

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
CURSO DE DANÇA – LICENCIATURA

Fabiana Andréia Mors

**CUIDADO, FRÁGIL: UM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA E
DIFERENÇAS**

Santa Maria, RS

2019

Fabiana Andréia Mors

CUIDADO, FRÁGIL: UM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA E DIFERENÇAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Licenciada em Dança**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Neila Cristina Baldi

Santa Maria, RS

2019

Fabiana Andréia Mors

CUIDADO, FRÁGIL: UM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA E DIFERENÇAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Licenciada em Dança**.

Aprovado em 04 de dezembro de 2019:

Neila Cristina Baldi, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Mônica Corrêa de Borba Barboza, Dra. (UFSM)

Silvia Susana Wolff, Dra (UFSM), Dra (UFSM)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos participantes desta pesquisa, que desde o início dos nossos encontros foram questionadores e se colocaram disponíveis às propostas do processo criativo. Espero que assim como eu, todos tenham aprendido um com o outro através de relatos de experiências compartilhadas e adquiridas ao longo do processo. Que possam ver em cada parte da obra de dança suas histórias sendo contadas e relatadas e permaneçam com esse desejo de criar. Dedico também a todos bailarinos com deficiência, na certeza de que todos podem.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim desta linda pesquisa me faz encher os olhos e o coração, são tantas histórias que vivi para enfim alcançar esse momento e agradecer, agradecer e agradecer por essa belíssima fase de descobertas e desafios. Agradeço aos professores que contribuíram e compartilharam seus ensinamentos e experiências durante esse período de faculdade.

Agradeço aos meus pais, Neusa Cristófoli Mors e Auri Mors, obrigada pelo apoio e compreensão da ausência nos últimos meses.

Agradeço à minha irmã Vanessa Mors e meu cunhado Vagner Petter, pelo apoio de sempre.

Agradeço imensamente a minha querida orientadora Neila Cristina Baldi, por ter me acolhido e pela disposição de encarar esse desafio junto comigo de um trabalho acessível. Assim como agradeço a Silvia Wolff e Mônica Barboza pelas contribuições na banca deste trabalho.

Agradeço aos participantes desta pesquisa Anny Xavier, César Possani, Djenifer Nascimento e Layana Ferreira, pois esta obra não seria nada sem a presença e contribuição de todos vocês, inclusive das famílias da Anny e do César que se dispuseram a trazê-los aos ensaios.

Agradeço ao Cristian Sehnem do Núcleo de Acessibilidade.

Agradeço à Thays Ribeiro Lauz e sua mãe, Marcia Paiva, pelo empréstimo da cadeira de rodas e ao Núcleo de Apoio e Estudos da Educação Física Adaptada (NAEEFA) pelo empréstimo das cadeiras de rodas de basquete.

Agradeço à Valéria da Fontoura Fraga pela doação da caixa de papelão e pela parceria durante o período de faculdade.

Agradeço ao Victor Dias e ao Joan Felipe Michel pelas orientações e ajuda para a construção da bolha.

Agradeço à Mara Rubia Alves da Silva, pelos ensinamentos de todos esses anos de faculdade e por me mostrar o caminho a seguir, da dança e deficiência.

Agradeço à Tatiana Joseph pelos ensinamentos durante os anos de faculdade.

Agradeço à Carla Vendramin pelos ensinamentos e acolhidas em Porto Alegre.

Agradeço aos amigos: Sara Nunes Pinto, Andressa Eckhardt, Lúcia Kuss, Taís Machado, Taiane Anhanha, Angela Werner, Neosane Schlemmer, Bernadete de

Loures Rocha, Gabrielle Barcellos, que estiveram acompanhando esse momento importante da pesquisa.

RESUMO

CUIDADO, FRÁGIL: UM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA E DIFERENÇAS

AUTORA: Fabiana Andréia Mors
ORIENTADORA: Neila Cristina Baldi

Esta pesquisa estuda maneiras de criar dança com bailarinos com e sem deficiências para que atuem como protagonistas de suas próprias criações. Para isso, se utiliza de uma metodologia mista: auto-etnográfica e etnográfica, a partir de diários de bordo e registros fílmicos e de áudio. O trabalho aqui discutido apresenta, primeiramente, aspectos históricos importantes referentes à dança e deficiência e, posteriormente, reflexões sobre a obra *Cuidado, frágil*. As cenas foram desenvolvidas a partir dos procedimentos e de discussões acerca deles, ao final de cada ensaio, que geravam outros procedimentos. A obra propõe a discussão de como as pessoas se veem e são vistas, de como são rotuladas e segregadas. Ao final, este trabalho conclui que as pessoas com deficiência podem ser protagonistas de suas obras e autônomas em suas criações. Do mesmo modo, o trabalho foi uma oportunidade de revermos nossos modos de dançar e de criar danças. No que tange à docência em dança, foi importante também para compreender exclusões diversas que não eram percebidas se houvesse a convivência e o relato destas pessoas ao longo do período da pesquisa.

Palavras-chave: Dança. Deficiência. Diferenças. Processo criativo.

ABSTRACT

CARE, FRAGILE: A CREATIVE PROCESS OF DANCE AND DIFFERENCES

AUTHOR: Fabiana Andréia Mors

ADVISOR: Neila Cristina Baldi

This research studies ways to create dance with dancers with and without disabilities to act as protagonists of their own creations. For this, it uses a mixed methodology: auto-ethnographic and ethnographic, from logbooks and film and audio recordings. The work discussed here presents, first, important historical aspects related to dance and disability and, later, reflections on the work Care, fragile. The scenes were developed from the procedures and discussions about them, at the end of each essay, which generated other procedures. The book proposes a discussion of how people see and are seen, how they are labeled and segregated. In the end, this work concludes that people with disabilities can be protagonists of their works and autonomous in their creations. Similarly, the work was an opportunity to review our ways of dancing and creating dance. Regarding dance teaching, it was also important to understand various exclusions that were not perceived if there was coexistence and reporting of these people throughout the research period.

keywords: Dance. Deficiency. Differences. Creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Minha avó em frente à casa.....	12
Figura 2 - Grupo a caráter.....	16

SUMÁRIO

1 ENTRE FRESTAS E CADEIRAS	10
1.1 AQUELE HOMEM QUE CAÍ DA CADEIRA	11
1.2 ENTRE FRESTAS	14
1.3 CADEIRAS, ESPELHOS, BONECAS E UMA CAIXA DE PAPELÃO: MEMÓRIAS...	17
1.4 CUIDADO FRÁGIL	20
1.5 PROCURANDO EM MEIO ÀS CAIXAS	22
2 DANÇA E DIFERENÇAS	25
2.1 DEFICIÊNCIA, POLÍTICAS PÚBLICAS E INSERÇÕES NA DANÇA	27
2.1.1 Que dança é essa?	30
2.1.1.2 <i>Dança e diferenças</i>	33
3 CUIDADO, FRÁGIL: DISCUSSÃO DO PROCESSO CRIATIVO	37
3.1 OS DESAFIOS DE UM COMEÇO	40
3.2 A BOLHA	45
3.3. ENTRE ESPELHO E BONECAS	50
3.4 ENTRE RODAS	59
3.5 TRILHA SONORA, FIGURINO E NOME DA OBRA	61
4 CONCLUSÃO	63
REFERÊNCIAS	66
APÊNDICE A	68
APÊNDICE B	73
APÊNDICE C	74

1 ENTRE FRESTAS E CADEIRAS

Dentro de uma caixa de papelão havia uma boneca que não era tão bonita e nem desejada pelas crianças quanto as outras. A boneca apresentava algumas diferenças das outras bonecas, mas o desejo de ter uma boneca era tão grande que para ele esses detalhes não importavam. Ele passou a fantasiar uma linda história para aquela boneca, que tinha sido rejeitada pelas demais crianças, ele a adotou como se fosse sua filha. Nessas histórias fantasiadas, a boneca cria vida e começa a dançar com ele. Os dois começam a dançar juntos, mesmo sem saber como podem dançar juntos, pois era tudo novo. Além da boneca ter uma diferença em relação às outras bonecas, ele também tinha das outras crianças. Então, eles se olharam e começaram a dançar com suas diferenças, e descobriram juntos outros lugares nunca vistos antes por ambos. A boneca passa a ver um outro mundo através da caixa, que se depara com os espelhos, que desmonta cadeira, lançando rodas pelo espaço e que é coberto dentro de uma bolha.

A boneca da cena acima é a boneca da história do César. É a boneca da minha história: que não era igual a da minha irmã e vinha enrolada em um plástico. Bonecas, cadeiras e caixas relacionam as nossas vidas: minha, do César e da Anny¹. Histórias que, ao longo da obra *Cuidado, frágil* se farão presentes... E, para que você entenda um pouco disso tudo, começo contando a minha história.

Uma história da qual lembro, que minha tia e minha avó materna sempre contavam para mim e minha irmã, sobre o nosso nascimento, pois nossos pais não poderiam ter filhos: é de que foram em alguns médicos na cidade, em Lajeado-RS, e todos diziam a mesma coisa, e queriam marcar cirurgia para minha mãe retirar o útero.

A família da minha mãe não se conformou com essa notícia, então minha tia resolveu levá-la para Porto Alegre, escondida do meu pai. Chegando em Porto Alegre, os médicos receitaram um tratamento de seis meses, que deu certo: meus pais tiveram minha irmã Vanessa Luana Mors e, dois anos depois, eu. Nasci na cidade de Lajeado/RS, em 1996, filha de Auri Mors e Neusa Cristofoli Mors. Por tratar-se de uma família, por parte paterna, com descendência alemã, na qual a grande maioria era alta, de pele branca, cabelos loiros e olhos azuis, e da parte materna, com descendência italiana, sofri rejeição pela família do meu pai, logo que nasci, pois tinha

¹ Integrantes da obra *Cuidado, frágil*, parte deste TCC.

cabelo preto bem escuro e não era loira como a minha irmã. A cor do cabelo e a diferença entre eu e minha irmã gerou na família por parte paterna um preconceito, pois fisicamente, eu sou parecida com a minha mãe e com alguns traços do meu pai. Recordo que na minha infância, ao visitar a minha avó paterna, não me sentia bem por conta da diferenciação que faziam entre eu e minha irmã.

Outro fato que surge nessa mesma época é que meus pais e minha avó paterna vestiam eu e minha irmã iguais, dando a impressão de sermos gêmeas. Isso acabou fazendo com que eu me escondesse atrás da minha irmã, sendo sua sombra e ela meu espelho, na qual só depois de entrar na faculdade, pude me desvincular desses olhares por de trás da minha irmã e perceber as pessoas que convivem conosco a minha existência sem a presença dela.

1.1 AQUELE HOMEM QUE CAÍ DA CADEIRA

Como costumeiramente acontecia em todas as tardes, meu pai, minha irmã e eu saíamos de casa para visitar a minha avó que morava não muito longe da gente. Costumávamos ir juntos, sempre de mãos dadas com o pai, uma em cada lado. Esta imagem costuma ser muito presente na minha memória.

Minha avó morava no mesmo bairro que nós, os vizinhos nos conheciam há um bom tempo e todos sabiam onde iríamos quando passávamos pelas suas casas cumprimentando até chegar na casa da avó.

Na casa da minha avó ouvia muitas histórias de quando meu pai era criança, o tom de voz que minha avó costumava usar para contar as histórias era muito envolvente de emoção, fazia viajar longe, e perceber nitidamente o orgulho que ela tinha pelo homem que meu pai havia se tornado.

Nas suas histórias, ela deixava subtendido que criar seus sete filhos sozinha não foi uma tarefa fácil, porque meu avô faleceu muito jovem e ela teve que cuidar de seus filhos pequenos, sustentar a casa, a família sozinha. Devido às condições da época, muitos deles tiveram que começar a trabalhar muito cedo, para ajudar em casa, não podendo terminar os estudos. Perceber as histórias vividas pela minha avó, mostrou-me a mulher forte e determinada que era, fez-me entender e orgulhar-me do exemplo que sempre foi.

A casa era cor de rosa, com uma trepadeira de flores rosas na entrada, rodeada de flores de todos os tipos e por todos os lados pássaros cantando em volta. Embaixo

da trepadeira ficava a área, onde ela sentava em uma cadeira tomando seu chimarrão, vendo as pessoas passarem (como na imagem abaixo – ver Figura 1). Recordo-me dessa imagem da minha avó e de sua casa, de histórias vividas na minha infância.

Figura 1 – Minha avó em frente à casa



Fonte: Acervo da autora

AUDIODESCRIÇÃO²

Fotografia vertical em preto e branco de uma mulher idosa sentada numa cadeira, em um ambiente externo.

A mulher está de frente, tem a pele clara e a expressão séria. Ela usa uma touca escura, um blusão escuro com duas listras verticais claras nas mangas, e uma saia de botões claros até abaixo do joelho. As mãos estão sobre o colo, com os dedos entrelaçados.

Ao fundo, uma parede clara com uma janela de madeira aberta, à esquerda, e uma árvore com folhagens ao redor, à direita.

Era nessa casa cor de rosa, que vem na memória de tempos de infância, de tardes tomando chimarrão ali na frente, fazendo companhia e tentando entender as conversas em alemão da minha avó com suas amigas e de almoços de domingo em família com churrasco feito por ela.

²Como o trabalho artístico deste TCC tem no elenco pessoas com deficiência, optou-se, fazê-lo, inclusive, na escrita, do modo mais acessível possível. Por isso a descrição das imagens com consultoria de Cristian Sehnem – Núcleo de Acessibilidade -UFSM

Nessas visitas à casa da minha avó, lembro-me vagamente que havia um homem, que sentava numa cadeira de palha na cozinha e vivia batendo a cadeira na geladeira e caindo dela. Eu ficava espiando ele pela janela e pela porta, mas em algum certo momento não mais o vi. Foi então que descobri que aquele homem era meu tio Paulo, que morreu de ataque cardíaco na casa da minha avó e por isso nunca mais tinha visto aquele homem que caía da cadeira. Na época eu era muito criança e lembro-me da explicação da morte dele, que ele tinha caído da cadeira e morrido.

Na casa da minha avó durante a tarde, muitas amigas eram recebidas para tomar chimarrão, lembro-me de uma delas às vezes levava sua filha Janaína, poucas vezes eu e minha irmã visitávamos a casa de Janaína para brincar, enquanto a mãe dela tomava chimarrão na minha avó. Nessas brincadeiras na casa de Janaína havia um menino, irmão dela, que estava numa cadeira de rodas, escondido em outro cômodo da casa, achava estranho ele não sair de casa com muita frequência.

Essas lembranças esparsas, parecem vagas, mas fazem todo sentido para meu trabalho artístico-pedógico, como será melhor detalhado no capítulo 3, uma vez que:

As vivências foram, não se pode negar, em acontecimentos sobre os quais se diz numa narrativa de si; mas as suas significações e ressignificações podem estar se dando nesse momento de busca. Significados e sentidos são construídos e reconstruídos a vida toda, mesmo que às lembranças estejam sendo trazidos os mesmos acontecimentos da memória. (TIMM, 2012, p186)

Em 2012, minha avó faleceu, e foi muito difícil essa perda na época para minha família, pois estávamos acostumados a ir visitá-la diariamente, e passar na frente de onde era sua casa e não encontrá-la foi muito difícil, pegava-me procurando minha avó sentada na cadeira na frente de casa.

1.2 ENTRE FRESTAS

A menina hiperativa com cara de sapeca que espiava através de uma pequena fresta da porta da sala onde aconteciam os ensaios de dança na Escola Municipal de Ensino Fundamental Santo André, localizada no bairro onde estudava. É a partir dessa fresta muito pequena que descobri um mundo, conhecido e ao mesmo tempo desconhecido da dança.

Essas aulas de dança aconteciam na Escola na qual eu estudava, no contraturno. Eu espiava as aulas do grupo da turma que estudava de manhã e fazia aula de dança à tarde. Na época, tinha 8 anos e não podia participar das aulas de dança, porque a idade era a partir de 10 anos. Então, foi a partir daquela fresta da porta da sala que comecei a dançar, ao mesmo tempo em que o grupo ensaiava dentro da sala, eu fazia do pátio da escola meu palco. É entre as frestas que o meu olhar mudou, ao me deparar com esse mundo de criações.

Esse grupo, que eu observava todas as aulas, se chamava *Olhos dançantes*, e era coordenado pela Ana Zanotelli, professora de Educação Física da escola e tinha alguns pré-requisitos para participar, a idade era um desses. Como não poderia participar do projeto *Olhos dançantes*, quem participava era minha irmã, que em casa me ensinava as coreografias que tinha aprendido.

Minha irmã e eu éramos muito parceiras para ensaiar e aprender coreografias, tanto do grupo que ela participava quanto das famosas danças que passavam na televisão, como por exemplo: *É o Tchan!*, *Xuxa*, *Rebelde*, *Rouge*, *Br'oz*³, entre outros.

Quando chegou a idade de 10 anos, a qual a partir dela poderia participar do projeto de dança *Olhos dançantes*, esse momento foi muito prazeroso, porque de fato começaria a aprender as coreografias e participar das apresentações. Fiquei no projeto por dois anos: por conta da saída dos alunos mais velhos da escola, o projeto foi encerrando, para minha a tristeza.

Com o término do grupo de dança *Olhos dançantes*, no ano seguinte iniciei o *Projeto Vida*, da Prefeitura Municipal de Lajeado, que abrangia atividades diárias para crianças e adolescentes, no contraturno da escola, atendendo a comunidade do

³É o Tchan! era um grupo de pagode baiano que fez sucesso na segunda metade da década de 1990. Xuxa era uma apresentadora que apresentou programas na TV infantil entre os anos 1990 e 2000. Rebelde era uma telenovela juvenil do início da década passada, cujos artistas também cantavam. Por sua vez, o Rouge era um grupo musical feminino de música pop criado nos anos 2000. Enquanto Bro'z era uma banda masculina de música pop do mesmo período.

bairro. Nesse projeto, eram oferecidas muitas atividades, como por exemplo: música, futebol, culinária, artesanato, costura, e dança, além de ter hora para fazer as tarefas da escola.

