

The background of the cover is a close-up photograph of several hands of different skin tones. One hand is prominently shown in the foreground, palm up, with fingers slightly spread. Other hands are visible behind it, some holding a green fishing net. The lighting is warm and directional, creating strong highlights and shadows.

CORPOS

DANÇANTES

ACESSIBILIDADES EM CENA

Ana Clara Lira Teixeira
Jéssica Diana Muniz Mesquita
Marco Antônio Silva Lopes
Socorro Carvalho de Lima
Marina Alves Mota (Org.)

CORPOS
DANÇANTES

ACESSIBILIDADES
EM CENA

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

C822

Corpos dançantes: acessibilidade em cena / Organização de Marina Alves Mota. – Campina Grande/PB: Amplla, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5381-261-1

DOI 10.51859/amplla.cda611.1125-0

1. Dança. 2. Corpo. I. Mota, Marina Alves. II. Título.

CDD 793.3

Índice para catálogo sistemático

I. Dança

Corpo Editorial

Adilson Tadeu Basquerote – Centro Universitário para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Alexander Josef Sá Tobias da Costa – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Andréa Cátia Leal Badaró – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Andréia Monique Lermen – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Antoniele Silvana de Melo Souza – Universidade Estadual do Ceará
Aryane de Azevedo Pinheiro – Universidade Federal do Ceará
Bergson Rodrigo Siqueira de Melo – Universidade Estadual do Ceará
Bruna Beatriz da Rocha – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Bruno Ferreira – Universidade Federal da Bahia
Caio Augusto Martins Aires – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Caio César Costa Santos – Universidade Federal de Sergipe
Carina Alexandra Rondini – Universidade Estadual Paulista
Carla Caroline Alves Carvalho – Universidade Federal de Campina Grande
Carlos Augusto Trojaner – Prefeitura de Venâncio Aires
Carolina Carbonell Demori – Universidade Federal de Pelotas
Caroline Barbosa Vieira – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul
Christiano Henrique Rezende – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Cícero Batista do Nascimento Filho – Universidade Federal do Ceará
Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Dandara Scarlet Sousa Gomes Bacelar – Universidade Federal do Piauí
Daniela de Freitas Lima – Universidade Federal de Campina Grande
Darlei Gutierrez Dantas Bernardo Oliveira – Universidade Estadual da Paraíba
Denilson Paulo Souza dos Santos – Universidade Estadual Paulista
Denise Barguil Nepomuceno – Universidade Federal de Minas Gerais
Dinara das Graças Carvalho Costa – Universidade Estadual da Paraíba
Diogo Lopes de Oliveira – Universidade Federal de Campina Grande
Dylan Ávila Alves – Instituto Federal Goiano
Edson Lourenço da Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí
Elane da Silva Barbosa – Universidade Estadual do Ceará
Érica Rios de Carvalho – Universidade Católica do Salvador
Fábio Ronaldo da Silva – Universidade do Estado da Bahia
Fernanda Beatriz Pereira Cavalcanti – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Fredson Pereira da Silva – Universidade Estadual do Ceará
Gabriel Gomes de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Gilberto de Melo Junior – Instituto Federal do Pará
Givanildo de Oliveira Santos – Instituto Brasileiro de Educação e Cultura
Glécia Morgana da Silva Marinho – Pontifícia Universidad Católica Argentina Santa Maria de Buenos Aires (UCA)
Higor Costa de Brito – Universidade Federal de Campina Grande
Hugo José Coelho Corrêa de Azevedo – Fundação Oswaldo Cruz
Igor Lima Soares – Universidade Federal do Ceará
Isabel Fontgalland – Universidade Federal de Campina Grande
Isane Vera Karsburg – Universidade do Estado de Mato Grosso
Israel Condres Torné – Universidade do Estado do Amazonas
Ivo Batista Conde – Universidade Estadual do Ceará
Jaqueline Rocha Borges dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Jessica Wanderley Souza do Nascimento – Instituto de Especialização do Amazonas
João Henriques de Sousa Júnior – Universidade Federal de Santa Catarina
João Manoel Da Silva – Universidade Federal de Alagoas
João Vitor Andrade – Universidade de São Paulo
Joilson Silva de Sousa – Universidade Regional do Cariri
José Cândido Rodrigues Neto – Universidade Estadual da Paraíba
Jose Henrique de Lacerda Furtado – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Josenita Luiz da Silva – Faculdade Frassinetti do Recife
Josiney Farias de Araújo – Universidade Federal do Pará
Karina de Araújo Dias – SME/Prefeitura Municipal de Florianópolis
Katia Fernanda Alves Moreira – Universidade Federal de Rondônia
Laís Portugal Rios da Costa Pereira – Universidade Federal de São Carlos
Laíze Lantyer Luz – Universidade Católica do Salvador
Lara Luiza Oliveira Amaral – Universidade Estadual de Campinas

Lindon Johnson Pontes Portela – Universidade Federal do Oeste do Pará
Lisiane Silva das Neves – Universidade Federal do Rio Grande
Lucas Araújo Ferreira – Universidade Federal do Pará
Lucas Capita Quarto – Universidade Federal do Oeste do Pará
Lúcia Magnólia Albuquerque Soares de Camargo – Unifacisa Centro Universitário
Luciana de Jesus Botelho Sodré dos Santos – Universidade Estadual do Maranhão
Luís Miguel Silva Vieira – Universidade da Madeira
Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Luiza Catarina Sobreira de Souza – Faculdade de Ciências Humanas do Sertão Central
Manoel Mariano Neto da Silva – Universidade Federal de Campina Grande
Marcelo Alves Pereira Eufrazio – Centro Universitário Unifacisa
Marcelo Henrique Torres de Medeiros – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Marcelo Williams Oliveira de Souza – Universidade Federal do Pará
Marcos Pereira dos Santos – Faculdade Rachel de Queiroz
Marcus Vinícius Peralva Santos – Universidade Federal da Bahia
Maria Carolina da Silva Costa – Universidade Federal do Piauí
Maria José de Holanda Leite – Universidade Federal de Alagoas
Marina Magalhães de Moraes – Universidade Federal do Amazonas
Mário César de Oliveira – Universidade Federal de Uberlândia
Michele Antunes – Universidade Feevale
Michele Aparecida Cerqueira Rodrigues – Logos University International
Miguel Ysrael Ramírez-Sánchez – Universidade Autônoma do Estado do México
Milena Roberta Freire da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Nadja Maria Mourão – Universidade do Estado de Minas Gerais
Natan Galves Santana – Universidade Paranaense
Nathalia Bezerra da Silva Ferreira – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
Neide Kazue Sakugawa Shinohara – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Neudson Johnson Martinho – Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Mato Grosso
Patrícia Appelt – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Paula Milena Melo Casais – Universidade Federal da Bahia
Paulo Henrique Matos de Jesus – Universidade Federal do Maranhão
Rafael Rodrigues Gomides – Faculdade de Quatro Marcos
Ramôn da Silva Santos – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Reângela Cíntia Rodrigues de Oliveira Lima – Universidade Federal do Ceará
Rebeca Freitas Ivanicska – Universidade Federal de Lavras
Regina Márcia Soares Cavalcante – Universidade Federal do Piauí
Renan Gustavo Pacheco Soares – Autarquia do Ensino Superior de Garanhuns
Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Ricardo Leoni Gonçalves Bastos – Universidade Federal do Ceará
Rodrigo da Rosa Pereira – Universidade Federal do Rio Grande
Rubia Katia Azevedo Montenegro – Universidade Estadual Vale do Acaraú
Sabryna Brito Oliveira – Universidade Federal de Minas Gerais
Samuel Miranda Mattos – Universidade Estadual do Ceará
Selma Maria da Silva Andrade – Universidade Norte do Paraná
Shirley Santos Nascimento – Universidade Estadual Do Sudoeste Da Bahia
Silvana Carloto Andres – Universidade Federal de Santa Maria
Sílvio de Almeida Junior – Universidade de Franca
Tatiana Paschoalette R. Bachur – Universidade Estadual do Ceará | Centro Universitário Christus
Telma Regina Stroparo – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Thayla Amorim Santino – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Thiago Sebastião Reis Contarato – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Tiago Silveira Machado – Universidade de Pernambuco
Valvenarg Pereira da Silva – Universidade do Estado de Mato Grosso
Vinícius Queiroz Oliveira – Universidade Federal de Uberlândia
Virgínia Maia de Araújo Oliveira – Instituto Federal da Paraíba
Virgínia Tomaz Machado – Faculdade Santa Maria de Cajazeiras
Walmir Fernandes Pereira – Miami University of Science and Technology
Wanessa Dunga de Assis – Universidade Federal de Campina Grande
Wellington Alves Silva – Universidade Estadual de Roraima
William Roslindo Paranhos – Universidade Federal de Santa Catarina
Yáscara Maia Araújo de Brito – Universidade Federal de Campina Grande
Yasmin da Silva Santos – Fundação Oswaldo Cruz
Yuciara Barbosa Costa Ferreira – Universidade Federal de Campina Grande

Agradecimentos

À Fundação Nacional de Artes – FUNARTE pelo estímulo a realização desse projeto a partir do edital Funarte Retomada 2023 – Dança, a nossa gratidão.

À todas as pessoas envolvidas no processo de criação do espetáculo *Corpos Dançantes* e na elaboração deste livro, que no diálogo constante, na escuta sensível, pensaram conosco em acessibilidades.

À todas e todos os artistas com deficiência, que nos inspiram com o seu fazer, com as diversidades postas em cena.

Coletivo Corpus Sensorialis

Lista de Figuras

Figura 1 - Trecho do diário de memórias – Socorro recém-nascida	14
Figura 2 - Trecho do diário de memórias - mudança para Belém/PA	14
Figura 3 - Banho na praia do Maçarico, em Salinópolis – PA	16
Figura 4 - Usando óculos aos 3 anos	16
Figura 5 - Trecho do diário de memórias – Uso de óculos	17
Figura 6 - Trecho do diário de memórias – diagnóstico da baixa visão	17
Figura 7 - Apresentação de dança solo na UEES José Álvares de Azevedo	20
Figura 8 - Apresentação da coreografia: Carimbó Politizado (2006) Grupo Passos Para Luz	22
Figura 9 - Espetáculo Transformação (2007) - Grupo Passos Para Luz	23
Figura 10 - Espetáculo Transformação (2008) Grupo Passos Para Luz	24
Figura 11 - Espetáculo Dançar o Invisível (2011) Grupo Passos Para Luz	24
Figura 12- Espetáculo Corpus Sensorialis (2020) Coletivo Corpus Sensorialis	26
Figura 13 - Espetáculo Tap Zoom (2022) – São Paulo/SP	27
Figura 14 - Zoom - Espetáculo Instalação em Dança (2023) – Belém/PA	27
Figura 15 - Cena: Banho de mar. – Espetáculo Corpos Dançantes	31
Figura 16 - Banho de ervas - Espetáculo Corpos Dançantes	32
Figura 17 - Ana Clara com 5 anos – Na Escola José Amâncio uma biblioteca, sala de ballet improvisada	47
Figura 18 - Ana Clara com 6 anos – Club Thália Eventos. 1º Espetáculo de Ballet Clássico	47
Figura 19 - Ana Clara com 24 anos – Teatro da Paz	51
Figura 20 - Ana Clara em atuação em domicílio – Santa Izabel do Pará	53
Figura 21 - Apresentação de dança do estúdio Ana Clara Santa Izabel do Pará	54
Figura 22 - Espetáculo Corpos Dançantes Uirapurú (2024) -	

Belém/PA	62
Figura 23 - Apresentação de Carimbó coreografado do Grupo Mayaná	74
Figura 24 - Apresentação do espetáculo Narcisos – ETDUFPA	76
Figura 25 - Apresentação do espetáculo Igual a ti sem querer – ETDUFPA	76
Figura 26 - Metodologia Corpo escala - reprodução do movimento do boneco articulado	83
Figura 27 - Metodologia Corpo trajeto desenho em alto relevo da trajetória das coreografias no espaço cênico	91
Figura 28 - Experimentação dos marcadores emborrachados de chão para orientação espacial	93
Figura 29 - Festa junina da escola, eu com 10 anos	107
Figura 30 - Espetáculo de dança “Olho mágico”, 2008	112
Figura 31 - No curso técnico de Dança Clássica – ETDUFPA	117
Figura 32 - Barra adaptada – ETDUFPA	120
Figura 33 - A solenidade – ETDUFPA	120
Figura 34 - Fachada da escola de dança – Ananindeua/PA (2023)	122
Figura 35 - Cena Dias melhores virão Espetáculo “Corpos Dançantes” (2024)	127
Figura 36 - Fluxograma das cenas coreográficas	127

Sumário

Prefácio, 9

um

Corpo memória: dança e vida de uma artista com deficiência visual (Socorro Carvalho de Lima), 11

