, em questões relacionadas ao acesso à saúde. Frisamos que a Lei Brasileira de Inclusão, em seu Capítulo sobre Direito à Saúde, traz que o “respeito à especificidade, à identidade de gênero e à orientação sexual da pessoa com deficiência” precisa ser assegurado pelos serviços de saúde destinados à essa população. (COLETIVO..., 2020, p. 52)

No PÉS, quase dez anos antes do manifesto acima disposto, em 2011, no espetáculo *Klepsydra*, unindo-se o desejo de Marina ao tango, o diretor e o elenco criaram uma cena na qual duas duplas bailam a dança argentina, sendo que uma das componentes de cada uma das duplas usava cadeira de rodas. Tursi, em sua dissertação, descreve a cena assim:

Exercício 09: Duetos: As luzes se acendem e vemos um palco vazio. Inicia-se o tango Santa Maria (*Del Buen Ayre*), do grupo de tango eletrônico Gotan Project. De um lado do palco, Wellington entra trazendo Marina em sua cadeira, e em seguida Alessandra entra pelo outro lado trazendo Kelly, também na cadeira. Assim que chegarem às extremidades do palco, Wellington e Alessandra saem e começamos a entrar pelo fundo, Rodrigo e eu. Encontramo-nos ao centro do palco e alternadamente Rodrigo vai até Marina e eu à Kelly, explorando a partir de então, possíveis movimentos e variações de apoio junto ao corpo delas na cadeira de rodas. No decorrer da música, trocam-se os parceiros e Rodrigo tira Kelly da cadeira carregando-a rente a seu corpo enquanto faço uma variação de movimentos com Marina ainda na cadeira. Quando a primeira dupla diminui os movimentos, me posiciono de frente para Marina e lhe estendo os braços para que possa sair andando da cadeira, e realizamos alguns movimentos com ambos em pé. Carrego-a, então, rente ao meu corpo e retomamos com a movimentação das duas duplas até o final da música. A luz cai em incidência e as meninas são levadas de volta para as cadeiras. *Blackout*. (TURSI, 2014, p. 71)

Esta cena, com os dois casais, ou com só um deles, ultrapassou os limites de *Klepsydra*, sendo apresentada (até 2019) mais de vinte vezes, em escolas, em teatros, tendo sido capa da revista *Traços* de setembro de 2016.

Figura 22 – Rafael Tursi e Marina Anchises dançam tango em frente ao Museu Nacional em Brasília - 2014



Registro: Trilha sapatos esportivos

Em 2013, depois de meses de ensaio, mesmo em meio a apresentações esparsas de *Klepsydra*, o PÉS volta aos palcos com o espetáculo *Grão(s), meu corpo, teu corpo e este outro*⁶⁹. Segundo o site do projeto (www.projetopes.com), *Grãos* seria, talvez ainda sem saber, o segundo espetáculo de uma trilogia sobre o tempo e “busca apresentar e investir nas relações criadas nos âmbitos individual e coletivo abordando ainda a relação com outros elementos cênicos sejam objetos, cenários, uso da luz e da voz” (TURSI, 2014, p, 76). Comparando os dois espetáculos, *Klepsydra e Grãos*, Tursi percebe que: “um grande diferencial entre os espetáculos produzidos é a fluidez das cenas. Enquanto *Klepsydra* era formado por cenas

⁶⁹ Ficha técnica de *Grãos*:

Direção e Coreografia: Rafael Tursi

Assistência de Direção e Coreografias: Clara Braga e Angelina Coutinho

Elenco: André Salomão, Angelina Coutinho, Clara Braga, Emanuel Lavor, Fernanda Amorim, Jackson Bauer, Janaína Moraes, Kelly Barros, Lais Lopes, Laura Garcia, Marina Anchises, Mário Balthar, Mila Félix, Monise Pessoa, Natália Solorzano, Rafael Tursi, Ricardo de Holanda e Thainá Araújo

Cenografia e Figurino: Rafael Tursi

Confecção de Cenografia e Iluminação: Carolina Conceição, Renata Rios, Renato Miguel e Wanderson Souza, sob orientação de Guto Viscardi e Marcelo Augusto

Edição de Áudio e Cenotecnia: Glauco Maciel

Confecção de Figurino: Cristina Cardoso

Fotografia: Gabriela Mutti e Marcelo Augusto

Arte Gráfica: Fotografia: Clara Braga / Diagramação: Rafael Tursi

Disponível em <https://www.projetopes.com/grao-s>. Acesso em: 8 nov. 2020.

isoladas, aqui pretendo que as cenas se desenrolem justapostas e até sobrepostas uma a outra” (TURSI, 2014, p. 79). As cenas de *Grãos* também foram criadas em sala de ensaio, e o espetáculo, diferentemente de *Klepsydra* (2011–2016), nunca mais foi remontado.

Com o transcurso de sua pesquisa acadêmica e da prática observada nos ensaios, Rafael Tursi revisita a forma como queria que o PÉS fosse percebido e modifica, pela primeira vez, a preposição da finalidade do grupo de: criação de um trabalho corporal expressivo possível *para* pessoas com deficiência alterando para criação de uma trabalho expressivo *por* pessoas com deficiência. Em sua dissertação, Tursi comenta assim a alteração:

Quando iniciei a primeira fase desta pesquisa, erroneamente eu a chamava de ‘a criação do movimento expressivo para pessoas com deficiência’, e o que para mim não parecia errado, carregava em si pesos semânticos que diziam coisas outras que não o objetivado, e só aí pude compreender que o projeto não tratava da criação do movimento expressivo ‘para’ pessoas com deficiência, e sim, ‘por’ pessoas com deficiência. E o que parece uma simples troca de artigo, troca também o autor desta realização, pois deixo de ser eu, o criador do movimento, passando a reconhecê-los como tais criadores. E eu? Um provocador, um artista-professor na função de intermediar essa criação. E eles? As e os(as) dançantes. (TURSI, 2014, p. 18)

Um projeto que se propõe a movimentar pessoas deve ser movido por provocações que deslocam certezas. A troca da expressão alunos(as) por dançantes, como apontou Tursi, ocorreu em resposta à pesquisa de Alessandra Terra (já citada na introdução desta dissertação), que problematiza os papéis desempenhados pelo diretor, monitores(as) e alunos(as) dentro do grupo. Terra observou que todas as pessoas com deficiência eram chamadas de aluno(a) e os demais eram nomeados pelas funções, tais como assistentes de direção, diretor ou ainda monitores(as):

O grupo PÉS? é formado em sua diversidade de sujeitos [...]. Cada um desses sujeitos pertence a um subgrupo que se constitui e define-se através dos papéis sociais determinantes dentro do próprio grupo; de modo que esses papéis foram compostos e nominados desde a consolidação do PÉS? sendo eles: coordenador, monitores, alunos(as)(dançantes) e pais. Os alunos(as) assumiam diariamente o papel de dançante. (TERRA, 2013, p. 29)

A partir espetáculo *Grãos* (2013), Tursi passa a nomear todos(as) os integrantes, independentemente dos papéis que desempenhavam nos ensaios, por dançantes. Atualmente o PÉS conta com o dançante Roges Moraes como monitor, impulsionado, também, pelas atividades que ele executa além da sala de ensaio para divulgar o Projeto, tais como ministrar palestras, aulas e oficinas.

Outra característica que se vem modificando com o tempo é a redução paulatina da aglutinação de funções desempenhadas por Tursi comparativamente ao que ocorria durante as apresentações dos primeiros espetáculos. Em *Klepsydra* (2011–2016) e *Grãos* (2013), conforme consta nas descrições das atividades do diretor registradas no material de divulgação dos espetáculos, além de dirigir, acumulou funções como encenador, coreógrafo, operador de som, figurinista, dançante, operador de luz e projetor de vídeos. Em consonância com o descrito por Terra, acerca das funções nos processos cênicos em grupo, Rosyane Trotta manifesta-se do seguinte modo:

O centro nervoso do processo de criação cênica se localiza nas funções de direção, atuação e dramaturgia, embora outras funções possam participar do percurso. Podemos considerar que quanto menor a afinidade e a experiência do coletivo, maior a necessidade de centralização do processo na figura do diretor. Em outras palavras, quanto mais efetivos os elos que ligam os integrantes ao grupo e sua proposta – principalmente no que diz respeito a um entendimento comum da concepção que se coloca em prática e a um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores – maior a possibilidade de autonomia destes artistas. Neste sentido, o coletivo não se instaura pela simples reunião de indivíduos dedicados a um mesmo projeto, mas depende da construção de uma “cultura de grupo” baseada em uma subjetividade coletiva. (TROTТА, 2006, p. 159)

Tursi, nos primeiros anos do PÉS, ainda estava desenvolvendo, individual e coletivamente, algo como um senso de pertencimento, principalmente em relação aos colaboradores, que, muitas vezes, frequentavam o grupo apenas durante o tempo necessário para concluírem o estágio na universidade, tempo este que, frequentemente, era inferior ao necessário para criação e, posterior, apresentação dos espetáculos.

Diante dessa volatilidade de integrantes, o diretor optou por realizar, ele mesmo, várias funções de forma que os espetáculos fossem apresentados como previsto em ensaio. O processo de acúmulo de atividades ocorreu até o momento em deixou de ser dançante e passou a se ater às funções de direção e encenação.

Com maturidade, esse coletivo que completa uma década em 2021, vem-se construindo a cada composição cênica espriando, em cada uma e cada um de seus dançantes, a sensação de pertencer a um grupo. Desse pertencimento derivam várias responsabilidades como assiduidade, pontualidade e o empenho em ensaiar e apresentar cenas de teatro-dança, uma vez que, indiferentemente das configurações relativas a alunos(as) ou dançantes ou dos nomes atribuídos aos(as) colaboradores(as), como monitoras e monitores, assistente de direção,

contrarregras, criar e apresentar espetáculos de teatro-dança sempre foi o mote que uniu o grupo:

Destarte, podemos dizer que todos os sujeitos do grupo são em algum momento dançantes, pois construíram e vivenciaram a cada encontro um evento de dança diferente, deixando fluir o movimento da dança em cada corpo presente no espaço cênico da aula. (TERRA, 2013, p. 120)

As possibilidades do dançar permeiam os ensaios do grupo, explorando as interações entre as pessoas e o ambiente sonoro, entre cada um(a) e cada outro(a), entre os objetos oferecidos pelo diretor e cada um(a) e entre pessoas e os objetos que estão associados a elas como as cadeiras de rodas, muletas e outras órteses espraçando tal interação para as outras pessoas que, habitualmente, não usam esses últimos objetos.⁷⁰

A regularidade dos ensaios, as apresentações de *Klepsydra* (2011–2016) e da cena do tango foram tornado o grupo mais conhecido e, novos entrantes foram aparecendo. Em 2014, o projeto já contava com 18 pessoas e, a nova configuração do grupo, de certa forma, pedia a criação de um novo espetáculo. Então, começou-se a ensaiar *Similitudo*⁷¹ (2015–2018), cuja dramaturgia foi construída, mais uma vez, a partir do que se experimentava nos ensaios. Mantendo a característica dos nomes pitorescos, similitude significa semelhança, condição de que é análogo, *Similitudo* é a palavra similitude em latim, e o propósito do espetáculo era o de encerrar a trilogia sobre o tempo iniciada com *Klepsydra* (2011–2016). O release de *Similitudo* (2015–2018) no site “mapa das nuvens”, que mantém um cadastro realizado pelos próprios grupos ou artistas, assim o descreve:

Similitudo, propõe-se ao cotidiano em cena. Um dia se passa, do despertar ao pôr do sol. O espetáculo aborda questões do convívio social no dia-a-dia e de como esse cotidiano, muitas vezes, poda e molda padrões de movimento, de

⁷⁰ A forma como a cadeira de rodas permeia ensaios e apresentações do PÉS será discutida adiante nesta pesquisa.

⁷¹ Ficha Técnica de *Similitudo*:

Direção, Encenação e Coreografias: Rafael Tursi

Assistência de Direção: Mari Lotti

Elenco: Ana Balata, Elenice Argañaraz, Fernanda Amorim, Gabriela Ramthum, Kelly Barros, Laura Garcia, Laysa Gladistone, Lucas Resende, Mari Lotti, Marina Anchises, Monise Pessoa, Roges Moraes, Samuel Diniz, Thainá Araújo e Vinícius Barros

Iluminação: Diego Borges e Higor Filipe

Sonoplastia Original e Cenotecnia: Glauco Maciel

Operação de Som e Luz: Rafael Tursi

Fotografia: Danilo Borges e Jemima Tavares

Arte Gráfica: Fotografia: Danilo Borges / Diagramação: Rafael Tursi

Disponível em <https://www.projetoPes.com/similitudo>. Acesso em: 8 nov. 2020.

relacionamento e até de sensibilidade. Estreado em 2015, o espetáculo *Similitudo* é o terceiro espetáculo do grupo Projeto PÉS, e considerado pelo grupo, como seu espetáculo mais maduro, unindo, de maneira plástica e poética, corpos diferenciados, com e sem deficiências buscando provocar, assim, questionamentos sobre a poesia corporal estabelecida pelo jogo da relação.⁷²

Similitudo (2015–2018) é considerado, pelo grupo, o espetáculo mais maduro entre os desenvolvidos pelo próprio coletivo, tanto em termos de dança quanto de encenação. O grupo, aberto à comunidade, continuava a receber novas pessoas e em 2015, o PÉS já dispunha de 20 dançantes. Além disso, os parceiros que faziam iluminação e sonoplastia já haviam trabalhado em outros espetáculos do grupo, conhecendo a estética a ser oferecida ao público, criando ou operando, dirigidos por Tursi, a ambientação sonora e de luz.

Nessa busca pelo cotidiano encenado, muitas vezes rotineiro e enfadonho, outras surpreendente e delicado, a primeira cena de *Similitudo* (2015–2018), repetindo uma característica de Tursi, observada tanto em *Klepsydra* (2011–2016) quanto em *Grãos* (2013), já está a acontecer quando a primeira pessoa adentra o teatro. Vê-se uma dançante contornando o palco, indo e vindo, até que a última pessoa se acomode em seu assento. A música que acompanha a dançante vai sendo repetida, assim como as voltas em torno do palco, quantas vezes forem necessárias. A dançante, durante as voltas, mantém o figurino e troca apenas um acessório, algo como uma bolsa, um guarda-chuva, um chapéu.

Em *Similitudo* (2015–2018), as cenas coletivas e as cenas em duplas variavam entre diversas possibilidades de composição de dançantes.⁷³ A confiança entre eles(as), provavelmente proporcionada pelo tempo de convívio, uma vez que 1/3 daquelas vinte pessoas frequentava o PÉS desde 2011, possibilitava cenas nas quais havia maior contato entre as pessoas com e sem deficiência. São exemplos desse tipo de interação, variações de cenas, como a do tango, em que pessoas cadeirantes saíam de suas cadeiras e bailavam com outros(as) dançantes ou cenas completamente novas, como a comentada anteriormente, em que o dançante traz um objeto relacional para a cena ou, ainda, a final em que todos(as) dançantes estão imóveis até que, ao som mecânico, uma delas vem e move, um(a) a um(a), na direção da plateia, quando, ao som de um *tic-tac* do relógio, todos(as) se imobilizam, como se o tempo fosse mesmo, configurando, desse modo, o mais intransponível dos desafios.

⁷² Disponível em: <http://mapa.cultura.df.gov.br/evento/883/>. Acesso em: 13 set. 2020.

⁷³ Optei por não nominar aqui os dançantes considerando que a cena pode ter sido vivenciada por diferentes pessoas em diferentes temporadas.

Similitudo foi apresentado diversas vezes entre 2015 e 2018 e, novamente, segundo o site “mapa nas nuvens”, em novembro de 2017, foi apresentado no Teatro La Baita, na cidade de Bariloche (Argentina), como único representante do Brasil, no evento Arte X Igual, Festival Internacional de Artes para Pessoas com Deficiência”.⁷⁴

Depois da estreia de *Similitudo*, o PÉS, visando a dançar junto com grupos musicais, desenvolve *Ludo*⁷⁵, cuja estreia, segundo o site do projeto⁷⁶, ocorreu deste modo:

LUDO é um trabalho experimental de encontro e improviso do Projeto PÉS, de teatro-dança para pessoas com deficiência, e a camerata musical Íandé Ensemble. Em cena, eles cruzam parte dos seus processos de criação e ensaio. Antes disso, os grupos pouco se viram ou se ouviram. Este trabalho nasce justamente da vontade do novo e do encontro. Nem tudo que foi acordado está em cena; nem tudo o que vai para a cena está acordado.

Ludo tem por característica o improviso, apenas dois ensaios antecediam à apresentação. Os (as) dançantes do PÉS sentados(as) na plateia poderiam adentrar o palco, quando quisessem, para dançar ou tocar instrumentos junto com a banda convidada, ainda que não tivessem qualquer familiaridade com os instrumentos, assim como os músicos(as) poderiam dançar quando quisessem, mesmo sem ser dançarinos(as). Este formato, segundo Tursi, pode vir a se repetir a qualquer tempo.

Algumas provocações advindas desse alargamento de olhar que vem junto com as parcerias, levam Tursi a trocar novamente a preposição que completa o nome do grupo. Inicialmente havia sido: criação de movimento expressivo **para** pessoas com deficiência, em 2011 passou a ser: criação do movimento expressivo **por** pessoa com deficiência e, a partir de 2017: criação de movimento expressivo **com** pessoas com deficiência. Essa nova forma pretende comunicar que todas as pessoas que estão no grupo constroem juntas os espetáculos do PÉS. Considero relevante ressaltar a forma como o PÉS se apresenta e quer ser percebido por refletir um pouco do processo de construção do coletivo. Em diálogo com Rosyane Trotta:

⁷⁴ Disponível em: <http://mapa.cultura.df.gov.br/evento/883/>. Acesso em: 18 set. 2020.

⁷⁵ Ficha técnica de *Ludo*

Direção e Encenação: Rafael Tursi

Elenco Projeto PÉS e Íandé Ensemble: Ana Balata, Andrey Grego, Bárbara Castro, Beatriz Nogueira, Bruno Cunha, Elenice Ramthum, Fernanda Amorim, Gabriela Argañaraz, João Steinkopf, Kelly Barros, Lais Lopes, Laura Garcia, Leilane Peres, Lucas Resende, Mari Lotti, Marina Anchises, Monise Pessoa, Nathália Mendonça, Renan Negreiros, Roges Moraes, Tath Braz, Thainá Araújo, Vinícius Barros e Yuri Costa

Sonoplastia Original e Direção Musical: Íandé Ensemble

Fotografia: Isabela Andrade e Mariane Munaretto

Arte Gráfica: Rafael Tursi. Disponível em: <https://www.projetopes.com/ludo-1>. Acesso em: 8 nov. 2020.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.projetopes.com/ludo-1>

Nos processos criativos em que os elementos cênicos, incluindo o texto, permanecem provisórios, o jogo de construção e desconstrução se opera simultaneamente em todas as áreas, não havendo um elemento anteriormente acabado nem criações à margem do percurso coletivo. (TROTТА, 2006, p. 257)

O PÉS é um grupo em processo, cenas, coreografias e temas são construídos em sala de ensaio com a participação das e dos(as) dançantes e são vividas, mexidas, descartadas e escolhidas em conjunto, porém sob o olhar meticuloso do diretor, assim como o contato com a equipe técnica. Segundo Pavis,

Com efeito, a criação teatral exige novas especializações, como por exemplo a do sonoplasta, a do luminotécnico (assistido por computador) e a do videasta (imagens em directo ou diferidas). Estas especializações altamente técnicas impõem-se ao encenador, que nem sempre as domina, apesar de se esperar que as integre na sua criação. Novas identidades profissionais aparecem constantemente. Contratam-se colaboradores pontuais para tarefas precisas, muitas vezes complexas, como por exemplo a iluminação, o som e a coreografia. (PAVIS, 2004, p. 4).⁷⁷

O PÉS mantém como colaborador, desde o início do projeto, o sonoplasta e cenotécnico Glauco Maciel, que participou de todos os espetáculos até 2020 (à exceção de *Ludo*, cuja proposta de som vem da banda convidada) criando a partitura sonora, inclusive com algumas composições originais. Os demais profissionais da área técnica variam conforme o trabalho, salientando-se a participação de Rafael Tursi em diversas funções, tais como operador de som, cenografista e figurinista, a depender da necessidade do espetáculo. Ainda assim, mesmo com Glauco, é Tursi quem direciona as ações. A equipe de apoio também varia, porém conta com a presença frequente e prestimosa dos pais e, principalmente, das mães dos(as) dançantes. Desde 2018, o PÉS conta com a atriz Mari Lotti como assistente de direção e ela divide com Tursi as decisões sobre a composição do novo espetáculo oferecendo, a meu ver, uma multiplicidade nos olhares ao que será apresentado.