Para a minha alegria e de outras crianças, a dança estava incluída nessas atividades oferecidas. Lembro-me que tínhamos aulas de capoeira com um professor e também dança com outra professora, mas essas aulas com a professora duraram seis meses, porque ela passou num concurso e saiu da instituição. Depois da sua saída, o projeto não conseguiu outra professora de dança. Então, eu e as outras meninas que participávamos das aulas de dança decidimos começar a nos revezar: cada uma de nós criava passos de dança e passava para as outras, ensaiávamos pelo simples prazer de dançar, mas não apresentamos nossas criações de dança.

Entre idas e vindas de professores, a dança sempre voltava para a minha vida, de alguma maneira, o meu anseio pela dança era nítido, depois de ter participado do projeto de dança na escola e do Projeto Vida.

Na escola, quando estava na 6ª série do Ensino Fundamental, a professora Carla Kreutz formada em Dança pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) montou um projeto de dança no contraturno, mas dessa vez foi diferente, pois não era uma professora de Educação Física que ministrava as aulas e sim uma professora formada em Dança. Para minha surpresa e novidade, naquele momento ter uma professora formada em Dança chamou minha atenção e gerou um interesse e curiosidade sobre o curso de Dança, porque não sabia da sua existência.

O ensino da dança foi diferente de todas as outras experiências que tive na escola e no Projeto Vida: a dança não passou a ser apenas coreografias reproduzidas. O modo como ela trabalhava era diferente. No início, tivemos coreografias, mas aos poucos ela foi introduzindo elementos diferentes, que muitas vezes vinham da nossa criação.

A aula de Dança era voltada para o nosso interesse em aprender algumas danças e criações, conforme nossa preferência, como a Dança Italiana, Dança de Rua, Salsa e até Dança do Ventre. As apresentações realizadas eram coreografias de Dança de Rua, na Mostra da Univates⁴ e também apresentamos Danças Italianas no Desfile Sete de Setembro, quando percorremos a principal avenida da cidade vestidas a caráter e dançando *Tarantella*, como pode ser observado na Figura 2.

⁴ Evento de dança que ocorre anualmente na Universidade do Vale do Taquari (Univates), desde 2007.

Figura 2 - Grupo a caráter



Fonte: Acervo da autora

AUDIODESCRIÇÃO

Fotografia horizontal e colorida em plano americano de uma mulher e três meninas com trajes típicos italianos em um desfile ao ar livre.

A mulher está de perfil esquerdo, tem pele branca, lenço branco na cabeça e a expressão sorridente. Ela veste traje típico italiano: uma camisa branca de manga três quartos de botão, um avental branco sobre uma saia bordô, a qual segura em uma ponta com a mão esquerda. A frente da mulher, duas meninas de perfil direito, de pele branca e cabelos castanhos e soltos. Elas vestem trajes típicos italianos: um colete verde com detalhes em branco e vermelho, sobre uma camisa branca três quartos com mangas volumosas, e uma saia verde, com o braço direito ao lado do corpo. Atrás da mulher, outra menina com o mesmo traje típico italiano das anteriores, segurando uma ponta da saia com a mão esquerda.

Ao fundo, outras pessoas desfilando na rua, com roupas azuis escuro e instrumentos de sopro nas mãos. Ao lado esquerdo, na calçada, entre árvores e postes, pessoas assistindo ao desfile.

Com a professora de Dança, tínhamos uma proximidade e liberdade maior que com outras professoras, por isso perguntávamos sobre as aulas na faculdade de Dança, como eram e o que aprendiam. A partir dessas conversas e trocas de aprendizado, surgiu o interesse que mais tarde me levou a buscar e encontrar a Graduação em Dança.

Permaneci nesse projeto no contraturno com a professora de dança por dois anos, porque na 8ª Série iniciei um curso de Administração como Jovem Aprendiz, e este curso era no contraturno da escola. Lembro-me que foi muito difícil ter que deixar a Dança. Na época cheguei até conversar com a empresa na qual fazia o Jovem Aprendiz, tentando achar uma maneira de poder fazer as duas coisas, infelizmente não aconteceu como eu gostaria.

No 1º ano do Ensino Médio, na Escola Estadual de Educação Básica Érico Veríssimo, a professora de Educação Física Joice Marciane Schneider tentou implantar um grupo de Dança. Lembro-me que tivemos uma aula inaugural para o

projeto, mas pela pouca procura, ela não conseguiu desenvolver o projeto de Dança, sendo assim seguiu sem dançar e terminando o Jovem Aprendiz.

A partir do final do 1º ano do Ensino Médio, as responsabilidades aumentaram, comecei a trabalhar como estagiária em um Banco, e por questões de horários tive que estudar à noite no 2º e 3º ano do Ensino Médio. Minha rotina mudou completamente, trabalhar o dia todo e estudar à noite, apesar da correria do dia a dia, precisar trabalhar trouxe-me a possibilidade de iniciar o *Ballet* que eu tanto queria, mas por motivos de horário da Escola de Dança, não consegui conciliar também, então decidi fazer inglês.

No 3º ano do Ensino Médio foi um período de grandes escolhas, principalmente na decisão de qual curso gostaria de fazer. A escolha de fazer o vestibular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) surgiu por meio de um cartaz no *hall* da escola. Pesquisei sobre os cursos que eram oferecidos e quando vi que tinha o curso de Dança, perguntei para minha irmã sobre a diferença entre bacharelado e licenciatura, com a explicação dela, optei por me inscrever no Curso de Licenciatura em Dança, pois lembrei das aulas de dança no *Projeto Vida* que continuamos a fazer mesmo sem ter a professora, na qual foi minha primeira experiência de desenvolver aulas para outras pessoas, como também das aulas de dança da professora Carla Kreutz.

Ao passar no vestibular, veio a parte complicada da decisão de ir para Santa Maria, pois meus pais não queriam deixar, uma vez que envolvia mudar de cidade, morar sozinha, entre outras coisas. Lembro-me até hoje do meu pai dizendo que era para escolher um curso como todo mundo fazia (Administração ou Ciências Contábeis em Lajeado), mas usei a frase que vivia escutando da minha mãe “Você não é todo mundo”, e nessa situação encaixou muito bem.

1.3 CADEIRAS, ESPELHOS, BONECAS E UMA CAIXA DE PAPELÃO: MEMÓRIAS...

Ao me mudar para Santa Maria e entrar no Curso de Dança-Licenciatura foi uma situação bem desafiadora, no aspecto de entrar no primeiro semestre e me deparar com as aulas de Fundamentos da Dança Clássica, o que nunca tinha feito antes. A partir de algumas dificuldades, resolvi buscar aulas fora da faculdade. Iniciei *ballet* na *Grand Pas Escola de Dança* localizada no centro da Santa Maria, na qual

permaneci por dois anos e meio. Foi a partir desse momento que comecei a gostar do *ballet*, e participei do espetáculo realizado no Theatro Treze de Maio em Santa Maria.

Ao passar de cada semestre do curso de Dança, fui aprendendo e descobrindo coisas novas sobre mim, sobretudo a partir da disciplina de Danças do Brasil I⁵, ministrada pelo professor Flávio Campos, em 2016, em que escrevi meu primeiro inventário do corpo⁶. A partir desse momento, pude perceber a história da minha família e minha, muitas das lembranças foram rememoradas por meio do trabalho de Dojo⁷, de acordo com o Método BPI⁸, utilizado nas aulas:

O trabalho de Inventário no corpo será a partir de uma identificação da pessoa com alguns dos símbolos sentidos através de gestos e de movimentos apresentados pelo diretor na Técnica de Dança, quando ele passa a investigar dados culturais de que compõem sua história cultural. É através de sua história familiar que ele adentra em seu mundo oculto até uma imagem de valor apreciada pelo grupo familiar. Ao mesmo tempo ele investiga a sua própria cultura (de onde veio: parentesco, cenário, valores...). No trabalho com a Técnica de Dança ele estará sendo conduzido pelo Diretor cada vez mais para a Técnica dos Sentidos, utilizada pelo método, tendo a percepção de suas sensações, emoções e imagens através do movimento em confronto com esses valores. A porta de entrada ao Inventário do Corpo se dá quando a pessoa penetrar no espaço-tempo de suas sensações profundas, que dizem respeito a momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo. (RODRIGUES, 2010, p.2)

A escrita do inventário do corpo foi um pouco difícil, porque em algumas situações não gostaria de mexer novamente, em alguns momentos era muito dolorido voltar a lembrar e em outras vezes era tão prazeroso que não queria sair do conforto da lembrança.

Entre práticas e escritas sobre o inventário do corpo e as práticas de Dojo, surgiu uma vaga lembrança das visitas à casa da avó, que entre as frestas eu avistava

⁵ Disciplina de Danças do Brasil I – Disciplina obrigatória do curso de Dança-Licenciatura (UFSM), com 60 horas.

⁶ O Inventário no Corpo prepara o bailarino para a vivência integral do método. Dentro do dojo, o bailarino investiga sua história corporal e reconhece conteúdos psíquicos e emocionais somatizados, dando-lhes fluxo livre. (NAGAI, 2008)

⁷ O dojo do BPI é o espaço de exploração da memória corporal: compreende um círculo de giz desenhado no chão e no qual o bailarino adentra, deparando-se com imagens, sensações e emoções as quais deverá reconhecer e dar movimento num constante exercício de auto-observação. (NAGAI, 2008)

⁸ Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete criado por Graziela Rodrigues.

um homem, que ficava sentado numa cadeira de palha na cozinha e vivia batendo-a na geladeira e caindo da cadeira.

Refletindo sobre essa imagem, que para mim o movimento da cadeira batendo na geladeira é muito marcante, mas a fisionomia do meu tio Paulo não é tanto assim, percebo que a cadeira é um objeto muito presente desde a minha infância.

A outra imagem da geladeira que surge vem também da minha infância, de quando eu dançava com uma boneca de pano em frente à geladeira, que servia como um espelho, pois refletia a minha imagem e da boneca dançando ao som das músicas da mídia que passavam na TV. Dançava com a boneca porque nem sempre minha irmã queria dançar comigo. Aqui, nesta lembrança, outras recorrências: o espelho e a boneca que, percebo, de algum modo aparecerem agora no meu processo artístico-pedagógico. Ora:

Hoje se sabe que a memória não envolve apenas a lembrança. Há memórias inconscientes que atuam para que possamos fazer nossas atividades de vida diária sem ter, necessariamente, que pensar sobre elas (como escovar os dentes, dirigir, escrever). E onde há memória também há esquecimento. Izquierdo (2002) diz que, no decorrer da vida, há mais esquecimento que memória. Quando se lembra, quando rememoramos, criamos imagens que podem ser de vários tipos no nosso córtex cerebral. O rememorar envolve, portanto, a construção ativa de mapas. (RIBEIRO, 2013, p.50)

Tem lembranças e imagens que tentamos não esquecer, mas tem outras que prefiro esquecer, ao relembrar a dor das marcas causadas em meu corpo, mas é difícil esquecer algo que está em mim. Queria não lembrar de situações passadas, mas a memória sempre volta.

Através das memórias desde a minha infância surgem vários elementos que nas práticas do Dojo são retomadas, principalmente a imagem da cadeira, pois trabalho com pessoas com deficiência que usam cadeiras de rodas. Por outro lado, percebo o interesse do que tem por detrás das frestas, do despertar da curiosidade por aquilo que está escondido e passa despercebido por nossos olhos.

Outro momento muito marcante na Disciplina de Danças do Brasil I foi lembrar muitas imagens a partir da dor, pois havia me machucado em uma aula anterior. A imagem muito visível dessa dor foi a lembrança de quando eu tinha seis anos e ao lado da casa onde eu morava tinha uma calçada com algumas lajotas soltas. Eu estava brincando com uma caixa de papelão e dentro tinha uma boneca. Eu corria com essa caixa naquela calçada pra lá e pra cá e num certo momento a caixa trancou

numa lajota e eu caí em cima do ombro. Lembro-me da dor que senti naquele momento, ao me machucar novamente no mesmo local, essa lembrança retornou, na qual senti-me muito frágil e despreparada para lidar com a situação. Hoje, quando me lembro desta memória, percebo mais uma vez as recorrências: uma caixa de papelão e uma boneca. Assim como enxergo (n)elas (n)o meu fazer artístico-pedagógico.

Esta caixa, da boneca, esta caixa, que guarda o que pode ser frágil, reaparece em 2017, quando participei do Projeto de Extensão RODA - Razão, Organismo, Docência e Arte⁹, coordenado pela professora Tatiana Wonsik Recomenza Joseph, na qual criei uma performance chamada *A outra visão através da caixa*, a partir da lembrança da caixa e das marcas que ela me trouxe. A imagem da caixa que forma um corpo que vai sendo moldado, e outras vezes o corpo se molda na caixa, provocando reações.

1.4 CUIDADO FRÁGIL

O contato com pessoas com deficiência surge a partir da faculdade, quando faço amizade com Thays Ribeiro Lauz, acadêmica do curso de Psicologia da UFSM e Denilson Souza, aposentado da Base Aérea. A partir do contato com eles e do convite de experimentar a *Handbike* (bicicleta adaptada) e outros esportes adaptados, passo a me ver e vivenciar a cadeira de rodas no meu cotidiano. Essa experiência com eles me fez ter um olhar mais atento para o que estava ao meu redor, culminando com a descoberta, em 2016, no segundo ano de faculdade, do Projeto de Extensão Extremus¹⁰, na apresentação dos projetos do Curso de Dança. Após a apresentação, fui ao encontro da coordenadora do projeto Mara Rúbia Alves da Silva¹¹ para saber mais sobre, como e quando poderia começar a participar do mesmo. Resumindo: na semana seguinte já estava inserida nas reuniões de planejamento do projeto.

Esse outro olhar para as cadeiras, que perpassa até a entrada da faculdade e é retomado com as cadeiras de rodas, fez eu encontrar o verdadeiro sentido de estar

⁹ Projeto de Extensão RODA – Razão, Organismo, Docência e Arte – Projeto de extensão do Curso de Dança Bacharelado criado em 2015.

¹⁰ Projeto de Extensão Extremus – criado em 2001 pela professora Dra. Mara Rúbia Alves da Silva, que trabalha com pessoas com múltiplas deficiências.

¹¹ Mara Rúbia Alves da Silva criou o Curso de Dança Licenciatura na Universidade Federal de Santa Maria em 2013, aposentando-se em 2017.

cursando a Graduação em Dança, foi através do Projeto Extremus que pude ter a experiência de trabalhar com pessoas com deficiência e descobrir o caminho que quero seguir, levando a Dança para essas pessoas.

Nesse projeto, no ano de 2016, fui bolsista PROLICEN¹², no qual pude ter inúmeras experiências, como por exemplo, a primeira aula de dança a desenvolver na minha vida, e ter o primeiro espetáculo montado junto com o grupo, que deu-se a partir de processos criativos desenvolvidos, na qual gerou a obra: *Nas rodas da tradição*”, apresentado no Complexo Didático Artístico (CDA/UFSM). Confesso que foi muito desafiador e maravilhoso ao mesmo tempo, não só pelo resultado final do espetáculo, mas sim pelo empenho de todos os envolvidos, que fizeram com que pudesse se concretizar.

Por meio do Projeto de Extensão Extremus, em 2017, pude apresentar alguns fragmentos do espetáculo juntamente com o grupo, além de uma coreografia nova, na Associação de Deficientes Físicos de Lajeado. Um dos grandes intuitos dessa apresentação foi dar visibilidade ao Projeto, mas também foi a oportunidade de mostrar o trabalho que desenvolvo para minha família, que até então não tinha me visto dançar, desde o início da faculdade. O curioso desse convite da Associação foi reencontrar o irmão da Janaína e poder conversar com ele e perceber que ainda me conhecia depois de muitos anos.

Percebo, atualmente, que a entrada no Extremus foi o início da minha experiência em vivenciar a dança e inclusão. Não apenas no Extremus tive contato com pessoas com deficiência, busquei e procuro conhecer outras ações nessa mesma linha, em outros contextos e espaços diferentes ou semelhantes. Por isso, em 2017, participei de aulas e ensaios do Projeto de Extensão Diversos Corpos Dançantes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenado pela Professora Carla Vendramin, no qual procurei observar de que maneira a dança é abordada nesse grupo e como é o funcionamento do mesmo.

No ano seguinte, 2018, realizei a mobilidade acadêmica no curso de Dança Licenciatura, na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, onde permaneci por um ano. Um dos objetivos que me fez buscar fazer a mobilidade em Lisboa foi tentar contato com o Grupo Dançando com a Diferença, coordenado pelo

¹² PROLICEN- Programa de Licenciaturas da UFSM, que objetiva contribuir com o contato dos(as) acadêmicos(as) com as escolas.

Henrique Amoedo¹³. Por motivos de distância (968 km), pois estava estudando em Lisboa e o grupo fica na Ilha da Madeira, não tive a possibilidade de ter um contato maior como desejava, apenas um dia pude assistir ao espetáculo Happy Island de La Ribot apresentado em Lisboa, na turnê realizada em Portugal.

Como não consegui desenvolver um trabalho com o Grupo Dançando com a Diferença, realizei um voluntariado na Fundação Liga com o grupo de Dança Inclusiva, coordenado pelo Rafael Alvarez¹⁴, no período de seis meses.

Nesse período de intercâmbio, desenvolvi uma performance na disciplina de Práticas Expressão e Comunicação II¹⁵, dos professores Margarida Moura e Daniel Tércio, que relacionava com a lembrança da caixa, trabalhada anteriormente com a professora Tatiana Wonsik Recompenza Joseph, como também sobre uma situação que eu vivia quando criança, na qual citei no início do texto, em relação ao esconder atrás da minha irmã, de eu ser sombra e ela espelho.

A performance se chamava *Bicho do mato* e retratava o medo de me mostrar e ao mesmo tempo a curiosidade em ver o que tem no outro lado. Em vez de me esconder atrás de alguém, eu me escondia dentro de uma caixa de papelão e utilizava uma máscara confeccionada de folhas secas, que foi trabalhada na disciplina.

1.5 PROCURANDO EM MEIO ÀS CAIXAS

A questão principal desta pesquisa era como criar a dança com bailarinos com e sem deficiência de modo que ambos atuem como sujeitos do processo. Trago essa questão para minha pesquisa, pois percebo que muitas vezes esses corpos com deficiência são usados como apoio para pessoas sem deficiência, em que só evidenciam primeiramente a patologia e não percebem o todo, que o corpo na cena deve ser visto por inteiro, não apenas a deficiência. Outras vezes, em Companhias de Dança constituídas por pessoas com deficiência são apenas reprodutores de

¹³ Henrique Amoedo é fundador e diretor do Grupo Dançando com a Diferença (Madeira/Portugal), criador do termo Dança Inclusiva. No Brasil criou a Roda Viva Cia de Dança.