Ver em borrões: deficiência e acessibilidades, 13

O corpo dançante: da inclusão à profissão, 20

Processo de criação: sal - memórias em dança, 28

Referências, 35

dois

Entre ruídos e danças: histórias de vida e cena de uma bailarina com deficiência auditiva (Ana Clara Lira Teixeira), 37

História: Descoberta, 39

Escolarização: barreiras e acessibilidades, 41

Deficiência auditiva e a dança, 46

Processo de criação em dança:

“o silêncio ensurdecedor que me move”, 56

Cena 1: A professora de Ballet Clássico, 57

Cena 2: Silêncio/Improviso, 59

Cena 3: Vídeo Relato, 61

Cena 4: o canto do Uirapuru, 61

A Lenda Uirapuru, 63

Algumas considerações, 65

Referências, 66

três

(E)vidente: reconstrução, reinvenção e resignificação de um corpo dançante (Marco Antônio Silva Lopes), 69

Caminhada e encontro, 71

De fora para dentro, 78

Memórias afetivas de um corpo cego na cena, 85

Estética e acessibilidades: objetos, figurinos e sons, 94

Um corpo regional e dialógico, 96

Recursos de acessibilidade, 98
Eu: um corpo que dança e fala, 99
Referências, 100

quatro

Sob manhãs de sol e torós: processo de criação em dança de uma bailarina com nanismo (*Jéssica Diana Muniz Mesquita*), 103

Primeiros passos, 105
Percurso formativo na dança: da sala de aula aos palcos, 109
Breve interrupção, 113
Da dança ministerial à profissionalização, 115
A despedida, 121
Recomeçar: um novo ato se inicia, 122
Processo criativo em dança: sob manhãs de sol e torós, 123
Primeira cena: Manhã de sol, 125
Segunda cena: Toró da tarde, 125
Terceira cena: Depois da chuva, 126
Quarta cena: Dias melhores virão, 126
Por mais um ato, 128
Referências, 129

cinco

Notas sobre os processos de criação em dança: acessibilidades em cena (*Marina Alves Mota*), 131

Os disparadores iniciais: da direção às criações dançantes, 132
Tessitura dramática de corpos defts na cena:
coreografias de si para o outro, 137
Do reconhecimento ao renascimento, 145
Uma bandeira antiga, 148
Referências, 150

Sobre os autores, 154
Ficha técnica, 157

Prefácio

Quando Socorro Lima me convidou para escrever o prefácio deste livro, o primeiro pensamento que veio à cabeça foi que seria uma ousadia de minha parte aceitar, porque apesar de também ser artista da dança e pessoa com deficiência, sou uma mulher sudestina e julguei que não teria competência para escrever sobre processos criativos de artistas que vêm de uma realidade tão, aparentemente, distante da minha. “Corpos Dançantes” veio confirmar o que eu já intuía: o que nos aproxima é tão autêntico e profundo que a distância geográfica jamais poderia pressupor. A subjetividade dos movimentos de quem precisa se relacionar com o mundo fora dos padrões da normatividade e que na arte a diversidade de corpos é um campo fértil de expressividade ímpar.

A dança construiu uma ponte que me levou do Rio de Janeiro a Belém do Pará num mergulho profundo nas histórias de Ana Clara, Jéssica, Marco Antônio e Socorro. Infância, ancestralidade, memória, saudade, medo, angústia, conquista, reconhecimento, eu me vi um pouquinho nas experiências de vida delas e dele.

Sob orientação de Marina Mota, para além dos relatos do processo de pesquisa e criação de um espetáculo, este livro é o registro das palavras de quem vivencia na carne os temas: acessibilidade, capacitismo, tecnologias assistivas e pedagogias de acesso. São narrativas de possibilidades e, sobretudo, um convite a se reconhecer como um corpo dançante.

Moira Braga



Corpo memória: dança e vida de uma artista com deficiência visual

Socorro Carvalho de Lima

DOI: [10.51859/amplla.cda611.1125-1](https://doi.org/10.51859/amplla.cda611.1125-1)



O processo de criação em dança para o espetáculo “Corpos dançantes” tomou como ponto de partida a minha história de vida, especificamente sobre as memórias afetivas dos cuidados da minha avó materna e o seu conhecimento de remédios naturais amplamente utilizado na minha infância, seja nos banhos de ervas, nos banhos de mar, no uso da argila do manguezal no corpo para tratar a pele e as marcas de feridas. Porém, a única ferida que não teve cura foram as cicatrizes de coriorretinite, causadas pela toxoplasmose na gestação da minha mãe, que resultou na minha deficiência visual, a baixa visão. Aqui conto a minha história de vida e dança.

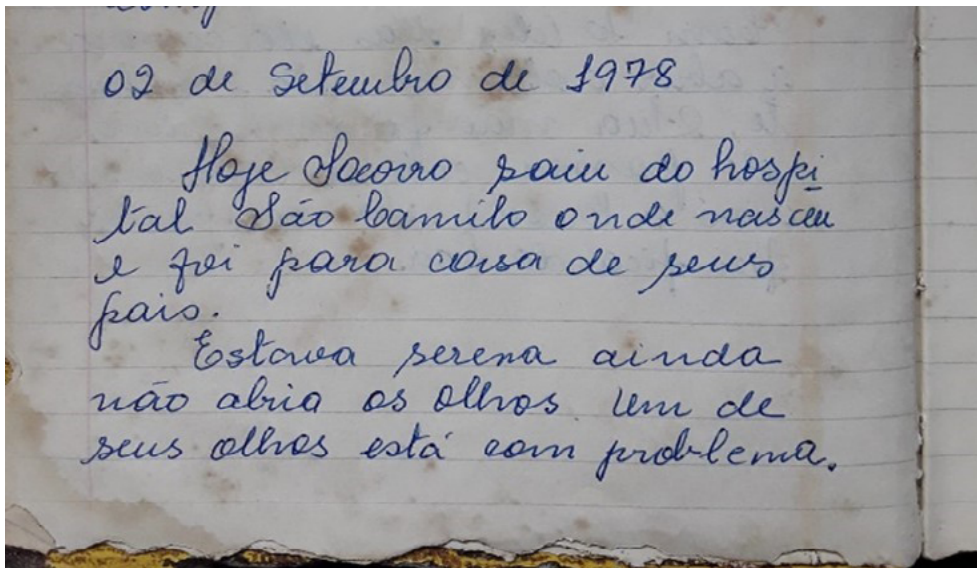
Ver em borrões: deficiência e acessibilidades

O meu nome é Socorro Carvalho de Lima, e o nome artístico é Socorro Lima. Nasci em 31 de agosto de 1978, no município de Salinópolis – PA, mais conhecido como Salinas¹.

Os meus primeiros momentos de vida foram marcados por uma intercorrência: nasci com o cordão umbilical enrolado no pescoço. A minha bisavó fez promessa para Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, foi assim que ganhei o meu nome. A minha mãe registrou vários momentos da minha vida no seu diário, que aqui denomino de diário de memórias. Fiquei muitos dias sem abrir os olhos. Ainda não sabiam da minha deficiência visual, pois naquela época, na minha cidade, não havia recursos médicos especializados ou exames pré-natal e pós-natal para um diagnóstico precoce.

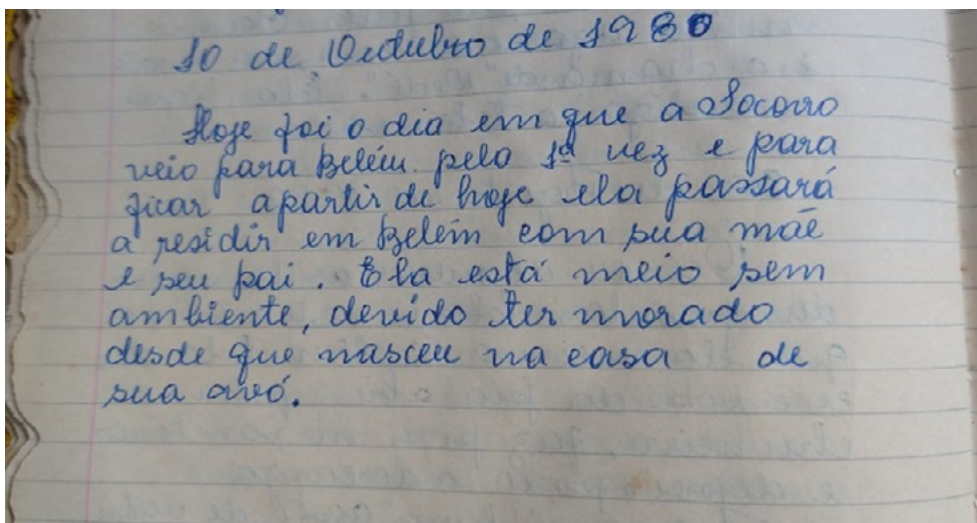
¹ Salinópolis, também conhecida como Salinas é um município brasileiro do estado do Pará. Sua população, de acordo com o IBGE/2010 é de 37 430 habitantes, localiza-se cerca de 220 km da capital do estado, Belém. Salinas é à entrada da “Amazônia Atlântica”, um mix de mangue com a beleza natural das praias oceânicas. (Ver no sítio: <https://salinopolis.pa.gov.br/o-municipio/historia/>. Acesso em: 8 ago. 2024).

Figura 1 - Trecho do diário de memórias – Socorro recém-nascida.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 2 - Trecho do diário de memórias - mudança para Belém/PA.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em Salinas, minha infância e juventude foi aproveitar as maravilhas desta localidade onde os meus avós, os pais de minha mãe, moravam. A minha mãe também nasceu em Salinas.

A minha infância perpassa por momentos de descobertas, procuras e aprendizagens. Em outubro de 1980, aos dois anos de idade, vim com os meus pais para Belém. Foi a primeira vez que me afastei da minha avó.

E foi em Belém, capital do estado, que cresci, mas não perdi o contato com a minha cidade natal. Tive a infância repleta dos cuidados dos meus pais e da minha avó.

Estava crescendo e a minha família aumentava, com o nascimento da minha irmã Alice, no ano de 1981, agora eu era a irmã mais velha. A minha avó costumava levar eu e a minha irmã para Salinas. Crescemos nesse contato com a natureza e os mergulhos de mar, o banho na água salgada da praia do Maçarico.

Nem eu e a minha família entendíamos que eu tinha deficiência visual, tive muitos episódios de quedas nos primeiros anos de vida. Com isso, a minha mãe levou-me a uma consulta com o médico oftalmologista, no dia 15 de junho de 1982. E, em 08 de agosto de 1982, usei óculos pela primeira vez.

Figura 3 - Banho na praia do Maçarico, em Salinópolis – PA



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4 - Usando óculos aos 3 anos



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5 - Trecho do diário de memórias – Uso de óculos

08 de Agosto de 1982

A Socorro está usando óculos, assim agora televisão de longe vê as coisas de longe e bem. Agora ela dar mais sussego para seus pais.

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6 - Trecho do diário de memórias – diagnóstico da baixa visão

07 de Dezembro de 1983

Hoje a Socorro foi se consultar da vista e a médica falou que o caso dela não é miopia talvez não tenha jeito, a médica pediu exame de pâncreas. A médica isto a D^{ns} Nazari fortene disse que: está obstruído um negocinho que facilita, isto é: que é responsável pela baixa visão.

Fonte: Arquivo pessoal.

No dia 27 de dezembro de 1983, quando voltei ao oftalmologista, que foi dado o diagnóstico de baixa visão², porém meus pais não compreenderam o que, de fato, isso seria. A médica que me atendeu disse que a minha visão não tinha possibilidade de correção. Voltamos para casa e passamos a conviver com a minha deficiência.

Eu era uma criança inquieta, ninguém entendia as minhas dificuldades por não enxergar direito. O tempo todo era taxada de preguiçosa, levada, brigona e desobediente. Me sentia solitária com a minha condição de baixa visão. Os meus pais e os demais adultos que cuidavam de mim não sabiam como lidar comigo e minhas necessidades específicas. Imagina uma criança que está tentando enxergar e compreender o mundo ao seu redor!

Foi no período escolar, na segunda série do ensino fundamental, que a professora Sandra percebeu que eu não conseguia copiar do quadro, não terminava as tarefas, olhava o caderno bem de perto e não parava quieta. Ela conversou com o meu pai e recomendou que me levasse ao Departamento de Educação Especial do Estado do Pará (DEES). Então comecei a ter contato com a educação especializada, aos 9 anos de idade cheguei na Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo

2 Chama-se baixa visão (ou visão subnormal) à alteração da capacidade funcional decorrente de fatores como rebaixamento significativo da acuidade visual, redução importante do campo visual e da sensibilidade aos contrastes e limitação de outras capacidades. Usando auxílios ópticos (como óculos, lupas etc.), a pessoa com baixa visão apenas distingue vultos, a claridade, ou objetos a pouca distância. A visão se apresenta embaçada, diminuída, restrita em seu campo visual ou prejudicada de algum modo. (Brasil, 2000, p. 6-7).