3.3 Envolve-se no Amplexo que Envolve o PÉS

Desde que acompanho o projeto em 2018, cerca de 20 pessoas participam com frequência dos ensaios e experimentações do grupo. Todas elas, com suas personalidades, idades, pesos, alturas, potencialidades e experiências diferentes compõem o coletivo que se

⁷⁷ Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>. Acesso em: 18 set. 2020.

molda a essas singularidades e, ao mesmo tempo, constitui-se único e irrepetível pela presença delas. Eleonora Fabião, em seu artigo “Performance e teatro: poéticas da cena contemporânea”, sobre o corpo em Spinoza por Deleuze, diz que:

um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa”. (2008, p. 238).⁷⁸

Em diálogo com Fabião, no projeto PÉS, duas dezenas de corpos com suas partículas infinitas resolveram, estar juntos(as), algumas há quase uma década, para experienciar seus arranjos de “ralentações e velocidades” em teatro-dança. Na foto abaixo estão algumas dessas “PÉSsoas”

Figura 23 – PÉSsoas (e ainda faltam algumas)



Registro: Clara Braga – fotografia #fotonacaixa

⁷⁸ Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2013/04/eleonora-fabiao.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.

Para apresentar algumas das características do elenco, decidi replicar e atualizar a tabela constante da dissertação de Rafael Tursi (2014, p. 20 e 21). Acrescentei o tempo que cada um participa do projeto. As informações não constantes na tabela inicial, foram obtidas com os(as) dançantes ou com algum parente. Os quesitos evidenciados com o X acentuam a presença de comprometimento no(a) dançante (2019–2020). Discorro logo abaixo da tabela sobre itens que, a meu ver, demandam discussões mais adensadas.

Quadro 2 – Nomes e características das pessoas que compõem o PÉS

Nome	Idade	Deficiência	Fala	CMF	Cadeirante	Intelecto	Experiência anterior	TempPES
Bárbara Lemos	42	Paralisia cerebral	X		X		Teatro	2 anos
Elenice Ramthum	60						Psicologia	7 anos
Gabriela Arganãraz	24	Síndrome de Dandy Walker	X	X		X	Teatro e dança	7 anos
Kelly Barros	42	Paralisia Cerebral	X	X	X		Dança	9 anos
Laura Garcia	21	TGD	X	X		X	Dança	9 anos
Laysa Gladistone	23						Artes cênicas	4 anos
Lucas Resende	26	Síndrome de Williams	X			X	Teatro e Dança	6 anos
Luiza Nugoli	20						Artes Cênicas	1,2 anos
Mari Lotti	26						Artes Cênicas	4 anos
Marina Anchises	31	Paralisia cerebral	X	X	X		Museologia e Dança	9 anos
Mônica Gaspar	55						Artes Cênicas	2,6 anos
Monise Pessoa	28	Deficiência múltipla	X	X		X	Dança	9 anos
Rafael Tursi	36						Artes Cênicas	9 anos
Roges Moraes	25	Tetraparesia			X		Teatro e Dança	7 anos

Nome	Idade	Deficiência	Fala	CMF	Cadeirante	Intelecto	Experiência anterior	TempPES
Sâmia Queiroz	24						Artes Cênicas	1,2 anos
Thais Cordeiro	30						Dança	2,8 anos
Tize Barroso	48	Hemiparesia por AVC		X			Artista e professora da UnB	6 anos
Vinicius Barros	36						Fisioterapia	6 anos
Yuri Costa	23						Artes Visuais	3,6 anos

Nota: 05-2020 – Quando a coluna está marcada com o X representa comprometimento de: Fala, CMF (Coordenação motora fina) ou que é Cadeirante. A coluna experiência anterior, refere-se à formação acadêmica ou experiência anterior com teatro ou dança e TempPES significa Tempo da pessoa no PÉS.

Destaco alguns aspectos da tabela a seguir, para que o leitor conheça melhor o grupo; outros são detalhados quando apresento, na sequência, determinadas cenas de *Amplexos* (2019).

Gênero e idade: Em 2020, dos(as) vinte dançantes, 15 são mulheres e apenas cinco homens, já incluindo o diretor. As idades dos(as) dançantes variam entre 20 e 60 anos, sendo que o homem mais velho tem menos de 40 anos e cinco mulheres estão acima dessa idade. As cenas, criadas durante os ensaios, não são pautadas por aproximações etárias ou de gênero. Em quase três anos de PÉS, não presenciei nenhuma cena que tenha sido excluída ou preferida em função dessas características, mesmo que quase quatro décadas separem, caso consideremos a faixa etária, a integrante mais nova da mais idosa. As cenas são construídas, em sua maioria, envolvendo duplas ou grupos e a integração do coletivo estimula experimentos diversos entre as pessoas, independentemente da idade e da existência ou não de deficiência observável, desde que os movimentos propostos possam ser executados, também, por pessoas com deficiência, sendo este mais um dos lemas de Tursi. Durante os espetáculos, várias cenas com pessoas de idades diferentes demonstram a heterogeneidade do coletivo, o que, ao mesmo tempo, a meu ver, reforça a singularidade de cada um(a).

Cenas que integram pessoas de diferentes idades, características e possibilidades de dançar são uma marca constitutiva dos espetáculos do PÉS e de sua pesquisa de movimento. O que se valoriza ali é o estado de presença e o desejo de vivenciar a cena. Desse modo, o grupo vai formando a sua identidade que ocorre a um só tempo por meio da diversidade do coletivo e

da singularidade de seus/suas dançantes. Observo que há muito afeto entre as pessoas e, em momentos de ensaio, quem é escolhido(a), ao acaso ou voluntariamente, para criar uma cena, parece aceitar com alegria o jogo proposto, dispondo da liberdade de propor também, em uma escuta muitas vezes silenciosa, esse enlace entre movimento e confiança.

Cada uma daquelas pessoas, que, por um gesto de suas famílias ou individualmente, escolheu vivenciar o grupo e permanecer nele, traz consigo uma partitura corporal e emocional construída por meio de experiências cotidianas, as quais, no caso das pessoas com deficiência, possivelmente, foram deslindadas a partir de uma reorganização espacial em função do que se pretendia ou se necessitava recriar na relação entre a pessoa e o ambiente em busca de uma convivência possível e até amigável. Os exercícios em busca de ampliação de movimentos expressivos, como os que acontecem no PÉS, agregam acenos extracotidianos aos gestos já instalados nos corpos dos(as) dançantes, expandindo o repertório gestual já apresentado, tanto nos ambientes, vivenciados no dia a dia como nos diferentes espaços cênicos. A presença em grupo de teatro-dança possibilita aos integrantes, que, juntos(as), expandam, ainda mais, as possibilidades expressivas, pois agregam, aos seus, os movimentos dançados pelo coletivo.

Deficiência e coordenação motora fina: Torna-se relevante ressaltar, novamente, que o PÉS não trabalha com pessoas com deficiências específicas, mas, sim, com quaisquer deficiências. Nesta atual formação, o PÉS não conta, em seu elenco, com pessoas com deficiências visuais ou auditivas severas, ou deficiências intelectuais que impeçam o acompanhamento do que está sendo combinado durante os ensaios ou apresentações. Integram o PÉS, desde 2018, cerca de 20 dançantes diretamente relacionados com a cena, a metade com algum diagnóstico de deficiência, sendo quatro cadeirantes sentados(as) e uma mulher tetraplégica. As demais pessoas com deficiência apresentam paralisia cerebral, diferentes síndromes⁷⁹ e Transtornos Globais de Desenvolvimento⁸⁰, que podem ou não interferir em sua

⁷⁹ Síndrome (do grego “*syndromē*”, cujo significado é “reunião”) é um termo bastante utilizado para caracterizar o conjunto de sinais e sintomas que definem uma determinada patologia ou condição. A medicina indica que uma síndrome não deve ser classificada como uma doença, indicando que no caso de uma síndrome, os fatores que causam sinais ou sintomas nem sempre são conhecidos, o que acontece (quase sempre) no caso de uma doença. Disponível em: http://ead.bauru.sp.gov.br/efront/www/content/lessons/67/ETAPA%20%201_%20Texto%202_Diferenca%20entre%20sindrome%20e%20doenca.pdf.

⁸⁰ Os Transtornos Globais do Desenvolvimento (TGD) são distúrbios nas interações sociais recíprocas que costumam manifestar-se nos primeiros cinco anos de vida. Caracterizam-se pelos padrões de comunicação estereotipados e repetitivos, assim como pelo estreitamento nos interesses e nas atividades. Os TGD englobam os diferentes transtornos do espectro autista, as psicoses infantis, a Síndrome de Asperger, a Síndrome de Kanner e a Síndrome de Rett. Com relação à interação social, crianças com TGD apresentam dificuldades em iniciar e manter uma conversa. Algumas evitam o contato visual e demonstram aversão ao toque do outro, mantendo-se isoladas. Podem estabelecer contato por meio de comportamentos não-verbais e, ao brincar, preferem ater-se a

movimentação ou em outras habilidades (fala, escuta, atenção e motricidade). As dançantes Marina Anchises e Bárbara Curado apresentam movimentos espasmódicos de membros superiores o que pode resultar em contornos ansiosos aos gestos expressivos que ocorrem em tempos descontínuos. A professora brasileira Terezinha Petrúcia da Nóbrega, acerca do corpo estesiológico⁸¹ em Merleau Ponty, reflete que:

A dança busca, pois, comunicar mais diretamente com a carne para além das interdições gestuais, revelando a descontinuidade dos ritmos e a fratura dos movimentos. A dança se faz, então, a partir da deformação e transformação dos movimentos e das sensações que são produzidas no interior do corpo. De outra parte, o espectador também é convocado a participar com todo o seu corpo para criar imagens e preencher o espaço com sensações, deslocamentos. (2015, p. 120)

A citação acima não se está referindo a corpos de pessoas com deficiência e sim à percepção da autora acerca da dança em Isadora Duncan ou Rudolf Laban, dois pesquisadores de um movimento fraturado e descontínuo. Tursi não menciona Isadora Duncan entre as suas principais inspirações, apontando Laban como a maior influência em seus estudos de movimentos possíveis de serem vivenciados pelos(as) dançantes do PÉS, com ou sem deficiência, afinal esse trabalho é feito para pessoas e seus corpos bailantes, que, em cena, convidam o espectador a “preencher o espaço com sensações e deslocamentos”, como disse Nóbrega. Acerca dos movimentos fragmentados, descontínuos e despadronizados em Laban, a professora brasileira Larissa Tibúrcio formulou que:

Laban buscava a qualidade interna dessa ação de se mover, buscava a experiência pessoal de cada sujeito em mergulhar no vasto e inesgotável território de possibilidades do corpo, perscrutando-o, averiguando suas sutilezas e intensidades, para que fosse possível ampliar e versatilizar o seu vocabulário expressivo. Propunha uma observação rigorosa dos atos de movimentação de cada um, bem como o experimentar repetido desses atos para que se atingisse o domínio do movimento e se pudesse realizar a ação cênica de modo mais claro, comunicando a intenção que atravessa o gesto. Seguindo a proposição desse autor pensamos que é bastante importante fomentar nas nossas práticas artísticas um olhar atento para esse corpo indissociado que somos e o que ele nos tem a dizer. Dessa forma, podemos dizer que as ideias de Rudolf Laban em torno de uma defesa por uma não

objetos no lugar de movimentar-se junto das demais crianças. Ações repetitivas são bastante comuns. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/51/o-que-sao-os-transtornos-globais-do-desenvolvimento-tgd>.

⁸¹ Segundo Nóbrega (2015, p. 72), a noção do corpo estesiológico foi produzida no contexto da reflexão de Merleau-Ponty sobre a natureza, o sensível, o esquema corporal e sua busca para ultrapassar o corpo sujeito, noção herdada das filosofias da consciência. Em sua filosofia, Merleau-Ponty compreende o corpo como sendo corpo estesiológico, corpo que se move e que deseja. Ao se referir ao corpo estesiológico, não se refere mais a um eu, ou a um sujeito, recorrendo a meios intermediários fortemente marcados pela motricidade, pelo desejo, pelos gestos e sua expressividade.

padronização dos corpos foram bastante revolucionárias para a sua época, o que nos oferece subsídios para refletirmos sobre o educar na dança e para além dela. (2014, p. 6)

Ainda de acordo com a dissertação de Tursi (2014, p. 14), a análise de movimento de Laban é praticada com os(as) integrantes do projeto a fim de potencializar o movimento expressivo de cada um(a), respeitando as habilidades de movimento já adquiridas, localizando tanto os “pontos de eficiência” quanto os que precisam ser trabalhados para melhor desempenho tanto em cena quanto em, principalmente, na vida cotidiana, pois o trabalho no ensaio busca, incessantemente, refletir em uma melhora da autonomia de cada dançante.

Experiências anteriores e tempo no PÉS: Considerando que o grupo é aberto à comunidade e serve como fonte de pesquisa de alunos(as) na Universidade de Brasília, dentre outras escolas, é frequente a presença de estudantes e visitantes durante os ensaios. Para fazer parte do elenco, porém, além da concordância do diretor, há de se verificar se o grupo está aceitando novos(as) integrantes, exclusivamente, para o elenco de atores, uma vez que novas pessoas sempre se podem somar como pesquisadoras ou auxiliares. Em 2020, por exemplo, estamos com o elenco do espetáculo *Amplexos* (2019) completo e, provavelmente, nos ensaios pós-pandemia, o PÉS trabalhará com essas mesmas pessoas, sem novos entrantes para o elenco, a não ser em caso de desistência de alguma ou algum dos(as) dançantes. Além disso, mesmo em tempos em que os espetáculos estão sendo compostos, quem pretende ser dançante precisa comparecer assiduamente aos ensaios para que o diretor e o elenco percebam a regularidade da presença. Em maio de 2020, as mais novas integrantes do PÉS frequentavam o grupo há um ano e quatro meses e as mais antigas, há nove anos, com uma média de 4,75 anos, ou seja, a metade do tempo de existência do PÉS. Sobre as experiências anteriores, por ser um grupo de teatro-dança com pessoas com deficiência, a grande maioria das pessoas que procura o grupo, com a intenção de virar elenco, vem justamente da dança, do teatro ou da reabilitação. Não ter experiência anterior, assim como a idade, não é impedimento para ser dançante do projeto. A grande maioria das pessoas sem deficiência têm experiência anterior com teatro ou dança, o que é coerente com a busca e o interesse por um projeto com as especificidades do PÉS. Há que se destacar a presença de Elenice Ramthum que entrou no PÉS para acompanhar sua filha Gabriela e que se integrou ao grupo e está no elenco dos espetáculos desde *Similitudo* (2015–2018).

Pelo meu entendimento, a cadeira de rodas, o comprometimento de fala de alguns dançantes e a forma como o PÉS lida com tais aspectos para a criação dos espetáculos carecem

de maior detalhamento. Diante disso, adentro agora as análises de *Amplexos*, no qual estive presente desde a concepção até a primeira temporada de apresentação, em 2019.

3.4 *Amplexos*⁸² (2019)

Amplexo significa o ato de abraçar aquilo que envolvemos em nosso plexo braquial localizado entre o pescoço e a axila. As peças de divulgação do espetáculo remetem à reflexão sobre o abraço e, da ordem das coisas que não conseguimos explicar, acabam fazendo uma referência sobre um isolamento, que, em poucos meses, viria a se tornar distanciamento social obrigatório interrompendo novas apresentações em virtude da pandemia do novo corona vírus, a partir de março de 2020.

Os ensaios e a concepção do que veio a ser *Amplexos* (2019) iniciaram-se nos primeiros meses de 2018, tendo sido, algumas vezes, interrompidos para que o elenco voltasse a ensaiar a peça anterior, em virtude de convites para novas apresentações de *Similitudo* (2015–2018). Durante esses encontros, percebia-se que o elenco já se manifestava disposto a um novo desafio. Assim, depois de três anos com o mesmo trabalho, o grupo lançava-se ao desafio de construir coletivamente um novo espetáculo e, após o fim da trilogia do tempo (*Klepsydra-Grãos-Similitudo*), o novo trabalho falaria de sentimentos e relacionamentos que reverberam em abraços ou em solidão.

⁸² Ficha Técnica de *Amplexos*:

Direção e Encenação: Rafael Tursi

Assistência de Direção: Mari Lotti

Elenco: Bárbara Lemos, Elenice Argañaraz, Gabriela Ramthum, Kelly Barros, Laura Garcia, Laysa Gladistone, Lucas Resende, Luísa Nugoli, Mari Lotti, Marina Anchises, Mônica Gaspar, Monise Pessoa, Roges Moraes, Thais Cordeiro, Tize Barroso, Ulli de Oliveira, Vinícius Barros e Yuri Costa

Iluminação e Operação de Luz: Higor Filipe

Sound Designer: Glauco Maciel

Operação de Som: Rafael Tursi

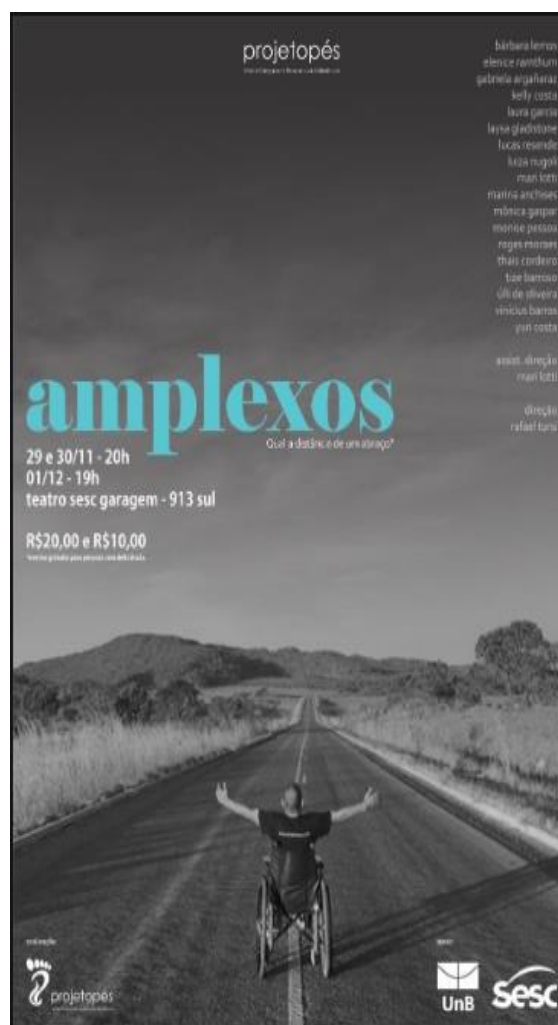
Contrarregra: Samia de Paula

Apoio Logístico: Érika Guedes

Fotografia: Jéssica Laranja

Arte Gráfica: Rafael Tursi

Disponível em <https://www.projetoopes.com/copia-similitudo>. Acesso em: 8 nov. 2020.

Figura 24 – Cartaz *Amplexos*

Qual a potência de um abraço? Quanto de mim existe no outro e o quanto do outro eu carrego em mim? Em cena, através do encontro e do desencontro, vemos corpos que se entrecruzam, investigando o poder do toque, do afeto e do desafeto. O quinto espetáculo da companhia traz, para cena, dezoito dançantes, homens e mulheres, com idades entre 20 e 59 anos. Idades diferentes, pesos diferentes e alturas diferentes. Um caminhar diferente, um olhar diferente, um pensar diferente. Em tempos controversos, de alta comunicabilidade midiática e expressivo isolamento dos indivíduos, de repente, reconhecer nossa diferença pode ser exatamente nossa maior unidade, e reconhecer isso em outrem é ver que não estamos a sós. Há braços. (TURSI, 2019).
(www.projetopes.com)

Registro: Rafael Tursi

A primeira cena de *Amplexos* (2019) começou a ser concebida pela dançante Ana Balata, sem deficiência, que, em sala de ensaio, exercitava, assim como o(a)s demais dançantes, movimentar separadamente diversas partes do corpo. Ana manifestava interesse nos movimentos de seus pés, nos quais, vagarosamente, mexia os dedos tentando separar cada um deles, observando como isso se refletia no todo do seu corpo. A investigação foi repetida algumas vezes em diferentes dias de ensaio contagiando o elenco e o diretor. Os movimentos da dançante de “esticar-dobrar-torcer” os dedos de seus pés foram inclusos entre os experimentados pelo grupo durante o alongamento inicial até que, paulatinamente, foram inseridos no roteiro do novo espetáculo.

Ana Balata, a dançante que propôs tal investigação, mudou-se de Brasília antes da finalização da composição do roteiro, porém aquele seu gesto solitário de mexer nos dedos e

revolver seus pés foi percebido por Tursi como propulsor do tipo de estranheza ou de curiosidade que se pretendia provocar no público durante o espetáculo e, como tais movimentos já haviam contaminado os demais dançantes, o diretor escolheu a atriz Thais Cordeiro, sem deficiência, para realizá-lo durante as apresentações.

É importante salientar que o direcionamento para a nova dançante não se atém a marcações de detalhes, ou seja, Thaís contava com a sua lembrança do que foi apresentado por Ana e tinha a liberdade de oferecer seus próprios gestos para que a cena fosse executada. Essa é mais uma estratégia de Tursi na direção dos espetáculos do projeto: as marcas abrangem a moldura da cena e seus maiores contornos, porém as pequenas pinceladas devem vir das singularidades de cada dançante quando solitário, ou do que é construído pelos pares ou pelo grupo. Nas palavras do diretor, “não significa que o trabalho a ser apresentado tem livre execução dos movimentos pelos alunos(as), mas sim que a partir de uma orientação, o seu processo temporal de execução é pessoal e, por que não dizer, intransferível.” (TURSI, 2014, p. 58).