¹⁴ Rafael Alvarez é coordenador artístico da Plural Companhia de Dança Inclusiva e coordenador-adjunto da Casa das Artes da Fundação LIGA.

¹⁵ Práticas Expressão e Comunicação II – Disciplina do Curso de Dança Licenciatura da Faculdade de Motricidade Humana, do segundo semestre do segundo ano, com 4,5 ETCS.

movimentos, em que bailarinos sem deficiência não criam, muito menos bailarinos com deficiência.

Para desenvolver esta pesquisa foi criado um grupo focal, com pessoas com e sem deficiência. Para compor esse grupo, selecionei alguns participantes que tiveram alguma ligação com o Projeto de Extensão Extremus: Anny Xavier de Arruda¹⁶, César Leonardo Possani Barrozo¹⁷, Djenifer Geske Nascimento¹⁸ e Layana da Rosa Ferreira¹⁹. Eu também componho o grupo, tanto criando junto com os participantes, quanto dirigindo a cena. As experimentações ocorreram aos sábados pela manhã, das 10 horas até 12 horas no Auditório do Centro Didático Artístico (CDA), do Curso de Dança-Licenciatura, e às quartas pela tarde e aos sábados pela tarde com a participante Anny Xavier. Por motivos de horários disponíveis dos participantes tive que optar por ter ensaios separados. Os encontros ocorreram no período de Junho a Outubro/2019 para a criação e composição da obra e no mês de novembro foram apenas ensaios.

Na revisão bibliográfica, trago pesquisadores que me ajudam a pensar e dialogar sobre o assunto, como: Carolina Teixeira (2016, 2011 e 2010), Débora Diniz (2007), Carlos Eduardo Oliveira Carmo (2014) e Henrique Amoedo (2002).

Entendo que o estudo se dá a partir da abordagem qualitativa, de caráter misto: Autoetnográfico e Etnográfico. Minha escolha por esta metodologia se dá porque, de acordo com Meyer (2014), aproximar-se do campo da pesquisa em dança (e não somente sobre dança) a partir da corporeidade do artista-pesquisador tem sido um dos desafios mais instigantes na atualidade. A implicação dos próprios pesquisadores em práticas de dança impõe desafios epistemológicos e metodológicos, seja no âmbito universitário ou não. Para ela, as pesquisas auto e etnográfica são modos de resolver a estes desafios.

¹⁶ Anny Xavier de Arruda tem 19 anos, é aluna do 1º ano do Ensino Médio do Colégio Antônio Alves Ramos (Pallotti). Foi integrante do Extremus desde 2006 até 2016.

¹⁷ César Leonardo Possani Barrozo tem 19 anos, é acadêmico do 2º semestre do curso de Psicologia da Faculdade Integrada de Santa Maria (FISMA) e integrou o Extremus em 2010 até 2016.

¹⁸ Djenifer Geske Nascimento é graduada em Dança Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria, mestranda em Educação PPGE – Educação e Artes. Foi minha colega na graduação de Licenciatura em Dança.

¹⁹ Layana da Rosa Ferreira é graduanda do Curso de Terapia Ocupacional pela Universidade Federal de Santa Maria. Foi monitora do Extremus em 2016 até primeiro semestre de 2019.

Segundo Dantas (2016) a pesquisa Etnográfica, incluindo a Autoetnográfica, tem como estratégia de registro dos dados, a disciplina diária da escrita, tanto da pesquisadora como dos participantes; a observação; o registro em vídeos e o *feedback* após a prática. Por isso, utilizei como instrumentos o meu diário do processo criativo, assim como o dos participantes. Além disso, alguns ensaios são filmados e após os encontros, conversava com os participantes, tendo um *feedback* da prática. Nos meus diários anoto a descrição dos procedimentos propostos, assim como a discussão posterior e os assuntos gerados a partir delas, enquanto nos diários dos participantes peço que relatem sobre a experiência, as imagens que surgiram e as discussões. Outra estratégia criada – e que servirá de contribuição da pesquisa para pessoas que venham a trabalhar também com esta temática – é a produção de um fichário detalhando dos procedimentos de criação desenvolvidos ao longo do período (ver Apêndice A). Também solicitei – a partir de um roteiro (ver Apêndice B) que escrevessem seus inventários. Do mesmo modo, ao final da pesquisa, apresento o modelo do termo de esclarecimento, no qual os bailarinos se comprometem a participar da pesquisa (ver Apêndice C).

Compreendo que esse estudo não se dá apenas no âmbito de estar na sala de ensaio, mas também de entender o contexto e as dificuldades do dia a dia. Esse ponto é fundamental para a realização do trabalho, e perceber o outro e saber lidar, entendendo seus medos e dificuldades.

Para compreensão dessa pesquisa, organizei este texto em capítulos. No capítulo 2 *Dança contemporânea e dança e diferenças* discuto possíveis modos de fazer dança contemporânea. No capítulo 3 *Cuidado, frágil* apresento a proposta de criação com o grupo focal, a escolha das pessoas, a maneira de trabalho, as dificuldades, e a construção da obra final.

2 DANÇA E DIFERENÇAS

Durante séculos, a dança cênica ocidental teve como grande representação o *Ballet Clássico*, que propunha um corpo 'ideal' de que tudo deveria servir para elevar o corpo. Segundo Ribeiro (1997), o romantismo criou 'o corpo sem carne' da bailarina, leve, volátil, para preencher a representação mais eficaz da necessidade de desmaterializar o corpo. Ou seja, o corpo era objeto de desejo incessível e por isso a bailarina dançava nas pontas dos pés, contando histórias fantásticas e sobrenaturais. A bailarina dava a ideia de um corpo elevado e visto de modo a proporcionar leveza. (TEIXEIRA, 2010) E, para este tipo de bailado, era necessário treinamento, o que impulsionou, no século XVIII, a expansão de centros de formação, ao mesmo tempo, a exclusão social: entre corpos treinados para a dança e os considerados fora dos padrões estipulados. (TEIXEIRA, 2010)

Segundo Ribeiro (1997), o corpo esvoaçante do *ballet* romântico começou a sua queda com a Dança Moderna, que propõe mudanças, iniciando o corpo a voltar-se para si. De acordo com o autor, na década de 1960, com a globalização, inicia a visitação às culturas distantes e todo cidadão passou a ter seu próprio corpo como instrumento de expressão. A performance e os *happenings* eram as formas mais acessíveis à criação artística.

Neste período, o *Judson Church Theater* foi um marco na história da dança, formado por artistas de diversas áreas, que teve grande influência para a Dança Contemporânea, na qual o corpo agora expressava o próprio corpo. A dança era resultado das suas próprias experiências, com movimentos do cotidiano, contextos sociais e culturais. Neste sentido, para Ribeiro (1997), a Dança Contemporânea ocasionou a queda do corpo e trouxe uma nova concepção de corpo: de que todos podem dançar. A dança passou a investigar novas configurações sobre o corpo, passando assim a reconhecer os diversos corpos, para ressignificar essa quebra de fato do corpo. Segundo Teixeira (2010), no fim dos anos de 1980 e início da década de 1990, a cena da Dança Contemporânea começa a explorar a degradação da modernidade por meio de obras que discutiam situações de exclusão-opressão. Ou seja, traz para a cena e relaciona as principais situações ocorridas na época. As questões abordadas na dança eram voltadas a gênero, discriminação e exclusão social. Assim, a Dança Contemporânea olha com outros olhos o seu redor, contribuindo para um pensamento crítico e politizador, como também possibilitou ao

bailarino olhar para o seu corpo, buscando na investigação de movimentos, experimentar outras alternativas corporais, para contudo construir um corpo reflexivo.

Desta forma:

A dança na contemporaneidade vem permitindo cada vez mais a convivência de corpos diversos, enfraquecendo arraigadas imposições culturais aos atributos necessários a este corpo, do tipo perfeito ou imperfeito, belo ou grotesco, hábil ou deficiente. A multiplicidade e a diversidade caracterizam esta dança, com corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance construído por meio de uma técnica específica e que responda a um só padrão estético. (NUNES, 2005, p. 46)

Neste sentido, a Dança Contemporânea contribuiu para o surgimento da dança inclusiva/com pessoas com deficiência na cena, possibilitando que todas as pessoas pudessem dançar, independentemente da idade, do gênero, da deficiência, da forma física, como será discutido a seguir. No entanto, na história da dança, como aponta Marsh (2019), faltam registros sobre dançarinos com deficiência, o que dificulta a cronologia dos fatos:

[...] a falta de artistas com deficiência em posições de influência e poder de decisão na produção da dança “tradicional” significa que as vozes dos dançarinos com deficiência não são consideradas na nossa cultura de dança comum. A posição contemporânea dos dançarinos com deficiência é, em grande parte, consequência deles não estarem presentes no registro histórico da dança e em outras estruturas, como os programas de ensino de dança. (MARSH, 2019, p.133)

As colocações de Marsh me fizeram pensar sobre o porquê dessa ausência na história geral da dança, sobretudo no que diz respeito às famosas Companhias de Dança com pessoas com deficiência, que apenas estão no contexto da Dança e deficiência. Só após ler as contribuições de Marsh (2019), pude perceber esse detalhe que para nós que não temos nenhuma deficiência passa despercebido, mas que para a pessoa com deficiência faz toda a diferença, como Marsh (2019, p. 134) escreve:

As consequências dessa exclusão da história da dança são significativas para os artistas com deficiência. É difícil sonhar com o sucesso na dança quando se possui referências limitadas sobre os predecessores da prática atual. Nesse contexto, os dançarinos com deficiência são marginalizados; as representações históricas se limitam a objetos de anomalia e curiosidade [...]. Isso deixa os dançarinos com deficiência em um “meio-termo”, sem resgatarem um contexto histórico nem sonharem em ser líderes no contexto atual, o que tem consequências para os sonhos de liderança dos dançarinos com deficiência. A marginalização de figuras históricas no contexto da dança e deficiência, no qual indivíduos são representados como “anormais” e tenta-

se “apagar” a deficiência, parece ter levado a uma situação na qual muitos dançarinos com deficiência rejeitam as ligações sendo realizadas com os dançarinos com deficiência que existem e existiram nos contextos culturais históricos.

2.1 DEFICIÊNCIA, POLÍTICAS PÚBLICAS E INSERÇÕES NA DANÇA

Para discutir sobre tema desta pesquisa, acho importante trazer algumas definições. Por isso, apresento a concepção de deficiência, a partir de Diniz (2007, p. 4), que diz:

[...] no século XVIII [...] a concepção de deficiência foi como uma variação do normal da espécie humana e [...] desde então ser deficiente é experimentar um corpo fora da norma. O corpo com deficiência somente se delinea quando contrastado com uma representação de o que seria o corpo sem deficiência. Ao contrário do que se imagina, não há como descrever um corpo com deficiência como anormal. A anormalidade é um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida.

Perceber que nos dias de hoje esse ‘corpo fora da norma’, que é julgado pela estética como sendo anormal, está em cena, nos palcos, é uma grande conquista de luta pela sua visibilidade, tentando sair do diálogo de superação, mas sim pela sua qualidade e potência. Isto por que:

Deficiência é um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente. Assim como outras formas de opressão pelo corpo, como o sexismo ou o racismo, os estudos sobre deficiência descortinaram uma das ideologias mais opressoras de nossa vida social: a que humilha e segrega o corpo deficiente. A aproximação dos estudos sobre deficiência de outros saberes já consolidados, como os estudos culturais e feministas, desafiou a hegemonia biomédica do campo. O primeiro resultado desse encontro teórico foi um extenso debate sobre como descrever a deficiência em termos políticos, e não mais estritamente diagnósticos. Para os precursores dos estudos sobre deficiência, a linguagem referente ao tema estava carregada de violência e de eufemismos discriminatórios: "aleijado", "manco", "retardado", "pessoa portadora de necessidades especiais" e "pessoa especial", entre tantas outras expressões ainda vigentes em nosso léxico ativo. Um dos poucos consensos no campo foi o abandono das velhas categorias e a emergência das categorias "pessoa deficiente", "pessoa com deficiência" e "deficiente". (DINIZ, 2007, p.5)

A sociedade em geral tem a necessidade de nomear e definir as coisas ao seu redor. Com tantas essas tentativas de definir a forma de como se direcionar para a pessoa com deficiência, ao longo do tempo as expressões mudaram, a partir dos estudos. Na dança com pessoas com deficiência também se fez necessária uma

nomenclatura, que ao meu ver, por um lado foi bom, mas por outro, sempre estaremos presos a ela, que é o termo dança inclusiva – vou discorrer mais sobre o assunto no item 2.1.1 *Que dança é essa?*

Considerando estas definições e suas modificações, percebo que se houver luta das pessoas sobre seus direitos, assim teremos voz. É desta forma que, de acordo com Carmo (2014), as pessoas com deficiência garantiram seus direitos à participação na vida social, econômica e política. Nos Estados Unidos, por exemplo, foram registrados protestos desde a década de 1930, de veteranos da guerra, até 1950, pedindo normas de acessibilidade em edificações. O Reino Unido, na década de 1970, foi marcado como um período fundamental para o movimento das pessoas com deficiência em diversas áreas de conhecimento.

Ainda neste período, a deficiência era defendida pelos ativistas dos direitos das pessoas com deficiência como um fenômeno fundamentalmente social, cultural e político e não deveria ser compreendida dentro de patologias individuais que necessitam de cuidados médicos e de cura.

A deficiência no Brasil ainda é vista pelos olhares de médicos a partir de fatores biológicos e físicos, sendo considerada uma tragédia pessoal, que a sociedade tem a responsabilidade pelas desvantagens encontradas pelas pessoas com deficiência. No país, o fato de a ONU estabelecer o conceito de sociedade inclusiva, em 1981, que instituiu o Ano Internacional das Pessoas Deficientes, repercutiu internamente:

a política de inclusão social das pessoas com deficiência existe desde a Constituição de 1988, que originou a Lei nº 7.853/1989, posteriormente regulamentada pelo Decreto nº 3.298/1999. Esses documentos nacionais, junto a outros, com destaque para as Leis nº 10.048 e 10.098, de 2000 e o Decreto nº 5.296/2004, conhecido como o decreto da acessibilidade, nos colocam em igualdade com o ideário da Convenção da ONU. Também cabe repetir que as questões referentes às pessoas com deficiência são conduzidas na esfera dos direitos humanos desde 1995, quando passou a existir, na estrutura do governo federal, a Secretaria Nacional de Cidadania do Ministério da Justiça (MAIOR, 2008, p. 21 apud CARMO, 2014, p.47- 48)

As políticas públicas para as pessoas com deficiências, nacionais e internacionais, ajudaram a promover a inserção destas pessoas na dança, com a criação de eventos, editais e programas específicos para elas.

O *Very Special Arts Program*²⁰ (VSA), fundado em 1974, nos Estados Unidos, pelo embaixador irlandês John Kennedy Smith, é o principal programa de incentivo às

²⁰ Very Special Arts Program - Programa de Artes Muito Especial.

artes, educação e deficiência. Em 2005, o *Department of VSA and Accessibility* se tornou parte oficial do *The John F. Kennedy Center for the Performing Arts*, levando o VSA para outros países. Este programa teve desdobramentos no Brasil, conhecido como VSA Brasil ou Programa Artes sem Barreiras.

VSA Arts do Brasil, criado em 1990 pela brasileira Albertina Brasil, foi incorporado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e passou a se chamar de Artes sem Barreiras. O Programa Artes sem Barreiras realizava até 2004 – quando foi descontinuado - inúmeros eventos, festivais e congressos nacionais e internacionais, enfatizando debates sobre a inclusão pela Arte, Por ser o único espaço de atuação e de visibilidade, muitos grupos participavam. Contudo:

[...] em relação à potencialidade discursiva e aos aspectos estéticos da produção artística, o Artes sem Barreiras limitava-se à adoção de posicionamentos assistencialistas em relação aos artistas que vivenciavam a emergente experiência política e social da deficiência naquele período. Grupos e artistas vinham de todas as partes do país, buscavam espaços de visibilidade e inserção no mercado artístico. No entanto, por adotarem uma estética de produção artística amadora seguiam apenas envolvidos nos anseios políticos e discursos assistencialistas do projeto inclusivo brasileiro, na época em recente formação. (TEIXEIRA, 2016, p.49)

Concordo com Teixeira (2016) de que, desde o início do Artes sem Barreira, esses encontros se tornavam um tipo de segregação, numa espécie de ‘bolha’ na qual os discursos acabavam por ser assistencialistas em relação aos artistas que vivenciavam a emergente experiência política e social da deficiência naquele período.

Outro ponto que penso que é importante destacar em relação aos editais criados no Programa Artes Sem Barreiras, é que seguiam a mesma lógica de outros editais, mesmo sendo voltado para pessoas com deficiência: exigindo documentos de identidade, currículo, material que comprovasse a atuação artística da pessoa ou grupo, ou seja, [...] sem se restringir e dar ênfase à deficiência em detrimento da produção artística.” (CARMO, 2014, p. 55)

As discussões e elaboração de propostas na área cultural no Brasil referentes às pessoas com deficiência surgiram com a Declaração de Salamanca (1994), a Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas com deficiência (Convenção da Guatemala, confirmada no Brasil pelo Decreto Lei nº 3.956/01, de 08 de outubro de 2001) e outras nacionais como as

Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica nº2/2001 e o Decreto lei 5.296, de 2 de dezembro de 2004.

Em 2006, o governo brasileiro incorporou ao seu discurso a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Convenção da Diversidade Cultural), da UNESCO/2005, que ratificou a Convenção pelo Decreto nº 6.177, de 1º de Agosto de 2007. Naquela gestão, um dos pontos centrais a ser tratado foi a diversidade cultural, na elaboração das políticas públicas culturais brasileiras. Segundo Carmo (2014) para atender às demandas dessa diversidade, o governo instituiu espaços de diálogos junto à sociedade civil, onde os segmentos sociais (indígenas, LGBT, pessoas com deficiência, entre outros) discutiriam sobre suas próprias demandas. Nesta ocasião, o governo incorporou às suas políticas a Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 2006, e retificada pelo Decreto Legislativo nº 186/2008, de 19 de Julho de 2008. Como também pode-se citar a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência Nº 13.146, de 6 de Junho de 2015, destinada a assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania.