(UEES)³ para receber o que hoje conhecemos como Atendimento Educacional Especializado (AEE). No início, usei lupa manual, lupas e cadernos com pautas largas e canetas hidrográficas. Em 1997, já na adolescência, comecei a usar o computador e lupa eletrônica. Hoje utilizo o tablet, celular e computador como recursos de tecnologia assistiva⁴. Porém não utilizo a bengala⁵, uma vez que, no período da minha vivência na educação especializada, a bengala verde ainda não existia, logo não recebi treinamento sobre orientação e mobilidade para o seu uso.

3 A UEES José Álvares de Azevedo é referência no trabalho educacional para com deficiência visual, prestando diversos serviços, seja no desenvolvimento de atividades no aspecto pedagógico, como também de orientação às pessoas acometidas por alguma situação e que acabaram desenvolvendo problemas na visão, a exemplo de perda total. (Ver no site: <https://www.seduc.pa.gov.br/noticia/11084-unidade-jose-alvares-de-azevedo--66-anos-de-educacao-da-pessoa-com-deficiencia-visual>. Acesso em: 8 ago. 2024).

4 De acordo com a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, Lei nº 13.146/2015, no seu Art. 3º, inciso III, tecnologia assistiva se refere a “produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivem promover a funcionalidade, relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social”. (Brasil, 2015).

5 A bengala é um recurso de orientação e mobilidade para pessoas com deficiência visual. Como as pessoas podem ter variados graus de visão residual, a bengala costuma ser utilizada em três cores diferentes: Bengala Branca: identifica pessoas cegas; Bengala Verde: sinaliza pessoas com baixa visão e Bengala Branca e Vermelha: indica pessoas surdocegas. (Ver no site: <https://www.tjdft.jus.br/acessibilidade/publicacoes/sementes-da-inclusao/voce-sabe-o-que-significam-as-cores-das-bengalas>. Acesso em: 10 ago. 2024).

O corpo dançante: da inclusão à profissão

O encontro com a dança na forma de composição coreográfica se deu na escola regular, na disciplina de Educação Física, nos anos finais do ensino fundamental e no ensino médio. Contudo, foi na UEES José Álvares de Azevedo, a partir do ano de 1998, que participei mais efetivamente de apresentações artísticas tanto na dança, com danças folclóricas, danças contemporâneas em grupos e em solos, quanto na música, integrando o coral.

Figura 7 - Apresentação de dança solo na UEES José Álvares de Azevedo



Fonte: Arquivo pessoal.

Concluí o ensino médio no ano de 2001, ainda que com as dificuldades da baixa visão, e naquele momento pude vislumbrar na dança uma oportunidade de trabalho. Em 2003, um projeto de dança chamado “Passos Para Luz”, pensado para atender pessoas com deficiência visual, iniciou as atividades. O projeto se originou da parceria entre o Centro de Dança Ana Unger e a UEES José Álvares de Azevedo, e contou com a coordenação da professora Marina Mota. Nesse início, as aulas de dança eram voltadas somente para crianças.

No ano de 2004, tive a primeira experiência com um grupo profissional de dança, fui convidada para participar de um workshop de dança com a Cia de Dança Ana Unger⁶. Experiência essa que me despertou mais ainda para a possibilidade de estudar a dança, de aprender mais. Nesse mesmo ano, o projeto “Passos Para Luz” abriu uma turma para adultos, assim comecei a estudar a dança, inicialmente com dois gêneros, o ballet⁷ e o contemporâneo⁸. Nesse início, éramos

6 A Cia de Dança Ana Unger foi fundada em 1998 pela Diretora Artística Ana Unger. A Cia já produziu todos os principais ballets clássicos de repertórios, além de ballets contemporâneos, sobretudo com temas amazônidas.

7 O ballet é uma dança ocidental e uma arte performática que data de mais de quatro séculos. A técnica do ballet consiste em um vocabulário de exercícios, passos e posições e poses. A execução da técnica do ballet requer precisão, clareza e coordenação de tronco, das pernas e da cabeça. Diversos métodos e escolas de ballet representam estilos distintos de prática da técnica. (Kassing, 2016, p. 1-2).

8 Trata-se de uma dança que dialoga com o contexto atual, engloba outras referências e elementos artísticos como vídeo, fotografia, artes visuais, plásticas e novidades sonoras. Além disso, utiliza o espaço e o tempo com diferentes possibilidades e repensa o uso da gravidade, favorecendo o reconhecimento e utilização do peso corporal pelo bailarino ou mesmo o não controle. A dança contemporânea busca comunicar-se por um corpo multicultural, expressivo e liberto. Para isso, nega as sistematizações, mas se utiliza de técnicas para desenvolver um corpo que melhor possa executar e criar sob o olhar contemporâneo. (Ver no sítio: <https://spcd.com.br/verbete/danca-contemporanea/>. Acesso em: 16 ago. 2024)

seis dançarinos com deficiência visual, sendo 1 cego e 5 com baixa visão. No Grupo “Passos Para Luz” foi experimentada uma série de estratégias de ensino e aprendizagem para a dança, que resultaram em inúmeras apresentações coreográficas nos palcos de Belém, seja em teatros, clubes, shopping centers ou ruas, em espetáculos, mostras ou festivais.

Com o decorrer de cada experiência com o grupo, fui me sentindo confiante a cada processo que construíamos juntos. Destaco aqui os projetos de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística, contemplados em editais da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, no ano de 2007 com o espetáculo Transformação, em 2011 com o Dançar o Invisível, e em 2012 com O Seguinte Olhar.

Figura 8 - Apresentação da coreografia: Carimbó Politizado (2006)
Grupo Passos Para Luz



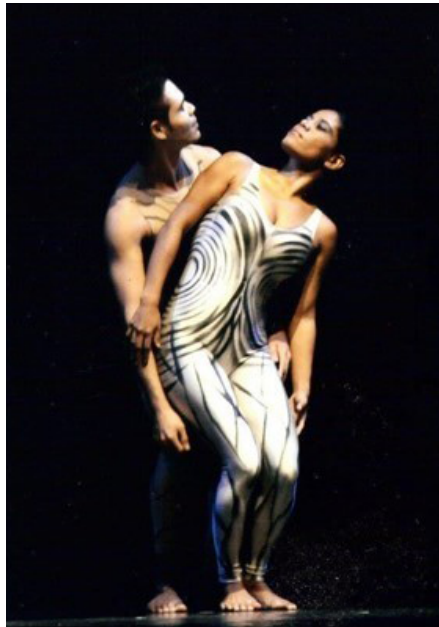
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 9 - Espetáculo Transformação (2007) - Grupo Passos Para Luz



Fonte: Fotografia de Alberto Bitar

Figura 10 - Espetáculo Transformação (2008)
Grupo Passos Para Luz



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11 - Espetáculo Dançar o Invisível (2011)
Grupo Passos Para Luz



Fonte: Arquivo pessoal.

Em 2014, iniciei o curso técnico em Dança na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. E, em 2016, entrei na Graduação em Licenciatura em Dança na UFPA.

Paralelo aos ensinamentos do curso técnico e da graduação, continuei, também, nos projetos com a professora Marina Mota. Vamos descobrindo nos processos de pesquisa e criação um novo olhar sobre a perspectiva da dança para a pessoa com deficiência visual. Nesses processos criativos surgiram também os espetáculos: *Corpus Sensorialis* (2020), *Tap Zoom* (2022), e *Zoom-Espetáculo Instalação em Dança* (2023). O *Tap Zoom* e o *Zoom-Espetáculo Instalação em Dança* foram processos autorais, nos quais pude atuar como pesquisadora, diretora e intérprete da minha proposta coreográfica, trazendo para cena questões como o capacitismo⁹, as barreiras atitudinais¹⁰, as barreiras arquitetônicas¹¹ e acessibilidades metodológicas¹².

9 Capacitismo é a opressão e o preconceito contra pessoas que possuem algum tipo de deficiência, o tecido de conceitos que envolve todos que compõem o corpo social. Ele parte da premissa da capacidade, da sujeição dos corpos deficientes em razão dos sem deficiência. (Di Marco, p. 11, 2020).

10 As barreiras atitudinais são: atitudes ou comportamentos que impeçam ou prejudiquem a participação social da pessoa com deficiência em igualdade de condições e oportunidades com as demais pessoas. (Brasil, 2015).

11 As barreiras arquitetônicas impostas às pessoas com limitações temporárias, aos idosos e aos portadores de deficiência são formadas por toda e qualquer barreira relacionada às construções urbanas ou às edificações. As barreiras impedem o exercício do mais básico dos direitos de qualquer cidadão, o de deslocar-se livremente. (Siqueira et al., 2009, p. 40).

12 É também conhecida como acessibilidade pedagógica e diz respeito à queda de barreiras nas metodologias de ensino. (Ver no sítio: <https://fundacaodorina.org.br/blog/sete-tipos-de-acessibilidade/#:~:text=A-acessibilidade%20metodol%C3%B3gica,em%20braille%20ou%20textos%20ampliados>. Acesso em: 17 ago. 2024).

Por meio de todas essas pesquisas, processos e experimentações, vejo-me preparada para alçar novos voos. Com protagonismo, autonomia, liberdade para criar e contar a minha história por meio da dança. Continuo fazendo parte do grupo, que antes chamado de “Passos para Luz”, hoje é denominado de “Coletivo Corpus Sensorialis”, e atua com dançarinos com outras deficiências, além da visual.

Figura 12- Espetáculo Corpus Sensorialis (2020)
Coletivo Corpus Sensorialis



Fonte: Fotografia de Sarah Prestes (2020).

Figura 13 - Espetáculo Tap Zoom (2022) – São Paulo/SP



Fonte: Fotografia de Carol Costa.

Figura 14 - Zoom-Espetáculo Instalação em Dança (2023) – Belém/PA



Fonte: Fotografia de Matt Sousa.

Processo de criação: sal - memórias em dança

Discurso agora sobre a composição coreográfica intitulada "SAL: memórias em dança", que compõe o espetáculo "Corpos dançantes" do Coletivo Corpus Sensorialis. A orientação ao processo coreográfico, com direção de Marina Mota, solicitou que eu pensasse sobre as acessibilidades que poderiam ser trabalhadas pensando o meu corpo em cena e que a regionalidade amazônica, na qual vivo, fosse contemplada na criação coreográfica.

A partir das orientações e minhas reflexões, comecei o processo criativo. O título da composição coreográfica adveio de uma dupla vertente: das memórias de infância que selecionei para compor meu processo de criação em dança, que estão relacionadas ao meu local de nascimento, Salinópolis, Salinas ou simplesmente chamada de Sal. Correlaciona-se também às iniciais do meu nome e das minhas irmãs, que estão registradas nos diários de minha mãe, SAL, Socorro, Alice e Líliam, ou seja, é família, natureza, cura, cultura local e conhecimentos ancestrais.

Para pensar a escritura do processo de criação, utilizei o recurso da pesquisa autobiográfica:

A pesquisa autobiográfica - Histórias de Vida, Biografias, Autobiografias, Memoriais - não obstante se

utilize de diversas fontes, tais como narrativas, história oral, fotos, vídeos, filmes, diários, documentos em geral, reconhece-se dependente da memória. Esta, é o componente essencial na característica do(a) narrador(a) com que o pesquisador trabalha para poder (re)construir elementos de análise que possam auxiliá-lo na compreensão de determinado objeto de estudo. (Abrahão, 2003, p. 80).

Este processo criativo é o mais diferente de todos que já construí. Pois, em 15 de janeiro de 2024, passei por uma cirurgia de histerectomia total¹³ e não pude iniciar os trabalhos de corpo. Nos primeiros ensaios do processo coreográfico, comecei apenas observando o que os meus colegas estavam produzindo, realizei pesquisas teóricas para a minha criação coreográfica e tive orientações da diretora artística, Marina Mota. Os estudos de corpo, com composição coreográfica, só vieram a partir de 4 meses de recuperação da cirurgia. Logo, a partir das minhas memórias e do momento que estava passando de pós-cirúrgico, escolhi como disparador do processo de criação a palavra ‘cura’, e partir daí comecei a delinear as cenas que comporiam minha coreografia. Quando pensei em processo coreográfico falando sobre cura, trouxe a minha memória afetiva de história de vida e os cuidados da minha avó no lugar de onde eu nasci e o conhecimento sobre curas a partir da natureza que ela tinha.

Por conseguinte, concebi três cenas, ligadas à tríade memória-cura-ancestralidade, a primeira cena denominada “banho de mar”; a segunda cena é “banho de ervas” e a terceira é “banho de argila”. Banhos, esses, que cresci ouvindo a minha avó dizendo que eram curativos.