Entre as especificidades desse diretor ao apresentar espetáculos que exibam a singularidade dos corpos e dos sujeitos que compõem o seu elenco, está a forma de oferecer ao espectador(a) um espetáculo que não se inicia com a abertura das cortinas. *Amplexos* (2019), como também ocorreu nos quatro espetáculos anteriores, já está a acontecer quando o primeiro espectador adentra o teatro e o espetáculo se inicia, então, antes da entrada da plateia, ao som de uma canção com letra que se propõe reflexiva e com uma mulher já sentada no chão, observando os próprios pés.

Estreamos naquela temporada (29, 30/11 e 1º/12/2019) no Teatro SESC Garagem, localizado no bairro Asa Sul, em Brasília, em um palco em formato arena. A dançante, sem se levantar, integrava aos gestos parados movimentos nos quais girava cabeça e o corpo para que o público, acomodado em algum dos quatro blocos de arquibancadas, pudesse observá-la. Desse modo, portanto, Cordeiro poderia ser vista pelo(a) espectador(a) por, pelo menos, um dos quatro ângulos de seu corpo: frente, costas, lateral direita ou esquerda. Tursi costuma dizer que no PÉS só o primeiro espectador assiste ao espetáculo por inteiro. Assim, durante aquela temporada de *Amplexos* (2019) a plateia entrava e era direcionada pela contrarregra Sâmia Queiroz, bem como por outros(as) voluntários(as) que auxiliam o PÉS durante as apresentações, a se espalhar pelos quatro blocos de arquibancadas. Antes da primeira pessoa entrar, a dançante já estava lá, absorta, um pouco à esquerda dos entrantes e à frente (no PÉS quase nunca alguém se posiciona no centro do palco, seguindo orientação do diretor). De vez em quando, a dançante dirigia o

olhar fixo a uma ou outra pessoa, que, de acordo com depoimento de Thaís, geralmente, não a olhava de volta.

Ao pensar o teatro como arte de um tempo sem origem no qual seguimos os rastros de atores e atrizes que nos precederam e deixaremos nossas pegadas para quem vier, esse principiar dos espetáculos antes da entrada do primeiro espectador dialoga com as ações de atrizes, atores, dramaturgos(as), diretores(as), entre outros sujeitos de cena, muitas vezes anônimos(as), que nos permitiram alargar espaços historicamente concedidos a pessoas com corpos diferenciados protagonizando em montagens que não supervalorizam a diferença como forma de ridicularizar a pessoa com deficiência e vão ao encontro de uma estética que transmuta gestos cotidianos em extra-cotidianos e os inscreve na cena, em busca de se criar novas conexões entre pessoas.

A condução do diretor, durante os ensaios de *Amplexos* (2019), deixava claro que, para o novo roteiro/coreografia, haveria uma intenção por trás da execução do movimento. Para *Amplexos*, deveríamos pensar/sentir/dançar sensações provocadas por encontros e desencontros, nos mais diferentes relacionamentos, amorosos, fraternais, familiares. Isso, segundo Tursi, era novo para o coletivo, que até ali buscava o movimento expressivo sem se ater a intenções que conduzissem a sua realização. Diante da novidade, os ensaios privilegiavam, nesse momento de criação, as experimentações coletivas, ou seja, aquelas que ocorriam com a presença de todos(as) os(as) dançantes propondo as suas próprias execuções dos movimentos coreografados aliadas à intenção sugerida pelo diretor e, a partir das cenas coletivas, foi-se construindo o roteiro do espetáculo que conta com várias cenas coletivas, em duplas e momentos de cenas individuais, como a primeira cena, dentre outras.

Há que evidenciar que o projeto PÉS é um coletivo. Coletivo no sentido de que Liliana da Escóssia e Virgínia Kastrup encontraram para definir tal conceito, como uma dimensão da realidade que se opõe a uma dimensão individual e se confunde com a social (2005, p. 295). Para o diretor e as dançantes, é perceptível que ser integrante do PÉS provoca orgulho. O que transparece, para quem apenas observa, é uma sensação de pertencimento que fortalece o coletivo. Durante os ensaios e, muito mais, ao longo das apresentações, aquelas várias pessoas com seus diferentes corpos, as suas cadeiras de rodas, os seus membros que se movimentam com gestos singulares, bem como as suas falas com ritmos e acentos peculiares marcantes, formam um coletivo integrado, sensível e atento, o qual expande as suas possibilidades de expressão física e de realização artístico/estética integrada pelo grupo.

Talvez em função disso, mas sem diferir muito do que foi apresentado em vários momentos dos outros espetáculos do PÉS, é coletiva boa parte das cenas de *Amplexos*. Logo na

segunda cena, os vinte dançantes juntos se apresentam ao público ficando parados por cerca de três minutos apenas se autoabraçando e olhando de volta para quem os mirava da plateia, “quebrando a quarta parede”, assim, e oferecendo aquele abraço para alguém. Considerando-se que estreamos em um palco em formato arena, com as duas dezenas de pessoas do elenco, pudemos apresentar ao público, cada um dos quatro lados da arquibancada, com quatro ou cinco pessoas.

Figura 25 – Cena dos autoabraços – *Amplexos* (2019) – Teatro SESC Garagem - DF



Registro: Jéssica Lima.

3.5 A cadeira de rodas como dispositivo cênico

A forma como a cadeira de rodas é apresentada nos espetáculos do PÉS, por exemplo, demonstra uma escolha estética que não se acomoda, ou melhor, incomoda-se e quer propor uma discussão, ainda que silenciosa, caso pensemos estritamente em palavras, sobre tal dispositivo. Infiro que a cadeira de rodas possa ser percebida como um dispositivo, em diálogo com Giorgio Agamben:

Chamarei de dispositivo literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, os panópticos, as

escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é evidente, mas também, a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, os computadores, a navegação, os telefones celulares, e porque não a linguagem mesma que é talvez o mais antigo dos dispositivos que há milhares e milhares de anos um primata provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam teve a inconsequência de se deixar capturar. Recapitulando assim das duas grandes classes, os seres vivos (ou substâncias) e os dispositivos. E entre esses dois como terceiros, os sujeitos. Chamo sujeito, o que resulta da relação, e por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os vivos e os dispositivos. Naturalmente as substâncias e os sujeitos, como na velha metafísica, parecem sobrepor-se, mas não completamente. (AGAMBEN, 2005, p. 13)

A cadeira de rodas, em seu uso para deslocamento ou como elemento de cena, encaixa-se, a meu ver, como mais uma das quaisquer coisas que podem ser chamadas por dispositivo por Agamben. No Projeto PÉS, especificamente, a cadeira entra em cena, interceptando, modelando, controlando e/ou recriando gestos, comportamentos, linguagens e discursos das e dos(as) dançantes e, conseqüentemente, de quem assiste aos espetáculos, interferindo na relação socialmente pré-estabelecida entre tal dispositivo, a cadeira de rodas, o sujeito que se relaciona com ele e quem observa essa relação.

Sob o comando do diretor e, mesmo nas horas que antecedem os ensaios ou em conversas informais, os andantes sentam-se nas cadeiras, sobem e descem delas, movimentando-as de forma não usual; e os cadeirantes descem de seus dispositivos e vão ao chão, plenos de confiança e, assim, horizontalizam uma relação, possibilitando troca, olho no olho, toque, silêncios eloquentes e ampliados, que desafiam o senso comum e ampliam as possibilidades cênicas e vivenciais entre pessoas. Quaisquer pessoas. O neurologista português Antônio Damásio problematiza, abaixo, o valor emocional atribuído a objetos:

A possibilidade de atribuir um valor emocional a objetos não definidos biologicamente para tanto faz com que a série de estímulos que potencialmente podem induzir emoções seja infinita. De um modo ou de outro, a maioria dos objetos e situações conduz a alguma reação emocional, embora alguns com uma frequência muito maior do que outros. A reação emocional pode ser fraca ou forte – e, felizmente, ela é quase sempre fraca – mas, apesar disso, ela acontece. A emoção e o mecanismo biológico que a fundamenta são o acompanhamento obrigatório do comportamento, consciente ou não. Algum nível de emoção acompanha necessariamente os pensamentos que alguém tem acerca de si mesmo ou daquilo que o cerca. (2000, p. 117)

Infiro ser muito difícil não se atribuir um valor emocional a algo tão cheio de significados quanto uma cadeira de rodas, sem, em momento algum, menosprezar o que a cadeira significa para alguém que necessita dela para se locomover. Ela impede qualquer

possibilidade de disfarce ou de invisibilização da deficiência, além de exigir dos membros da sociedade civil alterações arquitetônicas que possibilitem a locomoção da pessoa que usa a cadeira nos ambientes públicos e privados, criando uma esfera de responsabilização que escancara a deficiência em relação ao que aquela sociedade se propõe a realizar para que as pessoas que necessitam das adaptações possam conviver socialmente, minimizando, desse modo, os impactos dos impedimentos advindos da sua condição. A deficiência passa a ser então social, a sociedade é deficiente porque não provê os espaços públicos ou não determina o cumprimento da legislação em espaços privados, impedindo, assim, a possibilidade de convivência igualitária entre pessoas *com* e *sem* deficiência, o que certamente afeta os sentimentos e “os pensamentos que alguém tem acerca de si mesmo ou daquilo que o cerca”, como apontou Damásio na citação acima.

O elenco do PÉS conta, desde 2018, com quatro pessoas que usam a cadeira de rodas para se locomoverem, total ou parcialmente, e o diretor vem, desde o primeiro espetáculo *Klepsydra* (2011–2016), escolhendo desmitificar essa ferramenta em seus trabalhos. Tursi, em sua dissertação, explicando acerca de exercícios que visam à ampliação do contato corporal com outro(a)s dançantes, salienta que “exercícios para usuários de cadeira de rodas fora da cadeira, envolvendo ainda, toques, pegadas, levantares da cadeira, rastejos, giros e princípios de acrobacias em dupla” (TURSI, 2014, p. 49). Agora, dialogando com essa dissertação, em minhas palavras, Tursi continua sustentando que essas atividades demandavam observação contínua e mútua para que a confiança se instalasse nos envolvidos a ponto de retirada ou a colocada na cadeira, bem como os exercícios realizados no solo ou no colo acontecessem em segurança para ambos, percebendo como se deve auxiliá-lo, e se é preciso ou não tal auxílio. (TURSI, 2014, p. 50). A partir do entendimento de que tais exercícios são realizados pelo grupo em ensaios e, conseqüentemente, em apresentações há vários anos, a confiança no(a) parceiro(a) foi sendo adquirida com os encontros e as cenas nas quais se almeja algo como uma desmitificação da cadeira, não se considerando mais uma novidade nos espetáculos do PÉS, haja vista que determinadas variações da proposta da cena do tango estão contempladas no roteiro dos quatro espetáculos já desenvolvidos pelo grupo.

Em *Amplexos* (2019), há, igualmente, cenas que evidenciam essa escolha de propor diferentes formas de interação entre aquele dispositivo e o(a) dançante sem, necessariamente, que a cadeira seja um meio de locomoção de pessoas com mobilidade reduzida nos membros inferiores.

Durante o espetáculo, há uma cena na qual, após um movimento coletivo, a cadeira é deixada sozinha no palco e o foco da iluminação recai sobre ela até que um dançante, Lucas Resende, que não precisa de cadeira de rodas para se locomover, aproxima-se desse dispositivo, observa-o, toca-o, brinca com ele, fazendo uma espécie de jogo de esconde-mostra, até que nele se sentar e ir embora. Lucas, como já mencionado, tem Síndrome de Williams, que “apresenta impactos nas áreas comportamental, cognitiva e motora”⁸³, o que, aliado à singularidade da personalidade do rapaz, faz com que os movimentos vivenciados nessa cena apresentem certa comicidade, provocando, na primeira temporada de apresentações, boas risadas na plateia. Sobre a deficiência mostrada em cena, José Tonezzi, analisando o espetáculo *Lautrec*, dirigido por ele, em 2005, discorre sobre as singularidades do corpo da atriz Kátia Fonseca, que apresenta nanismo “com atrofiamento dos membros superiores e inferiores devido a uma má formação óssea congênita” (2011 p.161), como elemento constituinte do espetáculo:

Suas características constituíam-se num importante elemento de enunciação, pois que agregavam dramaticidade ao personagem, evocando questões ligadas ao próprio imaginário do público. Neste sentido, seria possível afirmar que, sem a necessidade de dissimular ou de representar, o corpo da atriz – de aparência ao mesmo tempo grotesca e singela – atingia um sentido inusitado, vinculado à subjetividade e ao imaginário coletivo. Neste sentido, buscava-se enaltecer cenicamente a características que naturalmente lhe eram dadas, como o tamanho reduzido, a deformidade de pernas e braços e a dificuldade em realizar tarefas aparentemente simples, como andar, rolar pelo chão ou vestir o colete. Por sua dificuldade em serem executadas pela atriz, essas e outras ações protagonizavam algumas das passagens da peça. Com isto, o uso cênico de uma disfunção, que já não era aludida nem representada, mostrava-se instrumento para a emanção de sentidos de outra maneira intangíveis. (TONEZZI, 2011, p. 161)

O PÉS também trabalha com esse “uso cênico da disfunção”, uma vez que os corpos das e dos(as) dançantes e suas singularidades compõem a estética cênica por meio de experiências que vão ocorrendo na tessitura do percurso até serem transformadas em cena. Uma das técnicas utilizadas para *descotidianizar* o gesto é a proposição de se intensificar o movimento de alguma parte do corpo interagindo com pessoas diferentes, sendo indiferente o quanto cada um consegue movimentar a parte sugerida, desde que se proponha a mover a parte sugerida o máximo que conseguir. Dessas tentativas surgem movimentos que compõem a estética desse grupo com as suas particularidades de corpos e gestos e dependendo do resultado de tais exercícios eles entram na composição do roteiro do espetáculo. Assim como a cena do

⁸³ Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/doencas/sindrome-williamsbeuren-swb.htm>. Acesso em: 21 set. 2020.

Tango, repetida várias vezes na forma original ou com variações tanto nos espetáculos do PÉS quanto em outras apresentações, cenas que mostram piruetas na cadeira de rodas também fazem parte dos roteiros de muitos dos trabalhos exibidos pelo grupo e, assim como o Tango, são preparadas também como cenas-solo ou em duplas.

Figura 26 – Roges Moraes em acrobacia com a cadeira – *Klepsydra* – 2016



Registro: Hugo Veiga.

Em outra cena de *Amplexos* (2019), duas dançantes atravessam o palco rastejando-se até se encontrarem e se abraçarem. Uma delas é Elenice Ramthum, sem deficiência, e a outra é Anchises, que, como já comentamos, apresenta movimentos espasmódicos dos membros superiores e precisa de cadeira de rodas para se locomover fora do chão. O rastejar das duas dançantes possibilita à Marina algo que a cadeira impede, ou seja, um abraço de corpo inteiro, um abraço no qual seus braços e pernas se entrelaçam com o corpo da outra pessoa em uma possibilidade de contato incomum para quaisquer pessoas, um abraço advindo desse movimento de rastejar.

Cenas que propõem novas possibilidades tanto para uso da cadeira de rodas quanto para o deslocar da pessoa com deficiência tendem, a meu ver, a acenar para que a plateia reflita sobre a existência de processos menos hierarquizantes nas relações entre as pessoas. Mesmo que não se estabeleça, frontalmente, uma oposição entre quem usa e quem não usa a cadeira, dificilmente se foge de um padrão em que os locais de poder são desfrutados pelas pessoas que

não têm deficiência, recorrendo-se a adjetivos como produtivo, independente, forte, os quais não são, frequentemente, associados a usuários de cadeiras de rodas. Tais padrões trazem consigo determinações de comportamentos e de possibilidades de locomoções que, além de homogeneizar as pessoas em blocos de deficiência, desprezam as singularidades de cada uma delas, assim como suas escolhas artísticas, estéticas, pessoais e políticas. Os espetáculos do PÉS, embora não de forma panfletária, contribuem, a meu ver, para que se questionem esses condicionamentos sociais previamente determinados às pessoas com deficiência.

3.6 A Dramaturgia Sonora dos Espetáculos

Nos cinco trabalhos já apresentados pelo Projeto PÉS, a coreografia/partitura escolhida pelo diretor dispensou, quase completamente, as palavras em suas narrativas e, conseqüentemente, a audição, por parte do público, das vozes de seus dançantes, que dançam pautados por músicas ou ruídos a marcarem os inícios ou os finais de cenas. Algumas exceções aconteceram em *Klepsydra* (2011–2016), quando, após a entrada do público, temos um *blecaute* e ouve-se a dançante Marina Anchises recitando, por quase três minutos, uma poesia pré-gravada. Segundo o diretor, a opção de gravar se deu, inicialmente, por lidar com a timidez da dançante e, depois foi mantida, pela qualidade da projeção. *Klepsydra* (2011–2016) terminava, também, com um texto falado por Rafael Tursi. Em *Grãos* (2013), na segunda cena, uma carta era lida por pessoas com deficiência e, na metade da peça, a dançante Kelly Barros dita uma carta, que será lida, numa estrutura de jogral, na cena seguinte. Por fim, na última cena de *Grãos* (2013), outra dançante adentra o palco para falar outro texto.

O quadro 2 (p. 106) de julho de 2020, evidencia cerca de 40% dos(as) dançantes apresentando alguma deficiência – e, destes(as) quase todos(as) apresentam algum comprometimento de fala. Sobre a possibilidade de explorar outros efeitos sonoros, além da palavra na comunicação com o público, o diretor teatral italiano Eugênio Barba, em seu livro *Queimar a casa: as origens de um diretor*, afirma, que o “silêncio também é uma ação vocal” (BARBA, 2010, p. 77). O diretor, ainda, descreve a nova configuração sonora de seus espetáculos, que, em virtude da emigração da Noruega para a Dinamarca, “não compartilhavam mais a língua dos espectadores” (BARBA, 2010, p. 77). Nesse sentido, a companhia precisou reinventar-se para manter a atenção dos espectadores com outras formas de comunicação, além da palavra. Ainda que não seja o idioma o causador da opção do diretor pela não utilização de palavras nos espetáculos do PÉS, o espaço acústico da maioria das cenas transcorre com sons

diversos, diferentes de palavra, embora saibamos que o corpo dançante pode comunicar e emocionar, em silêncio, plateias tão singulares quanto o elenco do coletivo.

Sobre essa não-palavra ou sobre uma palavra silenciosa e que, ainda assim, comunga com o mundo, o poeta Carlos Drummond de Andrade brindou-nos com o seguinte poema:

A Palavra

Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.
Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a (ANDRADE, 1983).

Nos cinco trabalhos do grupo entre 2012 e 2019, a coreografia/roteiro dispensou o uso de palavras na quase totalidade de suas narrativas, as quais passam por movimentações cotidianas e extracotidianas, que envolvem gestos expressivos de pessoas *com* e *sem* deficiência, propostos em sala de ensaio, observados pelo diretor – e, no caso de *Amplexos*, pela atriz Mari Lotti, assistente de direção e ambos, junto com o elenco, escolhem aquelas que farão parte do roteiro final.

A ambientação sonora dos espetáculos não prescinde, no entanto, de música e de outros sons para a composição da dramaturgia. Mesmo em silêncio, a singularidade de suas e seus dançantes pode ser percebida pelos sons advindos de movimentos, que incluem o ranger das cadeiras de rodas em diferentes velocidades, passos e ruídos vindos da fricção entre o corpo e o chão ou entre os corpos. Segundo Barba:

Os barulhos, passos, rangidos de porta, objetos que alguém mudava de lugar, que caíam e quebravam, o gotejar da água ou o ruído de uma panela que estava fervendo brotavam das ações do momento. O ator as executava de forma que extraísse delas uma gama de variações. Elas eram incorporadas na coluna sonora do espetáculo, caracterizada por associações auditivas e por uma simultaneidade de ritmos divergentes. Amalgamados com as ações vocais do ator, os efeitos acústicos compunham a música contínua que deveria sugerir o espetáculo até mesmo a um espectador cego. (BARBA, 2010, p. 81)

Não há pessoas com deficiência auditiva total no elenco atual do grupo. Ainda assim, por motivos vários, alguns participantes falam mais lentamente ou com ritmos e cadências próprias condizentes com as suas possibilidades expressivas, o que, talvez, justifique a opção do diretor por não explorar a partitura sonora advinda das vozes dos(as) na grande maioria das cenas dos espetáculos do PÉS tornando sons reconhecíveis pelo grupo, ou a música, os protagonistas da dimensão acústica do espetáculo. No desenrolar do roteiro, é a sonoplastia que pauta entradas e saídas de dançantes, que, ao reconhecerem o som, reconhecem também o código combinado em ensaio e a cena que virá a seguir.