2.1.1 Que dança é essa?

Para iniciar este tópico, chego com vários questionamentos a respeito da dança com pessoas com deficiência. Que dança é essa? Eles dançam a mesma dança que nós? Ou que dança é permitindo a eles dançar?

No início desse capítulo, apresentei um panorama geral para a emergência da Dança Contemporânea, na qual é onde todos os corpos podem dançar, mas é a Dança que concede aos corpos dançarem?

Segundo Teixeira (2011), o surgimento da dança envolvendo pessoas com deficiência não tem data específica, acredita que em meados dos anos 1960/70, ocorrido na Europa em campeonatos de dança de salão em cadeiras de rodas.

Na Europa e nos Estados Unidos, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, surgem grupos com elencos com e sem deficiências como o inglês *Candoco Company Dance* e a americana *AXIS Dance Company*, que dialogavam entre corpos

diversos e possibilidades de criação que inspiraram, no Brasil, o surgimento da Roda Viva Cia de Dança, em Natal, em 1995.

Diferentes de outros países, que iniciaram com uma formação artística já definida por conta da bagagem de seus fundadores, no Brasil grande parte dos grupos surgiram de trabalhos terapêuticos, grupos de pesquisa em universidades ou grupos de associações como a Associação de Pais e Amigos do Excepcional (APAE). A cena artística com pessoas com deficiência, no país, surgiu por pessoas ligadas ao universo da dança, como pesquisadores, terapeutas e educadores físicos, que em seus trabalhos utilizavam diferentes práticas corporais. A dança para esses profissionais era utilizada como ação criativa e processo de reabilitação dos corpos considerados incapazes. Observando as práticas desses grupos, percebo que sempre caímos nesse território de terapia e reabilitação. Acredito que, assim como o movimento que ocorreu nos Estados Unidos e Reino Unido, é preciso se investir mais na criação dos grupos como profissionais de dança, no campo artístico. Neste sentido, trabalhos da área da Dança, como os que têm sido desenvolvidos em Cursos de Dança, a partir de acadêmicos de dança, pode ser uma dessas formas de se alterar esta realidade.

Nem todos têm a oportunidade de pagar uma escola de dança, o acesso é para poucos, muito menos para as pessoas com deficiência. Acredito que os licenciados em dança têm esse grande papel, de levar a dança para pessoas que não têm acesso, condições, porque a arte, a dança é importantíssima para a formação da criança, do aluno e para a sociedade.

Atualmente, entre grupos e companhias com pessoas com deficiência se destacam no Brasil e outros países, *Axis Dance Company*, *Candoco Dance Company*, Roda Viva Cia de Dança, Coletivo Mão na Roda e Gira Dança, entre outras. De acordo com Amoedo (2002), a *Axis Dance Company*, fundada em 1987 é uma companhia com artística com e sem deficiência, com sede em Oakland, Califórnia, atualmente como Diretor Artístico Marc Brew. A companhia *AXIS* desenvolve programas de educação e extensão de dança para pessoas de todas as idades, com e sem deficiência. É reconhecida em nível nacional e internacional.

Por sua vez, a *Candoco Dance Company*, foi fundada por Adam Benjamin e Celeste Dandeker, em 1991 na Inglaterra, tem como seu elenco bailarinos com e sem deficiência.

No Brasil, a Roda Viva Cia. de Dança, foi fundada por Henrique Amoedo, quando estava no Curso de Especialização em Consciência Corporal, ligada ao

Programa Multiprofissional de Reabilitação na Lesão Medular, do Departamento de Fisioterapia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Segue funcionando mesmo após a saída de Amoedo, que está em Portugal. Neste país, Amoedo criou a Dançando com a Diferença, em 2001, na Ilha da Madeira, Portugal, cujo elenco tem pessoas com e sem deficiência. Antes da ida para aquele país, Amoedo participou, ainda, da criação do Projeto Mão na Roda, em 1999, na cidade de Diadema (SP), cujo objetivo era a inclusão e integração de pessoas com e sem deficiência. A partir do ano seguinte, o projeto ficou a cargo do coreógrafo Luís Ferron, e se tornou Coletivo Mão na Roda. Por sua vez, a Gira Dança é uma companhia de dança contemporânea formada em Natal, em 2005, que usa o conceito de corpo diferenciado, sendo formada por pessoas com e sem deficiência. (AMOEDO, 2002; FERRON, 2017)

Além disso, outra questão, a qual Carmo (2014) se refere, é o perfil dos grupos e artistas com deficiência: formados por pessoas com e sem deficiência, mas majoritariamente coordenadas por pessoa sem deficiência.

Ao pensar sobre essa colocação de Carmo (2014), refleti muito sobre o meu trabalho de processo criativo, neste TCC, mas apesar desse questionamento que ele faz e eu também fiz, percebo que a prática que estou propondo é diferente, uma vez que vai ao encontro dos participantes terem total autonomia de criação para esse trabalho, mesmo eu estando à frente. Ou seja, são criadores(as) e intérpretes, não apenas bailarinos(as).

Atualmente, a dança constituída por pessoas com deficiência tem sido, muitas vezes, chamada, no Brasil, de Dança Inclusiva - no Reino Unido "Dança Integrada" (*Integrated Dance*), enquanto nos Estados Unidos usava-se a expressão *Disabled Dance*. Já *DanceAbility* é a expressão usada associada ao método de Alito Alessi. (VENDRAMIN, 2013) Então, eu me pergunto: Que dança é essa? As pessoas com deficiência podem dançar apenas nesses grupos com essa nomenclatura de Dança Inclusiva? Realmente é inclusiva, ou se ela apenas é um grupo fechado que pessoas com deficiência dançam, e me pergunto isso é inclusão? Ou essa nomenclatura de Dança Inclusiva não está de acordo com o que realmente é proposta da Dança Inclusiva?

A Dança Inclusiva, segundo Teixeira (2010, p. 63):

[...] no Brasil retomou a discussão sobre o acesso da pessoa com algum tipo de deficiência nas artes da dança. Esse termo dialoga com as políticas de inclusão vigentes no país desde os anos de 1990, sobretudo, as políticas da

educação especial, que vêm sendo implantadas nas instituições de ensino brasileiras. O termo também se justifica pela ideia de que todos podem dançar ou ter acesso à prática da dança, compartilhando experiências e vivências de forma plural.

Se pensarmos nas questões de Dança Inclusiva, deparamos logo com a palavra “inclusão”, que vem acompanhada pela ideia de “exclusão”. Teixeira (2010, p. 63) questiona [...]“Será que esse discurso não reproduz um novo modelo de exclusão?”

Percebo alguns pontos que referem a esse modelo de Dança Inclusiva: só os grupos nomeados como Dança Inclusiva as pessoas com deficiência podem participar, ou seja, os grupos ficam restritos à nomenclatura, não são vistos pela sociedade como os demais grupos ou companhias.

2.1.1.2 Dança e diferenças

Ao longo dessa pesquisa me perguntei muitas vezes como nomear esse grupo, se era realmente preciso nomear. Muitas dúvidas surgiram a respeito, mas uma única certeza eu tinha, não queria usar Dança Inclusiva.

Com tantos nomes que as pessoas nomeiam, resolvi perguntar para o César, o que ele achava sobre esse assunto, ele diz:

Dança inclusiva é um modo como as pessoas estão tendo para colocar na bolha, estão querendo com que as pessoas se comovam e vão aos espetáculos. O dançar com uma cadeira de rodas, com um objeto de locomoção não muda nada, vai continuar sendo bailarino, vai continuar sendo ator, vai continuar sendo um artista. O artista não é o que está por fora e sim o que está por dentro. Então eu acho que o colocar dança inclusiva, espetáculo de inclusivo acho que é um meio de chamar atenção, chamar o público. Acho uma coisa desnecessária, como eu disse, o artista não está por fora ele está por dentro, então não importa o formato do corpo, a cor, a essência que vale não o corpo. Então eu acho que o colocar espetáculo inclusivo, esses nomes que acabam incluindo as deficiências, acho que é um meio de preconceito também, porque um bailarino não é só feito só por pernas.²¹

Comecei a buscar um termo que para eles fossem mais apropriado, sem qualquer discriminação, apesar de ser uma tarefa difícil nesta sociedade, em se tratar da relação de trabalhos artísticos que são geralmente designados de “deficientes”. Assim como Carmo (2014) diz:

²¹ Transcrição gravada da conversa no dia 9 de novembro de 2019

Se o pensamento hegemônico toma como parâmetro a normalidade, portanto, os corpos não deficientes, podemos pensar no corpo com deficiência que dança como o “outro corpo”. Uma abordagem constante, inclusive, na mídia que trata os dançarinos com deficiência como “outros corpos na dança”, “especiais”, “diferenciados”, etc. e sua produção como algo “extraordinário”(CARMO, 2014, p.39)

Então, a partir da conversa com o César expus o termo diferenças, e pensamos e discutimos o que ele engloba e começamos a citar o que diferenças abrange, e percebemos que é bem mais do que apenas pessoas com deficiência, mas também questões de raças, gênero etc. Então, que resolvi utilizar foi dança e diferenças.

Além disso, há outra questão: na dança, de forma geral, a ideia de eficiência, de alto nível de habilidade técnica ainda é muito forte. O entendimento de dança muitas vezes busca demonstrar o virtuosismo em apresentações, e da mesma maneira com os artistas com deficiência, em contexto de Companhias de Dança com pessoas com deficiência, que precisam ser atléticos, muito bem treinados para qualquer proposta.

Teixeira (2010) nos diz que o discurso da inclusão ocupou as mais diferentes áreas humanas e, no que se refere às Artes, ainda encontra dificuldades na proposição de conhecimentos menos superficiais que retratem de forma coerente a realidade destes corpos:

[...] No caso da dança, o corpo foi eleito instrumento de trabalho, centro da reprodução mecanicista, fonte de virtuosismo técnico e que aos poucos galgou sua independência para além da condição sistemática da execução de movimentos. No entanto, o corpo na cena da dança manteve o status da eficiência, do condicionamento físico. Os corpos dançavam para serem vistos enquanto objetos virtuosos, ágeis, imbatíveis e até mesmo indestrutíveis. Então, como um corpo que não ocupa o status produtivo imposto na sociedade, pode ser inserido cenicamente e não causar estranheza aos olhares [...] (TEIXEIRA, 2010, p.72)

Percebo a dificuldade que os bailarinos com deficiência enfrentam em relação às Artes, pois para quem nunca viu uma dança com bailarinos com deficiência é muito novo. A sociedade enxerga, muitas vezes, como coitadas, incapazes e não veem do que se trata a obra, não conseguindo prestar a atenção no contexto artístico e apenas no que o bailarino com deficiência está fazendo. Ou seja, enxergam a deficiência e suas limitações ou possibilidades antes da obra e sua estética:

Ao confrontar o olhar social através da ação cênica, o bailarino deficiente pode exercer a sua criatividade para o exercício de sua autonomia dentro e fora dos palcos, apropriar-se da prática da dança não apenas como prática, mas pela ótica investigativa de suas metodologias, técnicas e da experiência corporal cotidiana. O ato de estar em cena, na visão contemporânea, não deve estar atrelado somente aos cânones tradicionais da representação. Deve englobar os espaços intersticiais da cotidianidade, e o corpo deficiente materializa, como nenhum outro, essa experiência, pois a ele cabe dar lugar às ausências físico-corporais. O modelo da representação deve desvencilhar-se do controle dos corpos, de um organicismo atrelado à eficiência física do bailarino. O corpo deficiente desapropria-se das regulações e visões biológicas, ele muito mais apresenta do que representa e ocupa os espaços não preenchidos da cena contemporânea.(TEIXEIRA, 2010, p.85)

Assim como Teixeira (2010) diz acima, sobre o confronto do olhar social através da ação cênica, é evidente que esses olhares da sociedade diante desse corpo com deficiência seja de surpresa de certa forma, pois há tanto tempo esses corpos foram ditos incapazes e deixados de lado, sendo excluídos. Ao perceber essas pessoas se tornando autônomas de suas próprias decisões, é inevitável que o olhar tanto dentro ou fora do palco precisa mudar, para assim olhar com outros olhos. Não me refiro aqui ao olhar de pena, mas um olhar de encorajamento para que essas pessoas tenham mais autonomia nas suas vidas, uma vez que, segundo Carmo (2014, p.41-42):

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

A questão que aqui reflito sobre esses acontecimentos é algo que eu, sendo futura professora, coloco como algo essencial: o conhecer o outro como pessoa, saber o contexto de onde vem, ter esse olhar e escuta desses corpos, sejam eles com ou sem deficiência, pois ao meu ver é muito fácil apenas despejar informações e treinos às pessoas, mas é diferente em relação à visão de dança e autonomia ao trabalhar com propostas mais abertas, permitindo mudanças e intervenções. É o que tento fazer na minha obra de dança discutida neste trabalho.

Penso que a autonomia é fundamental para as pessoas com deficiências, além de não precisarem de uma pessoa que esteja livre para sempre acompanhar em sua rotina, mas percebo que por se tratar de pessoas com deficiência eram impedidas de terem autonomia na sociedade. Posso citar algumas formas desse impedimento são visíveis: estrutura inadequada para poderem ir e vir onde e quando quiserem. Ou seja,

a sociedade impede que elas possam transitar de forma livre a espaços para todos, por falta de acessibilidade.

Nesse trabalho de processo de criação, percebi inúmeras vezes a dificuldade de acesso dos(as) bailarinos(as) participantes em relação ao deslocamento, pois ao pensar que dependem de transportes públicos, mesmo que hoje em dia sejam um pouco mais adaptados, compreendi que não é apenas o transporte, mas sim à chegada até a parada de ônibus que precisa ser pensada, da situação das calçadas.

Acredito que o processo de criação de *Cuidado, frágil* pode ter auxiliado estes bailarinos e bailarinas no aumento da autonomia, assim como possibilitado que vivenciassem e compreendessem outros modos de criação em dança.

3 CUIDADO, FRÁGIL: DISCUSSÃO DO PROCESSO CRIATIVO

“Choram as rosas
Porque não quero estar aqui
Sem seu perfume
Porque já sei que te perdi”
(Bruno e Marrone)

No alto da montanha, sinto o barulho da brisa passando pelo meu corpo e me causa arrepios. As montanhas são avistadas de longe em torno da cidade de Santa Maria/RS. A sensação que tenho ao vê-las é de quão pequena sou, vulnerável e frágil diante da grandeza da natureza. Ao escrever sobre esse lugar, sinto-me completa, pela escolha que estou fazendo. Sinto que esse lugar foi de grandes descobertas, de certa forma juntar as peças espalhadas e conectar uma a uma, para seguir o caminho que está pela frente. Esse caminho, apesar de estar distante, vejo seus rastros. Observo que não pertenço a esse lugar, nem a minha cidade natal, pois minhas raízes estão em cima da terra, prontas para o vento levar para outros lugares, deixando pelo caminho algumas raízes junto com as pessoas que encontro, por esses caminhos.

Nessa terra, identifiquei minhas raízes...

Memórias foram retomadas...

Dores foram vividas e re-vividas...

O caminho foi esboçado, para ser trilhado...

E prosseguir.

O trabalho criativo que irei descrever ao longo desse capítulo vai ao encontro do que Timm (2012, p.167) diz: “E se não for mais do mesmo jeito que por tanto tempo guardei nas lembranças e fiz memória?” As lembranças e imagens que guardei e fiz memória aparecem no meu processo criativo, que se misturam com algumas lembranças dos participantes dessa pesquisa.

Assim como Timm (2012, p.186), “as vivências foram, não se pode negar, em acontecimentos sobre os quais se diz numa narrativa de si; mas as suas significações podem estar se dando nesse momento de busca.”

As lembranças não se podem ser construídas exatamente como foram vividas, mas são reconstruídas, dando significados e sentidos a vida. Neste processo criativo, busquei observar o outro, como Timm (2012, p. 180) afirma:

Ao dizer do outro, também estou dizendo um pouco de mim. Mostro-me com as palavras que escolho para apresentar da narração de si que dele ouvi. Digo de mim pela forma como o apresento na construção de meus registros e escritas, pelas escolhas que faço daquilo que imagino que deva ser preservado e comunicado de sua narrativa. São escolhas e estas refletem inexoravelmente, quem as faz.

Dessa maneira como Timm (2012), expõe acima, apresento os participantes dessa pesquisa buscando por palavras pelas quais escolhi e ouvi para falar das pessoas que compõem essa pesquisa.

A escolha dos participantes para o grupo se deu a partir de afinidade tanto minha como dos mesmos, pois busquei por pessoas com e sem deficiência que já tinham contato com a dança. A maioria dos participantes fazia parte do Projeto de Extensão Extremus, no qual pude dançar com eles.

O primeiro participante que irei falar é o bailarino César Leonardo Possani Barrozo, de 19 anos, acadêmico de Psicologia pela Universidade FISMA, que teve Paralisia Cerebral ²²não especificada aos quatro anos, por conta de uma intoxicação, e foi adotado logo depois da Paralisia Cerebral. Conheci o César no início de 2016, quando entrei no Projeto de Extensão Extremus. Ele já participava do projeto de 2010 até 2016. Desde meu primeiro contato com ele, vi que era muito criativo e que amava a dança e o teatro também. Seu rosto é muito expressivo, e sabe usar isso a seu favor na dança. Esbanja simpatia e encara a cena dançante com muita determinação.

De jeito simples e de maneira natural, nossa maneira de dançar foi se aproximando, de 2016 até hoje. Com o passar do tempo, ele foi tendo confiança em mim e foi muito importante isso, pois assim tivemos liberdade de experimentar outras formas de movimentações, na qual não estávamos acostumados – tanto agora quanto antes. César sempre está animado a criar e experimentar.

Por sua vez, a bailarina Anny Xavier de Arruda, de 19 anos, tem Mielomeningocele²³, cursa o 1º ano do Ensino Médio do Colégio Antônio Alves Ramos (Pallotti), assim como César, a conheci no Projeto de Extensão Extremus, no qual dançou de 2006 até 2016. Diferente de César, nossa aproximação foi mais difícil, apenas perto do final daquele ano, quando estávamos fazendo uma cena juntas, que conseguimos nos aproximar. De personalidade forte e cheia de atitude, Anny passou

²² Paralisia cerebral é um transtorno de movimento postural, resultante de uma lesão no cérebro.