13 A histerectomia é uma técnica cirúrgica de remoção de parte (histerectomia subtotal) ou de todo o útero (histerectomia total), por via abdominal ou vaginal. (Ver no sítio: <https://drluizflavio.com/histerectomia/>. Acesso em: 17 ago. 2024).

Estabeleci como começo da minha composição coreográfica a marcação do chão, com fita crepe na cor branca, utilizando a metodologia do *Corpo trajeto*¹⁴ demarcando o espaço onde vou dançar, para minha orientação tátil e visual com a utilização da minha baixa visão, que me permite ver contrastes. Por conseguinte, organizo os objetos cênicos que vou utilizar em cada cena.

A cena do banho de mar foi estruturada a partir das memórias das vivências na praia do Maçarico, local onde minha avó costumava me levar para tomar banho. Quando chegávamos lá, o primeiro contato que tínhamos era vento no rosto e pisar no chão de areia. O vento jogava areia no meu corpo, quando era criança gostava de rolar na areia, já na adolescência levava uma toalha ou uma canga para colocar no chão e me deitar sobre a areia. Na construção coreográfica dessa cena, entro pela plateia com movimentos leves, fluídos, trazendo a sonoridade do vento na música, a intenção é chegar bem próximo ao público, convidando-o a imergir nesse banho de mar.

A cena do banho de ervas emergiu a partir da memória afetiva de cuidado, de reestabelecimento de saúde na minha infância, pois quando criança sempre tive problemas respiratórios, vivia gripada. O quintal da casa da minha avó era cheio de plantas, de ervas, como a alfavaca ou alfavacão¹⁵. A minha avó pegava alfavaca, colocava numa bacia com água e deixava no sereno da noite, para que eu tomasse banho frio pela manhã. Ela dizia que curava a gripe e os resfriados. Hoje sei

14 A metodologia do *Corpo trajeto* é a utilização do espaço a partir do corpo em movimento dançado, dos trajetos delineados pela ação coreográfica no espaço e as formas acessíveis com demarcações no chão, que dão suporte para os deslocamentos autônomos dos dançarinos com deficiência visual a partir da percepção háptica. (Mota, 2022, p. 44).

15 Alfavacão, Alfava-cravo, Manjeiricão-cheiroso é uma espécie arbustiva muito utilizada em pomares domésticos para uso medicinal com grande potencial melífero. (Ver no sítio: <https://www.floralondrina.com.br/muda-de-alfavacao-ocimum-gratissimum/>. Acesso em: 20 ago. 2024).

que, para uma absorção melhor das ervas, o banho pode ser feito com água quente. Além de atuar nos sintomas da gripe, também é relaxante. E o cheiro das ervas me faz voltar à infância. Na composição dessa cena, uso bastante a exploração do olfato, começo macerando a alfavaca, me aproximo do público para que possa sentir o cheiro da erva e sigo para fazer o banho quente. Uso uma bacia de alumínio, que é um objeto de infância, nessa cena o meu corpo entra em contato com a água do banho, diluindo as dores, trazendo cura.

Figura 15 - Cena: Banho de mar. – Espetáculo Corpos Dançantes



Fonte: Fotografia de Matt Sousa.



Figura 16 - Banho de ervas - Espetáculo Corpos Dançantes
Fonte: Fotografia de Matt Sousa.

Por fim, a terceira cena, do banho de argila, surgiu da prática utilizada pela minha avó, quando minhas irmãs e eu íamos à praia do Maçarico, brincávamos com a argila do manguezal adjacente à praia, passávamos pelo corpo todo. Esfregando, batendo de leve nas pernas, coxas, barriga e assim ia cobrindo todo corpo. Minha vó costumava dizer que era bom passar a argila no corpo para sarar as feridas que apareciam de algum machucado e ajudava a eliminar as marcas de coceiras. A construção coreográfica dessa cena se deu com o uso da argila em contato com o meu corpo, o tato é amplamente explorado, no deslizar a argila em meu corpo, esfregar, pressionar e o torcer. Aqui os movimentos são mais densos, como se incutisse a argila sob a pele.

Usei para trabalhar no processo de composição coreográficas o recurso da improvisação¹⁶, por meio da bricolagem, pois fiz meus recortes de pesquisa com as imagens das escritas contidas no diário que minha avó e minha mãe escreveram sobre o meu desenvolvimento, utilizo também um diário de bordo artístico, notícias de jornais e fotografias.

A bricolagem historiográfica da dança é esse lugar dinâmico de escrita tramada por diferentes sujeitos, a partir de infindáveis informações vivenciadas e experimentadas no ambiente onde o corpo se constrói e se altera em distintos processos e desejos criativos. Que lida com fragmentos de narrativas, desenhos, recortes de jornais, programas de espetáculos,

16 A Improvisação em dança carrega em si muitos elementos característicos de uma atividade de jogo, tendo em vista, em primeiro lugar, o caráter de experimentação e espontaneidade. Em alguns casos, há o estabelecimento de regras, como, por exemplo, o estabelecimento de determinada trajetória, temática corporal ou qualidade de movimento, ou até mesmo de sequências e de roteiros de estabelecimento prévios. Porém, há liberdades de escolhas pessoais na realização das ações artísticas, em cumprimento às regras estabelecidas que, na verdade, passam a atuar como propulsoras, como motes para as ações improvisadas. (Santinho, 2013, p. 35)

gestos e movimentos, estados corporais, fotos, com oralidades, lembranças, esquecimentos, cadernos de processos, ou seja, com todo e qualquer material possível de ser interpretado em sua linha histórica no tempo espaço. Quantas memórias coreográficas há no corpo? Quantas coreografias se perderam na memória corporal ou se reinventaram quando tentamos lembrá-las? E ao tentar lembrá-las imprimimos outra dinâmica no pensamento criativo e, vez por outra, esquecemos, recortamos, selecionamos, bricolamos gestos e movimentos que emergem como um raio, um clarão que reverbera por todo o corpo e logo, também, pode desaparecer e reaparecer de outro jeito. (Brito, 2021, p. 2)¹⁷.

Para o dialogar com as técnicas de improvisação e bricolagem que abordo em meu processo criativo, utilizo-me da dança contemporânea.

Percebi na leitura do meu diário e no processo coreográfico da minha história, a necessidade de realizar uma imersão no lugar onde nasci. Fiz uma viagem em julho de 2024 para um laboratório sensorial na praia do Maçarico, sentir o vento, a brisa do mar, a areia em minha pele e os odores daquele lugar potencializaram minhas memórias, e trouxeram para o meu corpo informações para minha composição coreográfica.

Rememorar a minha história, por meio desse processo criativo, aguçou mais os meus sentidos para a natureza do lugar de onde eu vim e os conhecimentos ancestrais sobre cura. E sensibilizou, ainda mais o meu olhar para o processo artístico, no qual as acessibilidades metodológicas compõem as cenas para a minha autonomia. Pois a deficiência visual não é doença.

¹⁷ Ver no sítio: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Ensaios+e+Criticas/Historiografias+da+Danca+Brasileira/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. **História da Educação**, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 79-95, set. 2003.

BRASIL. **Lei n.º 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 7 jul. 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação a Distância. **Deficiência visual**. Organização de Marta Gil. Brasília: MEC; SEED, 2000. 80 p. (Cadernos da TV Escola, n. 1).

DI MARCO, Víctor. **Capacitismo**: o mito da capacidade. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2020.

KASSING, Gayle. **Ballet**: fundamentos e técnicas. Tradução de Nilce Xavier. Barueri, SP: Manole, 2016.

MOTA, Marina Alves. **O Seguinte Olhar**: Processo Criativo em dança com uma bailarina deficiente visual. São Paulo: Fonte Inspirata, 2015.

MOTA, Marina Alves. **Dança Sensorial**: metodologias de ensino e aprendizagem e sua aplicação em um processo de criação em dança para pessoa com deficiência visual. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SIQUEIRA, Fernando Carlos Vinholes. et al. Barreiras arquitetônicas a idosos e portadores de deficiência física: um estudo epidemiológico da estrutura física das unidades básicas de saúde em sete estados do Brasil. **Rev. Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v.14, p. 39-44, jan. 2009.



Entre ruídos e danças: histórias de vida e cena de uma bailarina com deficiência auditiva

Ana Clara Lira Teixeira

DOI: [10.51859/amplla.cda611.1125-2](https://doi.org/10.51859/amplla.cda611.1125-2)



O processo de criação coreográfica para o espetáculo “Corpos Dançantes” foi realizado com o intuito de mostrar que a deficiência não é limitadora para ninguém. Foi um desafio encontrar formas para mostrar a minha realidade como pessoa com deficiência auditiva na dança, sendo professora-artista-pesquisadora da dança. Pensar as acessibilidades *versus* barreiras, levaram-me à construção poética da dança em quatro cenas, que vão desde a minha atuação profissional à minha percepção auditiva, transitando entre a minha subjetividade e o mundo ao meu redor.

História: Descoberta

Eu, Ana Clara Lira Teixeira, sou deficiente auditiva. Posso deficiência auditiva¹⁸ congênita. A deficiência foi diagnosticada quando tinha 5 anos de idade, estava no jardim de infância. Foi algo observado pela professora, que ao fazer chamada ou pedir que entregasse as atividades feitas, levasse até a sua mesa, nunca houve um atendimento as suas solicitações, ou seja, ela chamava e eu não respondia.

De acordo com minha mãe, ela ainda não havia percebido nada. E assim, foi sugerido pela professora que se fizessem testes em casa, fazendo eu ficar brincando na sala e minha mãe tentar me chamar. De acordo com a professora o problema poderia ser simples falta de atenção, ou indicar uma deficiência auditiva. Após esse exercício, minha mãe percebeu que havia algo de errado: eu não ouvia direito. Daí, ela me levou ao médico. (Teixeira, 2022, p. 13).

18 Art. 1º Considera-se deficiência auditiva a limitação de longo prazo da audição, unilateral total ou bilateral parcial ou total, a qual, em interação com uma ou mais barreiras, obstrui a participação plena e efetiva da pessoa na sociedade, em igualdade de condições com as demais pessoas. (BRASIL, 2023).

Desde a descoberta, houve muitos obstáculos e barreiras atitudinais¹⁹, saber que sua filha tem deficiência vem em mente muitas coisas: como lidar com isso? Como as pessoas vão tratá-la? São muitos questionamentos que os pais fazem ao descobrir uma deficiência em seu filho.

Durante o acompanhamento médico foram necessários vários exames até obter um diagnóstico definitivo. Porém, a causa da deficiência auditiva nunca foi descoberta, possui apenas hipóteses, que são: a) Frequência de Infecção Urinária; b) Inflamação, Otite; c) Medicamento durante a gravidez como antibiótico, AMPICILINA²⁰; d) Causas respiratórias, como Bronquite, Pneumonia, Inflamação das amígdalas, na garganta.

De acordo com os médicos que acompanhavam minha mãe na gravidez, a Ampicilina não apresentava riscos ao bebê. Este foi o medicamento administrado durante a gravidez para o tratamento de Infecção Urinária. Foram feitas investigações sobre a causa, e chegamos a pensar que ter uma gravidez conturbada também pode afetar um bebê, o médico por intuição tinha a plena certeza de que eu já nasci com a deficiência auditiva.

19 Barreiras atitudinais: atitudes ou comportamentos que impeçam ou prejudiquem a participação social da pessoa com deficiência em igualdade de condições e oportunidades com as demais pessoas. (BRASIL, 2015).

20 Ampicilina está indicada no tratamento de infecções causadas por microrganismos sensíveis à ampicilina, tais como infecções do trato urinário, respiratório, digestivo e biliar. Infecções localizadas ou sistêmicas especialmente as causadas por microrganismos do grupo esterococos, infecções por bacilos gram-negativos como *Neisseria gonorrhoeae*, *Neisseria meningitidis*, *Haemophilus*, *Shigella*, *Salmonella* e *E. coli*. Também indicada nas infecções bucais, extrações infectadas e outras intervenções cirúrgicas. (Disponível em: <https://consultaremedios.com.br/ampicilina/bula>. Acesso em 18 de julho de 2024.).

Escolarização: barreiras e acessibilidades

O momento mais difícil, depois da descoberta da minha deficiência, foi durante a minha educação escolar, enfrentando preconceitos, barreiras atitudinais dentro da escola, tanto dos colegas quanto dos professores quando diziam não estar preparados para lidar com seu aluno surdo. Já os colegas, em sala, não compreendiam a necessidade de um aluno surdo que para entender as explicações do professor, precisa sentar-se na frente. De acordo com Lima e Silva (2008):

As barreiras atitudinais, porém, nem sempre são intencionais ou percebidas. Por assim dizer, o maior problema das barreiras atitudinais está se não as removemos, assim quando são detectadas. Exemplos de algumas delas são a utilização de rótulos, adjetivações, substantivação da pessoa com deficiência como um todo deficiente, entre outras. (Lima; Silva, 2008, p. 27).