Na totalidade das cenas de *Amplexos* (2019) e nas demais cenas dos espetáculos anteriores, o ambiente sonoro é tão importante para o encadeamento e o desenvolvimento dos roteiros dos espetáculos que chega a ser um ponto de apoio para que a coreografia se desenvolva mantendo o ritmo esperado. Eu tive a oportunidade de acompanhar, em ensaio, situações nas quais a ausência do som previamente combinado provocou, em praticamente todo elenco, com ou sem deficiência, certo atropelo para o desenrolar da sequência das cenas. E, em contraponto, ao ouvir a sonoridade que introduzia a cena, o elenco reconhecia a coreografia a ser adotada e ficava em estado de prontidão e de alegre expectativa para o próximo movimento.

3.7 A Coxia como Entre-Lugar

Em diálogo com Narciso Telles sobre a viabilidade da experiência como caminho para a pesquisa “por contribuir com os processos de investigação teatral no qual o pesquisador se encontra corporalmente envolvido e cujos objetivos estejam vinculados à análise das ações cotidianas existentes em processos de criação e/ou de ensino-aprendizagem” (TELLES, 2012, p. 52–3), percebo que a minha presença como pesquisadora no PÉS, e, também como dançante, evoca em mim sensações e questionamentos que eclodem no meu processo de escrita de forma mais contundente e visceral do que eu alcançaria sem que o meu corpo cênico vivenciasse a experiência relacional com os integrantes do grupo, a qual se constrói, para além das transformações advindas dos comandos do diretor, tais como as situações vivenciadas na coxia, no *entre*, naquela lacuna invisível ao público.

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss “coxia nos teatros é o espaço situado entre o palco e as paredes adjacentes a este, local que não é visto pelo público e onde os atores

aguardam a hora de entrar em cena e/ou onde ficam aqueles que realizam trabalhos de infraestrutura de palco; bastidores”.⁸⁴

Embora saibamos que a orquestração da coxia é importante a qualquer espetáculo, vale salientar que, nos grupos que incluem pessoas com tempos de locomoção e de decisão diversos, é fundamental a percepção do coletivo de que a cena se inicia ainda na coxia por meio de gestos de impulsionamento da cadeira de rodas, de palavras afirmativas sobre a hora de se entrar em cena ou mesmo atenção com o(a)s que precisam de tempos diferentes para levantar ou sentar-se, sendo tais gestos imprescindíveis para que a sucessão das cenas aconteça a contento. O trabalho teatral com pessoas com deficiência passa por um tempo de decantação diferente do comum, talvez um pouco mais dilatado, sendo que tal tempo influencia a duração necessária para a metamorfose entre o instante do ensaio e a inscrição daquele conteúdo entre os possíveis de serem acessados pela atriz, ator ou dançantes, no caso específico do PÉS, quando necessário.

No caso do PÉS, cadeirantes, tetra ou pararésicos(a)s, sindrômico(a)s ou pessoas com características físicas ou intelectuais que interfiram no tempo de decantação entre o recebimento de um comando para a cena e a realização dela, precisam interagir física e emocionalmente com outro(a)s dançantes para que cruzem, conforme o ensaiado, a fronteira entre o mundo invisível da coxia e o mundo espetacular da cena. Há, em cada ensaio do PÉS e nas apresentações, um acordo tácito entre o(a)s dançantes de que existe cena a ser vivenciada na coxia. A coxia é uma fronteira escura, apertada, silenciosa, imprecisa e imprevisível, mas que se pode – ou melhor, mais que isso – faz-se necessário nela estar passando-se por esse espaço sem que cada uma daquelas pessoas perca o seu estado de cena.

Féral, em seu artigo “A fabricação do teatro questões e paradoxos”, diz que obra “se faz também e, sobretudo por eliminação, por supressão e atenuação (desaparecimento) dos traços” (2013, p. 571). A invisibilidade do que acontece na coxia dos ensaios/espetáculos do PÉS permeia aqueles espaços de desertos nos quais o vento apaga as pegadas, mas o caminhante continua a seguir o seu destino.

O que se vive na coxia do PÉS é imprescindível para que o espetáculo venha a acontecer, seguindo um roteiro de ações que passa pelo cuidado e pela percepção do outro, diferentemente do que ocorre com as cenas rejeitadas que apenas ameaçaram existir, ou com aquelas que chegaram a ser ensaiadas e, talvez, tenham deixado rastros em corpos, vozes, memórias dos

⁸⁴ O Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa 1.0 – Decantar

atores, mas mesmo assim farão parte das não-cenas, em que pese o completo apagamento pela inexistência de seu registro.

3.8 Um Dia (In)comum de Ensaio

Finalizo as incursões acerca dos encontros presenciais do grupo, já que a partir de março/2020 estamos nos encontrando apenas virtualmente, compartilhando um dia de ensaio, que está escrito em meu diário de bordo e inscrito nos corações de quem esteve conosco na sala. Aquele dia comum de ensaio no PÉS (13.03.2019), ainda nos primeiros passos do que viria a ser *Amplexos* (2019), inicia-se com apenas 16 do(as) 20 dançantes, todos em roda, relaxando, respirando, concentrando, praticando o *nadismo*, observando a qualidade de corpo, qualidade da presença, pensando e exalando aquilo que ocorreu naquele dia até a chegada no espaço de ensaio. O diretor fala:

– Não se desconcentrem quando chegarem os outros.

Tursi conduz o alongamento e pede que relaxemos ombro e pescoço, que respiremos levando o ar lá embaixo e que soltemos a respiração com calma. O grupo está tranquilo, quem se atrasa vai chegando aos poucos e adentra a roda em silêncio, e o exercício não para quando da chegada dos outro(a)s dançantes. Ao comando do diretor, o grupo respira abrindo a boca bem ao exalar. O diretor pede:

– Mostrem os dentes, mexam o músculo da boca, expandam, contraíam, mexam a boca, mexam o rosto, mexam sobancelha, pisquem com um olho só, mexam a orelha (?), mexam o pescoço, façam careta.

De repente, ouvimos a Gabi (a dançante Gabriela Arganãraz) perguntando de forma silabada:

– Co-mo-faz-iz-is-so?

Tursi vai até ela, mostra como fazer e nós continuamos o movimento ao som do diretor, que diz para relaxarmos cabeça e face, mexermos a língua, mastigarmos chiclete, rodar o pescoço. Ouvimos o som da cadeira de rodas da Kelly (a dançante Kelly Barros) descendo a rampa da UnB e os passos alegres da Monise (a dançante Monise Pessoa). Agora já somos quase todos. Há certo “*frisson*” pela chegada das meninas, mas o exercício continua em silêncio, e elas, que estão no PÉS desde a primeira aula há mais de nove anos, conhecem as regras. A

roda se amplia para recebê-las e iniciamos o esticar-dobrar-torcer, primeiro com movimentos de dedos. O diretor diz:

– Acelerem os dedos; dedos, mãos e punhos, para cima e pra baixo, para um lado e para o outro; dedo, mão, punho e cotovelo; esticou, dobrou, torceu; dedo mão, punho, cotovelo e ombro; esticou, dobrou, torceu.

Há uma movimentação na roda para que algumas pessoas ajudem outras a executarem os movimentos. Em silêncio. Todas as ajudas são recebidas com sorrisos. Somos estimulados a tocar uns nos outros. “Sem medo, mas com cuidado” é um dos lemas da condução de Tursi no PÉS. Cada pessoa executa o comando conforme as suas possibilidades, e, de vez em quando, Tursi chama algum nome para melhor execução do movimento, e o chamado é recebido tranquilamente.

O exercício continua e o diretor pede que, ao girarmos a cabeça, aproveitemos para olhar o grupo, olhar para cada uma das pessoas. Eu, que já estou no PÉS, em 2019, há apenas um ano, ainda me atrapalho nesse comunicar-me só com o olhar. O diretor pede que se conte um segredo com o olhar. Esse exercício de olhar é demorado. Calmaria é a palavra. Tursi orienta:

–Saíam da roda e espalhem-se na sala, escolham alguém para fixar o olhar e, assim que a pessoa também te olhar de volta, dê um passo em direção a ela, aproximando-se.

Tursi observa o desenho do movimento na sala e diz:

– Quem está mais longe demora mais a chegar, quem está mais perto chega com menos passos.

Nesse momento não faz a menor diferença que sejamos cadeirantes ou andantes e, parece ser, absolutamente natural que o andante empurre a cadeira de quem não consegue fazer isso sozinho. O exercício continua e o diretor pede:

– Quem já chegou procure uma movimentação em dupla com o escolhido(a) pelo olhar, podendo, inclusive, mover-se no espaço para aproximar-se. Sempre sem palavras. Sem tocar. Apenas olho no olho. Aproximem-se, afastem-se, imitem os outros, olhem para alguém do outro lado e, caso o outro aceite o jogo, aproximem-se, sem se tocar, ao se encontrarem, dancem e, depois, afastem-se, no ritmo escolhido pela dupla.

Todos(as) ou quase todos(as) vão. Cada um(a) em seu ritmo. A partir de um certo momento, há várias duplas na sala. Às vezes, as duplas se entrecruzam. Outro comando do diretor:

– Quando duas duplas se encontrarem, elas podem dançar e se tocar.

Algumas o fazem, outras não. Durante aquele exercício, em contraponto a toda recomendação recorrentemente requerida por Tursi sobre nos mantermos em silêncio, Lucas fala: “Quem chegar perto de mim eu vou segurar, segurar bem forte, com força, paz, amor e esperança, sempre”. É um momento absolutamente sublime e de tamanha epifania em relação ao silêncio no qual estávamos imersos que Lucas é aplaudido pelo grupo e o diretor fica aparentemente perdido, visivelmente, emocionado. Lucas Resende tem Síndrome de Williams, que é conhecida como a síndrome da simpatia, pela espontânea amorosidade com que se relacionam com as pessoas em geral.

Um dia comum no PÉS é um dia comum e irrepetível como em qualquer coletivo que se ancora na sensação de pertencimento enquanto impulso desejante para ser se estar em grupo.

3.9 O PÉS na Pandemia da COVID-19

Amplexos cumpriu uma única temporada (30/11 a 02/12 de 2019) e o grupo entrou de férias, as quais regularmente coincidem com as férias escolares da UnB, em virtude de os ensaios acontecerem em uma sala do Departamento de Artes Cênicas da universidade. O grupo voltou a se reunir em março de 2020 e, depois de apenas um encontro, diante de um isolamento social instaurado pelos riscos de exposição ao COVID-19, em cumprimento às orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) e ao decreto⁸⁵ do Governo do Distrito Federal (GDF) para interrupção de atividades educacionais, as atividades foram interrompidas.

Inicialmente manteve-se contato virtual pelas mensagens encaminhadas na ferramenta de comunicação utilizada pelo grupo, mas, durante esta pesquisa, verificando as mensagens que trocávamos, percebo que tínhamos a ideia de que a interrupção seria breve, e mal sabíamos nós que todo o semestre e talvez o ano de 2020 ficaria comprometido.

O PÉS, a partir dos ensaios para o primeiro espetáculo, ainda em 2011, reúne-se regularmente duas vezes por semana, ou seja, os encontros tornaram-se uma rotina para os(as) dançantes. A interrupção brusca foi bastante sentida por todo o grupo devido a uma alteração tão significativa em seus hábitos ou costumes, que se refletia para além dos ensaios do PÉS. Depoimentos informais das mães dos(as) dançantes, em nosso grupo virtual, narravam que, em

⁸⁵ Decreto n° 40.539, de 19 de março de 2020 – Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do novo Corona vírus, e dá outras providências.

casa, havia questionamentos sobre o motivo da interrupção, sobre quando voltaríamos, além de manifestações de saudades e de vontade de reencontrar com os(as) colegas do grupo.

Para que nós não nos afastássemos e, para tentar minimizar a falta dos encontros presenciais, Tursi nos mantinha informados das atividades virtuais que, em marco-abril-2020, já começavam a ocorrer e, ao mesmo tempo, convidava o grupo para que participássemos, o mais ativamente possível, desses eventos, além de propor ações protagonizadas pelo PÉS.

A primeira atividade foi reunir os(as) dançantes do PÉS para mandar um abraço virtual. Cada uma e cada um em sua casa postava um vídeo se autoabraçando e aquele abraço era enviado virtualmente aos seguidores do projeto, em uma referência a *Amplexos* (2019), na tentativa de sensibilizar o público para a alegria que é receber um abraço, mesmo virtual, em tempos de pandemia.

Tursi, também, logo aderiu às chamadas *lives*, que tomaram conta da “primeira temporada” da pandemia, as quais foram iniciadas em uma das redes sociais do Projeto pelo próprio diretor, contando a história do grupo. A partir dessa, vieram outras, inicialmente às terças e quintas e depois só as quintas-feiras. Nesse período, o PÉS realizou, semanalmente, *lives* com três tipos de conteúdo:

- *Troca de saberes*, em que os pesquisadores acadêmicos do grupo entram na rede para compartilhar seus trabalhos finais de graduação e pós-graduação, voltados para o horizonte artístico e pedagógico com pessoas com deficiência, como é o caso do próprio diretor Rafael Tursi, compartilhando como criou e firmou o grupo PÉS, a partir de sua pesquisa de Licenciatura em Artes Cênicas e do Mestrado em Arte, dentre várias outras participações,

- *Quem cuida*, nas quais recebemos mães dos(as) integrantes com deficiência do Projeto para uma conversa sobre suas vidas fora do ensaio. Assim como a grande maioria das pessoas, as mães dos(as) dançantes não tinham intimidade em falar ao vivo em uma rede social, ainda assim, os encontros reverberaram, com delicadeza e generosidade, para as pessoas que estiveram conosco naqueles momentos, em uma possibilidade de uma reflexão sobre como é ser mãe de uma pessoa com deficiência, apresentando os revezes, as conquistas, as barreiras sociais existentes, a opção por integrar um grupo de teatro-dança.

- *Conteúdos de intercâmbio*, a partir dos quais foram recebidos diretores e artistas de outros grupos, que trabalhem com arte com pessoas com deficiência e a LUDOLIVE, em que o PÉS, por meio de seu diretor, propôs, ainda, um momento cujo mote é o mesmo do espírito

improvisacional do espetáculo *Ludo*, ocorrendo da seguinte forma: a página do Projeto PÉS ficava on-line e quem quisesse conversar com Tursi entrar e trocar ideias ao vivo.

Em paralelo, o PÉS foi chamado a participar de eventos internacionais, que aconteciam na internet, como o *Cada quien desde su ventana*, promovido pela Rede Latino-americana de Dança e Inclusão, em comemoração ao Dia Internacional da Dança, em 29 de abril. Eram experimentos de dança feitos por pessoas de países latino-americanos, nos quais cada uma, em sua tela de computador ou celular, dançava sozinha ou com tentativas de sincronicidade de movimentos ao som de músicas. Esses eventos eram misto-colaborativos, ou seja, contavam com a presença de pessoas *com e sem* deficiência em seu elenco, e os participantes propunham os seus próprios movimentos. Treze dos 20 dançantes do PÉS participaram desse evento, o que representa 65% do quantitativo total de integrantes do grupo.

Esse experimento evoluiu para a participação no PÉS no “Encontro Latino-Americano de Dança e Inclusão”, em maio de 2020, em que Rafael Tursi foi convidado a ministrar uma residência artística com 30 horas de duração, distribuídas em 10 encontros seguidos em que participaram 16 pessoas de cinco países da América Latina, com direito à apresentação transmitida on-line para vários países. Um casal de dançantes do PÉS, Roges Moraes, cadeirante, e Thais Cordeiro, sem deficiência, foi convidado a realizar uma oficina de um dia da qual participaram mais de 40 pessoas de vários países da América Latina. A residência artística comandada por Tursi gerou o espetáculo virtual *¿Quièn soy cuando nadie me ve? /Quem eu sou quando ninguém me vê*, apresentado pelo youtube, em 05 de junho de 2020.

Figura 27 – Elenco de *Quem sou eu quando ninguém me vê* – 06/2020



Registro: Rafael Tursi.

No mês de maio de 2020, durante o encontro, as pessoas que dançam no PÉS foram convidadas insistentemente pelo diretor a participarem das oficinas e dos eventos proporcionados, sendo, assim, incentivadas à capacitação do(a)s integrantes do grupo, mais uma das características de seu diretor.

Os ensaios virtuais do PÉS, que foram retomados apenas às segundas feiras a partir de julho/2020, encontraram o(a)s dançantes cheios de saudade e de vontade retomar os processos.

Outra atividade adaptada para que o público assistisse respeitando o isolamento social foi a participação no MID – Movimento Internacional de Dança, que, em junho de 2020, apresentou a sua 6ª edição, com participação do PÉS em todas elas. Em 2020, o MID foi em formato *drive-in* no CCBB Brasília, em virtude da pandemia da Covid-19, que exige respeito ao distanciamento social. Nessa edição, fazendo referência a *Amplexos* (2019), o diretor e dois integrantes do grupo apresentaram uma cena chamada “*Qual a distância de um abraço?*”⁸⁶

Figura 28 – Ensaio para o MID – 2020



Registro: Rafael Tursi.

Cultivar interrelações entre pessoas, corpos e cadeiras de rodas na visibilidade intensa do palco, interagir cenicamente com pessoas que movimentam corpos que se pensavam imóveis, desmitificar, por meio da arte, a cadeira de rodas e os fantasmas que a cercam, comunicar-me com pessoas que se manifestam silentes naquilo que convenciamos chamar

⁸⁶ Coreografia exibida no 6º MID – Movimento Internacional de Dança – Edição Drive-in – CCBB Brasília. Com Roges Moraes e Thais Cordeiro. Música original: Glauco Maciel. Equipe de apoio: Érika Guedes e Neilton Sérgio. Direção: Rafael Tursi.

de palavras, dançar com pessoas que oferecem à plateia um tempo singular para que a cena transcorra interessam-me enquanto atriz, pesquisadora e cidadã, por – talvez – diluírem um pouco as fronteiras que separam a oportunidade da indiferença ou de seu oposto, o preconceito, assim como se busca nos grupos observados nesta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após e durante a observação da dinâmica de composição dos espetáculos analisados, assim como ao efetuar o levantamento das pesquisas relativas à arte e deficiência e dos grupos artísticos com pessoas com deficiência em seus elencos, debruicei-me, várias vezes, sobre a questão motivadora desta dissertação: levantar hipóteses sobre a composição e a direção teatral em grupos misto-colaborativos para perceber se há especificidades em virtude da singularidade dos elencos, além de pensar o diretor como compositor, como regente da obra a ser apresentada e mapear e analisar alguns dos caminhos adotados pela direção dos espetáculos dos quais participei, ora como diretora, ora como atriz.

Observando de perto esses caminhos, o teórico francês Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998), atribui a André Antoine o título de primeiro encenador, assim considerado por ter inovado ao inaugurar o registro da sua assinatura em um espetáculo teatral, bem como um dos primeiros diretores teatrais, pensado restritamente, no contexto europeu e na era moderna, a teorizar a respeito da arte da encenação, ou seja, a arte de criar espetáculos teatrais (1982, p. 23). Nessa perspectiva, o percurso da encenação teatral, no sentido moderno do termo, seria bastante recente, tendo surgido somente no final do século XIX. Nas suas palavras:

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinam os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. Ora, nos dias de hoje esta é, provavelmente, a pedra de toque que permite distinguir o encenador do diretor ou régisseur, por mais competente que seja, reconhecemos o encenador pelo fato de que sua obra é outra coisa. [...] A verdadeira encenação dá um sentido global não só à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator (ROUBINE, 1982, p. 23–4).

Ao eleger Antoine como o primeiro encenador da História, embora aplique uma visão eurocêntrica, Roubine tem, como intenção, localizar uma importante transformação histórica na forma de se encarar o trabalho de direção teatral. Trata-se da mudança de um diretor cuja função era mais a de um ensaiador e administrador de grupo, para alguém cuja atribuição abrangeria a concepção de todos os elementos da montagem, indo desde os aspectos visuais e sonoros até a interpretação do texto e a relação com os atores. Desse modo, o encenador

conceberia “o espaço (texto e plateia), o texto, o espectador e o ator” (ROUBINE, 1982, p. 24), sendo, por isso, o principal “autor do espetáculo”, como também define o ensaísta francês Bernard Dort (2013, p. 48). Já o diretor de palco ou o ensaiador, na acepção pré-moderna da função, seria o responsável por “uma disposição de cena, pelas simples marcações de entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes” (ROUBINE, 1982, p. 24).

Nesse sentido, ao distinguir as categorias de diretor e de encenador, Roubine e Dort delimitam um importante primeiro capítulo de um processo histórico que estabelece uma “representação emancipada” (DORT, 2013, p. 47), isto é, de um primeiro passo da ruptura com a tradição “textocêntrica” ocidental rumo a uma maior autonomia da cena teatral frente a literatura dramática. Tal tradição se iniciou no século XVII, paulatinamente “demolida” no final do século XIX e ao longo do século XX, quando, segundo Patrice Pavis, a encenação passa a ser além de uma transferência do texto dramático para o palco, “nos anos 60 e 70 ela se assume como texto “espectacular” ou “metatexto”, ou seja, um objecto semiológico, tende a fechar-se sobre si e a funcionar em circuito fechado” (PAVIS, 2004, p. 4)⁸⁷ até os anos 80, quando, a partir dos estudos da performance, torna-se mais eclética e se abre a outras práticas artísticas.