²³ Mielomeningocele, também conhecida como espinha bífida aberta, é uma malformação congênita da coluna vertebral da criança em que as meninges, a medula e as raízes nervosas estão expostas.

a mostrar sua opinião forte desde o início de cada experimentação e coreografia – característica que observo ainda hoje, no processo de pesquisa. Por ter uma vivência em dança, que muitas das vezes era reprodução de passos e coreografias, percebi suas dificuldades em relação ao processo que estava propondo, esse é um ponto no qual precisei insistir mais com ela nessa pesquisa. Ou seja, como dançou coreografias prontas, muitas destas com movimentos codificados – de técnicas específicas de dança – muitas vezes queria criar a partir deste parâmetro e não da experimentação, como eu estava propondo.

A terceira participante é a bailarina Layana Ferreira da Rosa, que também conheci no Extremus, no qual iniciamos juntas como monitoras, em 2016, ela cursando Terapia Ocupacional pela UFSM. A escolha em trazê-la como participante dessa pesquisa foi a partir da experiência em que tivemos juntas no Extremus e de seu envolvimento na ocasião. Com experiência em *Ballet*, Layana se mostrou interessada desde o início do processo.

A quarta e última participante dessa pesquisa, é a bailarina Djenifer Nascimento, formada em Dança Licenciatura pela UFSM, minha ex-colega, pois entramos no mesmo ano na faculdade, em 2015. A proposta em convidar a Djenifer para essa pesquisa veio do interesse dela pela área, pois no início do ano ingressou no Curso de Educação Especial na UFSM. Inicialmente ela pretendia ser monitora no Projeto de Extensão Extremus, mas por conta de horários não teve como. Foi a partir de uma conversa que surgiu o convite para participar da pesquisa, cujos horários de ensaios eram mais flexíveis, com possibilidades de encontros aos sábados, diferente do Extremus, cujos encontros são sempre às terças-feiras no final da tarde.

A participante Anny, desde o início tinha sido convidada, por conta da proximidade que tenho com ela, mas apenas no segundo semestre ela pode definitivamente participar – os demais começaram o processo em julho. Por motivos de horários disponíveis da Anny tive que readequar os ensaios com ela, me disponibilizando para o horário que poderia ensaiar, que era diferente do que os demais participantes.

Os ensaios iniciaram em Julho de 2019, aos sábados das 10hs até às 12hs, no Complexo Didático Artístico (CDA/CEFD), com os seguintes participantes: César, Djenifer e Layana. No final de Julho, iniciei os ensaios com a Anny.

No primeiro encontro compareceram Djenifer e Layana. Para esse encontro planejei uma recepção simples, que todos contassem sobre um pouco sobre si, depois

apresentei a proposta da pesquisa, contendo o problema, objetivos, metodologia e as coletas de dados. Para essas coletas de dados, optei por diários de bordo para cada um, mas para não pedir apenas ou entregar um caderno pronto, pensei fazer de uma forma diferente. Então a ideia foi realizar um amigo secreto, no qual o 'presente' era um caderno customizado, que pudesse servir de diário para a pessoa - com uma capa decorada e uma mensagem dentro.

3.1 OS DESAFIOS DE UM COMEÇO

Dizem que o início é difícil...

Se acostumar com algo novo, às vezes demora...

Mas quando gostamos do que fazemos...

Sentimos aquele arrepio de estar apaixonado...

Dessa forma, inicio os encontros da pesquisa com o coração acelerado, as mãos suando frio, a voz um pouco trêmula e o frio na barriga, como se estivesse apaixonada, sem saber o que vai acontecer e qual vai ser a reação do outro. E, para minha surpresa, os procedimentos dessa pesquisa aconteceram muitas vezes de forma não programada, desencadeados por questões levantadas e discutidas durante cada encontro.

Foi dessa forma que o primeiro procedimento se deu a partir do problema de pesquisa: eu apresentei o problema da pesquisa e a partir dele o César sugeriu que iniciássemos a investigação na prática: experimentamos formas de nos movermos ao mesmo tempo em contato com o outro (neste dia estávamos eu, César e Djenifer). A partir disso, surgiu a ideia do César de ir para o chão, sair da cadeira de rodas. No início sua fala soou de forma como estivesse brincando, mas percebi que esse era o momento de questioná-lo, pois nunca tinha visto ele dançar anteriormente no chão, apenas na cadeira de rodas. Então perguntei pra ele se queria ir para o chão, no início ele não sabia como fazer, pois nunca tinha saído da cadeira e ido para o chão, apenas da cadeira para o sofá, que são da mesma altura.

Esse foi o nosso primeiro desafio, investigar alguns modos de tirar o César da cadeira de rodas até chegar ao chão. No primeiro momento, perguntamos para ele de que maneira seria mais confortável e segura para ele, para podermos auxiliar. César

sugere passar da cadeira de rodas para uma outra e depois deslizar ao chão, para realizar essas transferências foi preciso duas pessoas uma de cada lado.

Ao chegar ao chão²⁴, sugeri para o César experimentar o piso, prestando atenção na textura, temperatura, no espaço. Uma imagem que me veio ao vê-lo experimentando o chão foi dos bebês quando querem se rolar no chão, ou em uma superfície, e seus braços ficam presos, não conseguindo tirar o braço de baixo do corpo.

Ao perceber o César no chão, notei que ele gostou de poder experimentar algo que não tinha feito antes e que era preciso fazer essa experimentação mais vezes, quando ele quisesse. Ainda no chão, todos nos aproximamos da cadeira de rodas e desmontamos todos juntos. No início demoramos um pouco, pois nenhum dos três havia desmontado uma cadeira de rodas sozinho. Exploramos seus encaixes e desencaixes, sentindo suas formas, percebendo o tamanho, peso.

Se para desmontar demorou um pouco, para montar também demorou, na verdade não era para demorar tanto, da forma que desmontou era apenas colocar no lugar, mas quase nos desesperamos em colocar a roda no lugar, porque ela não estava encaixando, nesse momento bateu um “ai, e agora, o que vamos fazer com uma cadeira com uma roda só? Será que é possível se locomover com apenas uma roda?” Resumindo: conseguimos encaixar todas as partes da cadeira de roda.

Saímos de um desafio e entramos em outro, dessa vez investigando de que maneira o César poderia voltar para a cadeira de rodas. Ao pensarmos na possibilidade de levantar o César do chão, surgiu uma necessidade dele de segurar em alguma coisa na sua frente, para nos auxiliar com a transferência. Então uma sugestão minha de ter um pano pendurado na frente do César que ele segurasse, facilitaria sua transferência, de maneira que não precisasse muito do nosso apoio, ou seja, ele teria mais liberdade de fazer essa transferência, mas no momento apenas foi uma ideia, pois não tínhamos nenhum recurso. Assim se deu nosso primeiro encontro, com ações que não estavam planejadas, mas é dessa forma que percebo que as coisas devem acontecer.

No segundo encontro, um procedimento que desenvolvi inspirado no vídeo de *Joy Lab Research*, pelo coreógrafo Alito Alessi, na qual me chamou muito atenção as diversas formas de deslocamentos utilizados. Sendo assim, propus que a gente

²⁴Estávamos no chão do auditório do Complexo Didático Artístico (CDA), onde o piso é de madeira lustroso.

explorasse deslocamentos individuais, sem indicação de níveis e apoio utilizado, com o intuito de perceber como esses corpos se deslocam pelo espaço livremente, para então ver quais suas tendências nos seus deslocamentos. Geralmente nossas tendências nos levam para nossas técnicas de dança.

Com uma música de fundo, cada participante encolheu um espaço na sala e começou a investigar individualmente. Ao perceber cada participante se movimentando notei que muitos deles faziam escolhas estéticas de movimentos de suas próprias danças, de onde vinham. Uma das participantes, Djenifer Nascimento escreveu em seu diário²⁵:

Comecei a experimentação fazendo algumas movimentações com o intuito de me aquecer e depois comecei a me deslocar de forma espontânea, apenas escutando a música, aí percebi que estava me movendo sempre da mesma forma, então coloquei uma outra música no meu celular e continuei a investigação prestando atenção nos meus vícios e tentando explorar outras possibilidades.

Ao analisar o diário da participante e comparar com a minha observação de sua investigação, notei que estava fazendo os seus movimentos característicos que normalmente faz, por causa das Danças Urbanas. Ao ler a sua anotação acima, identificando seus vícios nos movimentos, percebi o quanto é importante escrever e compreender em si sobre os nossos processos de investigação do corpo, para nos darmos conta daquilo que fazemos e deixamos de fazer ou que fazemos repetidamente. Em outra escrita, Djenifer afirma:

Enquanto me movimentava comecei a pensar que estava “enferrujada”, pois fazia tempo que não parava para experimentar algo a não ser quando criava as sequências para dar aula. Depois comecei a pensar em movimentos de deslocamentos que eu gostava e porque gostava. Sinto que músicas mais lentas me fazem sempre percorrer os mesmos caminhos e músicas mais rápidas me ajudam mais, talvez porque eu goste mais de movimentos rápidos e com peso forte. Mas por que não poderia então explorar ações mais lentas, com peso leve? Tenho vícios em movimentos com fluxos interrompido, rápido e com peso forte e talvez goste mais porque são meus vícios, estou na zona de conforto.

Assim como Djenifer fala na citação acima, perceber suas tendências de movimentos e reconhecer quais são os primeiros movimentos acionados quando estamos investigando e explorando algo mais livre é o primeiro passo, para sair da

²⁵Todas as citações dos(as) participantes serão feitas com endentamento diferente de citações bibliográficas. Todas se referem a anotações de seus diários.

‘zona de conforto’. Na mesma linha, outro relato escrito no diário de Layana Ferreira da Rosa, diz que:

Cotidianamente nos automatizamos a fazer de apenas uma forma. E experimentar outras, traz uma liberdade ao corpo, e até mesmo uma forma maior de sentir o corpo, o espaço, a temperatura. Delineando e desenhando esse corpo que poucas vezes se permite sentir e perceber-se.

Neste mesmo procedimento, eu também pude investigar formas de deslocamentos, explorei os apoios do corpo, e lembrei de algumas práticas que realizei no Projeto de Extensão RODA. Com os apoios, fui explorando com objetos que estavam próximos a mim: cadeira, mesa e os apoios dos pés na cadeira de rodas (que o César tinha tirado). Com esses apoios comecei a investigar formas de deslocamentos em pé, até chegar ao encontro do César investigando maneiras de encaixá-los de volta. Depois, investiguei maneiras de dançar com ele, fazendo-o propor as movimentações e eu respondia com outros movimentos. Acabamos indo para uma mesa grande que estava na sala de ensaio²⁶, e improvisamos ali, explorando movimentos em cima, embaixo, um de cada lado da mesa. Um movimento que o César fez, com os dedos, como se estivesse caminhando com os dedos, ficou muito marcado nessa nossa experimentação, como também de escorregar com as mãos na mesa, tentando encostar nossas mãos. Ao fazer essa experimentação, percebi que o César só usava a mão que ele tem maior mobilidade e não utilizava a outra mão, para suas movimentações, percebi também que ele estranhou um pouco esse primeiro procedimento sugerido, pois não tinha tido nenhum contato com essa maneira de experimentação, pesquisar através/com o corpo.

Em uma das conversas com o César sobre esse procedimento, ele diz:

No início não sabia o que fazer, como fazer, o que eu faria, se aquilo estava sendo avaliado, eu ficava naquela insegurança, e se eu fizer um movimento e a Fabi não gostar e ela perder nota. Ficava naquela agonia, depois eu comecei a perceber que nada disso que eu estava pensando ia acontecer, eu comecei a me soltar, eu consegui fazer aquilo que eu queria, eu consegui deixar meu corpo mexer.

Ali na primeira hora eu queria mexer meu corpo, porque justamente não sabia se iria ser avaliado, se iria contar pra tua professora, teria pessoa que diria olha Fabi tu errou.

Então eu fiquei naquela insegurança, porque no Extremus era mandado fazer o movimento, aqui não, a gente iria criar o movimento, como é o trabalho do teu TCC e agora não tem professora pra ajudar, o que eu faço, estou sozinho. O que eu faço?

Se eu faço o movimento errado e ela perde nota, se tinha que ir para um lado correto ou outro, se tinha que mexer a cabeça, fiquei nessa insegurança. Porque no grupo Extremus a gente era

²⁶Neste dia estávamos no auditório do CDA, que tem mesa grande e várias cadeiras.

coordenado a fazer o movimento, aqui a gente é livre. Então eu não sabia fazer do jeito que tu queria ou se era do meu jeito.

Tinha vezes que eu parava e ficava olhando o que a Layana, a Djenifer e tu estavam fazendo. E via que não estavam fazendo a mesma coisa, então quer dizer que eu posso fazer coisas diferentes, então eu ia fazendo coisas pequenas, eu fazia coisas e te olhava pra ver se você não estava cuidando, foi uma coisa muito estranha.

Eu gostei, mas essa insegurança eu nunca tinha tido, foi uma coisa muito estranha, porque nunca tinha sentido a insegurança pra dançar, eu travei de uma maneira que eu não sabia como destravar, depois que eu fui me soltando mais e você foi dançando comigo, eu percebi que porque eu não fiz movimento antes no começo, porque agora com a Fabi na mesa eu estou sendo eu.

Pesquisar com o corpo, foi estranho porque eu nunca tive isso, depois que eu comecei a perceber aqui é um trabalho, mas um trabalho livre, é um trabalho onde vamos sentar em grupo e discutir tudo e não vamos passar por um supervisor e ele vai criar a coreografia e passar.²⁷

No terceiro procedimento, acrescentei uma variação do procedimento anterior, explorar as formas de deslocamento e acrescentando um elemento ou objeto. Neste dia, estavam presentes eu e a Layana. No procedimento eu continuei com o trabalho dos diferentes apoios, e uma imagem muito presente neste dia foi ter a sensação de estar pisando em bolhas de plásticos que faziam barulho ao serem estouradas. Quando escrevi em meu diário sobre essa imagem, fiquei pensando para que serve esse plástico bolha e lembrei que alguns objetos frágeis que compramos sempre vêm em volta esse plástico, como forma de proteção. Ao compartilhar com a Layana no final do procedimento e expor a imagem do plástico bolha, conversamos e foi proposto trazer o plástico bolha para os próximos procedimentos, sendo assim está presente na cena artística. Ou seja, uma imagem que surgiu no processo de criação acabou por ser incorporada ao mesmo. Sobre esta incorporação, Ribeiro (2013, p. 49) explica que:

O termo imagem é geralmente associado à visualidade, mas as imagens damasianas podem ser visuais, somatossensoriais, auditivas, olfativas, enfim, são multimodais. Essas imagens são privadas, pertencendo ao mundo do sujeito. Conscientes ou não, elas virão a ser pensamentos, sentimentos e lembranças, cada um desses processos com suas especificidades anatômicas, bioquímicas e relacionais.

Outra forma de deslocamento que utilizei foi explorar os pés e as mãos, remetendo a passos de *Ballet*, desconstruindo e investigando formas de fazer esses passos dos pés com as mãos. Para enfatizar esses movimentos, utilizei uma mesa pequena, para dar ênfase apenas para essas partes. Utilizei também a barra na sala

²⁷ Transcrição da conversa gravada no dia 9 de novembro de 2019

ensaio²⁸ de forma que eu moldasse meu corpo nela, trabalhei as sombras que a janela fazia das grades, me deslocando ora nas sombras que faziam e projetavam no chão ora entre os espaços de luz que formavam.

Por último experimentei me movimentar utilizando apenas a parte superior do corpo, tentando anular a parte inferior do corpo. Nesta investigação, percebi que em minhas movimentações predominam o uso da parte superior do corpo, talvez por causa da convivência na dança que tenho com pessoas com deficiência.

Enquanto isso, Layana por sua vez, explora o contato com a parede, escreve em seu diário que:

O deslocamento que mais gostei foi com os pés em contato com a parede, a sensação e temperatura da parede, foi algo agradável e prazeroso. Os deslocamentos mais testados foram os apoios do chão. Acredito que seja devido também estar com uma temperatura agradável e refrescante. Pois o dia está quente. Os deslocamentos realizados no chão, me lembraram ciclos do início da vida, remetendo a quando um bebê começa suas primeiras experimentações de contato com o chão e com o espaço, para mais tarde desenvolver o caminhar.

3.2 A BOLHA

Como dito acima, a imagem do plástico bolha voltou como procedimento. Por isso, trouxe uma grande faixa de plástico bolha, como se fosse um tapete, e o coloquei no chão. Para o primeiro contato dessa exploração do plástico bolha, deixei livre de indicações. Ao longo da experimentação fui sugerindo algumas indicações, tais como:

- Deslocar no tapete de plástico bolha tentando estourar o máximo de bolhas possíveis;
- Deslocar no tapete de plástico bolha tentando não estourar nenhuma bolha;
- Explorar outras formas de deslocamento sem ser caminhando no tapete de plástico bolha;
- Explorar o plástico bolha em grupo.

As impressões e comentários feitos durante esse processo foram: “Como não pensei nisso antes em levar para as crianças que dou aula, elas iriam adorar”, disse Djenifer. Enquanto eu comentei: “Como não acabam essas bolhas.”

A sensação de estourar as bolhas com os pés, com meia e sem, era diferente, como também usar as mãos para estourar as bolhas. A parte mais desafiadora foi

²⁸ Sala dos espelhos do CDA, com piso de madeira lustroso, espelhos e barra de ballet.

tentar não estourar as bolhas, parecia impossível, era preciso espalhar o peso igualmente na base que estava em contato com o plástico bolha.

Assim Layana também nos diz sobre sua experiência com o procedimento do plástico bolha:

A partir de outras experiências de deslocamento e com o plástico bolha foram surgindo ideias que nos remetessem a algo como a questão da deficiência ser visto como algo frágil. Experimentar sensações diferentes e deslocamentos com plástico bolha.

Outro procedimento desenvolvido com o plástico bolha foi propor para cada participante um tapete de plástico bolha para experimentar possibilidades de deslocamentos, que poderiam ser no chão ou em pé, com inserção de objeto ou elemento que desejasse. Alguns relatos dos participantes sobre esse procedimento, Layana diz:

Gostei bastante de trabalhar com o plástico bolha, um dos movimentos experimentados que trouxe para mim estas questões que queremos trabalhar foi quando trabalhei com a parede e o plástico bolha. Pois ali era possível visualizar a camada “fragilizada”, mas de alguém lutando e resistindo contra ela. Estar enrolada no plástico bolha também traz uma certa agonia e sufocamento por estar limitado e restrito a uma pequena área e ser preso a isso. Mas ao mesmo tempo a sensação das bolhas estourando sob as partes do corpo é agradável.