Nesse período de escolarização tive que ter atenção redobrada dos professores que não se sentiam preparados para lidar com uma pessoa com deficiência auditiva; tampouco tive apoio de colegas e gestão escolar. As dificuldades de aprendizagem também eram muitas, devido à falta de compreensão de fala dos professores sobre os conteúdos. Um caso importante que aconteceu foi ver a atitude de uma professora de falar para as merendeiras não servirem lanche para mim, que por motivos de eu ser deficiente auditiva, e ter feito a queixa para minha mãe, a respeito do tratamento dela comigo em sala, que me excluía, não falava comigo. E minha mãe foi tentar conversar com a diretora da escola e com a professora, porém ela não gostou, e fez de tudo para as merendeiras da escola não servirem o meu lanche, ou me puxava para fora da fila dizendo que eu não iria comer. Infelizmente há muitos tipos de barreiras atitudinais presentes dentro da escola, espaço que deveria ser de acolhimento das diferenças presentes na diversidade dos sujeitos que a compõe. Segundo Antunes e Glat (2019, p. 75):

[...] quando se discute a inclusão escolar de alunos com deficiência e outras necessidades educacionais especiais é importante contextualizar qual é o modelo de educação e de escola que prevalece, e se este modelo é adequado para atender às demandas da inclusão.

Sabemos que aos poucos as pessoas com deficiência vêm conquistando espaço na sociedade, mesmo com muitos obstáculos à frente, a luta diária é árdua para cada um de nós.

A vida educacional de uma pessoa com deficiência apresenta barreiras ainda maiores devido à falta de recursos, apoio e estratégias educacionais, principalmente por parte dos professores e da gestão escolar que não estão preparados para lidar com pessoas com deficiência. Sabemos que a culpa não

é da pessoa deficiente, e sim das atitudes e falta de acessibilidade para com ele. Por ironia, percebemos que foi a minha professora da educação infantil que identificou que eu tinha alguma deficiência. Embora muitos professores não tenham uma formação continuada para estarem aptos a desenvolver seu trabalho junto a alunos com deficiência, essa lacuna existe devido à falta de interesse pessoal ou mesmo pela ausência de efetivação de políticas de formação continuada para professores em exercício, focadas nesse tipo de atendimento em escolas regulares.

Durante minha educação, depois de saber que tinha deficiência auditiva, comecei sentar na frente durante as aulas. Neste ínterim, busquei adquirir o aparelho auditivo pelo Sistema Único de Saúde (SUS), uma vez que, minha família não tinha condições de comprar. Aos poucos, fui descobrindo estratégias de como acompanhar as aulas e compreender meus professores. Eu me sentava próximo aos professores, eles não chamavam meu nome na hora da frequência, as vezes já sabiam que eu estava na aula ou quando chamavam o meu nome meus colegas falavam que eu estava presente, ou me cutucavam dizendo que o professor estava fazendo a frequência, e eu ficava atenta olhando a boca dos professores para ouvir e ver eles chamarem meu nome porque eu já sabia que eu era sempre uma das primeiras na lista de frequência da turma. Nas horas das explicações dos conteúdos eu sempre ficava atenta à leitura oral, pedia sempre antes de falar para meus professores articularem a boca, ter expressão facial e gestual, pois isso facilitaria muito a compreensão, às vezes não é o tom de voz, e sim a formar como falamos. E outra coisa que pedia para evitarem, era se mover para um lado e outro, ou ir até o fundo da sala e voltar para frente. Quando faziam isso, eu tinha que me virar na carteira para olhar o professor falar, isso atrapalhava na minha compreensão do assunto da disciplina.

Porém, nem sempre eu era compreendida, pois as vezes agiam com indiferença. Isso aconteceu durante o Ensino Fundamental I (1º ano ao 5º ano) e Ensino Médio. Já no Ensino

Fundamental II (6º ao 9º ano) tive mais dificuldade com os colegas em sala de aula em questão de ter amizade e trabalhos em equipe.

As pessoas com surdez enfrentam inúmeros entraves para participar da educação escolar, decorrentes da perda da audição e da forma como se estruturam as propostas educacionais das escolas. Muitos alunos com surdez podem ser prejudicados pela falta de estímulos adequados ao seu potencial cognitivo, sócio-afetivo, lingüístico e político-cultural e ter perdas consideráveis no desenvolvimento da aprendizagem. (Damázio, 2007, p.13)²¹

Ao iniciar o ensino superior, meus professores já estavam cientes de ter uma aluna com deficiência auditiva, mas não sabiam de que forma fariam para desenvolver as aulas para mim, então buscaram me conhecer, apresentei-me a eles e expliquei como poderiam tornar as aulas acessíveis para mim. Falei sobre a leitura oralizada e a gestualidade, sobre o tom de voz, que não havia necessidade de falar gritando ou pausadamente, apenas a voz normal. Falei sobre não caminhar pela sala, ou falar de costas para mim.

No primeiro semestre do curso obtive intérpretes de Libras em sala, porém não estava facilitando meu entendimento, por eu ter apenas conhecimento básico em Libras, e pedi que dispensassem eles e que eu ficasse apenas com a explicação do professor na sala de aula. Os professores sempre mandavam os slides, PDF (formato portátil de documento), e vídeos que não tivessem legendas para eu assistir em casa antes do dia da aula, para poder acompanhar o entendimento do conteúdo no dia da aula. Como minha deficiência não é total,

21 DAMÁZIO, Mirlene Ferreira Macedo. Atendimento educacional especializado para pessoas com surdez. SEESP / SEED / MEC Brasília/DF – 2007.

apenas parcial, eu usava o fone de ouvido para compreender os vídeos melhor, mas nem sempre era compreensível, as vezes pedia ajuda de alguém em casa para ouvirem e me explicar, ou de acordo com o vídeo, as informações que continha subsidiava minha própria interpretação e no dia da aula falava com o professor sobre o vídeo, ou eu expunha para a turma a minha compreensão em relação ao vídeo. Minha grande dificuldade sempre foi em ter o domínio da língua portuguesa limitado, ler muitos livros e artigos durante a faculdade me ajudou muito no desenvolvimento do meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, isso é algo compreensível quando se trata da Surdez, devido um surdo com perda total não ter ajuda na escrita e leitura de textos, e entendimento das gramáticas. Ou seja, existem surdos que não tem apoio de família quando mais precisam na formação educacional. Obtive contato com a comunidade surda no município de Santa Izabel do Pará, onde há, em todas as escolas, alunos com deficiência auditiva. Soube que eles não possuíam apoio da família para aprender a ler e escrever. Infelizmente, existem pais que não possuem o interesse em aprender língua de sinais e colocam os filhos na escola sob a demanda dos professores para eles ensinarem e educarem, sendo que os pais também precisam se fazer presentes aprendendo Libras, estimulando a leitura e compreensão textual da língua portuguesa.

Sou grata a todos os mestres que tive, muitos me ensinaram bastante, porém outros não foram bons, mas ainda assim me ensinaram a ser uma pessoa melhor, a profissional que sou hoje. Como alguns, que já disseram que eu me escondo atrás da minha deficiência.

Deficiência auditiva e a dança

A dança começou a ser parte da minha história quando tinha apenas 6 anos de idade. Um ano depois do diagnóstico da minha deficiência auditiva.

Ao entrar para a dança, foram raras às vezes que passei por situações nas quais me ofendessem ou me excluíssem dentro da sala de dança. As únicas palavras que eu mais escutava de minhas colegas era ser chamada de surda e 'lerda'. Mas sempre minha professora ensinou que deveríamos respeitar uns aos outros, independente da diferença de cada uma, e explicou para minhas colegas que eu tinha deficiência auditiva e que ninguém deveria me menosprezar, excluir-me ou me ofender.

Por ser deficiente auditiva às vezes eu pedia para repetirem o que falavam comigo, ou não ouvia quando me chamavam ou me pediam para fazer algo referente a aula, como exercício em sala. Ao tentar ficar nos lugares da frente, durante as coreografias, foi observado que eu não acompanhava o ritmo da música, e assim, eu passei a ser sempre colocada para ser a segunda, atrás das colegas para observá-las e acompanhar a coreografia olhando para elas. No entanto, para evitar ter que ficar olhando as colegas, eu trabalhava a contagem dos tempos musicais nas coreografias, como a professora fazia, mas nem sempre era suficiente e aprendi que eu deveria fazer o melhor de mim independente se tivesse fora do ritmo da música ou atrasada em relação as colegas nas coreografias ou exercícios em sala.

Figura 17 - Ana Clara com 5 anos – Na Escola José Amâncio uma biblioteca, sala de ballet improvisada



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 18 - Ana Clara com 6 anos – Club Thália Eventos.
1º Espetáculo de Ballet Clássico



Fonte: Arquivo pessoal.

Desde então, passei a receber olhares preconceituosos dentro da sala de aula de dança e fora dela, e sempre tenho que explicar sobre a minha deficiência e como a pessoa pode se comunicar comigo percebendo que eu posso conversar, para evitar que me ofendam como faziam nas aulas de dança me chamando de surda ou lerda, isto é algo que acontece quando eu não digo que tenho deficiência auditiva.

Às vezes tenho vergonha de falar, para evitar olhares e atitudes capacitistas²² ou ficarem com receio de falar comigo achando que não vou compreender a pessoa.

Ser deficiente auditiva era novo para mim, não tinha muita maturidade para tal entendimento do que seria ser surda, e conseqüentemente, pessoa com deficiência. Então ser chamada de surda, era uma ofensa para mim, não me sentia confortável, estava passando pela descoberta do que é ser deficiente auditiva, descobrindo as minhas necessidades, minhas limitações de ouvir, saber o que eu conseguia escutar bem ou não.

Ao entrar com 6 anos no Ballet Clássico, em 2005, permaneci apenas em uma escola da dança em Santa Izabel do Pará, que iniciou dentro de uma biblioteca em uma escola formal que eu estudava na 1ª série do Ensino Fundamental. Nesse período foi quando começou aos poucos minha paixão pela dança, um sentimento que cresceu dentro de mim, cada vez mais fui me vendo influenciada pela arte, pela dança, me via dançando de uma forma na qual eu poderia voar,

22 Capacitismo é a atitude que consiste em atribuir às pessoas com deficiência tratamento desigual (desfavorável ou exageradamente favorável) em razão da sua condição. É uma crença equivocada de que elas são menos aptas às tarefas da vida comum. Assim, o capacitismo é entendido como o preconceito em relação à capacidade de um ser humano. (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Núcleo Negro para Pesquisa e Extensão Universitária (Nupe) ; elaboração, Mônica Abrantes Galindo, et al. - São Paulo : Unesp, 2023. Acesso em 01 de setembro de 2024).

onde não existia limites para mim, para minha deficiência. Cada ano a escola ia crescendo, as turmas aumentavam em número de alunas, foi divertido todos os anos, aprendi tantas coisas. Porém, chegou um momento que minha turma foi se desfazendo e cada vez mais me sentia de uma forma como se algo tivesse se desfazendo dentro de mim também, pois sem alunas não há aulas. Faltavam 2 anos para eu concluir o Ensino Médio e entrar em uma universidade, e sempre vi a dança como possibilidade de profissão, não me via em outro lugar de atuação. Busquei estudar sobre e me formar na área, pois meu sonho sempre foi ser bailarina profissional. Será que uma surda poderia ser bailarina profissional? Nunca conheci uma surda que fosse bailarina profissional. Como fiquei sem aulas de ballet clássico, percebi que não poderia mais ter esse sonho. Tive muitos obstáculos, que eram condições financeiras, falta de profissional qualificado que me treinasse todos os dias e a distância de morar em um município a 40km de distância da capital, Belém. Mas ainda assim estava decidida a tentar o processo de vestibular, para licenciatura em dança na Universidade. Tive incentivos da minha família, mas também algumas pessoas foram contra a escolha dessa profissão, por causa do mercado de trabalho para um professor de dança. Busquei fazer outros processos seletivos também, como Letras Libras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua de Sinais Brasileira pela Universidade do Estado do Pará – UEPA, no qual não passei no processo seletivo. Fiz Processo Seletivo para Pedagogia em uma faculdade privada, passei e cursei por apenas uma semana. Pedi, aos meus pais, o cancelamento do curso. Não me via sendo graduada nesses cursos, até que decidi voltar a estudar para tentar de novo entrar na Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará.

Para esse processo seletivo, além do ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio, fiz a prova de habilidades em dança. Estava muito nervosa no dia da prova, tive que levar uma coreografia pronta com ou sem música, escolhi sem música. Depois aconteceu a entrevista, na qual fizeram uma pergunta

que não esqueço: Você sabe que aqui formamos professores de dança e não bailarinos profissionais?”. Sem pensar eu respondi que sim. Sinto que naquele momento meu sonho de ser bailarina profissional, se foi, morreu. Mas não desisti. No momento que fui aprovada no curso, isso me trouxe tantas lembranças do que passei depois da descoberta da minha deficiência auditiva. Carrego em mim muitos momentos de superação de preconceitos e tantas vozes que dizem que um surdo não é capaz de entrar em uma universidade, por exemplo.