Pavis ainda delimita, em *A encenação contemporânea* (2013, p. 1–13), o advento da encenação como um fenômeno moderno iniciado em 1880, na articulação do trabalho teórico de Émile Zola – especificamente o texto-manifesto *Le Naturalisme au Théâtre* – com a práxis cênica de Antoine. Desse modo, tanto encenação como encenador seriam conceitos historicamente novos criados para marcar uma “ruptura epistemológica” (PAVIS, 2013, p. 4) em uma função antiga (direção teatral), da qual temos registros desde os gregos (V-IV a.C.) e também fora do contexto europeu (*Natya Shastra*⁸⁸, por exemplo). Nesse sentido, os termos encenação e encenador equivaleriam aos termos direção e diretor(a), mas na concepção moderna desses vocábulos.

Mais contemporaneamente, como analisa Robson Haderchpek, em *A poética da direção teatral: o diretor pedagogo e a arte de conduzir processos* (2016), pode-se encontrar alguma distinção quanto aos termos direção-encenação e diretor(a)-encenador(a), sendo um(a)

⁸⁷ Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>. Acesso em: 18 set. 2020.

⁸⁸ Sobre o *Natya Shastra*, o diretor teatral Fernando Antônio Pinheiro Villar em seu artigo “Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo”, informa que se trata de “manual indiano escrito por Bharatamuni – entre o século VIII a.C. e o século VIII d.C., segundo divididos estudiosos indianos. O tratado orienta a prática (*Natya*) de atores (*Natas*) e seria, portanto, contemporâneo, posterior ou mesmo anterior à Poética de Aristóteles (400 a.C.)” (2016, p. 11). Interessante salientar que um dos 36 capítulos do *Natya Shastra* é sobre direção teatral. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/386>. Acesso em: 24 set. 2020.

aquele(a) que estaria mais focado(a) na composição atoral, no trabalho com o texto (quando existe) e com as ações físicas; e o segundo(a) como o(a) responsável pela criação das dramaturgias visual e sonora dos espetáculos (cenário, sonoplastia, figurinos, adereços, maquiagem e etc.). Por Haderchpek:

Nos tempos atuais, as palavras diretor e encenador podem significar funções que apresentam certa distinção. Alguns consideram que o primeiro cuida mais especificamente da parte prática da encenação enquanto o segundo se dedica em princípio à concepção estética do mesmo. No entanto, ambas as designações dizem respeito a este profissional que conduz um ator, ou um grupo de atores, a um resultado cênico. (HADERCHPEK, 2016, p. 76)

Patrice Pavis aponta também, em seu *Dicionário de Teatro* (2008), dois tipos de diretor: o que rege a cena e o outro de teatro, sendo o primeiro demarcadamente referido nesta pesquisa, já que o segundo seria um administrador do prédio e das questões burocráticas que envolvem o espetáculo, ou seja, ofício que escapa do foco desta dissertação. Ao se referir a diretor de cena, Pavis sublinha distinções percebidas entre tal função e a função de encenador – enquanto o encenador ficaria com a atribuição relativa ao lado estético da criação cênica, o diretor de cena seria responsável pela direção dos atores, além de gerenciar o espetáculo após sua estreia (2008, p. 100). Desse modo, Pavis parece entender diretor de cena ou diretor de atores como uma função de bastidor e o encenador como aquele reconhecido publicamente como “merecedor de louros” (Ibidem). Ainda assim, o autor percebe os dois ofícios como complementares, ao citar Copeau:

[...] pois, se o encenador cria o espetáculo e lhe dá vida, o diretor de cena o conserva, garantindo-lhe a manutenção e a continuidade. À medida que uma peça se aproxima da representação, pode-se dizer que ela passa das mãos do encenador às do diretor de cena, um pouco como já havia passado das mãos do autor às do encenador e dos atores. (COPEAU, 1935 *apud* PAVIS, 2008, p. 100)

Todavia, é importante ressaltar que essa diferenciação funcional não só não é tácita como relativamente rara, justamente porque as funções se mesclam de modo contumaz na *práxis*, sendo exercidas pela mesma pessoa, dispensando, portanto, distingui-las no teatro contemporâneo. Nessa perspectiva, afirma Haderchpek:

Vale ressaltar, entretanto, que dentro da realidade teatral contemporânea, há profissionais que se denominam diretores e que apesar disso cuidam com grande propriedade da concepção estética do espetáculo, e outros que se dizem encenadores e que preferem descobrir na prática do trabalho coletivo a expressão cênica da obra a ser montada. Desta forma, fica um pouco difícil

classificar quem é diretor e quem é encenador no teatro contemporâneo, e em vista deste fato, escolhemos considerar os dois como complementares e não como designações singulares. (HADERCHPEK, 2016, p. 79)

A partir da fricção das pistas dos espetáculos observados, sob a lente da teoria, atestase que, nos créditos do material publicitário tanto de *O improvável amor de Luh Malagueta e MC limonada* (2016–2019) quanto de *Amplexos* (2019), encontramos a função direção, supostamente atribuída a quem seria o responsável por conduzir o grupo, desde os ensaios até a apresentação, e por gerenciar os demais aspectos do espetáculo.

Acerca da função exercida por mim, enquanto diretora no espetáculo *O improvável amor de Luh Malagueta e MC limonada* (2016–2019), reflito que o trabalho englobaria, principalmente, algo como o que Pavis chama de direção de ator, isto é, “maneira pela qual o encenador (às vezes batizado de “diretor de ator”, até mesmo de *coach*) guia e aconselha os seus atores, desde os primeiros ensaios até os ajustes feitos durante a apresentação pública do espetáculo” (2008, p. 97). Pavis segue caracterizando a função de diretor de ator nomeando como o “mestre da obra” (2008, p. 98) pela relação “pessoal e ambígua” (*ibidem*, p. 98) que estabelece com o(a)s intérpretes. Pavis aponta também, a conexão entre diretor e atores no processo anterior à encenação quando menciona que o “futuro encenador do espetáculo testa sua distribuição de papéis, verifica as aptidões de seus atores, inventa exercícios básicos que os introduzem, sem que se perceba, na obra a ser apresentada.” (*ibidem*, p. 98). Cabe lembrar que essas últimas atribuições, citadas por Pavis, foram igualmente exercidas por mim quando da direção do espetáculo em questão, já que fui a responsável pela preparação física do elenco – e, juntos, construímos tanto as cenas e as contracenas, que envolviam dança solo ou em dupla quanto as unidades de ação que utilizavam instrumentos musicais ou objetos (diabolô ou boné, por exemplo), declamação de poemas ou depoimentos pessoais.

Em paralelo, de modo mais desafiador para mim e para a dupla, havia o trabalho a ser desenvolvido para adaptação do texto inicial, respeitando possibilidades e predileções da atriz e do ator sem, no entanto, descaracterizar o argumento e a finalidade originais, justamente a valorização das pessoas com suas ditas deficiência por meio de um teatro bem-humorado, mas que se propunha reflexivo sobre a questão dos preconceitos e da percepção social da pessoa com deficiência. Nessa perspectiva, levou-se em conta ainda os demais elementos cênicos que compunham o cenário e o figurino, criados e dispostos no palco de forma a serem adaptados a diferentes espaços de apresentação. Sobre a integração dos espaços com os demais elementos da cena, Dort assim comenta:

O espaço é um elemento autônomo e durável da representação que participa da encenação da mesma forma que o texto (ou sua ausência), as mímicas, os movimentos e a declamação dos atores. Ele traz sua identidade, sua história e sua carga de significados. Texto e cena se interferem mutuamente: eles não estão a serviço um do outro, eles não se anulam. Além disso, o lugar, mais que a cena, engloba, frequentemente, até o espectador. (DORT, 2013, p. 52)

Entre 2016 e 2019, *O improvável amor de Luh Malagueta e MC limonada* foi apresentado mais de 30 vezes em escolas, feiras, estacionamentos, shopping e teatros, com diferentes distâncias espaciais entre a plateia e a dupla de atores, com iluminação natural ou cênica, conforme a disponibilidade do local. Porém, sempre nos apresentamos com a mesma disposição do cenário, o qual emoldurava o espaço de movimentação da atriz e do ator em cena e, também, mantivemos, em quaisquer dos locais, o texto criado colaborativamente, exaustivamente ensaiado antes de ser dividido com o público. Nas palavras de Bernard Dort: “A união entre texto e cena, o objetivo do teatro, é de certa forma antinatural. Ela não se realiza a não ser através de acordos, equilíbrios parciais e instáveis.” (P.62, 2013, p. 47). Para que criássemos e firmássemos tais acordos, buscamos consolidar um trabalho de reconhecimento das singularidades da atriz e do ator iniciado anos antes, já que eu os havia dirigido em um espetáculo anterior, no qual também havia contracenado entre os dois.

Com esse novo trabalho, que contava com vários diálogos, ora cômicos ora reflexivos e com uma gama de cenas de dança, truques de mágica e palhaçaria, que exigiam – tanto as falas quanto as ações físicas – atuações concatenadas para que o ritmo do espetáculo fosse mantido, optei por fazer a preparação da atriz e do ator durante os ensaios. Desse modo, debatemos sobre o texto original e nos propomos a reconstruí-lo cena a cena, liberdade esta concedida pela dramaturga, de forma que o texto, ao final, fosse reconhecido pela dupla e pudesse operar como mais um aliado para o jogo entre eles, e de modo provocativo-interativo, com a plateia. Para que otimizássemos o tempo dos ensaios, as cenas de dança e de interlocução com instrumentos ou objetos passaram a constituir o aquecimento, o que possibilitava momentos de descontração e, como aponta Pavis, “a introdução na criação ocorria suavemente” (2008, p. 98).

Para a criação de espetáculos em pequenos grupos de teatro amador que se propõem colaborativos, como o *Diversos Dias*, que concebeu *O improvável amor de Luh Malagueta e MC limonada* (2016–2019), o PÉS, ou para a grande maioria dos grupos de teatro mais experimental, fora do circuito das grandes produções, é bastante comum encontrar a mesma pessoa realizando diversas funções relativas à encenação. No nosso caso, a dramaturga também era a responsável pela concepção e realização do cenário e do figurino, a iluminadora realizava

a operação de som e da luz, e a produtora fazia a contrarregragem, porém, todas essas atribuições estavam sob a minha direção e, em caso de necessidade (como já aconteceu), efetivamente realizei, em cena, vários desses afazeres – e o mesmo ocorria no Projeto PÉS.

Mesmo que, no material publicitário, encontremos diretor ou direção de Rafael Tursi, na ficha técnica dos espetáculos, constante do site do projeto (www.projetopes.com), cabe destacar que ele aparece desempenhando as duas funções, diretor e encenador, entre outras.

Amplexos – **Direção e Encenação:** Rafael Tursi Assistência de Direção: Mari Lotti. Elenco: Bárbara Lemos, Elenice Argañaraz, Gabriela Ramthum, Kelly Barros, Laura..

Ludo – **Direção e Encenação:** Rafael Tursi. Elenco Projeto PÉS e Îandé Ensemble: Ana Balata, Andrey Grego, Bárbara Castro, Beatriz Nogueira, Bruno Cunha, Elenice...

Similitudo – **Direção, Encenação e Coreografias:** Rafael Tursi Assistência de Direção: Mari Lotti. Elenco: Ana Balata, Elenice Argañaraz, Fernanda Amorim...

Klepsydra | projetopes – Projeto PÉS – www.projetopes.com › *Klepsydra* – **Direção, Encenação e Coreografias:** Rafael Tursi Assistência de Direção: Laura Pires. Elenco: Elenice Ramthum, Fernanda Amorim, Gabriela Argañaraz, Kelly...

Em entrevista semiestruturada, perguntei-lhe como ele percebia tais ofícios em seu trabalho no PÉS. Tursi me esclareceu que concebe a função de diretor relativa à direção de atores, à escolha das cenas vivenciadas em sala de ensaio e à construção do roteiro dos espetáculos e assume o ofício de encenador relativamente à concepção dos demais aspectos cênicos, como cenário, figurino, iluminação, sonoplastia e também à estética apresentada em cada trabalho.

Além da direção de ator, os demais elementos cênicos, desde o primeiro espetáculo do PÉS, têm seus objetivos e nuances concebidos por Tursi. São criados, testados e apresentados de forma a integrar as singularidades do elenco com o proposto no roteiro construído pelo grupo. Vale salientar também que, embora alguns dos componentes da encenação tenham efetivamente sido elaborados por um parceiro mesmo assim estão sob a direção de Tursi. Um exemplo disso são os cenários suspensos de *Klepsydra* (2011–2016), *Grãos* (2013) e *Similitudo* (2015–2018), que, a um só tempo, atendem a uma demanda que vai além da instância estética, pois facilita a movimentação das pessoas em cena, ou seja, as pessoas com dificuldade de

locomoção podem se deslocar com mais liberdade no espaço, sem que haja objetos para tropeçarem. Há de se considerar que são vinte pessoas em cena e várias delas com tempos de deslocamento mais lentos, ou que fazem uso da cadeira de rodas.

Tursi, em seu processo de direção, busca potencializar o movimento criado pelo(a) dançante, como uma “educação do sensível” descotidianizando gestos e relações. Nesse sentido, para a composição das cenas, o diretor delinea apenas as margens do que é construído, individualmente, em dupla ou em grupo, de forma que a singularidade de cada participante influencie o efeito final, ou seja, caso os dançantes sejam trocados manter-se-á a moldura da cena, sem a intenção de reproduzir fielmente gestos e movimentos e de repeti-los. Ao contrário, o que se intenciona é que cada dançante agregue “poesia corporal” a seus próprios gestos. Nas palavras de Tursi:

Falei de criação de vocabulário, de alfabetização e de construção de significados; a mim, falta apenas apresentar como tema, o estado poético, pois quando este trabalho é proposto, ele não quer levantar ao final da pesquisa, atores e dançarinos, que se apresentem, bailem e valem sobre palcos e salões, mas sim, corpos que saibam se mover e gerar movimentos que, sozinhos ou em grupo, sejam por si só, movimentos expressivos artisticamente. A proposta do Projeto PÉS de teatro-dança implica em auxiliar pessoas com deficiência a se permitirem enxergar capazes de executar movimentos artísticos cênico-dançantes. Este movimento não precisa ser complexo fisicamente, mas sim, dotado de um significado e/ou um ressignificado, o que ousou chamar de poesia corporal. Literalmente uma poesia construída a partir dos corpos presentes em cena. (TURSI, 2014, p. 17)

Ao explicar a forma como as cenas são escolhidas nos espetáculos do PÉS, Tursi atribui ao estado poético da cena e ao desejo do(a) dançante de mostrá-la os principais motivos que configuram as suas seleções. O estado poético da cena pode ser percebido quando o movimento cotidiano é dançado, ou seja, transforma-se em coreografia entregue ao coletivo, que o observa em ensaio, ou à plateia, no momento das apresentações. Assim não como uma característica específica do PÉS, mas algo inerente às artes vivas, a união da poética da cena com o desejo do(a) dançante sugere novas leituras do dançar, remetendo cada pessoa a diferentes emoções e, desse modo, ampliando a potência do gesto, que, poetizado, revele, expresse, exponha além do que se percebe à primeira vista, ou seja, ultrapasse o que se está à mostra.

Para o teatro-dança proposto em *Amplexos* (2019), as cenas advieram de movimentos executados em sala de ensaio, sem que nenhuma palavra fosse propositalmente emitida pelo elenco, relevando-se o fato de que a proposta de trabalho do grupo até aqui não incluiu um texto

dramatúrgico, ou criado colaborativamente, para a construção do roteiro/coreografia na imensa maioria das cenas. Segundo Pavis:

Esta visão da encenação como dança conduz-nos uma vez mais ao silêncio e ao espectador. A encenação torna-se – ou tê-lo-á sido desde sempre? – a arte de fazer emergir o não dito, o indizível, o silêncio. Ao passar do textual ao visual, ela não é – ou já não é? – a arte de exprimir alguma coisa, de compreender a mensagem e o ruído, tornando-se preferencialmente na arte de fazer emergir o silêncio para um espectador à espera de sentido. A encenação é a visualização do silêncio. (PAVIS, 2004, p. 68)

As cenas construídas com o silêncio das palavras consideraram aspectos como a potência, a adequação ao tema proposto, caso haja, a possibilidade de repetição da cena apresentada em ensaios em futuras apresentações, bem como as singularidades dos corpos dos(as) dançantes, atendendo sempre a um direcionamento de Tursi no sentido de que todas as cenas possam ser executadas por pessoas com ou sem deficiência. Se a cena, proposta em sala de ensaio, é passível de ser executada apenas por pessoas sem deficiência, ela não fará parte do roteiro dos espetáculos do PÉS.

Ao propor uma dança na qual cada gesto dançado, a relação entre os(as) dançantes em cena e o entorno acústico do espetáculo se sobrepõem às palavras, exercita-se a busca de formas de sentido que transitam pelo não verbal e, assim, Tursi, talvez, ofereça ao espectador(a) lampejos de possibilidades de outras percepções acerca das diferentes capacidades dessas pessoas.

Por sua vez, sobre a recepção do público diante da opção adotada pelos dois grupos observados de não disfarçar cenicamente as singularidades dos corpos e gestos de seus elencos, Tonezzi pondera que:

Ademais, o corpo e/ou comportamento fora de padrão – o que extrapola as formas e limites convencionais –, é capaz de gerar no espectador uma percepção diferenciada, seja pela surpresa diante do inusitado ou pela desconfiança e rejeição em face do que lhe soa estranho. (TONEZZI, 2011, p. 1)⁸⁹.

Nesse mesmo texto, Tonezzi ressalta que desde os primórdios teatrais personagens como Édipo (manco) ou Tirésias (cego) inserem significados inumanos às deficiências ou personagens históricos transformados em dramaturgia como Ricardo III (“Pois eu, neste ocioso

⁸⁹ Cena e contágio, o teatro das disfunções: (2011) Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3023/3168>. Acesso em: 30 set. 2020.

e mole tempo de paz, não tenho outro deleite para passar o tempo afora a espiar a minha sombra ao sol e cantar a minha própria deformidade – Ato I – cena I”⁹⁰, no qual a anomalia é apresentada como se compusesse a perversidade do personagem.

Tonezzi destaca ainda os trabalhos, com pessoas que apresentam corpos e comportamentos diferenciados, dos diretores Bob Wilson e Pippo Delbono e afirma que ambos se valem “de uma prática que valoriza a corporeidade, a espacialização e a multimodalidade cênica, decorrendo numa simultaneidade/ fragmentação do eixo narrativo, a partir de códigos e estímulos diversos” (2011, p. 2). Essa forma de Tonezzi evidenciar os trabalhos apresentados pelos diretores dialoga com outra função da direção, comentada por Haderchpek, que seria a de potencializar as partituras físicas dos atores. Em coletivos que não contemplem em seus elencos pessoas com deficiência, na contemporaneidade, segundo Haderchpek, “é responsabilidade do ator criar a sua “partitura de ações”, e cabe ao diretor dar espaço para que isso aconteça” (2016, p. 91). Ouso inferir que ocorre da mesma forma em relação ao texto, ou seja, é responsabilidade do ator chegar ao ensaio com o texto trabalhado e do diretor apenas adequar o texto proferido pelo ator aos seus objetivos em cena. Porém, em grupos, como os observados, que contam com participantes sem (ou com pouca) experiência anterior, o trabalho de criação da partitura corporal ou vocal faz parte de uma integração entre a direção e os(as) dançantes para que se instalem novas partituras às já existentes em busca de se agregar uma poética cênica ao movimento ou modo de falar cotidiano.

A imersão na composição e na direção dos dois espetáculos, que ora se aproximam ora se distinguem, provoca, em mim, diferentes sensações, desejos, temores e, depois desses dois anos de trabalho intenso, permeados por seis meses de um isolamento social solitário e melancólico, volto-me, então, à pergunta de pesquisa para tentar responder se há especificidades na direção teatral em virtude da singularidade de elencos que contenham pessoas com deficiência.

Ante os casos observados, em que pese exista, em alguns contextos, categorias chamadas “Teatro com pessoas com deficiência” ou “Teatro inclusivo”, depreendo, a partir do meu percurso, que não há como categorizar as pessoas em função da deficiência que apresentam, não sendo possível, portanto, estabelecer parâmetros de direção teatral ou necessidade de adaptação textual baseados nessa ou naquela deficiência. O que pode e deve ser

⁹⁰ Ricardo III, William Shakespeare: Disponível em:
<http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/820/1/TT01020.pdf>.

considerado são as singularidades de cada pessoa individualmente e como ela reage quando inserida em coletivos.

Diante desse conhecimento mútuo estabelecido em grupos é que a poética se configura com aquele elenco específico para o desenvolvimento do espetáculo. Pessoas com deficiência, como quaisquer outras, apresentam comportamentos diferentes em função de suas especificidades, mas, principalmente, das oportunidades que tiveram para desenvolver suas habilidades.