Djenifer também diz sobre sua experiência nesse procedimento:

Experimentamos individualmente movimentos usando plástico bolha. Primeiro me movimentei sozinha com o plástico bolha. Fiz movimentações que em sua maioria em rolamento, movimentos com as extremidades do corpo. Surgiram movimentos legais. Depois tive a ideia de utilizar uma cadeira na experimentação. Comecei tentando fazer os mesmos movimentos de antes com a cadeira. Depois comecei a colocar a cadeira em várias posições e envolver o plástico bolha em minha volta.

A imagem do procedimento da Djenifer sentada na cadeira e envolvida num plástico bolha me chamou a atenção. Posteriormente, tive um sonho com uma cena de uma cadeira de rodas envolta por uma bolha, rodeada por pessoas que enchiam essa grande bolha rapidamente até que uma pessoa surge e diz algumas palavras: “Para, para, para de encher isso!” As pessoas param de encher e olham. A pessoa continua a falar: “Essa bolha só existe na sua, na sua cabeça!”

Ao compartilhar esse sonho com o grupo e discutirmos o sentido da bolha neste trabalho, surgiu um desejo de construí-la. Na discussão levantamos alguns

significados dessa bolha: o isolamento que a pessoa com deficiência é colocada ou se coloca, a super proteção da família, o excesso de cuidado das pessoas não deficientes com estas e limitação de espaços acessíveis a eles. Pensando na fragilidade e no isolamento, surgiu a imagem para o final: a cadeira de rodas com a bolha com um foco de luz, tendo presente ela desde o início da cena.

Ao conversar sobre o sentido da bolha nesse processo, César diz:

Bolha, não que necessariamente eu me ponha dentro da bolha, as pessoas que estão ao meu convívio, exemplo: família, amigos. Eu acho que a família talvez não vê nós como coitadinho, mas como uma coisa muito delicada, então ficam com medo da gente possa encontrar e não conseguir desenvolver, trabalhar com aquilo que estamos encontrando pela frente, por mais que a família diga: essa coisa de bolha não existe na minha família, em qualquer família existe, tanto com pessoas com deficiência ou sem deficiência. Eu acho que os pais são muito protetores, querem cuidar demais, só que às vezes muito mais o cuidado acaba por influenciar no que a pessoa seria, o tanto que a pessoa seria forte, ela acaba sendo muito fechada, porque não consegue trabalhar com aquilo que ela encontra, porque os pais, as pessoas se colocam na frente para que nós não nos machucamos. As pessoas acabam nos fechando no mundo para não nos machucarmos.

A bolha que protege de muitas coisa, mas que limita de muito mais, o que a pessoa poderia ser e acaba não sendo, por causa da bolha. Por mais que não seja do nosso cotidiano, na nossa vontade fazer coisas assim, está no nosso cotidiano, não é nossa intensão, mas está na nossa vida, por mais que a gente cuide o máximo a gente acaba fazendo isso. São coisas tão pequenas que acabam sendo coisas muito grandes.²⁹

Assim, Djenifer também fala sobre:

Hoje, com tudo que já teve de avanço, eu acho que essa bolha às vezes ela aparece de forma sutil, não chega a ser escancarado, não vão te excluir de fora escancarada, mas em pequenas coisas que você senti e que tem essa exclusão.³⁰

Em uma das conversas com o César, ele relata sua chegada na família adotiva, na qual me veio a imagem de uma bolha feita por pessoas, ele diz:

Quando eu cheguei, todo mundo ficou na minha volta. Eu pequeno no mundo desconhecido, com pessoas desconhecidas a minha volta, todo mundo olhando, falando junto.³¹

Em minha experimentação, uma imagem muito forte ao me enrolar no plástico bolha foi de estar no útero, envolvido no cordão umbilical. Ao me envolver como uma grande cúpula com o plástico bolha, tive a impressão de estar na barriga da minha mãe, colocava as mãos e os pés bem perto do plástico bolha, tendo a imagem de

²⁹ Transcrição da conversa gravada no dia 26 de outubro de 2019.

³⁰ Transcrição da conversa gravada no dia 26 de outubro de 2019.

³¹ Transcrição da conversa gravada no dia 26 de outubro de 2019.

quando o bebê se move, chuta e a mãe percebe e vê o pé. Outra imagem que surgiu totalmente diferente das anteriores foi de ser uma mercadoria sendo embalada.

No final desse experimento, compartilhamos nossas percepções, muito se falou sobre o bloqueio em alguns momentos de estar dentro do plástico bolha, a sensação de agonia, sufocamento e de como sair dessa ideia de isolamento.

Uma variação desse procedimento foi explorar com os participantes do grupo num único tapete de bolhas investigando deslocamentos que poderiam ser feitos juntos. Uma imagem muito presente nesse procedimento foi o César na cadeira de rodas e as duas participantes uma de cada lado, movendo as rodas da cadeira e de vez em quando o plástico bolha travava as rodas. Outra forma de deslocamento que experimentamos foi passar de baixo da cadeira de rodas eu e a Layana, uma depois a outra.

O procedimento de envolver o plástico bolha em uma parte de membro do corpo, ou seja, isolar o membro escolhido e movimentar apenas o restante do corpo, provocou vários questionamentos para mim.

No primeiro roteiro, esse procedimento estava presente, mas não tínhamos experimentado, pois o roteiro surgiu também como base de experimentações de procedimentos, dando direcionamento para onde queremos ir, descartar ou continuar, deixando bem clara a possibilidade de alteração se desejarmos.

Ao experimentarmos inicialmente com a Anny, lembro-me das seguintes palavras dela: “Coloca o plástico bolha em alguma parte do seu corpo que você não acha muito importante.” A fala dela soou muito espontânea, mas me fez pensar muito sobre qual parte do meu corpo não seria tão importante, que não me faria falta para isolar. Experimentando o mesmo procedimento com os outros participantes do grupo, tivemos várias impressões tais como Djenifer escreve:

Trabalhamos com a ideia de envolver o plástico bolha em uma parte do corpo e nos movimentarmos com as partes não imobilizadas. Primeiro, imobilizei as pernas, depois os braços. Foi muito difícil me mover sem poder me mexer com todas as partes. Ao mesmo tempo, essa experiência também me fez sair da zona de conforto, pude experimentar outras possibilidades. Pensando na ideia dessa experiência possibilitar uma vivência parecida com a que as pessoas com deficiência vivenciam em seu cotidiano eu acho que possa ser interessante no processo criativo, mas nunca vai ser a mesma experiência que eles.

Conversei muito com a participante Djenifer a respeito desse procedimento, e como as palavras da Anny me fizeram pensar, e repensar sobre esse procedimento se seria ético realizar esse procedimento e se fossemos levar para a cena, de qual

maneira levaríamos? Outra questão muito pertinente foi, onde colocaríamos o plástico bolha? Então como forma de estímulo para o César, foi pensado em colocar o plástico bolha no braço direito, que ele mais movimentava, fazendo então com que ele movimentasse mais o outro. Ao ver ele dançando e utilizando outras partes do seu corpo, não apenas o seu braço direito, surgiram movimentações com outras partes do corpo. Sobre esse procedimento, Layana escreveu no seu diário:

Ao nos deslocarmos com uma parte isolada, os movimentos tornaram-se mais limitados, mas surgiram outros movimentos que não faríamos. Foi interessante a experiência e os deslocamentos realizados, a maioria sob o chão e com movimentos de braços. Após retirar o plástico bolha, a sensação é de uma liberdade maior de movimentos.

No final desse procedimento tiramos o plástico bolha sob o membro isolado e exploramos movimentos com todos os membros. A sensação de liberdade de movimento ao tirar o que estava preso foi grande para todos os participantes, e fez com que Layana explorasse outros movimentos com o César, assim como ela relata em seu diário: “Gostei muito de passar por baixo da cadeira do César e também de movimentá-la com as mãos.”

O plástico bolha foi usado em outro procedimento: envolvi o espelho do auditório do CDA com ele e no chão em frente ao espelho coloquei um tapete grande de plástico bolha. O procedimento foi criado para ser experimentado em duplas, sendo assim, um de cada dupla se posiciona em pé encostado no espelho e o outro deitado no chão, ou seja, no primeiro momento a pessoa que está no chão comanda o movimento e o outro que está encostado no espelho imita, depois inverte a pessoa que comanda o movimento e a troca de lugar para perceber as duas formas de experiência.

A ideia desse procedimento surgiu do experimento da Layana, que utilizou o plástico bolha em contato da parede. Ao perceber que na sala dos espelhos não teria uma parede com espaço grande livre, resolvi utilizar o espelho móvel e cobri-lo com plástico bolha. Pensando no reflexo do espelho (ou numa sombra) – imagem que já havia surgido anteriormente (ver item 3.2) - coloquei no chão um tapete grande de plástico bolha. Nessa experiência as duplas foram: eu e Djenifer; e Layana e César. Layana, assim a pessoa que estava em pé propunha uma movimentação e a que estava no plástico bolha adaptava-a e depois o contrário. Um dos pontos que podemos pensar nessa experimentação é perceber as possibilidades de movimentos que eu e

o outro criamos e de que maneira podem ser feitos tanto de pé, deitado ou sentado, que em alguns casos é desafiador para um deles, pela posição que estão. Sobre isso, Layana escreveu no seu diário:

A sequência com o espelho foi diferente e algo que foi bom experimentar. É mais interessante criar os movimentos do que fazer para alguém imitar. Foi legal fazer com o César, pois ele trouxe diferentes movimentos que eu não conseguiria pensar. Principalmente com os braços e utilização da cabeça, pois em meus próprios movimentos acabo utilizando mais as pernas e não os braços e cabeça, apenas completar aos movimentos das pernas.

Considero importante esse reconhecimento de seus movimentos, uma vez que ele permite que a criadora perceba a possibilidade de experimentar de outras formas e com outras partes do corpo que não as usuais, ampliando assim o seu repertório de movimento. Outra questão que me chamou atenção na prática dessa dupla foi quando Layana pegou uma cadeira para sentar e eles não estavam usando o plástico bolha. Neste momento os dois no mesmo nível passaram a investigar movimentações que um propunha e o outro copiava. A partir deste jogo de espelho surgiram outras possibilidades de experimentação para essa dupla, entre elas, a Layana sentar em uma outra cadeira de rodas de frente para o César, atrás de uma armação de metal com plástico bolha dando mais uma vez a ideia de um espelho. A partir dessa prática deles, surgiram questionamentos sobre o porquê de a Layana estar sentada numa cadeira de rodas. Seria ético isso? Como resolveríamos essa situação? No final do processo, Layana optou por ficar em pé, uma vez que, como grupo, percebemos que não haveria sentido, ela não sendo uma pessoa com deficiência dançar numa cadeira de rodas.

3.3. ENTRE ESPELHO E BONECAS

Os procedimentos nesta pesquisa com a participante Anny surgiram de seu próprio interesse de retomar um experimento que nós tínhamos realizado numa coreografia do Espetáculo Nas Rodas da Tradição em 2016, no Projeto de Extensão Extremus. Segundo ela, aquela coreografia: lhe remeteu como a pessoa com deficiência se vê. Assim, começamos as experimentações, eu e a Anny, revendo o procedimento dos espelhos que utilizamos anteriormente para a criação daquela coreografia, mas agora pensando em algumas outras possibilidades, para aprimorar,

sendo assim não seria eu que iniciaria a movimentação e ela copiaria, como acontecia anteriormente, mas ao contrário, a iniciativa de movimentos sugeria dela.

Desde o início das experimentações deixei muito claro para ela o objetivo da pesquisa e a liberdade de interferência nos procedimentos que seriam propostos. Essa liberdade foi até mesmo em relação à escolha de como ela queria dançar, na cadeira de rodas ou no chão. Anny disse que prefira dançar no chão, pois tinha mais liberdade de explorar movimentos. Nas coreografias que participou do Projeto de Extensão Extremus, ela normalmente dançava no chão, ou descia da cadeira, e nesse procedimento não foi diferente.

A experimentação do procedimento dos espelhos foi um pouco complicada, pois ela esperava de mim os movimentos prontos, já na música. Mas foi tudo ao contrário do que ela queria, tivemos que experimentar movimentações, sem música e com movimentos dela. Nessas primeiras experimentações tiveram momentos que não produzimos nada, sentia que ela estava desconfortável, mas queria que ela entendesse não apenas na teoria, mas na prática, o que eu estava propondo, de maneira que ela saísse da sua 'zona de conforto'.

Uma das dificuldades que encontrei com a Anny em relação à criação foi dela querer as coisas prontas, marcadas na música e das lembranças de outras coreografias que já dançou estarem muito presentes na sua memória.

Como nas primeiras experimentações desse procedimento, senti um bloqueio por parte dela, decidi levar um vídeo de *Joy Lab Research* que ajudaria a ver outras possibilidades de deslocamento, como também serviria de inspiração para nosso duo. Desde o primeiro encontro pensei em levar o vídeo para assistir com a Anny, mas como o ponto de partida dos nossos encontros era retomar a experimentação dos espelhos, então resolvi mostrar em outro momento para nos inspirar e para ela visualizar outras formas que podemos dançar, sem se preocupar se está no ritmo da música e da estética.

Após assistir o vídeo e conversar sobre o que chamou mais atenção, ela mencionou a forma da bailarina descer, subir e deslocar na cadeira de rodas, sendo uma forma diferente de exploração, que ela não tinha visto anteriormente. No vídeo a bailarina não tem as duas pernas, ela sai da cadeira de rodas deslizando, lembrando a imagem de um escorregador.

A partir do vídeo, Anny se mostrou muito mais disponível para a proposta. Conhecendo as vivências na dança de Anny, compreendo porque ela se mostrou mais

resistente à proposta de trabalho desta pesquisa, uma vez que dançou anteriormente no Projeto de Extensão Extremus e fez *Ballet*, que tem certa forma de dançar, que prioriza um tipo de estética, alinhamento e fluidez dos movimentos. Além disso, tanto no *Ballet* como no Projeto de Extensão Extremus todo o roteiro do espetáculo era pré-estabelecido, sem que ela construísse junto, bastava lembrar a ordem de cada coreografia, o lugar de entrada, saída do palco e o movimento no tempo da música. Segundo Soter (2012, p. 67-68), isso ocorre porque:

No Brasil, é comum que as academias de dança sejam o lugar do estabelecimento do primeiro e, muitas vezes, único contato com as práticas de dança, pois a nossa educação básica ainda está muito longe de cumprir essa missão ou mesmo de desempenhar esse papel. A responsabilidade de tais instituições, portanto, passa a ser imensa, uma vez que estas fazem o ensino da dança chegar a milhares de crianças, adolescentes e adultos que, se assim não fosse, a isso não teriam acesso. Em alguns casos, a concepção de dança difundida naqueles locais ainda fica bastante marcada pelo tecnicismo e pela busca do virtuosismo na ânsia de se preparar um intérprete “eficiente”, entendendo-o como alguém disciplinado e com sólidos alicerces “técnicos”. Porém, na maioria das vezes, os jovens acabam alijados e permanecem excluídos dos processos investigativos e criativos típicos das artes expressivas corporais.

Propor um trabalho que é o oposto do que estão acostumados, gerou certa estranheza. Logo no início, sair do lugar cômodo provocou certos questionamentos e resistência, pois a proposta dessa pesquisa é o grupo construir junto uma obra, criada por ambos, sendo criadores, ou seja:

[...] incentivar dançarinos(as) para **sintonizar** o que o corpo está expressando, considerar outras formas de expressão, e levá-los a pensar sobre o que eles estão fazendo, por que eles estão fazendo isso, e como eles estão fazendo isso. (MEAD, 2012, p. 2 apud BALDI, 2017, p. 149) (grifo do autor)

Continuamos a experimentação do espelho, e investigamos alguns deslizamentos no chão. Mas algo me chamou muito atenção na fala dela, ao estarmos deitadas no chão com as pernas para cima, Anny disse: “Não gostei desse movimento, achei feio, não gosto dos meus pés.”

Ao ouvir suas palavras referente ao que ela não gosta em si, fiquei pensando sobre como ela se vê e o porquê de não gostar de seus pés. Está aqui uma questão que preciso trabalhar com ela. O que é feio? Será que o feio para ela é feio para todos? Nas suas movimentações tudo precisa ser esteticamente bonito? O que diz o feio? E o que diz o bonito?

Através de suas questões, buscamos trabalhar juntas de maneira que uma poderia contribuir com a outra, propor experimentações que gostaríamos de fazer, ou tínhamos desejo de fazer. Diante da dificuldade de Anny em responder aos estímulos, surgiu a experimentação das bonecas, a partir do pensamento de manipulação: ela teria que propor movimento que eu respondesse. Ou seja, uma seria a boneca mole e a outra iria manusear. Ou uma boneca de lata e outra mole. Uma curiosidade nesse procedimento é que Anny nunca tinha feito um experimento como esse antes: ser uma boneca mole ou mais rígida. Ao comandar o movimento, percebi que ela teve dificuldade de ser conduzida, sendo normal para as primeiras vezes.

A partir desse experimento surgiu a possibilidade de fazer uma cena de marionetes, mas também queríamos usar manequins. Como não conseguimos manequins descartamos essa possibilidade e seguimos nas marionetes, relacionando tanto na dança como na vida real a pessoa com deficiência se torna um objeto de manuseio das pessoas sem deficiência, ou são apenas um suporte de elevação, no caso da dança.

Em um dos ensaios, conversando com a Djenifer, depois de compartilhar a minha preocupação da frequência instável dos participantes, por conta disso Djenifer sugeriu que deveria ser lançada uma tarefa a distância, referente ao procedimento anterior que iríamos dar continuidade nesse encontro. A tarefa lançada foi de criar uma célula coreográfica (curta ou longa, ficando a critério de cada um), utilizando diferentes formas de se deslocar, estando aberto se surgir algo que queiram explorar durante o experimento. A tarefa deveria ser gravada e enviada para mim no dia anterior ao próximo ensaio, na qual compartilharíamos com o grupo no dia do ensaio os vídeos. Nessa tarefa apenas um participante enviou o seu vídeo no prazo.