A dança sempre foi uma arte presente na minha vida, formei-me em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará - UFPA, em 2023. Fui a primeira acadêmica com deficiência auditiva entrando pela cota de pessoa com deficiência (PCD), no ano de 2017. Sem dúvida, isso foi uma conquista linda, mas também muito desafiadora. Tive que ser independente por morar longe, em outro município, Santa Izabel do Pará, acordar às 04h e 30' para pegar o ônibus com destino a Belém e chegar à Universidade. Era a primeira aluna a chegar na universidade às 6h. Às vezes, quando chegava, deitava-me nos bancos do hall da Universidade e cochilava até a hora da aula começar, às 08h e 15'. Enfrentei barreiras atitudinais, barreiras nos transportes²³, barreiras nas comunicações e informações²⁴. Precisei ser forte em busca de meu sonho, que era a dança, precisava provar a mim que poderia ser capaz de tudo o que eu desejasse fazer.

Durante minha graduação aproveitei o máximo que eu pude em busca de aprendizado, desenvolvimento e amadurecimento enquanto pessoa com deficiência auditiva que mora em outra cidade, em uma universidade longe de minha

23 Barreiras nos transportes: as existentes nos sistemas e meios de transportes; (BRASIL, 2015).

24 Barreiras nas comunicações e na informação: qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens e de informações por intermédio de sistemas de comunicação e de tecnologia da informação; (BRASIL,2015).

mãe que sempre esteve ao meu lado quando eu passava por preconceitos ou qualquer outra situação em que me ofendessem ou me prejudicassem. Ela sempre estava pronta para me ajudar, defender-me.

Assim que entrei na Universidade, fui me descobrindo no curso, sobre o que eu realmente queria ser, mesmo sabendo que o objetivo do curso é formar professor, mas também busquei formas de como resgatar ainda meu sonho, porém não tinha mais idade para isso. Mas vi que dentro da universidade havia Curso Básico de Ballet Clássico. Pedi para entrar com dois objetivos: para continuar a dançar e para obter carga horária em extensão para a licenciatura em dança, que era obrigatória.

Figura 19 - Ana Clara com 24 anos – Teatro da Paz



Fonte: Arquivo pessoal.

Atualmente tenho 19 anos de dança, sempre fiz ballet clássico e depois sendo graduanda e vendo meus colegas possuírem múltiplas habilidades em dança, como Contemporâneo, Jazz, Hip Hop, além de uma modalidade só. Obtive o interesse em aprender, mas não tinha condições financeiras de pagar aulas de danças em Belém do Pará. Na escola de dança em que estudei ballet, eu era bolsista, uma vez que a escola era da minha prima. E depois, na Universidade soube que os cursos básicos eram gratuitos.

No momento que comecei a ter disciplinas, na graduação, foi quando comecei a compreender o que era exercer a profissão sobre a qual estava estudando, foi quando me imaginei como professora de dança. E me vieram as seguintes perguntas: Será que vou conseguir ser professora? Será que minha deficiência auditiva não irá me impedir de me comunicar com meus alunos? Será que passarei novamente preconceito, mas dessa vez com meus alunos e colegas de trabalho? Que tipo de professora eu gostaria de ser? Essas foram as que mais me vieram em mente e não sabia como responder até o momento de exercer a profissão.

Viver o meu sonho de forma independente, fez-me a profissional que sou hoje, superei tantas coisas pela minha formação na dança, o desejo de ser graduada, ter meu diploma, tudo foi mérito pessoal. Hoje sou formada em Licenciatura em Dança, trabalhei como professora da disciplina de Artes na Educação Básica para turmas de Ensino Fundamental de Anos Iniciais e anos Finais em escolas privadas de Santa Izabel do Pará onde possuo um estúdio de dança com meu nome, fruto de uma parceria com uma escola regular em Santa Izabel do Pará.

Figura 20 - Ana Clara em atuação em domicílio – Santa Izabel do Pará



Fonte: Arquivo pessoal.

Meu estúdio começou com aulas domiciliares no ano de 2021, ainda durante a Pandemia COVID-19, atendia na casa de minhas alunas, iniciei com 13 alunas, aulas de segunda à sábado, nos turnos de manhã e tarde, eu só tinha experiência prática em ballet clássico, nunca tinha dado aula apenas fui monitora e estagiária na escola onde iniciei o ballet, mas acreditei que tudo isso seria um caminho para eu começar a ir atrás de trabalho, conquistar minha própria clientela. Adicionalmente, busquei trabalhar logo por conta da minha saúde psicológica, tinha crises de ansiedade²⁵ em casa por não estar dançando ou estudando, isso foi um fator decisivo para eu começar a ser professora de dança e ter as respostas para as minhas indagações quanto a ser

25 A síndrome ansiosa ou de ansiedade é composta por sintomas convencionalmente subdivididos em dois grupos: subjetivos e objetivos. Os primeiros, sentidos como experiência psicológica, incluem temor, preocupações emocionais, despersonalização etc. Os objetivos, ou somáticos, englobam, entre outros, dores abdominais, náuseas, vertigens, palpitações, boca seca. (Frota et al., 2022, p.1).

professora com deficiência auditiva. E logo com 1 ano de atuação em aulas domiciliares, surgiu a proposta de eu ser professora de ballet em uma escola formal por meio de parceria, a escola disponibilizou a sala, e eu o meu trabalho e conhecimento. Esse ano, completei 3 anos atuando como professora de dança no município de Santa Izabel do Pará.

Além disso, fui contratada como professora de Artes em escolas privadas. Durante esse tempo, exercendo a Arte/Dança, a única dificuldade que tive foi compreender algumas vezes meus alunos, mas eles sempre foram colaborativos comigo, apresentei-me a eles e sempre contei sobre a minha deficiência auditiva, explicava como eles poderiam se comunicar comigo e o que poderiam interferir na minha compreensão.

Portanto, nas aulas de ballet com crianças de 2 a 4 anos, eu busco observá-las muito, para evitar que elas pensem que eu não as ouço ou não dou atenção. Conto com o apoio de minha irmã que está sempre me dando suporte em sala, caso às crianças queiram ir ao banheiro ou beber água.

Figura 21 - Apresentação de dança do estúdio Ana Clara Santa Izabel do Pará



Fonte: Arquivo pessoal.

Observar seus alunos e conhecê-los faz um diferencial enorme em nosso trabalho, assim compreendemos as necessidades de cada um, todos meus alunos são ouvintes, e alguns são pessoas neurodivergentes com Transtorno do Espectro Autista - TEA²⁶ e/ou Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade - TDAH²⁷. Provavelmente, por ser uma pessoa com deficiência, entendo a realidade do outro, exerço o olhar acolhedor. Porém, ser professor de aluno com deficiência requer muita responsabilidade, principalmente cuidados. É necessário adaptar as aulas se seu aluno tiver alguma necessidade específica ao realizar aulas com todos, ou seja, o aluno pode sim fazer o que uma pessoa não-deficiente faz, mas dentro de suas particularidades e no seu tempo. Ser observadora e ter dedicação, isso me faz crescer profissionalmente como professora, sempre me atualizando na minha área de formação e buscando conhecer meus alunos. Até hoje não tive tantas dificuldades em ensinar e comunicar.

26 O Transtorno do Espectro Autista (TEA) é um distúrbio caracterizado pela alteração das funções do neurodesenvolvimento do indivíduo, interferindo na capacidade de comunicação, linguagem, interação social e comportamento. (Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2022/abril/tea-saiba-o-que-e-o-transtorno-do-espectro-autista-e-como-o-sus-tem-dado-assistencia-a-pacientes-e-familiares>. Acesso em 04 de setembro de 2024).

27 O Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) é um transtorno neurobiológico de causas genéticas, caracterizado por sintomas como falta de atenção, inquietação e impulsividade. Aparece na infância e pode acompanhar o indivíduo por toda a vida. (Disponível em: <https://bvsm.s.saude.gov.br/transtorno-do-deficit-de-atencao-com-hiperatividade-tdah/>. Acesso em 4 de setembro de 2024).

Processo de criação em dança: “o silêncio ensurdecedor que me move”

O processo de criação foi orientado pela professora e coreógrafa Marina Mota. Inicialmente, foram esclarecidos quais eram os objetivos que pautariam o processo de criação. Assim, as primeiras diretrizes para composição coreográfica foram: as acessibilidades que eu necessito para a dança; a duração da coreografia que deveria ser de no mínimo de 10 minutos, podendo ser subdividido em cenas e a utilização de elementos regionais.

A construção do processo de criação foi um desafio, sobretudo, na escolha do elemento regional e quais eram as possibilidades de construção de todo o processo para ser algo que pudesse ser mostrado às pessoas que fossem assistir e conhecer a minha história, principalmente que fosse representativo à comunidade surda. Busquei pensar, sozinha, o que faria e obtive conselhos de pessoas próximas a mim, que me conheciam, sabiam das minhas necessidades e, a quem não me conhecia, contei minha história. Tudo foi um grande desafio, mas por fim consegui selecionar o quê e como mostraria, coreograficamente, parte do que sou e dos meus percursos dançantes. E assim fiz uma separação de 4 cenas, a saber: 1.

A professora, que retrata um pouco de como faço para ministrar aulas de dança; 2. O silêncio, mostra como eu me sinto e me relaciono com o silêncio; 3. Minha história, aqui conto um pouco da história da minha deficiência em vídeo com legenda para surdos e ensurdecidos – LSE e 4. O canto, contempla a regionalidade de forma explícita, a partir da lenda do Uirapuru, na qual trago à tona a minha percepção auditiva e corporal do canto desse pássaro. Quanto à acessibilidade, as cenas são totalmente visuais, sendo trabalhadas intencionalmente a percepções visual e sensorial. Lane (1992) afirma que pessoas que perderam a audição muito cedo ou que nasceram surdas consideram-se essencialmente visuais.

Cena 1: A professora de Ballet Clássico

A primeira cena foi pensada de acordo com minha rotina de professora de ballet, sou professora no município de Santa Izabel do Pará, em parceria com uma escola privada. Tenho 6 turmas divididas por faixas etárias, funcionando nos turnos da manhã e da tarde.

A intenção de propor a cena foi mostrar que ser deficiente auditiva não é uma barreira para ser professora de dança. Contudo, sabemos que para ser professor de dança tem que ensinar seu aluno a dançar com música. Durante minhas aulas utilizo a caixa de som próxima a mim, tocando-a no meu corpo ou colocando-a perto do ouvido, para sentir a vibração da música antes de ensinar os movimentos as minhas alunas, dançar com elas, ou mesmo sozinha. E esse é o meio de eu conseguir dar aula utilizando a música, e me preparando antes de iniciar a aula, afinal o nosso corpo

quando recebe um estímulo fica gravado, ou seja, estimula a percepção tátil, estímulo proprioceptivo. E assim, Schambeck destaca que “ouvir é algo que não acontece somente através dos ouvidos, mas também pelo corpo todo, pois a percepção vibro tátil amplia o que se ouve pelo ouvido” (Schambeck, 2017, p. 116). Vibro tátil é um termo que vem do latim “vibrare”, que significa vibrar, e “tactilis”, que se refere ao tato. Essa palavra é utilizada para descrever a capacidade de sentir ou perceber vibrações através do tato. A percepção do som vai além do sentido da audição e envolve todo o corpo. A vibração e as sensações táteis também contribuem para a nossa experiência auditiva. É fascinante como nosso organismo integra diferentes formas de perceber o mundo à nossa volta. “O som é onda, que os corpos vibram e essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória” (Wisnik, 1989, p. 17).

Portanto, existem momentos que são de intensa agonia ficar com a caixinha de som próximo ao ouvido, o que pode ser prejudicial a mim, perder a audição aos poucos. Mas para quem é ouvinte, a música pode se tornar uma terapia, um acalento. Nesta direção, Santos (2022) fala que “Uma canção pode fazer que uma pessoa recorde momentos guardados na memória, visualize cenas específicas relacionadas com essas lembranças e, assim, vivencie várias emoções” (Santos, 2022, p. 12.). Sabemos que o som e a música têm o poder de mexer com os sentimentos de cada pessoa.