Espectáculos como os aqui apontados, descritos e analisados, além dos realizados pelos demais grupos mencionados, entre inúmeros outros, bem como os(a) pesquisadores(as) que se propuseram a sistematizar e registrar seus trabalhos, operam nessa escolha artística, estética e, principalmente, política, voltada a oferecer novas lentes para a percepção das pessoas com deficiência em cena e na vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, n. 2, jun. 2004. Disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>. Acesso em: 4 out. 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*, Florianópolis, SC, n. 5, p. 9–16, 1º jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 6 out. 2020.
- ALBARRAN, Patrícia Osadon; SILVA, Daniele Nunes Henrique; CRUZ, Eva Aparecida Pereira Seabra da. A dança e as pessoas com deficiência visual: uma análise de vinte anos de produção acadêmica brasileira. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, SC, v. 52, p. 1–21, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/2178-4582.2018.e49282>. Acesso em: 8 set. 2020.
- ALVES, Jefferson Fernandes. Acessibilidade e teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação. *Revista Urdimento*, *Urdimento*, Florianópolis, SC, v. 1, n. 34, p. 161–71, mar./abr. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019161>. Acesso em: 1º out. 2020.
- ANDRADE, C. D. A Paixão Medida, J. Olympio, 1983.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta*, v. 6, p. 127–33, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133>. Acesso em: 4 out. 2020.
- ARNTSEN, Ragnhild Birgithe. Kor e dæm rare?: om å lede en teaterprosess med utviklingshemmede og funksjonsfriske skuespillere som likemannsarbeid. *NTNU Open*, 2015. Disponível em: <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2368385?show=full>. Acesso em: 13 set. 2020.
- ARY, Rafael Luiz Marques. *Dramaturgia colaborativa: procedimentos de criação e formação*. 2015. 179 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285313>. Acesso em: 2 out. 2020.
- ARY, Rafael; SANTANA, Mario. Da criação coletiva ao processo colaborativo. *Revista Pitágoras*, v. 9, n. 500, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v5i2.8647190>. Acesso em: 2 out. 2020.
- BALATA, Ana Maria da Silva. *Reflexões sobre uma pedagogia afetiva na aprendizagem teatral*. 2018. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) –

Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/24585/1/2018_AnaMariaBalata_tcc.pdf. Acesso em: 2 out. 2020.

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa: as origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta. A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea desestabilizando construções sociais a respeito do corpo. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 30, p. 365-387, 2018.1

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta. (Des)habilidades em cena: revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas. *Revista Urdimento*, dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8435>. Acesso em: 11 set. 2020.

BERSELLI, Marcia. *Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível*. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197213#:~:text=Toma%2Dse%20como%20pressuposto%20C3%A0,aos%20saberes%20artesanais%3B%20bem%20como>. Acesso em: 8 set. 2020.

BOAL, Augusto. *O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BONFITO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer Lichte. *Conceição/Conception*, v. 2, n. 1, p. 131–41, 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97>. Acesso em: 1º out. 2020.

CAMARANO, Clara. Os pincéis sem fronteiras de Lucio Piantino. *Jornal de Brasília*, 21 jan. 2015. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/viva/os-pinceis-sem-fronteiras-de-lucio-piantino/>. Acesso em: 5 out. 2020.

CASSOLI, Raquel. 65 – As múltiplas discriminações na vida da pessoa com deficiência – parte II. *ADAP*, 2018. Disponível em: <http://adap.org.br/site/conteudo/257-65-as-multiplas-discriminacoes-na-vida-da-pess.html>. Acesso em: 5 out. 2020.

CINTRA, Amanda *et al.* Cartografia nas pesquisas científicas: uma revisão integrativa, *Fractal. Rev. Psicol.*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 45–53, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/fractal/v29n1/1984-0292-fractal-29-01-00045.pdf>. Acesso em: 4 out. 2020.

COHEN, Renato, *Performance como Linguagem*, Criação de um tempo-espaço de experimentação, São Paulo, Perspectiva, 2002

COLETIVO FEMINISTA HELEN KELLER. *Mulheres com Deficiência*: garantia de direitos para exercício da cidadania. [S.l.]: [s.n.], 2020. Disponível em: [https://www.crmpr.org.br/uploadAddress/Guia-Feminista-Helen-Keller \[4447\].pdf](https://www.crmpr.org.br/uploadAddress/Guia-Feminista-Helen-Keller [4447].pdf). Acesso em: 13 set. 2020.

DAMÁSIO, Antônio. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DEVLIEGER, Patrick; COSTER, Jori de. On footwear and disability: a dance of animacy? *Societies*, v. 7, n. 16, jun. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317716296_On_Footwear_and_Disability_A_Dance_of_Animacy. Acesso em: 24 set. 2020.

DINIZ, Débora. *O que é Deficiência?* São Paulo: Brasiliense, 2007.

DORT, Bernard; UHIARA, Rafaella. A representação emancipada. *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47–55, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>. Acesso em: 6 out. 2020.

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos estudos teatrais. *Revista Moringa*, p. 22–30, jan./jun. 2012. Acesso em: 30 set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12753/0>. Acesso em: 2 out. 2020.

DUMAS, Alexandra Gouvea. Etnocenologia e comportamentos espetaculares. *In*: Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 6, 2010, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: [s.n.], 2010. Disponível em: http://portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Alexandra_Gouvea_Dumas_-_Etnocenologia_e_comportamentos_espetaculares.pdf. Acesso em: 13 set. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 2008. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/04/eleonora-fabiao.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.

FÉRAL, Josette. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 3, n. 2, p. 528–38, abr. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/39158>. Acesso em: 12 set. 2020.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v. 8, p. 197–210, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 4 out. 2020.

- FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, RS, v. 1, n. 1, p. 77–106, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.w.scielo.br/pdf/rbep/v1n1/2237-2660-rbep-1-01-00077.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.
- 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. 3, ed. especial, p. 44–53, ago. 2017.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas, SP: Unicamp, 2000.
- FISCHER-LICHTE, Erika *Estética do performativo*. 1. ed. [S.l.]: Orfeu Negro, 2019.
- FLORENTINO, Adilson. Teatro e epistemologia: perspectivas de interação. *Teatro: criação e construção de conhecimento [online]*, Palmas, TO, v. 1, n. 1, jul./dez. 2013.
- FONSECA, Eutiquio Fernandes da. Do teatro ao processo pedagógico: possíveis interlocuções entre o processo colaborativo e as práticas pedagógicas na educação especial na APAE de Ouro Preto. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/10627>. Acesso em: 2 out. 2020.
- GASPAR, Mônica. Diversos dias, uma vivência teatral colaborativa da poética da plenitude do ser, ed.do autor, 2016, DF.
- GENOVA, Ângela. Barriers to inclusive education in Greece, Spain and Lithuania: results from emancipatory disability research. *Disability & Society*, v. 30, n. 7, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09687599.2015.1075867?scroll=top&needAccess=true&journalCode=cdo20+gen&>. Acesso em: 13 set. 2020.
- HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos / Robson Carlos Haderchpek*. – Natal, RN: EDUFRN, 2016.
- KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, de Líliliana. *Pistas do método da cartografia, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015. 207 p. Disponível em: <https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.
- LAROSSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2014.
- LEAO, Bruna Alves. *A audiodescrição no teatro: um estudo sobre a locução de Miralu e a luneta encantada*. 2018. 177 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, CE, 2018.

LENAKAKIS, Antonis; KOLTSIDA, Maria. Disabled and non-disabled actors working in partnership for a theatrical performance: a research on theatrical partnerships as enablers of social and behavioural skills for persons with disabilities. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 22, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569783.2017.1286975>. Acesso em: 5 out. 2020. p. 251–69.

MANGUILI, Ana Raquel Périco. As múltiplas discriminações na vida da pessoa com deficiência – Parte II. *Dyskinesis*, 4 fev. 2018. Disponível em: <https://dyskinesis.com/2018/02/04/as-multiplas-discriminacoes-na-vida-da-pessoa-com-deficiencia-parte-ii/>. Acesso em: 13 set. 2020.

NICOLETTI, Adélia, Da cena ao texto, Dramaturgia em processo colaborativo, Dissertação de mestrado, USP, SP, 2005

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar/* Terezinha Petrucia da Nóbrega. – Natal: IFRN, 2015.. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/790/SENTIR%20A%20DANC%CC%A7A%20-%20EBOOK-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> - Acesso em 06 out 2020

OLIVEIRA, Alexandra Marinho de. *Distanciamento Brechtiano: uma proposta para o teatro e para a educação*. In: CRIAÇÃO E REFLEXÃO CRÍTICA, 5, 2008, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte, MG: ABRACE, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Alexandra%20Marinho%20de%20Oliveira%20-%20Distanciamento%20brechtiano%20%20uma%20proposta%20para%20o%20teatro%20e%20para%20a%20educacao.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo de Andrade. *Plano bonecos: modos de fazer, modos de brincar e modos de pensar: metodologia participativa dentro de um grupo com diversidade intelectual*. 2018. 244 f. Tese (Doutorado em Design) – Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412263_2018_completo.pdf. Acesso em: 8 set. 2020.

PANTANO, Andréia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: UNESP, 2007.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. De onde vem e para onde vai a encenação? *Sinais de Cena*, n. 2, p. 59-68, 2004. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>. Acesso em: 18 set. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.%20Cassiano%20Quilici.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

RAGAZZON, Patrícia Ávila. *Para além das nossas diferenças: teatro, poéticas e deficiência intelectual*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre, RS, 2018.

REGIS, Mariana *et al.* Estimulação fonoaudiológica da linguagem em crianças com síndrome de Down. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 20, n. 3, maio/jun. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326056647_Estimulacao_fonoaudiologica_da_linguagem_em_crianças_com_síndrome_de_Down. Acesso em: 30 set. 2020.

RENGEL, Lenira. *O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação-Diretoria de Projetos Especiais, 2004. 23 p. Disponível em: <http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/4201008231200400%20corpo%20e%20poss%C3%ADveis%20formas%20de%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20em%20movimento.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

REZENDE, José. A Traços 11 já está nas ruas e mais inclusiva do que nunca. 2016. *Fermento*, Disponível em: <https://fermento.co/work/revista-tracos-edicao-11-arte-da-inclusao/>. Acesso em: 5 out. 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017.

ROLNIK, Suely. Breve descrição dos objetos relacionais. 2005. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descriçãorelacionais.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SALLES, Nara; OLIVEIRA, Felipe M.H. Corpos Diferenciados: o teatro no processo educativo. *Revista Extensão em Debate*, v.1, n.1, 2010. Disponível em <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/66/41>. Acesso em 16 nov..2020

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. *Novos estud. – CEBRAP*, São Paulo, n. 79, nov. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

SANTOS, Renata Ferreira dos. *Dança e sua influência no processo de desenvolvimento da resiliência e superação em pessoas com e sem deficiência*. 2018. 238 p. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332034>. Acesso em: 4 out. 2020.

SANTOS, Tatiana Vasconcelos dos; MOREIRA, Martha Cristina Nunes; GOMES, Romeu. Eu esqueço que sou deficiente: interações e sociabilidade de adolescentes com deficiência física que praticam esportes. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 2, 2020. Disponível

em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2020000205010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 1º out. 2020.

SCHECHNER, R. Performer. *Sala Preta*, v. 9, p. 333–65, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416> - Acesso em 17 nov. 2020

SHAH, Sonali; GREER, Stephen. Polio monologues: translating ethnographic text into verbatim theater. *Qualitative Research*, v. 18, n. 1, p. 53–69, 2018. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/action/doSearch?target=default&ContribAuthorStored=Greer%2C+Stephen>. Acesso em: 13 set. 2020.

SILVA, Elaine de Carvalho; ORLANDO, Rosimeire Maria. A interface dança e autismo: o que nos revela a produção científica. *Revista Educação Especial*, v. 32, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/33121#:~:text=De%20forma%20geral%20os%20estudos,afetiva%20e%20de%20reabilita%C3%A7%C3%A3o%20motora>. Acesso em: 1º out. 2020.

SILVA, Fernanda Caroline Jennen. *Acessibilidade cultural: uma leitura sobre experiência e plenitude*. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/fernanda_artigo_final_dez15.pdf. Acesso em: 9 set. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. *Cena em Movimento*, n. 1, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21603#:~:text=Foi%20a%20partir%20do%20seu,dio%20surgimento%20da%20dan%C3%A7a%20de%20teatro>. Acesso em: 1º out. 2020.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. *Cena em Movimento*, n. 1. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/viewFile/21603/12437>. Acesso em: 12 set. 2020.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; ALVES, Roberta de Souza Arcoverde. Corpos, utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania. *Em Questão*, v. 14, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/issue/view/494p>. Acesso: 13 set. 2020.

SOMERA, Nicole. *O artista com deficiência no Brasil*. Curitiba, PR: Appris, 2019.

SONZA, Andrea Poletto *et al.* Centro Tecnológico de acessibilidade do IFRS: produção de tecnologia assistiva de baixo custo. *Invenções*, p. 6–12, [2016?]. Disponível em: <https://producao.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/7/capitulos/c02.html#>. Acesso em: 13 set. 2020.

SOUZA, Nelly Narcizo; NOWACKI, Alyne; VILLANOVA, Ângela. Abordagem neuropsicológica do adolescente com síndrome de Down: memória operacional. *Psicologia.pt*, 2016. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1073.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

SPANGHERO, Maíra. A dança dos encéfalos acesos / Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. — São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 141. — (Rumos Itaú Cultural Transmídia). Disponível em <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/000292.pdf> - Acesso em 23 nov. 2020

TAILLADE, Janaina Vieira. *Análise do roteiro de audiodescrição da peça Miralu e a luneta encantada: um estudo descritivo via sistema de avaliatividade*. 2018. 177 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, CE, 2018.

TEIXEIRA, Ana Carolina B., Deficiência em cena: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes, Dissertação de Mestrado, UFBA, 2010

TELLES, Narciso, *Pesquisa em artes cênicas*, Textos e temas, E-papers, 2012

TERRA, Alessandra Matos. *Corpos que dançam na diversidade e na criação*. 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_eeb1dd6862d4494942605944162103c0. Acesso em: 4 out. 2020.

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. *Movimento em Rudolf Laban: reflexões sobre a educação dos corpos no ensino e na criação em dança*. Natal: UFRN. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1982> - Acesso em 06 out 2020

TOMAZ, Rayssa. Os desafios dos deficientes no ensino superior público do DF. *Jornal de Brasília*, 17 out. 2010. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/cidades/os-desafios-dos-deficientes-no-ensino-superior-publico-do-df/>. Acesso em: 5 out. 2020.

TONEZZI, José. *A cena contaminada: um teatro das disfunções*. São Paulo: Perspectiva, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1922/1548>. Acesso em: 21 set. 2020.

TONEZZI, José. Cena e Contágio: o caso da companhia de arte intrusa. *Revista Percevejo*, v. 3, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1922>. Acesso em: 13 set. 2020

TONEZZI, José. Cena e Contágio. 2010. 5 p. Disponível em: https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/jose_tonezzi.pdf. Acesso em: 13 set. 2020.

TROTTA, Rosyane. A autoria coletiva no processo de criação teatral. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, RJ, 2008. p. 67–101. Disponível em: <https://issuu.com/spescoladeteatro/docs/artigo-autoralidade-rosyane-trotta>. Acesso em: 10 mar. 2020.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, n. 6, p. 155–64, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>. Acesso em: 4 out. 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*. Brasília, DF: UnB, 2014.

TURSI, Rafael; VELOSO, Jorge das Graças. Como dança quem não dança? *In: CONGRESSO DA ABRACE*, 7, 2012, Porto Alegre, RS. *Anais [...]*. Brasília, DF, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2262>. Acesso em: 1º out. 2020.

VIEIRA, Marcilio de Souza. Dança sobre águas claras: a construção de grupos e companhias de dança na UFRN por Edson Claro. Disponível em <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/download/383/332>. Acesso em 15 nov. 2020

VILLAR, Fernando Pinheiro. “Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo”. *Conceição/Conception*, v. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/386>. Acesso em: 24 set. 2020.

WERNECK, Claudia. Teatro acessível. Escola de Gente, 4 jul. 2019. Disponível em: <https://www.escoladegente.org.br/teatro-acessivel>. Acesso em: 9 nov. 2020.

**APÊNDICE A – DISSERTAÇÕES E TESES – ARTE E DEFICIÊNCIA – BRASIL
2015/2019**

1 NOBRE, CAROLINA CUNHA BARROS. Avaliação das áreas psicomotoras na síndrome de Down: contribuições da terapia ocupacional. 31/08/2015 100 f. Mestrado em SAÚDE, INTERDISCIPLINARIDADE E REABILITAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, São Paulo Biblioteca Depositária: FCM

2 VIANA, ANAMARIA FERNANDES. Dança, autismo e espaços de encontro' 02/07/2015 392 f. Doutorado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, Campinas Biblioteca Depositária: Biblioteca Digital da Unicamp

3 FARIA, PATRICIA MESQUITA VIANA DE. Era uma vez um amor especial: um delicado processo pedagógico de ensino de teatro para alunos com necessidades educacionais especiais' 22/06/2015 125 f. Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes – UNIRIO

4 ARAÚJO, K. A teatralidade do surdo na performance. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015

5 ALMEIDA, BEATRIZ PRATA. Pele-Véu: Rodeiando uma Clínica em Ação' 15/02/2016 121 f. Mestrado em PSICOLOGIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Biblioteca Digital da UERJ

6 TEIXEIRA, ANA CAROLINA BEZERRA. A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos.' 01/04/2016 240 f. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Salvador Biblioteca Depositária: Biblioteca da Escola de Teatro e Biblioteca Reitor Macedo Costa -UFBA

7 LIMA, PAULO VICTOR BEZERRA DE. A dança das palavras: uma proposta de etiquetagem para a análise do roteiro de audiodescrição de dança.' 29/01/2016 185 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ, Fortaleza Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do Centro de Humanidades

8 RODRIGUES, MICHELE CAROLINE DA SILVA. Cartografias do sensível – o corpo deficiente feminino nas aulas de educação física' 19/10/2016 100 f. Mestrado Profissional em Educação: Teoria e Prática de Ensino Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade Federal do Paraná

9 ARETHA FERREIRA DE ANDRADE; UFRJ 2016 – O outro lado do mundo entre a surdo cegueira e as expressões artísticas – Doutorado

10 VIGATA, HELENA SANTIAGO. A Experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas: uma análise pragmaticista.' 14/03/2016 undefined f. Doutorado em COMUNICAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca

11 TAVARES, SAMIRA FIGUEIREDO; Cinema e pessoa com deficiência: a (re)significação do olhar de professoras; Data da Defesa: 2016; Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

12 TEÓFILO, MAURO RICARDO DA SILVA; Utilizando realidade virtual para habilitar o acesso aos teatros de pessoas com deficiência; Doutorado; Universidade Federal do Amazonas; UFAM – 2016

13 CRUZ, EVERSON OLIVEIRA DA; O que os olhos não veem: o não visível como forma de apreciação teatral' 28/07/2017 174 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de

Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Natal Biblioteca
Depositária: Biblioteca Setorial do Departamento de Artes

14 CUNHA, GISELE BIZERRA DA; Dança Inclusiva e Deficiência Intelectual: Um Estudo Com Educandos da Rede Municipal de Ensino de Aparecida de Goiânia' 12/01/2017 99 f. Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, Goiânia Biblioteca Depositária: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) – Universidade Federal de Goiás

15 ALBARRAN, PATRICIA ANDREA OSANDON. o ofício da dança e a bailarina cega ou com baixa visão: um estudo a partir da perspectiva histórico-cultural' 17/03/2017 210 f. Doutorado em PROCESSOS DE DESENVOLVIMENTO HUMANO E SAÚDE Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: BCE – UNB

16 SILVA, AILA REGINA DA; “Proibido tocar, Permitido dançar”: Dança e mediação no museu de arte contemporânea' 12/05/2017 126 f. Mestrado em ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FFLCH-USP

17 NASCIMENTO, JENNIFER SOUZA; Contato improvisação e movimento criativo: Proposta e prática educativa em dança para Corpos Eficientes' 31/08/2017 113 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ, Belém Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA PAULO FREIRE DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ

18 CUNHA, MARLIRIA FLAVIA COELHO DA; Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual' 12/07/2017 108 f. Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, Niterói Biblioteca Depositária: Biblioteca Central do Valonguinho

19 BAGOLAN, ANA CATHARINA URBANO MARTINS DE SOUSA; o ensino de teatro e a inclusão escolar: o jogo improvisacional nos anos iniciais do ensino fundamental'

31/07/2017 23 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Natal Biblioteca

20 NASCIMENTO, ANNA KAROLINA ALVES DO; audiodescrição e mediação teatral: o processo de acessibilidade do espetáculo de janelas e luas' 31/07/2017 167 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Natal Biblioteca

21 AULINO, Belister Rocha. Movimento, arte e expressividade: uma proposta de dança educativa para alunos com deficiência intelectual. 2017. 131 f., il. Dissertação (Mestrado Profissional em Arte) —Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