Após receber o vídeo do César e mostrá-lo no ensaio como programado, ficamos impressionadas pela maneira de como foi estruturado. Como ele não compareceu a esse encontro, ficamos curiosas de como foi produzido e qual foi sua inspiração. Alguns comentários escritos no diário da Djenifer sobre suas impressões do videodança.

Ficamos fascinadas com o vídeo dele, com a qualidade e com toda a beleza e sensibilidade que todo o conjunto nos passou. Eu particularmente achei o videodança dele incrível e acho que ele deveria estar presente em algum momento da apresentação, pois além de incrível e sensível, o vídeo dá protagonismo ao César e acho que aí que está a riqueza do processo: o movimento donde se dá protagonismo à pessoa com deficiência na criação da dança.

A escrita de Djenifer sobre a videodança do César traduz o que eu busco nesse trabalho de pesquisa: deles serem protagonistas em cena, ou seja, serem autônomos de suas obras, terem esse espaço para criar, seja com base nas suas histórias, ou de um tema que eles gostam, e se sentirem bem criando. Desta forma, concordo com Teixeira (2010, p. 81), quando diz:

Interessa-me refletir acerca da qualidade artística dos grupos e do papel do bailarino, artista que tem algum tipo de deficiência, enquanto figura autônoma no seu direito à construção do objeto artístico e não um mero coadjuvante, refém das hierarquias que se consolidaram na cena compreendida como inclusiva.

Ao assistir duas vezes o videodança, ouvi por parte das outras participantes a forma diferente de dançar do César, e que nunca tinham visto ele dançar assim antes. A curiosidade sobre esse vídeo nos despertou uma vontade de experimentar fazer um videodança e saber como o César fez o dele. Essa conversa nos levou a fazer um pré-roteiro, pensando nas cenas que gostaríamos de construir e possíveis procedimentos que podemos desenvolver, levando em consideração as discussões levantadas nos encontros passados, assim como Djenifer menciona em seu diário:

As ideias que surgiram do videodança do César percebo que em conjunto começamos a formar o esqueleto de uma narrativa cênica. Todos esses elementos acredito ter relação direta com a temática de corpos que dançam, em especial, o corpo com deficiência. O plástico bolha, o manequim e as bonecas remetem diretamente à ideia de corpo objeto, o plástico bolha em especial usado para embalar objetos frágeis, me fez pensar sobre o quanto as pessoas com deficiência são menosprezadas. Elas são tratadas como frágeis, como se não tivessem capacidades de serem protagonistas de suas próprias vidas.

Ao conversarmos com o César sobre a sua produção do videodança, que deixou eu e a Djenifer muito curiosas, ela escreve sobre após o compartilhamento de César:

César ao contar sobre como construiu o videodança, disse que queria trazer a ideia da fantasia e do mistério. Ele falou que tinha vontade de usar bonecas em vídeo, porque na infância elas eram suas companhias. César falou de quanto se sentia só, do quanto sentia estar envolvido por uma bolha durante todo o período escolar por conta da sua deficiência. Esse relato de fato me chocou, apesar de saber que existe exclusão, eu não havia ouvido isso pessoalmente tão de perto. Penso que está aí a potência da dança como um lugar de manifestação política.

Além dos compartilhamentos que o César expõe sobre como desenvolveu o videodança, tais como Djenifer relata acima em seu diário, de outra maneira em

conversa comigo ele se abre um pouco mais e diz sobre suas inspirações na construção:

O dia do vídeo eu não estava preparado, eu até tinha esquecido de fazer o vídeo, me lembrei e eu fui correndo pra janela, baixei a janela rápido, encontrei a lanterna e arrumei um jeito de colocar ela, não era pra ser a lanterna era pra ser a luz, era pra ser um ar diferente não bem iluminado. Eu procurei música, fiquei um bom tempo escolhendo até que encontrei da Alice no País das Maravilhas, eu fui fazendo, e nesse dia eu não estava muito bem, então não foi uma coisa pensada, uma coreografia planejada, eu botei aquilo que eu estava passando e o que estava sentindo, eu estava sentindo tristeza, não lembro o mês que a gente estava, mas estava sentindo bastante falta da minha irmã. O objetivo de eu ter mandado o vídeo, foi para você avaliar e ver se você gostaria da ideia. Exemplo vamos fazer tal coisa, tal movimento você coloca ali, tira esse, porque no grupo do Extremus era assim, a gente fazia uma coisa tinha que passar pra supervisora que iria indicar um movimento melhor pra gente refazer. Nunca alguém disse eu gostei do teu vídeo César, parabéns, vamos trabalhar em cima dele e foi o que tu fez, nunca aconteceu isso.³²

A partir de nossas conversas no final de cada procedimento sobre a prática ou questões que eram trazidas para discussão, discutimos que, mesmo não aparecendo nenhuma boneca no vídeo, ele faz uma relação interessante dele com as bonecas, em circunstâncias que viveu na sua infância, que a boneca estava presente e em outros momentos não, deixando claro o interesse em querer criar algo relacionando a bonecas. César diz sobre a relação das bonecas:

No começo o uso das bonecas seria só uma parte do cenário, mas no decorrer de tudo eu comecei a lembrar da vez que conversamos sobre como as pessoas “normais” enxergavam nós cadeirantes, como coitadinhos, vamos dizer como objeto de manipulação. A partir daí comecei a perceber as bonecas nós podemos manipula-las, então eu comecei a ver que as bonecas poderiam ser além de apenas cenário, poderia ser algo de manipulação para recordarmos o que as pessoas veem de nós e o que elas querem fazer com nós, ou seja, elas nos enxergam como coitadinhos e muitas vezes querem manipular a gente. Então as bonecas poderiam ser objetos de manipulação, eu vou manipular a boneca para que ela faça aquilo que eu queira.(BARROZO, 2019a)

César diz sobre como as bonecas se relacionam com a sua vida.

Eu amo boneca, eu via a boneca não apenas como um objeto, mas eu via como uma pessoa ‘minha filha’, então fazia tudo com a boneca não como se ela fosse um objeto, mas como uma filha. Aquilo que faziam comigo, eu fazia com as bonecas, ou seja, eu também manipulava, mas na maioria das vezes eu cuidava, me divertia, eu colocava elas para dormir. As bonecas, desde quando eu era pequeno, eu sempre gostei muito de bonecas, tudo o que eu mais queria era ter bonecos, tanto que a coreografia que surgiu foi inspirado em bonecos, porque eu sempre amei bonecos, bonecos e bonecos, é uma coisa que me faz bem até hoje eu pego uma boneca e fico mexendo nelas, olhando e fico pensando que naquele momento que eu era pequeno eu estava com as bonecas eu imaginava como seria o meu futuro, com 18 anos, até que chegou e estava

³² Transcrição da conversa gravada no dia 9 de novembro de 2019.

acontecendo como eu pensava. Eu me idealizava dançar com bonecas, na dança e no teatro.(BARROZO, 2019b)

Com base na fala de César e de conversas que tive com ele, entendendo melhor o porquê das bonecas, ele relatou que muitas vezes as bonecas eram suas companhias na infância. Então a proposta que fiz para ele foi de construir uma cena com as bonecas utilizando parte de sua memória de infância.

Assim como César, eu também tenho uma memória de infância com as bonecas, compartilhei com ele a minha história com a boneca e uma caixa de papelão, que relatei no primeiro capítulo, ao terminar de contar a história, César lembrou de uma história que também relacionava com uma caixa de papelão. No ensaio ele falou:

Eu pedi para o meu avô cortar a caixa de papelão sem tirar a tampa que dava para fazer o fechamento da janela, ali eu ficava dentro da caixa, pegava umas outras caixas e colocava do lado e fingia que tinha vizinhos, não tinha boneco, não tinha nada era só a caixa e eu dentro de uma caixa enorme. Essa cena acontecia na varanda da casa do meu avô.³³

A partir dos nossos compartilhamentos das memórias sobre uma caixa de papelão - minha e do César -, pensamos em unir nossas memórias. César construiu uma cena com uma boneca, na qual ele falava com ela e depois não voltava a mexer nela. Uma das questões, ao ver a cena era: como tirar essa boneca do palco?

Então surgiu a ideia da cena da boneca, ser construída com base nas memórias da caixa de papelão, ou seja, assim como César relata acima sobre sua caixa de papelão, iríamos construir uma caixa, de modo que a Anny estaria dentro dela, sendo assim uma boneca, e as falas do César seriam direcionadas a ela. Isto porque, havíamos desenvolvido – eu e Anny – uma cena em que ela era uma marionete. Então, naquele momento, pensamos que a Anny poderia estar nesta caixa. Ela ‘viveria’ a história das nossas bonecas e, ao mesmo tempo, a cena poderia servir de reflexão sobre como a pessoa com deficiência é vista, como é colocada em ‘caixas’ diversas ao longo de suas vidas – inclusive de rótulos.

César fala a respeito da construção da cena das nossas memórias da caixa de papelão, ele diz:

As coisas que você relata, que você traz, elas ajudam, porque eu acho que muitas coisas que você viveu, tem alguma coisa parecida com o que eu vivi. Então as coisas que eu não lembrava e nem imaginava que poderia usar alguma vez na minha vida, aquele dia que você me falou da caixa, eu lembrei, eu tinha a caixa que tinha as casas, então a tua parte dá início a uma parte

³³ Transcrição da conversa gravada no dia 2 de novembro de 2019.

nova e relacionada à vivência do outro, em relação a eu e você. Quando você me falou da caixa, eu lembrei que tinha uma caixa que fazia quando era pequeno, a gente pode juntar as duas recordações, fazer as duas coisas para que ambas pessoas estejam confortáveis. Vão ser duas recordações que são importantes.³⁴

Então em seguida à cena das marionetes, que seriam a Anny que estaria na caixa e o César, entrariam eu e a Layana para manipular as marionetes e depois essas marionetes criariam vida e dançariam juntas, enquanto as duas se retiram do palco. Ou seja, um dos sentidos possíveis para esta cena é que o 'criar vida' pode significar a autonomia que eles ganham, se desvencilhando de amarras e preconceitos.

Essa cena das marionetes surgiu de uma experimentação com a Anny. Para a criação da cena em que as marionetes (César e Anny) criam vida e se dirigem para dançar juntos, tivemos que conciliar os horários dos dois, pois tinham ensaios em dias diferentes, dificultando a construção da cena. No ensaio dessa cena percebi que os dois travaram ao ter que dançar os dois juntos, me olharam e disseram o que a gente faz agora? Eles nunca tinham dançado os dois juntos, sem uma pessoa sem deficiência fazendo a intermediação. Naquele momento era apenas os dois, mais ninguém. Ao conversar com o César e compartilhar as impressões que tive ao ver os dois dançar, ele diz:

No Extremus a gente nunca dançou juntos eu e a Anny, nunca passamos por isso. O mais perto que chegamos a dançar foi quando dançamos nós três, eu, você e Anny. Nunca dançou junto, nunca tentamos fazer uma coisa junto.³⁵

Esse era o desafio que propus para os dois, de ter uma experiência de dançar juntos, sem que uma pessoa sem deficiência esteja junto, assim como Marsh (2019, p. 130) diz:

Em relação à minha prática compartilhada específica com a dançarina Welly O'Brien (uma dançarina com uma perna), é raro ver dois artistas com deficiência em dueto juntos, especialmente duas artistas mulheres. Historicamente, a dança "integrada" tomou empréstimos de um modelo balético tradicional no qual a dançarina com deficiência interpreta um dueto com um artista sem deficiência, geralmente do sexo masculino (Jurg Koch e Welly O'Brien em *Surfer Girl*, de Doug Elkins, para a Candoco, 2001)

É dessa forma que Marsh (2019) diz acima que sempre vemos um dueto de um bailarino com deficiência e outro sem dançando juntos. Pensando nisso e em desafiar

³⁴ Transcrição da conversa gravada no dia 26 de outubro de 2019.

³⁵ Transcrição da conversa gravada no dia 9 de novembro de 2019.

tanto o César quanto a Anny a dançarem juntos e perceberem que não sabiam como dançar juntos, o que poderiam fazer juntos, notei que precisávamos de mais tempo de ensaio para explorar mais esse dueto. César desde o ensaio anterior vinha inspirado para criar, até ele me comentou que gostaria de dançar sozinho, a cena que seria com a Anny, mas pensando no contexto da cena e da obra nesse caso não faria sentido apenas ele dançar. Marcamos ensaios extras para explorar outras possibilidades de movimentos que poderiam fazer juntos. Então foram sugeridas algumas experimentações, tais como: jogo dos espelhos, jogo de improvisação de perguntas e respostas. Mas optou-se em experimentar o jogo de improvisação de perguntas e respostas, sendo assim, um faria o movimento como se fosse uma pergunta e o outro responderia com outro movimento. A opção por realizar esse experimento foi para que ambos explorassem e sugerissem seus próprios movimentos, e não esperasse pelo outro para repetir o movimento.

Ao observar a experimentação de Anny e César, foi muito visível as diferenças de movimentos entre eles, como também pode ser percebido no decorrer do processo devido ao envolvimento desta pesquisa. O bloqueio da Anny em relação a propor suas movimentações, fez com que ela travasse, sendo assim, deixando de realizar alguns movimentos como forma de pergunta ou resposta. Mesmo sem ter o retorno de Anny, César continuou propondo seus movimentos. Anny dizia que estava pensando em que movimento poderia fazer, para dar como resposta ao César, por isso que deixava passar a sua vez, ou apenas fazia o mesmo movimento de braços, que foi o seu movimento característico, porque ela estava focada em movimentos esteticamente bonitos e delicados. César ao contrário de Anny, explorou vários movimentos que desafiavam a Anny, como se fosse um duelo, com movimentos agressivos com impacto e expressivos, chamavam Anny para a disputa, mas os movimentos de Anny eram suaves e delicados, dando assim um contraste de movimentos. Sugeri para Anny explorar os movimentos não apenas dos braços, mas de todo o corpo. Anny então foi investigando outras possibilidades de movimentos, só após ela parar de pensar nos movimentos que poderia fazer que conseguiu entrar na proposta e começou a se soltar mais, saindo um pouco da 'caixinha de seus códigos', ou seja, da sua movimentação usual.

A partir das investigações da Anny, surgiu a vontade por parte dela passar por baixo da cadeira de rodas do César, como também selecionar alguns movimentos que

realizou nas experimentações, para a construção da cena, que resultou em um dueto deles.

3.4 ENTRE RODAS

Entre as rodas, sobre as rodas e com rodas é dessa maneira que o procedimento de exploração de deslocamentos com a cadeira de rodas surgiu também com base no vídeo *Joy Lab Research*. Esse procedimento foi inicialmente desenvolvido com a Anny pensando de quantas outras possibilidades podemos nos mover pelo espaço com a cadeira de rodas, sem que seja sentada nela.

As experimentações foram realizadas com apenas uma cadeira de rodas, e com duas pessoas, na qual eu e a Anny experimentamos movimentar a cadeira juntas, Anny sentada nos apoios do pé da cadeira de rodas e eu no outro lado da cadeira em pé, dando suporte para a cadeira de rodas não virar por cima da Anny. Desta experimentação surgiu a ideia de desmontar a cadeira de rodas, juntas, no palco. Iniciamos a investigação de como desmontar a cadeira de rodas juntas, encontrando as alavancas, percebendo o peso e o contrapeso que cada uma deveria fazer para poder tirar as rodas ao mesmo tempo.

Anny nunca tinha desmontado a cadeira, então foi uma descoberta para ela fazer isso, descobrir os encaixes para desmontar. A proposta de desmontar a cadeira de rodas, iniciando com a retirada das rodas ao mesmo tempo, demorou um pouco. Depois de tirá-las, o que fazer com elas? Anny muito me questionou o que faríamos. Então experimentamos movimentações com as rodas, cada uma com uma. Uma imagem muito forte foi eu estar entre as duas rodas segurando-as, uma espécie de cadeira de rodas invisível e a Anny deitada girando a roda e nós nos movimentando com a cadeira invisível. Em seguida surgiu a ideia de lançar as rodas uma para cada lado. Este momento virou o final de uma cena e o gancho para o início da outra, que seria o solo da Anny - que nos primeiros encontros ela disse que não gostaria de fazer, mas que aos poucos a ideia de fazer um solo foi mudando e ela resolveu que iria fazer, mas que gostaria do meu retorno se ficou bom ou não. Os ensaios com a Anny estavam na maioria das vezes sendo desmarcados por ela, o que me fez ficar um pouco aflita com a situação que estava se formando, não tinha certeza do que seriam as partes que ela participava, principalmente seu solo. Então, em alguns momentos até pensei em tirar o solo dela, pois quando mencionava em mensagens como estava

a criação do seu solo, o que ela tinha desenvolvido, ela não dizia nada a respeito, só respondia quando nos reunimos pessoalmente. Sabendo dessa dificuldade, optei por dar uma tarefa, de listar as suas atividades do seu dia a dia, para orientar na criação. Mas nos ensaios que realizamos as experimentações do duo da Anny e o César, ela já tinha selecionado alguns movimentos que tínhamos explorados anteriormente, para o seu solo, fora da minha indicação do seu cotidiano. Seu solo estava constituído de movimentos como por exemplo: o rolar iniciando com os braços, ou seja, com os braços abertos na altura do ombro, a mão desliza pelo peito e vai em direção ao outro braço, iniciando o rolamento. Um comentário que Anny fez a respeito desse movimento, foi: “Vou usar esse movimento para o resto da vida.”

O comentário dela a respeito desse movimento, surgiu porque quando ela dançava no chão, no Projeto de Extensão Extremus, ela não sabia como sair do palco, não gostava da maneira que ela fazia para sair. Ou seja agora ela tinha encontrado um modo esteticamente bonito para sair. As inseguranças dela vão ao encontro do que Teixeira (2010, p. 29) diz sobre a criação em dança com pessoas com deficiência:

As diferenças corporais entre bailarinos com e sem deficiências confrontavam não só barreiras físico-corporais, mas também, muitas vezes, aspectos de ordem psicológica – medo, pudor, auto-suficiência, insegurança, dentre outros. Essas barreiras, quando desafiadas, resultavam na descoberta de movimentações compartilhadas e individuais. Ademais, enquanto indivíduo, a experiência singular de cada membro não pode ser descartada, tendo em vista que a individualidade também se faz presente no instante em que o bailarino redescobre-se a partir de (ou com) suas limitações físicas.