O som da caixinha próximo ao meu ouvido faz a sensação do zumbido²⁸ aumentar, o que me faz ter crises de ansiedade, a sensação de falta de ar, sentir os membros superiores formigarem e ficar inquieta. Para melhorar, bebo água ou faço exercícios de respiração para o controle e não

28 Acufeno ou tinido são os termos que os médicos usam quando uma pessoa ouve um zumbido, toque de campainha, assobio, rugido ou um ruído em um ou ambos os ouvidos. Disponível em: <https://www.mdsaude.com/otorrinolaringologia/zumbido/>. 20 de julho de 2024.

ter os batimentos cardíacos acelerados, ou simplesmente interrompo a música e converso com minhas alunas ou brinco com elas.

Como nasci com a deficiência auditiva eu não sei como é a sensação de ser ouvinte, mas hoje com o zumbido e às vezes ter a sensação de entupimento me fez perceber que minha audição alterou, pois antes do COVID-19 nada era assim.

Uma perda auditiva pode acontecer de diversas formas, como: envelhecimento, ruídos²⁹, acúmulo de cera, infecções, essas são as causas mais comuns. Diferente de nascer com a Surdez, que está relacionada a doenças como meningites, viroses, genética, defeitos congênitos, alergias, e uso de medicamentos, entre outros casos.

Cena 2: Silêncio/Improviso

O silêncio é uma ausência de som, de fala, comunicação, e sinônimo de paz, tranquilidade, sereno. No entanto, na minha cena e para mim o silêncio é ensurdecador, uma angústia, motivo que durante a pandemia COVID-19 eu contraí o vírus, o pior sintoma para mim foi ficar sem meus sentidos, paladar e olfato, isso mexeu muito com o meu psicológico. Além disso, estava com congestão nasal, e alterou o grau da minha audição e provocando 'zumbido' no meu ouvido. Esse zumbido às vezes são muitos tipos de "sons" diferentes, como exemplo: batidas em parede, barulho de ventilador, barulho

²⁹ É causado por excesso de exposição ao ruído excessivo. Isso ameaça a audição de pessoal militar, policiais, trabalhadores da construção, trabalhadores de fábrica, agricultores, dentistas e professores de jardim de infância - para citar apenas alguns. Os concertos de rock e os tocadores de MP3 também podem prejudicar a audição das pessoas. Disponível em: <https://www.oticon.com.br/hearing-aid-users/hearing-loss/understand-hearing-loss/what-is-hearing-loss>. 22 de julho de 2024.

de chuva, barulho de caminhão caçamba, principalmente barulho de insetos ou anfíbio. Como girinos, pios de pássaros, coruja, grilo. De acordo com as pesquisas médicas são observados também esses tipos de sons descritos por pessoas que escutaram. Knobel diz que “O zumbido é comumente descrito pelos pacientes com sons simples (apitos, “hum”, chiados, som de cigarra) únicos ou múltiplos, contínuos ou pulsáteis, percebidos em uma orelha, nas duas ou na cabeça” (Knobel, 2007, p. 6). Esses sons então habitam o “meu silêncio” desesperador dentro dos meus ouvidos.

A cena Silêncio se passa toda por improvisação em dança, onde posso expressar todo meu sentimento de angústia com o zumbido no ouvido. Foi uma escolha minha, para envolver esse momento de sensações e sentimentos com a dança.

O improviso³⁰ é espontâneo, não tem coreografia pronta, nele podemos expressar nossos sentimentos, pensamentos, ser livres. De acordo com Oliveira, a “Improvisação é uma palavra que comumente está relacionada ao nosso cotidiano, a como fazer algo de uma maneira “qualquer”, repentina, sem preparação prévia; uma alternativa rápida para contornar um erro.” (Oliveira, 2013, p. 9). A dança e a arte em si, desenvolvem a criatividade, a expressão emocional, é interagir com o público, colocar seus próprios sentimentos, intenção na dança ao que queira ser mostrado ou falado. Santinho ainda afirma que a improvisação na dança:

30 Etimologicamente, a palavra “Improviso” deriva do latim IN PROMPTU, “em estado de atenção, pronto para agir”, que vem de IN, “em”, mais PROMPTUS, “prontidão” que, por sua vez, origina-se de PROMERE, “fazer surgir”. Esse estado de prontidão do artista, no momento de surgimento da sua obra, caracteriza a ação do improviso na criação artística. (OLIVEIRA E SANTINHO, 2013).

[...] se tornou uma possibilidade riquíssima de trabalho e possibilita não apenas o conhecimento do corpo e a exploração do movimento como colabora significativamente com a composição coreográfica, na medida em que abre caminhos para novas possibilidades da cena e em sua preparação. (Oliveira, 2013, p. 46).

Assim, trabalhar com o recurso da improvisação na cena do silêncio me trouxe a possibilidade de explorar os movimentos do meu corpo a partir da sensação que estar em um ambiente silencioso me causa, a angústia, os zumbidos constantes, traduzidos em coreografia, no corpo em cena.

Cena 3: Vídeo Relato

Apresento na cena do vídeo um relato, uma breve exposição da minha história, na qual me apresento, discorro sobre a minha deficiência: como foi o processo de descoberta, a problemática da deficiência ao adquirir um vírus como COVID – 19, que me deixou com sequelas como o zumbido no ouvido, e conto de que forma a dança se move em minha vida.

Cena 4: o canto do Uirapuru

Uirapuru é um pássaro e tem uma lenda amazônica, e de acordo com a sua lenda ele aparece uma vez no ano, e a sua presença é notada por seu canto diferente, singular. Ele não vive em um lugar só, sempre está por lugares diferentes. O uirapuru tem um canto único entre os pássaros:

Figura 22 - Espetáculo Corpos Dançantes - Uirapurú (2024) - Belém/PA



Fonte: Fotografia de Matt Sousa.

ele é capaz de cantar durante 10 ou 15 minutos seguidos sem repetir uma nota sequer da melodia. A lenda diz que a pessoa que ouvir o canto do uirapuru será abençoada com boa sorte e poderá fazer um pedido, que certamente será realizado. Essa lenda possivelmente tem origem no quão raro é se ouvir o canto desse pássaro, já que ele ocorre somente pelo período de 15 a 20 dias ao longo de todo o ano, durante a preparação do ninho³¹.

A Lenda Uirapuru³²

Era uma vez um jovem guerreiro índio, chamado Quaraçá, que morava com sua gente na floresta amazônica e adorava passear pelas matas tocando sua flauta de bambu. O som ecoava entre as árvores e fazia calar os bichos. Todos gostavam de escutar aquela música. Um dia, enquanto passeava pela tribo, o jovem Quaraçá achou de se apaixonar pela belíssima Anahí, que era casada com o cacique. O jovem sabia que o seu amor era impossível, e logo a tristeza tomou conta dele. De tanto sofrer, nem queria mais tocar a sua flauta. A tristeza o consumia. Foi aí que ele resolveu pedir ajuda ao deus Tupã. Foi para o meio da floresta, tocou, tocou muito aquela flauta. Chorava e cantava e pedia ajuda. Tupã ficou sensibilizado com o sofrimento do jovem e resolveu ajudar, transformando-o num pequeno pássaro colorido (vermelho e amarelo, com asas pretas), de belíssimo canto, e deu-lhe o nome de Uirapuru. Naquele dia, Uirapuru voou pela floresta, voltou à tribo, cantou, voou de novo. E assim passou a fazer todos os dias, encantando a todos com seu forte e lindo canto. Toda vez que via a amada, ele pousava e cantava para ela, que ficava maravilhada com o som daquele pequeno e lindo pássaro. Com

31 Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia-de-a-a-z/l/a-lenda-do-uirapuru/>. Acesso em 4 de setembro de 2024.

32 A lenda do Uirapuru, o pássaro mágico que traz muita sorte, Lúcia Resende. Disponível em: <https://xapuri.info/a-lenda-do-uirapuru-o-passaro-magico/>. Acesso em: 25 de julho de 2024.

o tempo, o cacique da tribo também ficou encantado com o canto do Uirapuru. Queria que ele ficasse cantando ali, para sempre.

Quis aprisioná-lo, fez uma arapuca, foi a sua procura e perdeu-se na floresta. Dele, ninguém mais teve notícia. Dizem que foi castigo do Curupira, o protetor dos bichos da floresta, que não pode ver animal sofrendo sem ficar danado de bravo. A bela Anahí ficou sozinha, mas nem teve tempo para a tristeza, porque o Uirapuru chegava ali todos os dias, com aquele canto lindo, para consolar a amada. Mais que isso, ele soltava aquele canto triste, porque acreditava que, assim, ela poderia descobrir quem ele era, e isso quebraria o encanto. Mas o que se sabe é que ele continua cantando nas matas até hoje [...]

A cena é pensada a partir do canto dele, o qual correlaciono ao 'zumbido' no meu ouvido. Assim, penso e ressignifico este som que é parte de mim em algo que deve ser acalantador e não atordoador. Como sabemos da história do Uirapuru, vemos que seu canto é lindo, e pela lenda também é mágico, pois as pessoas ao ouvi-lo, podem ter um desejo realizado. Portanto, para mim o canto dele foi escolhido como representação do zumbido no meu ouvido, o qual desejo que não me deixe ansiosa, com um misto de sentimentos ruins, mas que seja um som lindo, consolador, sereno. Esse som as vezes é baixo, calmo, mas outras vezes é alto e atormentador.

Em minha cena, eu faço movimentos utilizando o ballet clássico, jazz e dança contemporânea, que pode ser classificado como neoclássico, que é uma mistura de modalidades sem fugir do ballet clássico no qual expresse o quanto o canto do Uirapuru pode ser a representação do desejo de transmutação do som no meu ouvido.

Nessa cena, utilizo folhas secas no chão, como elemento de representação de árvores, florestas, que é um hábitat do pássaro Uirapuru. As folhas compõem o visual da minha cena e podem acessar, também, as pessoas com deficiência visual, uma vez que o som do meu pisar nas folhas, pode ajudar na percepção sonora da minha trajetória coreográfica, localização no espaço.

Algumas considerações

A dança que mais se fez presente na minha vida foi o ballet clássico. Portanto, a dança das cenas como um todo foi “mesclado” com as técnicas do ballet clássico, da dança contemporânea e jazz, essas técnicas corporais balizaram a minha composição coreográfica e trouxeram para o meu corpo a materialização da minha história de vida. Hoje como professora e artista, busco novos conhecimentos para o crescimento da minha carreira profissional dentro dança, para mim e meus alunos, pois quero ser uma referência, na qual possam se espelhar, sobretudo, para que sejam pessoas mais humanizadas, que não desistam de seus sonhos, sejam pessoas determinadas a lutar por seus direitos e principalmente pelo respeito às pessoas com deficiências, que saibam que nossa luta acontece todos os dias, num âmbito pessoal e nas questões coletivas.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Katiúscia Cristina Vargas. **História de Vida de alunos com deficiência intelectual:** percurso escolar e a constituição do sujeito. 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BRASIL. **Lei nº 14.768, de 22 de dezembro de 2023.** Define deficiência auditiva e estabelece valor referencial da limitação auditiva. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 22 dez. 2023.

BRASIL. **Lei n.º 13.146, de 6 de julho de 2015.** Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 7 jul. 2015.

FROTA, Ilgner Justa. et al. Transtornos de ansiedade: histórico, aspectos clínicos e classificações atuais. **Journal of Health & Biological Sciences**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 1-8, 2022.

KNOBEL, Keila Alessandra Baraldi. **Influência do silêncio e da atenção na percepção auditiva:** implicações na compreensão do zumbido. 2007. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LANE, Harlan. **A máscara da benevolência:** a comunidade surda amordaçada. Lisboa: Piaget, 1997.

LIMA, Francisco José de; Silva, Fabiana Tavares dos Santos. Barreiras atitudinais: obstáculos à pessoa com deficiência na escola. In: SOUZA, Olga Solange Herval (Org.). **Itinerários da inclusão escolar:** múltiplos olhares, saberes e práticas. Porto Alegre: Editora AGE, 2008.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTOS, Terezinha Vitória dos. **Música e surdez**: a influência das representações mentais na percepção musical em pessoas surdas. 2022. Monografia (Graduação em Música) - Campus de Sobral, Universidade Federal do Ceará, Sobral, 2022.

SCHAMBECK, Regina Finck. Vendo, sentindo e tocando: processos de musicalização de crianças surdas. **Revista Orfeu**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 114-128, 2017.

TEIXEIRA, Ana Clara Lira. **Dança e educação inclusiva**: processos educacionais formativos de uma artista-professora-pesquisadora com deficiência auditiva na licenciatura em dança. 2022. Monografia (Graduação em Dança) - Faculdade de Dança, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

WISNIK, José Miguel Soares. **Som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



(E)vidente: reconstrução, reinvenção e ressignificação de um corpo dançante

Marco Antônio Silva Lopes

DOI: [10.51859/amplla.cda611.1125-3](https://doi.org/10.51859/amplla.cda611.1125-3)



Nessa escritura sobre dança e vida, coloco em relevo minha história com a arte, mais, especificamente, com a dança. Discorro também sobre a minha condição de pessoa com deficiência visual adquirida, já adulto, e como esse acontecimento impactou minha vida e meu corpo dançante. Esmiúço também o processo criativo em dança para o espetáculo “Corpos Dançantes”, o qual resgata as lendas amazônicas que cresci ouvindo na infância mergulhada nos banhos de igarapés na cidade de Santo Antônio do Tauá, interior do estado do Pará. O meu processo coreográfico foi dividido em três cenas: 1. A mãe d’água; 2. A chuva da tarde e 3. Matinta Pereira, nas quais utilizo metodologias acessíveis para o meu corpo e as exponho para o público. A construção poética foi permeada por um ser e estar no mundo em diálogo com a minha regionalidade e as acessibilidades que me possibilitam dançar com autonomia.