22 ANJOS, ISABELLE DE VASCONCELLOS CORREA DOS; Dança educativa e o desenvolvimento motor de crianças' 05/06/2017 100 f. Mestrado em MEDICINA (PEDIATRIA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Digital USP

23 LOPES, KEYLA FERRARI; A interação corporal entre mães e filhos com deficiência: a dança como mediadora' 14/12/2018 undefined f. Doutorado em EDUCAÇÃO FÍSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, Campinas Biblioteca Depositária: BC-UNICAMP]

24 SANTOS, RENATA FERREIRA DOS; Dança e sua influência no processo de desenvolvimento da resiliência e superação em pessoas com e sem deficiência' 04/06/2018 undefined f. Doutorado em EDUCAÇÃO FÍSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, Campinas Biblioteca Depositária: BC-UNICAMP

25 TEIXEIRA, FANNY APARECIDA CONDE; processo de formação dos cursos de licenciatura em dança e educação física face ao ensino de pessoas com deficiência; 03/12/2018 121 f. Mestrado em EDUCAÇÃO FÍSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA, Viçosa Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Viçosa

26 OLIVEIRA, SAMUEL MARCILIO LOPES DE; A narrativa do homem sem perna: Ensaio sobre as dimensões estético-políticas dos corpos rejeitados em nosso tempo' 20/02/2018 112 f. Mestrado em DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA, Feira de Santana Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Julieta Cartead

27 ARAUJO, ELIANA VIEIRA DE AMORIM; Dança e educação inclusiva: contribuições da Dança como conteúdo da Educação Física na perspectiva da Inclusão na Escola.' 18/09/2018 176 f. Mestrado em EDUCAÇÃO FÍSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO, Recife Biblioteca Depositária: BESEF/UPE; BU/UFPB

28 CRUZ, GABRIELA AMARO; Estratégias para o trabalho educacional numa perspectiva inclusiva desenvolvidas por egressas de licenciatura em dança' 11/05/2018 102 f. Mestrado Profissional em REABILITAÇÃO E INCLUSÃO Instituição de Ensino: CENTRO UNIVERSITÁRIO METODISTA IPA, Porto Alegre Biblioteca Depositária: BC (Bib. Central)

29 OLIVEIRA, EDUARDO DE ANDRADE; Iano Bonecos: Modos de Fazer, Modos de Brincar e Modos de Pensar – Metodologia participativa dentro de um grupo com diversidade intelectual' 21/03/2018 244 f. Doutorado em DESIGN Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: PUC-RIO

30 RAGAZZON, PATRICIA AVILA; Para além de nossas diferenças: Teatro, poéticas e deficiência intelectual ' 09/08/2018 88 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: IA

31 LINS, CLAUDETE DO AMARAL. Afetos e novidades aparecidas em um percurso de teatro do oprimido na saúde mental' 24/08/2018 217 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, Maceió Biblioteca Depositária: SIBI Ufal

32 LEO, BRUNA ALVES; A audiodescrição no teatro: um estudo sobre a locução de miralu e a luneta encantada' 21/06/2018 177 f. Doutorado em LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ, Fortaleza Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do Centro de Humanidades e Biblioteca Central do Itaperi

33 TAILLADE, JANAINA VIEIRA; análise do roteiro de audiodescrição da peça miralu e a luneta encantada: um estudo descritivo via sistema de avaliatividade' 05/01/2018 177 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ, Fortaleza Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do Centro de Humanidades

34 CAVALCANTE, ANA CLAUDIA DA SILVA; jogos teatrais e educação inclusiva: Reflexões sobre uma experiência' 25/07/2018 91 f. Mestrado Profissional em PROFARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Repositório Institucional – Universidade Federal de Uberlândia

35 FONSECA, EUTIQUIO FERNANDES DA; Do teatro ao processo pedagógico: possíveis interlocuções entre o processo colaborativo e as práticas pedagógicas na educação especial na APAE de Ouro Preto' 17/12/2018 114 f. Mestrado em Educação Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, Mariana Biblioteca Depositária: Alphonsus de Guimarães

36 SILVA, CARLOS ALBERTO FERREIRA DA; Cidade Cega: Uma encenação somático-performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade 23/07/2018 247 f.

Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Salvador Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa

37 CRISTIANE INÁCIA DA ROCHA; A borboleta que não podia voar (e voou): teatro e deficiência intelectual; Dissertação (mestrado)—Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2018.

38 FOMIN, CAROLINA FERNANDES RODRIGUES. O tradutor intérprete de libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos. 2018. 250 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

39 OLIVEIRA, HIANNA CAMILLA GOMES DE; Ato de transver: preparação corporal de atores para um espetáculo não visual' 30/08/2018 93 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Natal Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do Departamento de Artes – DEART

40 CELESTE AZULAY KELMAN, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Título: Sons, sensações e subjetividade: musicalidade em escola para Surdos no Amazonas, Ano de Mestrado – Obtenção: 2018. Grande área: Ciências Humanas Grande Área: Linguística, Letras e Artes / Área: Artes. Grande Área: Ciências Humanas / Área: Educação / Subárea: MÚSICA.

41 BERSELLI, MÁRCIA, Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível – 2019, Orientador Silva, Marta Isaacsson de Souza e_Nível acadêmico; Doutorado – UFRGS

42 LOPES, SÚSEL FERNANDA Dançando no escuro: um projeto de extensão universitária – UNESP 2019 – Dissertação – Mestrado [UNESP]; Orientador/a: Venditti Júnior, Rubens [UNESP]

43 CAPARICA, VICTOR HUGO CRUZ A audiodescrição de histórias em quadrinhos: perspectivas semióticas_[UNESP]_Data de Defesa 2019 – Doutorado

44 RENATO ANTÔNIO BRANDÃO MEDEIROS PINTO – O visual do invisível: a complexidade das categorias entre a música e a cegueira – Manaus – 2019 – Universidade federal do Amazonas

**APÊNDICE B – ARTIGOS SOBRE ARTES CÊNICAS E DEFICIÊNCIA – BRASIL
2015/2020**

1 Dançaterapia no autismo: um estudo de caso

Teixeira-Machado, Lavínia – Universidade Federal de Sergipe 2015 – Fisioterapia e Pesquisa
– Print version ISSN 1809-2950 On-line version

2 Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira

Cleomar Pinheiro Sotta 01 January 2015 – SP – Livro – Editora UNESP

3 Teatro Down e a Performance

Ryan Hafyd Carvalho (UFPel – Universidade Federal de Pelotas)

Gabriel Almeida Nogueira (Universidade Federal de Pelotas – UFPel)

Denise Marco Bussoletti (Universidade Federal de Pelotas – UFPel.) – 2016 – Conexões
Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura – V. 02, nº 01, ano 2016, p.
283-295

4 Cinema de autor para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de o grão

Vera Lúcia Santiago Araújo – 2016 – Universidade Estadual do Ceará – Trabalhos Em
Linguística Aplicada, 50(2), 357-378.
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8645316>

5 A Diversos corpos dançantes: uma proposta de improvisação e dança na comunidade

Carla Vendramin; Lucas Reis Velho; Wagner Ferraz -

Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 3-25, 2016. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648041>. Acesso em: 15
nov. 2020.

6 (Des) habilidades em cena: revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas

Marcia Berselli; Marta Isaacsson – 2016 – Universidade Federal de SanMaria. – Urdimento – Capa > v. 2, n. 27 (2016) > Berselli

7 Arte em movimento na escola especial renascença jogo teatral como perspectiva para elevar a autoestima

Silva, Jussara Catarina Chaves; Gonçalves, Marilanda Oraidia Silveira – Journal of Research in Special Educational Needs, August 2016, Vol.16, p. 164-166 [Periódico revisado por pares]

8 Projeto de extensão capoeira inclusiva: Gingando em união

Araujo Sousa, Itaceni de; Pereira, Jailson Leite; Marques, Mayara Rocha; Ribamar Correa Neto, Jose de; Oliveira, Sara Botão de – Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício, 2016 – UF DO Maranhão

9 Processo de construção dos saberes docentes de professores de educação física atuantes em escolas de educação especial

Casarotto, V; Krug, Revista HOLOS, 2016 – UFRN -

10 Teatro do oprimido em saúde mental: participação social com arte

Dos Santos, Erika Sales; Joca, Emanuella Cajado; Souza, Ângela Maria Alves – Interface – Comunicação, Saúde, Educação *Print version* ISSN 1414-3283 *On-line version* ISSN 1807-5762 – UNI Federal do Ceara – 2016

11 A apropriação da experiência: uma prática corporal com pessoas com deficiência visual.

Pozzana, Laura; Kastrup, Virginia Periferia, 2017, – UFRJ -

12 Da Peleja de cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum a Peleja de Aderaldo filho do cego com Alexandre o Neto de Zé Pretinho

Nogueira, Carlos; Amuzu Gadzekpo, John Rex, 2017 – Atenea (Concepc.) [online]. 2017, n.516, p. 221-232.

13 A dança e as pessoas com deficiência visual: Uma análise de vinte anos de produção acadêmica brasileira

Patrícia Andrea Osandon Albarran; Daniele Nunes Henrique Silva; Eva Aparecida Pereira Seabra da Cruz – Revista de ciências humanas (Florianópolis), 01 December 2018, Vol.52, p. 1-21 [Periódico revisado por pares]

14 A procura da palavra: silêncios

Tofalini, Luzia Aparecida Berloff; Amaral, Lara Luiza Oliveira Soletas, 2018 – Unesp – literatura e cegueira

15 O adeus de Augusto: as interações entre crianças autistas e a emergência de uma pesquisadora-artista em estado de presença próxima. (Report)

Da Cruz, Fernanda Miranda - Veredas – Revista de Estudos Linguísticos, 2018 – USP

16 Percepções da alteridade na visualidade contemporânea: como nos posicionamos diante do outro em situações distantes da nossa. (Original articles/Artigos originais)

Rangel, Valeska Bernardo; De Campos, Gizely Cesconetto Matéria-prima, 2018 – UF Santa Catarina

17 Das inquietações ao movimento: um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), a clínica e uma dança (espaço aberto)

Reis, Bruna Martins; Liberman, Flavia; Carvalho, Sergio Resende – Interface: Comunicação Saúde Educação, 2018 – Unicamp

18 Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação

Jefferson Fernandes Alves – 2019 – Urdimento – Capa > v. 1, n. 34 (2019) > Alves

19 Dança para pessoas com deficiência: um possível elemento de transformação pessoal e social

Santos, Renata Ferreira dos; Gutierrez, Gustavo Luis; Roble, Odilon José – Revista Brasileira de Ciências do Esporte, July 2019, Vol.41(3), p. 271-276 – UnB

20 A interface dança e autismo: o que nos revela a produção científica

Elaine de Carvalho Silva; Rosimeire Maria Orlando – Revista Educação Especial, 01 July 2019 – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

21 Ator-personagem: da mimesis transparente a atuação experimental

Guimarães, Pedro Maciel; Oliveira, Sandro – Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia, 2019 – UNICAMP

22 Trajetórias e experiências morais de adoecimento raro e crônico em biografias: um ensaio teórico

Nunes Moreira, Martha – Ciência & Saúde Coletiva, Oct 2019 – -Fiocruz – RJ

23 O performer insurgente da cena: performances de um corpo diferenciado

Felipe Henrique Monteiro Oliveira – 2019 - Revista sala preta | Vol. 19 n. 2

24 Sinuca de bico: encenação da leitura e tradução em Libras em cena – Uma experiência bilíngue portuguesa – Libras no XV QUARTAS-DRAMÁTICAS –

André Luís Gomes, Maria da Glória Magalhães dos Reis

Revista *Cerrados* – Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/1500>

25 Corpocidade: O corpo de pessoas com deficiência visual na cidade e suas implicações como Flaneur Cego

Carlos Alberto Ferreira da Silva

Urdimento – v.2, n.38, ago-set 2020

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

EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas vol. 3, nº 5 – maio / Agosto - 2020

ARTIGOS (9):

Mergulho no Espectro Azul: práticas somático-performativas no mar com meu filho autista Ciane Fernandes

Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.)

Companhia Giradança: experiência estética na diversidade e complexidade dos artistas com e sem deficiência

Anderson Leão

On Disability Culture, Performing Arts, Social Theatre and the Practice of Beauty

Andreas Pagne

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

Desestabilizar Saberes: a indisciplina favorecendo a ampliação do acesso às artes cênicas

Marcia Berselli e Marta Isaacsson

Múltiplas Diferenças: o teatro entre pessoas com deficiência intelectual

Patrícia Avila Ragazzon e Célida Salume Mendonça

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

A trajetória do espetáculo O Improvável Amor de Luh Malagueta e Mc Limonada

Mônica Ferreira Gaspar de Oliveira, Alice Stefânia Curi e Lidia Olinto

APÊNDICE C – PESQUISAS INTERNACIONAIS SOBRE ARTE E DEFICIÊNCIA

1 Theatre and dance with deaf students: researching performance practices in a Brazilian school context

Autor: Berselli, Marcia; Lulkin, Sergio A

Assuntos: Performance Practices With Deaf Students; Brazilian Pedagogy; Brazilian Disability Studies; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 413-419

2 Prosthetic rasa: dance on wheels and challenged kinesthetics

Autor: Vimal C, Akhila

Assuntos: Ability-Disability; Classical-Non-Classical; Identity; Bharatanatyam and Dance Aesthetics; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 325-331

3 Co-emergence: an art-full dance of inquiry into artists' experiences of making art

Autor: Mitchell, Gail J; Rice, Carla; Pileggi, Victoria

Assuntos: Embodied Difference; Devised Theatre; Artful Pedagogy; Disability Arts Practice; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 02 October 2018, Vol.23(4), p. 563-581

4 Dancing Place/Disability 1

Autor: Ames, Margaret

Assuntos: Articles

Publicado em: Theatre Research International, 2015, Vol.40(2), p. 170-185

5 On Theatricality and the Space Between: Relationships and the theatre(s) of learning disability

Autor: Goddard, Jennifer

Assuntos: Dance; Languages & Literatures; Drama

Publicado em: Performance Research: On Theatricality, 19 May 2019, Vol.24(4), p. 110-117

6 Towards a new directional turn? Directors with cognitive disabilities

Autor: Schmidt, Yvonne

Assuntos: Cognitive Disability; Directors With Cognitive Disabilities; Artistic Leadership; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 446-459

7 Experiencing, and being experienced as, learning disabled choreographers in the West of Ireland

Autor: Parry, Rachel

Assuntos: Dance; Choreographic Process; Learning Disability; West of Ireland; Education; Dance; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 373-380

8 Performing Failure? Anomalous Amateurs in Jérôme Bel's Disabled Theater and The Show Must Go On 2015

Autor: Gorman, Sarah

Contemporary Theatre Review, 02 January 2017, Vol.27(1), p. 92-103 [Periódico revisado por pares]

9 Dancing Beyond Sight: How Blindness Shakes up the Senses of Dance

Autor: Piet Devos

Assuntos: Social Welfare & Social Work

Publicado em: Disability studies quarterly, 01 September 2018, Vol.38(3)

10 Reinforcing Zionist ableism in Israeli wheelchair folk dancing

Autor: Broyer, Nili R

Assuntos: Zionism; Israeli Folk Dance; Disabled Veterans; Overcoming; the Chosen Body; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 332-338

11 The Invisibility of Disability: Using Dance to Shake from Bioethics the Idea of ‘Broken Bodies’

Autor: Harmon, Shawn H. E.

Bioethics, September 2015, Vol.29(7), p. 488-498 [Periódico revisado por pares]

12 Musical Chairs: Using Wheelchair Ballroom Dance in Disability Education

Autor: Agaronnik, Nicole

JAMA: the journal of the American Medical Association, 03 July 2018, Vol.320(1), p. 14-15 [Periódico revisado por pares]

13 The Incorporeal Corpse: Disability, Liminality, Performance

Autor: Dorwart, Jason B 01 January 2017

<https://escholarship.org/uc/item/3h38d2hf>

14 Feasibility of a dance and exercise with music programme on adults with intellectual disability

Autor: Martínez-Aldao, D.; Martínez-Lemos, I.; Bouzas-Rico, S.; Ayán-Pérez, C.

Journal of Intellectual Disability Research, June 2019, Vol.63(6), p. 519-527 [Periódico revisado por pares]

15 Dance Improves Functionality and Psychosocial Adjustment in Cerebral Palsy: A Randomized Controlled Clinical Trial

Autor: Teixeira-Machado, Lavinia; Azevedo-Santos, Isabela; Desantana, Josimari Melo

Assuntos: Dance Therapy; Disability Evaluation; Cerebral Palsy -- Psychology

Publicado em: American journal of physical medicine & rehabilitation, June 2017, Vol.96(6), p. 424-429

16 Fitting in and looking pretty: experiences of students with visual impairment participating in 'inclusive' ballroom dance classes

Autor: Swartz, Leslie; Bantjes, Jason; Bissett, Faine

Assuntos: Disability; Dance; Discrimination; Exclusion; Heteronormativity; Social Welfare & Social Work; dance

Publicado em: Disability & Society, 09 August 2018, Vol.33(7), p. 1087-1102

17 Micro-bodily mobilities: Choreographing geographies and mobilities of dance and disability

Autor: Veal, Charlotte

Assuntos: Creativity; Dance; Disability; Embodiment; Geographies Of Mobility; Mobile Methods

Publicado em: Area, September 2018, Vol.50(3), p. 306-313

18 “You don't look like a dancer!”: Gender and disability politics in the arena of dance as performances and as a tool for learning in South Africa

Autor: Loots, Lliane

Agenda: Disability & Gender, 03 April 2015, Vol.29(2), p. 122-132 [Periódico revisado por pares]

19 Influence of traditional dance training programs on dynamic balance of people with intellectual disability: a short review

Autor: K. Tsimaras Vasileios

Pedagogika, psikhologiia i mé dico-biologicheskíe problemy fizicheskogo vospitaniia i sporta, 01 May 2015, Vol.19(5) [Periódico revisado por pares]

20 Differences in Itself: Redefining Disability through dance

Autor: Carolien Hermans

Social inclusion, 01 November 2016, Vol.4(4), p. 160-167 [Periódico revisado por pares]

21 Experiencing, and being experienced as, learning disabled choreographers in the West of Ireland

Autor: Parry, Rachel

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 373-380 [Periódico revisado por pares]

22 Disability art and culture: A model for imaginative ways to integrate the community

Autor: Sandahl, Carrie

Alter – European Journal of Disability research, Revue européen de recherche sur le handicap, June 2018, Vol.12(2), p. 79-93 [Periódico revisado por pares]

23 Dance/Movement Therapy and emotional well-being for adults with Intellectual Disabilities

Autor: Barnet-Lopez, Silvia; Pérez-Testor, Susana; Cabedo-Sanromà, Josep; Oviedo, Guillermo R; Guerra-Balic, Myriam

The Arts in Psychotherapy, November 2016, Vol.51, p. 10-16 [Periódico revisado por pares]

24 Factors affecting dance exercise performance in students at a special needs school

Autor: Ito, Yukiko; Hiramoto, Izumi; Kodama, Hideya

Pediatrics International, September 2017, Vol.59(9), p. 967-972 [Periódico revisado por pares]

25 “We all carry each other, sometimes”: care-sharing as social justice practice in integrated dance

Autor: Eales, Lindsay; Goodwin, Donna

Leisure/Loisir: Re-imagining therapeutic recreation: transformative practices and innovative approaches, 03 April 2015, Vol.39(2), p. 277-298 [Periódico revisado por pares]

26 Improving the occupational skills of students with intellectual disability by applying video prompting combined with dance pads

Autor: Lin, Mei-Lan; Chiang, Ming-Shan; Shih, Ching-Hsiang; Li, Meng-Fang

Journal of Applied Research in Intellectual Disabilities, January 2018, Vol.31(1), p. 114-119 [Periódico revisado por pares]

27 Improv and the Angel: Disability Dance, Embodied Ethics, and Jewish Biblical Narrative

Autor: Watts Belser, Julia

Journal of Religious Ethics, September 2019, Vol.47(3), p. 443-469 [Periódico revisado por pares]

28 Moving, with Curved Strength

Autor: Mangat, Ajitpaul Fall 2016

Discourse, Vol.38(3), p. 441-444,457 [Periódico revisado por pares]

29 A preliminary investigation of a school-based musical theater intervention program for children with intellectual disabilities

Autor: Zyga, Olena; Russ, Sandra W; Meeker, Heather; Kirk, Jodi

Assuntos: Intellectual Disability; Special Education; Socioemotional Functioning; Musical Theater Intervention; Social Welfare & Social Work

Publicado em: Journal of intellectual disabilities, September 2018, Vol.22(3), p. 262-278

30 El teatro como herramienta de intervención en alumnos con trastorno del espectro autista y discapacidad intelectual

Autor: Calafat Selma, Maria; Sanz – Cervera, Pilar; Tárraga Mínguez, Raúl

Revista de Educación Inclusiva, 2016, Vol.9(3), p. 95-108 [Periódico revisado por pares]

31 Psycho-physical theatre practice as embodied learning for young people with learning disabilities

Autor: Trowsdale, Jo; Hayhow, Richard

International Journal of Inclusive Education, 03 October 2015, Vol.19(10), p. 1022-1036 [Periódico revisado por pares]

32 Specifics of Implementation Forum Theatre for People with Mild and Moderate Mental Retardation

Autor: Kozáková Zdeňka

Review of Artistic Education, 01 March 2016, Vol.11(1), p. 146-157 [Periódico revisado por pares]

33 Interrogating wholeness through access aesthetics: Kaite O'Reilly's In Water I'm Weightless

Autor: Muehlemann, Nina

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: On Access in Applied Theatre and Drama Education, 03 July 2018, Vol.23(3), p. 454-466 [Periódico revisado por pares]

34 A comparison of curricula: Examining the efficacy of a school-based musical theater intervention

Autor: Bailey, Brooke; Zyga, Olena; Meeker, Heather; Kirk, Jodi; Russ, Sandra W

Journal of intellectual disabilities: JOID, 21 November 2019, p. 1744629519883159 [Periódico revisado por pares]

35 From republicans to hacktivists: recent inclusion initiatives in Canadian theatre

Autor: Johnston, Kirsty

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 352-362 [Periódico revisado por pares]

36 Changes in understandings and perceptions of individuals, significant others and community supporters involved in a theatre company for adults with intellectual disabilities

Autor: Dickinson, Danielle; Hutchinson, Nick

Journal of applied research in intellectual disabilities: JARID, May 2019, Vol.32(3), p. 691-705 [Periódico revisado por pares]

37 Disability theatre in Australia: a survey and a sector ecology

Autor: Hadley, Bree

Assuntos: Disability; Theatre; Performance; Ecology; Australia; Education; Drama; Ecology

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 305-324

38 Subverting ableist discourses as an exercise in precarity: a Zimbabwean case study

Autor: Chinyowa, Kennedy C; Chivandikwa, Nehemiah

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Precariousness and the Performances of Welfare, 02 January 2017, Vol.22(1), p. 50-61
[Periódico revisado por pares]

39 Contemporary performance by and for those with disabilities: the case of Greece

Autor: Koltsida, Maria; Lenakakis, Antonis

Assuntos: Theatre Group; Disability; Drama; Disabled Artists; Greece; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 339-344

40 Emptiness as material for devised theatre performance

Autor: Ames, Margaret

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 02 January 2018, Vol.23(1), p. 4-19 [Periódico revisado por pares]

The article examines the ways in which failure operated in the devising process with a colleague with learning disabilities. Themes of collaboration, co-creativity and power relations are set within the account of a process between the author.