Além desse movimento, Anny menciona que a criação do solo parte de movimentos marcados, não mais delicados como uma boneca. Ao notar seu comentário a respeito do seu solo, eu e o César nos olhamos e nos impressionamos com a fala de sua decisão de tentar sair dos seus vícios de movimentos – leves e delicados.

A partir deste comentário de Anny, em querer propor outros movimentos que não costuma fazer, acredito que só a intensão de estar disponível vindo por parte dela, é um grande passo nesse processo.

3.5 TRILHA SONORA, FIGURINO E NOME DA OBRA

Desde o início do processo de criação não queria que a trilha sonora influenciasse em nossas criações. Então optei por trazer músicas sem letra para usar de fundo, sem que pudessem ter grandes influências nos desenvolvimentos dos procedimentos propostos. Sabia que seria questionada pelos participantes, desde o início por essa decisão tomada.

Uma das primeiras experimentações que tive com a Anny, ela me questionou por isso, e sugeriu que eu trouxesse músicas para nós criarmos as sequências. Até cheguei a baixar e entregar várias músicas num *pen drive* para ela, que eram sem letras, fazendo com que não se agradasse.

Então ela só aceitou realizar os procedimentos com as músicas que tinha, porque falei que tinha a possibilidade de uma amiga tocar para nós no dia, a música que ela estava estudando esse semestre, mas nesse caso a música não encaixou na nossa proposta que criamos.

Depois das cenas montadas, a tarefa era encontrar as músicas que se adequariam à cena, com o cuidado para não sobrepor as nossas criações. Foram semanas de busca pelas músicas, que eram levadas por mim e pelo César para escolher no ensaio e ensaiarmos com elas. Nem todas as cenas a música está presente, porque usamos o plástico bolha como som e em outras cenas há presença de falas.

A escolha do figurino se deu a partir tanto do contexto das bonecas, como a pedido de Anny por um figurino que não fosse muito justo. Pesquisamos algumas opções de figurino, pensando no conforto da Anny em descer da cadeira de rodas. A decisão pelo macacão mais solto com um *colant* ou uma camiseta por baixo, me remeteu às roupas de bonecas. De início a ideia era fazer os macacões com cores diferentes, mas talvez poderia parecer um circo, então resolvemos fazer os macacões todos pretos, e com *colant* ou camiseta branco ou preta.

Por sua vez, a escolha do nome da obra foi com os participantes do grupo: pedi que listassem palavras relacionadas com o processo da obra artística. Foram tantos nomes listados, mas buscávamos por um nome que pudesse falar de toda a obra, porque são muitos elementos que utilizamos. Foram selecionados dois nomes que de algum modo envolvem todos os elementos, são eles: Frágil e Cuidado, Frágil. O nome

apenas frágil, vai ao encontro que tem um espetáculo apresentado há poucos dias com esse nome e ficamos em dúvida de usar.

O outro nome mencionado foi *Cuidado, Frágil*, que depois de levar para a discussão, nomeou a obra dessa pesquisa, pois relaciona com o contexto de todas as cenas da obra, que vem desde a caixa de papelão que é rotulada com esse nome, como também propõe a discussão de como as pessoas com deficiência se veem e são vistas, de como são rotuladas e segregadas, além de usar como inspiração a história de vida dos bailarinos.

4 CONCLUSÃO

Através desta pesquisa pude entender e aprender tanto com os autores que li quanto com os participantes que estiveram comigo nesse processo de criação, de descobertas, de dúvidas e certezas.

Algo que ficou muito marcado em minhas leituras foi identificar a ausência de pessoas com deficiência na história da dança geral, uma vez que existem Companhias de Dança com pessoas com deficiência renomadas e são referências no mundo inteiro, mas que mesmo sendo famosas não aparecem na história da Dança, apenas no contexto da Dança e deficiência. Isso seria de certa forma uma exclusão? Não sei ao certo o que seria, mas aos olhos de quem não tem nenhuma deficiência isso pode passar despercebido, assim como passou pelos meus durante muitos anos – até a escrita deste trabalho -, mas para as pessoas com deficiência acredito que faz toda a diferença, ter alguém como referência. Do contrário, sempre serão esquecidos e colocados em segundo plano.

Procurei buscar autores com deficiência para falar de dança e deficiência, pois penso que é melhor ler quem vive, do que quem fala sobre, pois trazem olhares que apenas quem vive diariamente sabe, e trazem questões importantes a serem discutidas. Pensando nisso, me questionei sobre qual a maneira certa de me colocar nesta pesquisa, pois não tenho deficiência e o que me levou a me indagar ainda mais foi quando li Carmo (2014), que se refere ao perfil dos grupos e artistas com deficiência: formados por pessoas com e sem deficiência, mas normalmente são coordenadas por pessoa sem deficiência, o que pode ocasionar ou ocasiona em alguns casos a hierarquia e o poder das decisões serem tomadas pelas pessoas sem deficiência. Não queria que isso ocorresse no meu trabalho.

Esta pesquisa vai ao encontro de que pessoas com deficiência sejam protagonistas de suas próprias criações e que tenham autonomia na criação. Acredito que o processo de criação de *Cuidado, frágil* pode ter auxiliado estes bailarinos e bailarinas no aumento da autonomia, assim como possibilitado que vivenciassem e compreendessem outros modos de criação em dança e pensamento sobre dança.

Um ponto importante que precisa ser salientado nesse trabalho é o fato dos bailarinos com deficiência terem muitos anos de experiência, com as vivências no Projeto de Extensão Extremus, como também não tinha bailarinos com deficiência intelectual no elenco.

Através das falas de compartilhamentos e discussões sobre assuntos que surgiram dos procedimentos como de seus desdobramentos, pude perceber em alguns momentos o reconhecimento de suas práticas que anteriormente eram realizadas, assim como notar que, ao longo do processo, eles verificaram que existe mais de um caminho a se fazer e produzir dança, sem que sejam da forma que estavam acostumados ou que tinham conhecimento. Em muitos momentos me perguntei se estava fazendo da maneira correta, se não estava forçando eles a fazerem da forma que eu queria. Essas dúvidas - que vinham de vez em quando - sempre pude colocá-las na roda de conversa, para saber o retorno do grupo.

Ao longo do processo, ficou claro para mim que nem todas as pessoas com deficiência têm acesso a escolas de dança, seja por questões financeiras, porque nem todos têm condições para colocar um filho na escola de dança, mas muito mais do que isso: também têm dificuldade de acesso ao transporte público adaptado, assim como a necessidade de acompanhante, dependendo do caso, o que restringe ainda mais o acesso dos mesmos.

Como futura professora acredito que nesta pesquisa pude conhecer o outro como pessoa, saber o contexto de onde vem, ter esse olhar e escuta do outro, saber como são seus dias, dar espaço para suas falas de compartilhamento do que estão vivendo. Acredito que foi muito importante tanto para quem partilhava quanto para quem ouvia, pois entender as dificuldades de acesso tanto arquitetônico como a forma que eles são vistos em espaços de convívio na sociedade, em alguns momentos me abalou, pois apesar de tantas falas sobre inclusão, as pessoas com deficiência ainda são excluídas. Ou seja, em todos os nossos encontros, eu descobria um pouco mais sobre inclusão e exclusão.

Acredito que os licenciadas em dança têm um papel muito grande, ao levar a dança para pessoas que não têm acesso, condições, porque a dança, a arte, é importantíssima para a formação do indivíduo e para a sociedade.

Na experiência deste trabalho de pesquisa ficou mais evidente o meu anseio por esta área da dança, que me apaixonei, e percebo que não faria sentido ter continuado no curso de Dança se não for dar aula para pessoas com deficiência e poder levar essa oportunidade para outros públicos. O meu desejo é permanecer com esse grupo, mas não sei de que modo farei isso, pois acredito que essa experiência assim como foi marcante para mim, espero que tenha sido para os bailarinos que

fizeram parte comigo e aceitaram o desafio. Chega meu coração bater mais forte, os olhos encher d'água com o encerramento dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS

AMOEDO, Henrique. **Dança Inclusiva em contexto artístico análise de duas companhias**. 2002. 161f. (Mestrado em Performance Artística-Dança) Faculdade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, 2002.

BALDI, Neila Cristina. **Por um balé somático**: Cartas sobre o aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziers e Laban/Bartenieff e do Construtivismo Pós-Piagetiano. 2017. 340 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BARROZO, César Leonardo Possani. **[Explicação do videodança]**. WhatsApp: [César]. 11 de ago. 2019. 8:58. 1 mensagem de áudio WhatsApp. 2019a

_____. **[Relação das bonecas]**. WhatsApp: [César]. 11 de ago. 2019.09:07. 1 mensagem de áudio WhatsApp.2019b

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira. **Entre sorrisos, lágrimas e paixões**: implicações das políticas públicas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança, 2014, 132f. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. **Urdimento** (UDESC), v. 2, p. 168-183, 2016.

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

FERRON, Luis. Aprendiz de coreógrafo - anatomia de um percurso. In: INSTITUO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; XAVIER, Jussara. (Org.). **Dança não é (só) coreografia** - X Seminário de Dança de Joinville. 10ed. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2017, v. 1, p. 165-177.

JOY LAB RESEARCH, Joint Forces Dance Company e Núcleo Dança Aberta, **Youtube**. 29 de maio 2013. 11min17s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Md45iKiwgd8>> acesso em: 02 de jun. 2019.

MARSH, Kate. Ah... Você é tão bonitinha falando sobre deficiência... In: VENDRAMIN, Carla; BLADES, Hetty; MARSH, Kate; WHATLEY, Sarah (Org.). **Trocando, movendo, traduzindo**: pensamentos sobre Dança e Deficiência. 1ed.Porto Alegre: UFRGS, 2019, v. 1, p. 127-146.

MATHEUS, Alfredo. Choram as rosas. In: BRUNO E MARRONE. **Meu presente é você**, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPJOTrwMCfs>> Acesso em:15 de novembro de 2019

MEYER, Sandra. Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29, 2014, Natal, **Anais**...Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014, p.1-10.

NAGAI, Angela Mayumi. **O Dojo do BPI**: lugar onde se desbrava um caminho. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas: 2008.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. **Ponte de Vista**, Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005.

RIBEIRO, António. **Por exemplo a cadeira**. Lisboa: Livros Cotovia, 1997.

RIBEIRO, Mônica. **Memórias na dança-improvisação**: acontecimentos do corpo. In: SILVA, Monica Toledo (Org). Impressões de Minas Belo Horizonte, 2013.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Que é o BPI? O Caminho do Intérprete. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL E CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1, 2010, Campinas, **Anais...** Campinas: Unicamp, 2010. s.n.

SOTER, Silvia. A criação em dança. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **Criação, ética, pa..ra..rá pa..ra..rá Modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética**. 5ed. Joinville, 2012, p.64 -69

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A estética da experiência**: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos, 2016, 240f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, Salvador, 2016.

_____. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

_____. **Deficiência em cena**: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes. 2010, 133f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, Salvador, 2010.

VENDRAMIN, Carla. Diversas danças — diversos corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. Carla Vendramin. **Do corpo: ciências e artes**, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013.

TIMM, Edgar Zanini. Histórias de vida: alguns aportes filosóficos-literários como contribuição à reflexão. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; PASSEGGI, Maria Conceição (Org.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo I. 1ed. Natal; Porto Alegre; Salvador: EDUFRRN; EDIPURS; EDUNEB, 2012, v. 1, p. 159-198.

APÊNDICE A

FICHÁRIO DE PROCEDIMENTOS

1 Conhecendo a cadeira de rodas

Objetivos:

- Explorar e desmontar a cadeira de rodas;
- Investigar formas de se mover;
- Pesquisar maneiras de sair da cadeira de rodas.

Conteúdos: Improvisação e contato e improvisação.

Descrição:

Em um pequeno grupo, todos integrantes exploram formas de se moverem ao mesmo tempo em contato com o outro, de modo que se desloquem pelo espaço. Em seguida, investigaram maneiras de tirar um integrante da cadeira de rodas, para que ele possa ter maior autonomia para essa transferência, possibilitando a exploração de movimentos e deslocamentos no chão, assim passando para a desmontagem da cadeira de rodas, percebendo seus encaixes e desencaixes, sentindo suas formas, percebendo o tamanho, peso.

Recursos: Cadeira de rodas

2 Formas de deslocamento

Objetivos:

- Investigar formas de deslocamentos;
- Explorar de deslocamentos com objetos;
- Investigar formas de deslocamento com o outro.

Conteúdos: Improvisação, apoios, níveis.

Descrição:

Individualmente cada participante encolhe um espaço na sala e inicia seu processo de investigação pelo espaço, sem muitas indicações nesse primeiro momento, apenas explorando modos de locomoção.

Variações:

Uma variação do procedimento é explorar as formas de deslocamento específicas (com os pés, com as mãos, em pé, deitado etc.) e acrescentar um elemento ou objeto. Outra variação é explorar deslocamentos com outro participante.

Recursos: Elementos ou objetos.

Referência:

JOY LAB RESEARCH, Joint Forces Dance Company e Núcleo Dança Aberta, **Youtube**. 29 de maio 2013. 11min17s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Md45iKiwgd8>> acesso em: 02 de jun. 2019.

3 Plástico bolha**Objetivos:**

- Investigar formas de deslocamentos;
- Explorar de deslocamentos com objetos;
- Investigar formas de deslocamento com o plástico bolha.

Conteúdos: Improvisação, apoios, níveis.

Descrição:

Com uma faixa grande de plástico bolha colocado no chão, para todos, a experimentação inicia-se com o primeiro contato com o plástico bolha de maneira livre.

Ao longo da experimentação são indicadas algumas ações tais como:

- Deslocar-se no tapete de plástico bolha, tentando estourar o máximo de bolhas possíveis;
- Deslocar-se no tapete de plástico bolha, tentando não estourar nenhuma bolha;
- Explorar outras formas de deslocamento sem ser caminhando no tapete de plástico bolha;
- Explorar o plástico bolha em grupo.

Variações:

Cada participante recebe um tapete de plástico bolha para experimentar possibilidades de deslocamentos, que poderiam ter inserção de objeto ou elemento. Outra variação é envolver o plástico bolha em um membro do corpo, ou seja, isolar o membro escolhido e movimentar apenas o restante do corpo, deslocando-se de maneiras diversas.

Recursos: Plástico bolha, objeto ou elemento.

4 Espelhos e sombras**Objetivos:**

- Investigar formas de movimentos espelhados;

Conteúdos: Improvisação

Descrição:

Colocar o plástico bolha em uma parede (ou em um espelho de sala de dança) e, em frente colocar outro, no chão. Em duplas, um de frente para o outro, um de cada dupla se posiciona em pé encostado na parede/espelho e o outro deitado no chão, ou seja, no primeiro momento a pessoa que está no chão comanda o movimento e o outro que está encostado no espelho imita, depois inverte a pessoa que comanda o movimento e há troca de lugar para perceber as duas formas de experiência.

Variação:

Na mesma ideia de espelhos, uma pessoa deitada e a outra em pé, sem encostar na parede, de modo a possibilitar maior amplitude de movimento, deslocamento, sentados ou de pé.

Recursos: Plástico bolha

5 Bonecas

Objetivos:

- Investigar possibilidades de moldar

Conteúdos: Partes do corpo.

Descrição:

Em duplas, faz de conta que uma pessoa é uma boneca (de pano, madeira ou lata) e o outro molda e manipula, criando movimentos.

Variação:

Pode-se utilizar elásticos para a manipulação.

Recursos: Elásticos.

6 Deslocamentos com a cadeira de rodas

Objetivos:

- Investigar diferentes formas de deslocamentos com a cadeira de rodas

Conteúdos: Improvisação e deslocamento

Descrição:

A experimentação pode ser realizada em duplas ou individualmente: modos de se locomover com a cadeira de rodas sem que seja sentado nela.

Variação:

Pode ser feita em pequenos grupos.

Recursos: Cadeira de rodas.

Referência:

JOY LAB RESEARCH, Joint Forces Dance Company e Núcleo Dança Aberta, **Youtube**. 29 de maio 2013. 11min17s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Md45iKiwgd8>> acesso em: 02 de jun. 2019.

7 Jogo de improvisação perguntas e respostas**Objetivos:**

- Investigar formas de responder cinesteticamente à partitura corporal do colega

Conteúdos: Improvisação

Descrição:

A experimentação em duplas um de frente do outro, um propõe um movimento como forma de pergunta, o outro responde com outro movimentos diferente.

APÊNDICE B

ROTEIRO PARA O INVENTÁRIO PESSOAL

Em forma de texto escreva algumas informações sobre você, contando mais sobre sua vida, suas lembranças, seus desejos, para que possamos nos conhecer melhor.

1. Nome;
2. Local de nascimento;
3. Investigue na família sobre sua relação com a dança. (Seus pais/ avós dançavam? O que dançavam? Onde dançavam?)
4. Escreva suas vivências de dança.
Quando começou a dançar?
Onde dançou?
Porque você se interessou em dançar?
O que te motiva em dançar?
O que você sente quando dança?
Qual foi a primeira apresentação de dança? Como foi? Onde foi?
Qual foi sua apresentação de dança mais marcante? Porque?

APÊNDICE C

**MODELO DO TERMO DE ESCLARECIMENTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTO
CURSO DE DANÇA-LICENCIATURA**

TERMO DE ESCLARECIMENTO

Esta pesquisa tem por objetivo *refletir sobre como se dá a relação entre bailarinos com e sem deficiência em um processo de criação de dança*, de modo que ambos atuem como sujeitos do processo, proporcionando a construção coletiva dos dançarinos que estão presentes no processo artístico deste Trabalho de Conclusão de Curso em Dança-Licenciatura. O desenvolvimento do processo artístico acontecerá aos sábados das 10h às 12h, no Complexo Didático e Artístico (CDA) que terá duração até outubro/2019.

Esta pesquisa é realizada por Fabiana Andréia Mors, acadêmica do curso de Dança-Licenciatura da UFSM, sob orientação da Professora Doutora Neila Cristina Baldi, também do curso de Dança-Licenciatura da UFSM.

O presente termo autoriza o uso dos nomes e imagens das participantes da pesquisa apenas para o TCC.

Santa Maria, 15 de Junho de 2019.

(Pesquisadora)

Consinto em participar da pesquisa:

(Aluna)