41 Permission to be looked at: a collaboration between Theatre Siperia and Wärjäämö, the centre for arts and activity for disabled people

Autor: Papunen, Riikka

Assuntos: Theatre; Learning Disability; Acting; the Other; Finland; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 381-386

42 Valuing the Place of Young People with Learning Disabilities in the Arts

Autor: Goddard, Jennifer

Child Care in Practice: Valuing Disabled Children: Participation and Inclusion, 03 July 2015, Vol.21(3), p. 238-255 [Periódico revisado por pares]

43 Polio monologues: translating ethnographic text into verbatim theatre

Autor: Shah, Sonali; Greer, Stephen

Qualitative Research, February 2018, Vol.18(1), p. 53-69 [Periódico revisado por pares]

44 Co-emergence: an art-full dance of inquiry into artists' experiences of making art

Autor: Mitchell, Gail J; Rice, Carla; Pileggi, Victoria

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 02 October 2018, Vol.23(4), p. 563-581 [Periódico revisado por pares]

45 Reimagining Parenting Possibilities: Towards Intimate Justice

Autor: Esther Ignagni; Ann Fudge Schormans

Assuntos: Disability; Parenthood; Forum Theatre; Co-Production; Ableism; Sociology & Social History

Publicado em: Studies in social justice, 01 December 2016, Vol.10(2), p. 238-260

46 Disabled and non-disabled actors working in partnership for a theatrical performance: a research on theatrical partnerships as enablers of social and behavioural skills for persons with disabilities

Autor: Lenakakis, Antonis; Koltsida, Maria

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 03 April 2017, Vol.22(2), p. 251-269 [Periódico revisado por pares]

47 Method and madness: de/colonising scholarship and theatre research with participants labelled mad

Autor: Sutherland, Alexandra

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 427-435 [Periódico revisado por pares]

48 The Formation of Race and Disability in Philip Kan Gotanda's I Dream of Chang and Eng

Autor: Selim Yasser Fouad

American, British, and Canadian studies, 01 June 2018, Vol.30(1), p. 76-92 [Periódico revisado por pares]

49 Writing and Adapting Disability: Galdós' Marianela and Pablo Messiez's Los ojos

Autor: Willem, Linda

Bulletin of Spanish Studies: 'The Lyf So Short, the Craft So Long to Lerne'. Studies in Modern Hispanic Literature, History and Culture in Memory of James Whiston, 26 November 2018, Vol.95(9-10), p. 109-120 [Periódico revisado por pares]

50 Kor e dæm rare? om å lede en teaterprosess med utviklingshemmede og funksjonsfriske skuespillere som likemannsarbeid; About leadership of a theatre process with disabled and non-disabled actors with non-hierarchical principles

Arntsen, Ragnhild Birgithe 2015

51 Disability Theatre in Ireland: A Development

Autor: Monica Randaccio

Studi irlandesi, 01 June 2020, Vol.10(10) [Periódico revisado por pares]

52 Making Obesity Fat: Crip Estrangement in Shakespeare's Henry IV, Part 1

Autor: Royce Best

Disability studies quarterly, 01 December 2019, Vol.39(4) [Periódico revisado por pares]

53 Puppetry as reinforcement or rupture of cultural perceptions of the disabled body

Autor: Laura Purcell-Gates; Emma Fisher 2019

54 Early intervention for children with intellectual and developmental disability using drama therapy techniques

Autor: Wu, Jiaojiao; Chen, Keqin; Ma, Ying; Vomočilová, Jana

Children and Youth Services Review, February 2020, Vol.109 [Periódico revisado por pares]

55 The Memory Ensemble: improvising connections among performance, disability, and ageing

Autor: Dunford, Christine Mary; Yoshizaki-Gibbons, Hailee M; Morhardt, Darby

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 420-426 [Periódico revisado por pares]

56 Playing crip: the politics of disabled artists' performances in Spain

Autor: García-Santesmases Fernández, Andrea; Arenas Conejo, Miriam

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 345-351 [Periódico revisado por pares]

57 Interrogating wholeness through access aesthetics: Kaite O'Reilly's In Water I'm Weightless

Autor: Muehlemann, Nina

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: On Access in Applied Theatre and Drama Education, 03 July 2018, Vol.23(3), p. 454-466 [Periódico revisado por pares]

58 Deaf-accessibility for spoonies: lessons from touring Eve and Mary Are Having Coffee while chronically ill

Autor: Barokka (Okka), Khairani

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 387-392 [Periódico revisado por pares]

59 Autism and comedy: using theatre workshops to explore humour with adolescents on the spectrum

Autor: May, Shaun

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 436-445 [Periódico revisado por pares]

60 Capel: the lights are on. A conversation .

Autores: Margaret Ames and Mike Pearson

August 2016

Research in Drama Education 21(4):1-14

DOI: 10.1080/13569783.2016.1220251

61 Subverting ableist discourses as an exercise in precarity: a Zimbabwean case study

Autor: Chinyowa, Kennedy C; Chivandikwa, Nehemiah

Assuntos: Ableism; Normalization; Deviance; Albinism; Disability Theatre; Education; Drama

Publicado em: Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Precariousness and the Performances of Welfare, 02 January 2017, Vol.22(1), p. 50-61

62 Seeing the word, hearing the image: the artistic possibilities of audio description in theatrical performance

Autor: Cavallo, Amelia

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Perspectives on Aesthetics and Participation, 02 January 2015, Vol.20(1), p. 125-134 [Periódico revisado por pares]

63 Emptiness as Material for Devised Theatre Performance

Autor: Ames, Margaret

Research in Drama Education, v23 n1 p4-19 2018

The article examines the ways in which failure operated in the devising process with a colleague

64 Permission to be looked at: a collaboration between Theatre Siperia and Wärjäämö, the centre for arts and activity for disabled people

Autor: Papunen, Riikka

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 381-386 [Periódico revisado por pares]

65 Puppetry as reinforcement or rupture of cultural perceptions of the disabled body

Autor: Purcell-Gates, Laura; Fisher, Emma

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: Themed Issue: International Perspectives on Performance, Disability and Deafness, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 363-372 [Periódico revisado por pares]

66 Invited hauntings in site-specific performance and poetry: The Asylum Project

Autor: Koppers, Petra

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: On Access in Applied Theatre and Drama Education, 03 July 2018, Vol.23(3), p. 438-453 [Periódico revisado por pares]

67 Vital affordances, occupying niches: an ecological approach to disability and performance

Autor: Arseli Dokumaci

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 03 July 2017, Vol.22(3), p. 393-412 [Periódico revisado por pares] 26 Jun 2017

68 Unacomodated Man”: Dismodernism and Disability Justice in King Lear

Autor: Christine M. Gottlieb

Disability studies quarterly, 01 December 2018, Vol.38(4) [Periódico revisado por pares]

69 The Trouble with Disability in Shakespeare Studies

Autor: Jeffrey R. Wilson

Disability studies quarterly, 01 June 2017, Vol.37(2) [Periódico revisado por pares]

70 Arts-based research sharing and disability culture methods: different ways of knowing

Autor: Currans, Elizabeth; Heit, Stephanie; Kupperts, Petra

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance: 20th Anniversary Issue: Looking Back and Looking Forward, 03 July 2015, Vol.20(3), p. 372-379 [Periódico revisado por pares]

71 Communicating personal amnesty: a model for health promotion in an Australian disability context

Autor: Vogelpoel, Nicholas; Gattenhof, Sandra; Shakespeare-Finch, Jane

Health promotion international, September 2015, Vol.30(3), p. 449-59 [Periódico revisado por pares]

72 Managing Relational Autonomy in Interactions: People with Intellectual Disabilities

Autor: Dowling, Sandra; Williams, Val; Webb, Joe; Gall, Marina; Worrall, Deborah

Journal of applied research in intellectual disabilities, September 2019, Vol.32(5), p.1058 [Periódico revisado por pares]

74 Allyship in disability arts: roles, relationships, and practices

Autor: Hadley, Bree

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 02 April 2020, Vol.25(2), p. 178-194 [Periódico revisado por pares]

75 The limitations of Inclusive Research in practice: reappraising the 'sympathetic researcher' role in applied theatre research

Autor: Stedman, Molly

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 02 October 2019, Vol.24(4), p. 465-471 [Periódico revisado por pares]

76 Barriers to inclusive education in Greece, Spain and Lithuania: results from emancipatory disability research

Autor: Angela Genova

Pages 1042-1054 | Received 19 Jun 2014, Accepted 21 Jul 2015, Published online: 03 Sep 2015

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09687599.2015.1075867?scroll=top&needAccess=true&journalCode=cdo20>

**APÊNDICE D – LISTA DE GRUPOS E ARTISTAS BRASILEIROS – TEATRO-
DANÇA E DEFICIÊNCIA**

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espectáculos ou observações
Rio de Janeiro	Grupo Teatro Novo	2005	Rubens Emerick Gripp	Autismo	<i>O Vampiro</i>
				Síndrome de Down	<i>Momentos em Família</i>
					<i>O Aleijadinho</i>
Rio de Janeiro	Cia Livre Acesso	2010	Helena Tojal	Diversas deficiências	<i>O valentão</i>
					<i>Nau Catarineta</i> (2011)
					<i>Lembranças de um Lambe-Lambe</i> (2016)
Rio de Janeiro	Cia Corpo Tátil	2015	Marília Flávia	Visual	<i>O Assassinato do Souza</i> (2018)
Rio de Janeiro	Companhia Holos de Dança Teatro Inclusiva	2012	José Guilherme de Andrade Soyane Vargas, e Fidel Reis	Cadeira de rodas – misto	<i>Tessitura</i> (2012)
					<i>LAPA</i> (2015)
Rio de Janeiro	Dança sobre rodas corpo em movimento ANDEF	1999	Camila Rodrigues e Ewerton Quirino	Diversas deficiências	<i>Sensorium</i> (2019)
Rio de Janeiro	Coletivo ver e não ver	2013	Leila Abrahão	Cadeirantes	<i>O Abraço</i> (2018)
				Visual	
Rio de Janeiro	PAR Cia de Teatro	2014	Moira Braga	Visual	<i>NHAC!</i> (2015) <i>Por trás da cor dos olhos</i> (2017)

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espetáculos ou observações
Rio de Janeiro	Grupo Teatral Moitará – Proj. Palavras Visíveis	2008	Erika Rettl	Surdez	<i>A Busca de Seo Peto e Seo Antônio</i>
Rio de Janeiro	Os inclusos e os ciscos	2003	Claudia Werneck	Teatro acessível	<i>Um Amigo Diferente</i>
São Paulo	Companhia Teatral Olhos de Dentro	2001	Nina Mancin	Diversas	<i>Tempo de despertar</i>
					<i>Cidade cheia de graça</i>
					<i>Linhas Cruzadas</i>
São Paulo	Fundação Fernanda Bianchini / ballet e teatro com cegos	1995	Fernanda Bianchini	Visual	<i>Bailarinos profissionais def. visuais apresentação em Brasil, Londres, Argentina, Alemanha, Nova York, Los Angeles e Polônia.</i>
São Paulo	Cia Circodança	1994	Suzie Bianchi	Diversas	<i>Vida de Circo, Conexões (2019)</i>
São Paulo	Grupo Cênico Trupe do trapo	2006	Sérgio Zanck	Físicas e Mentais	<i>Era Urso (2016), O Andarilho e o Pássaro Preto (2014)</i>
São Paulo	Cia. Teatro Sem Censura	2014	Fabricio Castro	Diversas	<i>A arte de pensar negativamente (2015)</i>

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espectáculos ou observações
São Paulo	Oficina dos Menestréis – Projeto Mix Menestréis	2003	Deto Montenegro	Visuais, Cadeirantes	<i>Noturnos Cadeirantes</i> (2004), <i>Banquete da vida</i> (2007), <i>Zoom</i> (2008)
São Paulo (Campinas)	ONG Centro de Dança Integrado (CEDAI)	2012	Keyla Ferrari Lopes,	Diversas Deficiências	<i>A Flor é Espelho</i> (2016), <i>Alma Bailarina e Somos Um</i> (2013)
São Paulo	inCena 2.5	2005	Estela Lapponi	Motora por AVC	<i>O Cadeira – Falando sem Tabu</i> (2007), <i>Corpo Intruso: Uma Investigação Cênica, Visual e Conceitual</i> (2009), <i>Profanação</i> (20.18)
São Paulo	Nettles Artists Collectives	2016	Debora Balardini	Síndrome de Down	<i>Apple of My Eye (Menina dos Meus Olhos, Escrita e interpretada por uma artista com síndrome de Down, Tathi Piancastelli)</i>
São Paulo	Vidança	2005	Marcos Abranches	Física por Paralisia Cerebral	<i>Forma de Ver, Corpo sobre Tela, Via sem Regra,</i>
São Paulo	Nando Bolognesi	2013	Nando Bolognesi	Esclerose múltipla	<i>Se fosse fácil não teria graça</i>

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espectáculos ou observações
São Paulo	Associação Solidariedança de Arte e Cultura	2008	Cintia Lima	Cadeira de Rodas	<i>2019 – La Muerte, 2018 – Pinóchio, Traços e traçados Urbanos</i> (2017–2019) <i>Frestas do Olhar</i> (2016)
Paraná	Coro Cênico do Pequeno Cotolengo	2009	O Teatro é uma das atividades dessa Instituição	Diversas deficiências	<i>Amigos do coração</i> (2016) <i>Em busca do Arco-íris</i> (2018)
Santa Catarina	Cia. de Dança Lápis de Seda	2014	Ana Luiza Ciscato	Diversas deficiências	<i>Convite ao olhar</i> (2014) <i>Será que é de éter</i> (2017)
Santa Catarina	Grupo de teatro Libração	2011	Manoella Carolina Rego	Surdez	<i>Teatro Playback</i> (2011)
Santa Catarina	Grupo de Teatro Arte para Todos	2013	Robson Benta	Deficiência Intelectual, Transtorno mental	<i>Doe Trabalhos</i> (2017) <i>Faço arte, Nasci artista</i> (2014)
Rio Grande do Sul	Grupo Fábrica de sonhos (Instituto Pertence)	2018	Paula Carvalho	Diversas Deficiências	<i>Todo Mundo Tem um Sonho – A Arte de</i>

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espetáculos ou observações
					<i>Pertencer</i> (2019)
Rio Grande do Sul	Grupo Signatores	2010	Adriana de Moura Somacal	Surdez	<i>Alice no País das Maravilhas, Aventuras no Reino Surdo</i> (2015), <i>Memória na Ponta dos Dedos</i> (2014)
Rio Grande do Sul	Espectáculo Ícaro	2017	Liane Venturella	Cadeirantes	<i>O ator não tem um grupo, apresenta-se em monólogo</i>
Distrito Federal	Projeto PÉS	2011	Rafael Tursi	Diversas Deficiências	<i>Amplexos</i> (2019) <i>Ludo</i> (2016) <i>Similitudo</i> (2015) <i>Grãos</i> (2015) <i>Klepsydra</i> (2011)
Distrito Federal	Street Cadeirante	2018	Wesley Messias	Cadeirantes	<i>Mulheres cadeirantes</i>

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espectáculos ou observações
					<i>apresentam dançando</i>
Distrito Federal	Uma sinfonia diferente (Instituto Steinkopf)	2015	Ana Carolina Steinkopf	Autismo	<i>Todas as formas de amor e de amar (2018) Desvendando o novo (2017) O meu olhar (2016)</i>
Distrito Federal	Projeto DançartEspecial	2008	Sonia ramalho	Diversas deficiências	<i>Associação de dança inclusiva</i>
Distrito Federal	No Escuro grupo Teatral CEEDV	2005	Clarissa Barros	Diversas deficiências	<i>Coral de cegos – Escola publica</i>
Distrito Federal	Projeto UP - danças Inclusivas	2016	Eduardo Landivar- Juliana Castro	Diversas deficiências	<i>Academia de dança</i>
Distrito Federal	Associação Cultural Namastê	2008	Luciana Vitor	Diversas deficiências	<i>Dança e deficiência para alunos(as) de escolas públicas do DF</i>
Distrito Federal	Asas para dançar	2008	Dayse Canotilho	Diversas deficiências	<i>Dança e deficiência – Católica do DF</i>

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espetáculos ou observações
Distrito Federal	Surdodum	1998	Ana Soares	Surdos e deficientes auditivos	<i>Música para surdos</i>
Distrito Federal	Diversos dias	2013	Mônica Gaspar	Diversas Deficiências	<i>Diversos dias</i> (2013) <i>O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada</i> (2016–2019)
Goiás	Núcleo de Artes Integradas e Inclusão Basileu França – o NAIBF,	2018	Thiago Santana	Paralisia Cerebral	<i>Maria Gripinho</i>
Goiás	INAI - Instituto Arte e Inclusão	2019	Thiago Santana	Várias deficiências	<i>Berorrokan</i>
Amazonas	Projeto Curupira	2014	Helso Brasil	Visual	<i>No Reino do Pre-con-ceito</i> (2014) <i>Teatro de cegos</i> (2015)
Amazonas	Grupo Cena especial	2015	Carlos Correia Santos	Diversas Deficiências	<i>Pelos olhos dela</i> (2015)

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espetáculos ou observações
Bahia	Grupo X	2004	Edu O. (Eduardo Oliveira)	Diversas deficiências	<i>Se eu fosse Marilyn</i> (2019) <i>Bonito</i> (2017)
Bahia	Grupo Noz Cego	2006	Edielson de Deus	Visual	<i>Cidade Cega</i> (2015) <i>Causamento</i> (2010) <i>As nossas melhores histórias</i> (2007)
Ceará	Grupo Olho Mágico	2018	Marcos Queiroz, Nadia Fabrício e Lucas Duarte	Visual	<i>Vila Paradiso</i> (2018)
Ceará	Grupo Ninho de Teatro	2008	Edceu Barbosa	Diversas	<i>Avental todo Sujo de ovo</i> (2009)
Ceará	Jéssica Teixeira, atriz e performer	2010	Jéssica Teixeira	Deficiência física	<i>Pudesse ser apenas um enigma</i> – 2020 <i>E.L.A.</i> – 2019
Rio Grande do Norte	Companhia Giradança	2005	Alexandre Américo	Diversas Deficiências	<i>Sem Conservante,</i> (2016)

Estado	Grupo	Início	Diretor(a) / Coreógrafo(a)	Deficiências	Espetáculos ou observações
					<i>Proibido Elefantes (2018) Dança Que Ninguém Quer Ver</i>
Paraíba	Escola Novo Olhar	2017	Flavio Ramos	Deficiência de Aprendizagem	<i>Uma nova Paraíba (2017)</i>
Sergipe	Companhia de Dança Loucurarte	2011	Ronny Lima	Dança em cadeira de rodas	<i>Canções (2017)</i>