Caminhada e encontro

Eu não saberia dizer com precisão em que momento da minha vida as artes surgem e começam a fazer parte da minha trajetória até aqui. Às vezes gosto de pensar que elas foram chegando e ficando, tão suave e gentilmente que eu nem percebi. Contudo, quando paro para refletir e tentar identificar esse ponto de encontro, as memórias me vêm como uma onda, trazendo muita coisa e me arrastando para aqueles lugares do passado onde a arte começou a fazer parte da minha caminhada.

Essas memórias me trazem de volta aquele menino que adorava observar os adultos dançando, que se maravilhava com aquela dança que mais parecia uma conversa entre corpos, uma conversa ora agitada e alta, ora sussurrada e lenta quase como um segredo dito a olhos vistos. Lembro daquele menino dançando com sua mãe e ela lhe mostrando aqueles passos simples e complexos ao mesmo tempo. Sim, talvez tenha sido aí onde tudo começou.

Durante meus anos de escola o contato com a dança se tornou cada vez maior. Comecei a fazer parte de grupos de danças folclóricas das escolas por onde passei, e esse contato foi muito importante, pois me aproximou das danças regionais e isso me acompanha até hoje. Foi nesse período também que conheci o teatro. Foram incontáveis apresenta-

ções em datas comemorativas das escolas. Nesse momento a dança começa a se entrelaçar ao teatro e as possibilidades eram muitas.

No período entre o fim do ensino fundamental e início do ensino médio, conheço e começo a fazer parte do *Programa Mais Educação*³³ na Escola Estadual de Ensino Fundamental Pinto Marques, com a professora Natália e ela me apresenta a dança contemporânea³⁴. Foi uma fase de transformação na minha dança, uma nova corporeidade surgia, novas possibilidades que se somavam às que já existiam. Foi uma fase de grandes aprendizados.

33 O Programa Mais Educação, criado pela Portaria Interministerial nº 17/2007 e regulamentado pelo Decreto 7.083/10, constitui-se como estratégia do Ministério da Educação para indução da construção da agenda de educação integral nas redes estaduais e municipais de ensino que amplia a jornada escolar nas escolas públicas, para no mínimo 7 horas diárias, por meio de atividades optativas nos macrocampos: acompanhamento pedagógico; educação ambiental; esporte e lazer; direitos humanos em educação; cultura e artes; cultura digital; promoção da saúde; comunicação e uso de mídias; investigação no campo das ciências da natureza e educação econômica. (Ver no sítio: <http://portal.mec.gov.br/programa-mais-educacao/apresentacao?id=16689>, acesso em 14 de julho de 2024).

34 A dança contemporânea é metafórica, isola os elementos do gesto e do corpo em unidades menores de percepção. Nesse gênero de dança, o dançarino torna-se um pesquisador do seu próprio corpo e do corpo do outro (Snizek, 2004).

No ano de 2005, tive contato e experiência com as Toadas³⁵, nas aulas de educação física na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Doutor Freitas. Nesse mesmo período conheci a Mocidade Espírita Legião do Bem – MELB³⁶, que é um projeto social que ensina balé no bairro do Jurunas, e lá aprendo um pouco de Sapateado, Street Dance, Balé clássico e Jazz. Fiquei por lá durante 6 anos. Depois já adulto, entro para o grupo de manifestações culturais Mayaná³⁷, do município de Ananindeua que trabalha o Carimbó, xote e as lendas folclóricas do Estado do Pará e da Região Norte do Brasil. Nem sei dizer o quanto estava empolgado com todos esses acontecimentos. E foi então que eu comecei a perceber, de fato, o quanto a dança fazia parte da minha vida. Durante o tempo em que estive na MELB, também passei um período rápido pela companhia de dança Ballare e pela companhia de dança Paula Lisboa, escolas de balé clássico da cidade de Belém/PA.

35 A dança da toada é uma forma de expressão corporal que acompanha a música. É comum ser realizada em pares, com movimentos suaves, elegantes e harmoniosos. Os dançarinos geralmente seguram as mãos ou mantêm uma proximidade física enquanto realizam passos e movimentos coreografados. Os passos da dança da toada são fluidos e podem incluir deslizos, giros, movimentos de braços e corpo, saltos leves e outros gestos que se encaixam na melodia e no ritmo da música. A dança busca retratar a conexão com a natureza e o espírito da região amazônica, transmitindo uma sensação de leveza e harmonia. (Ver no sítio: <https://www.dancastipicas.com/regiao-norte/danca-da-toada/>, acesso em 13 de agosto de 2024)

36 Instituição Espírita Kardecista destinada a divulgação e estudo da Doutrina Espírita e Assistência social a comunidade. (Ver no sítio: https://www.facebook.com/p/Mocidade-Esp%C3%ADrita-Legi%C3%A3o-do-Bem-MELB-100078293884181/?_rdr)

37 Fundado em 2005, no Conjunto Júlia Seffer, localizado em Ananindeua, os integrantes do grupo montaram um projeto com o objetivo de prestar uma homenagem aos mestres de carimbó do município.

Figura 23 - Apresentação de Carimbó coreografado do Grupo Mayaná



Fonte: Fotografia de Daniel Gonçalves.

A Escola de Teatro e Dança da UFPA foi um marco na minha vida, pois no ano de 2014, mais um grande leque de possibilidades se abriu para mim. No curso Técnico de Intérprete-criador em dança, meus horizontes se expandiram ainda mais. Se antes eu já tinha a dança como uma certeza, a partir deste momento eu firmei ainda mais minhas convicções na arte dança e percebi, também, que para além do corpo que dança eu precisaria alinhar a minha mente, trabalhar para desenvolver um conhecimento teórico para embasar meus pensamentos sobre a dança e sobre arte como um todo. Compreendi o quanto teoria e prática precisam caminhar juntas e o quanto essa união pode fortalecer não apenas meu discurso com o corpo, mas também o poético. Creio que nesse exato período, ainda que sem que eu percebesse, a vontade de me tornar professor surgiu e começou a crescer em mim.

Durante esse período também participei de oficinas no Instituto de Artes do Pará - IAP, hoje conhecido como Casa das Artes e no Sesc Boulevard. Foram tantas e nas mais variadas vertentes que não conseguiria citar cada uma agora, e todos esses aprendizados permanecem no meu corpo até hoje, e alguns mais fortes que outros, devo admitir. Danças africanas, danças populares, dança clássica etc.

No ano de 2014 entrei para o Grupo Coreográfico do Sesc e com isso participei de outras oficinas de dança. Ao final de uma dessas oficinas, apresentamos um espetáculo de dança intitulado “Batuque Amazônico”. Todas essas experiências enriqueceram muito minha dança, tanto técnica, quanto poeticamente.

No mesmo ano aconteceu o espetáculo da Escola de Teatro e Dança do curso Intérprete Criador em Dança do primeiro ano, com o nome “Igual a ti sem querer”, do qual participei com um solo que representava um ser que é aquela dança rejeitada pelos outros. Neste mesmo ano aconteceu o espetáculo “Nos Passos da Arte”, no Sesc, Doca, do qual participei com o grupo coreográfico de contemporâneo. Em 2016, participei do espetáculo de conclusão do curso Intérprete Criador, em dança denominado “Narcisos”, dirigido pelo professor Dr. Paulo Paixão.

Mais um ciclo se encerrava, mas eu prefiro dizer que um ciclo terminava, pois o sentimento de querer aprender mais, prosseguia.

Ainda em 2014, participei do Festival Folclórico da Amizade no município de Bragança, e do concurso Garoto Boto Rosa e ganhei a faixa e prêmio de primeiro lugar com um solo de dança que mostra a transformação de um boto numa índia guerreira. Participei representando o grupo Mayaná, do qual fazia parte do corpo de dançarinos e do qual também me tornei coreógrafo no ano seguinte.

Figura 24 - Apresentação do espetáculo Narcisos – ETDUFPA



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 25 - Apresentação do espetáculo Igual a ti sem querer – ETDUFPA



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse momento senti a necessidade de dar um passo além, senti que esses anos de estudos e aprendizados poderiam me abrir outros caminhos. Sempre na perspectiva de troca, comecei a ministrar oficinas de dança. Tive a oportunidade de passar por muitos lugares enquanto participava das oficinas, mas um, em especial, traz-me boas recordações por vários motivos. O sentimento de tarefa cumprida, experiências compartilhadas, reciprocidade e orgulho. Esse momento foi quando ministrei oficinas de teatro e dança para o grupo de jovens da capela Sagrado Coração de Jesus, onde dirigi e participei como parte do elenco do espetáculo Auto de Natal: A bela e a fera.

Todos os passos que dei, os caminhos que segui, as escolhas que fiz e as decisões que tomei, ainda que não tenha relatado todas, por quaisquer que sejam os motivos, trouxeram-me até aqui. Fora uma trajetória de sins e nãoos, de acertos e motivos para tentar de novo e/ou tentar de outra forma.

Escolher viver de arte é um desafio, talvez um dos maiores que uma pessoa possa aceitar vivendo numa sociedade como a nossa. Acredito não ser necessário aqui me debruçar sobre esse tema, contudo, falar dos meus atravessamentos, é algo que compete ao artista, é mais do que levantar bandeiras ou abraçar causas, é externar o seu EU, é refletir o meu tempo, meus meios e minhas realidades. Mas as realidades mudam e, conseqüente, os meios também mudam.

De fora para dentro

Doravante, mas apenas até certo ponto, não há relatos felizes, alguns até chegam a serem alegres, mas não felizes. Em abril de 2017 eu me tornei uma pessoa com deficiência visual. Eu fico cego³⁸. Nesse momento todos os horizontes que eram tão nítidos e estavam bem à minha frente foram bloqueados por uma parede escura, que logo se tornaram quatro.

Dizem que começamos a morrer no exato momento em que nascemos. Eu morri e tive que nascer de novo nesse percurso conhecido como vida. Mas foi um renascimento difícil. Eu não conseguia ver (em todos os sentidos) novas perspectivas, o mundo que se abria para mim estava escuro e nada parecia fazer mais sentido. Para além do sentimento de perda, havia todas as implicações que a cegueira me acarretaria. Eu não poderia mais dançar.

Esse sentimento me acompanhou durante muito tempo e, de certa forma, existem ruídos dele ainda hoje.

38 Eu me torno pessoa com deficiência visual baixa, visão monocular e logo depois cegueira por decorrência de catarata e descolamento da retina aos 26 anos de idade.

Nesse momento eu me reaproximei da minha fé. Apeguei-me a Deus a fim de entender os motivos de tudo aquilo estar acontecendo comigo, perguntava se era o fim de tudo para mim. Foi então que eu obtive a minha resposta. Através de sonhos eu entendi que não era apenas o fim de uma fase, mas também era o começo de outra. Uma nova fase, um renascimento, ainda que de um parto difícil e longo. Eu decidi por me reabilitar.

[...] o uso da bengala não é uma decisão simples, não é de fácil incorporação vital nem se esgota no aprendizado de uma técnica. Muitas são as narrativas onde a bengala aparece como um pesado símbolo da cegueira, pelo fato de tornar a cegueira visível e provocar atitudes de pena por parte das pessoas. Ela fixa uma identidade: de agora em diante, aquela pessoa é, antes e acima de qualquer outra coisa, um cego.” (Kastrup, 2015, p. 6).

Esse foi o primeiro passo de uma longa caminhada. De início relutei em assumir a bengala pois eu já imaginava como seria a reação das pessoas ao me verem assim, e, também por mostrar a todos aquilo que eu passei a ser. Contudo, essa barreira foi se diluindo a cada passeio que eu fazia pelo sítio onde morava, minha primeira bengala era um cabo de vassoura e com ela eu comecei a me aventurar cada vez mais longe de casa.

O primeiro impacto que tive com relação à reação das pessoas foi quando, em 2018, eu retornei para a Escola de Teatro e Dança para concluir meu Curso de Intérprete Criador em Dança. Já com uma bengala em mãos e com a reabilitação em curso, a minha presença era notada à distância. Lembro de pessoas se perguntando se

eu estava realizando alguma performance. Talvez seja, de fato, uma performance, mas era uma performance viva, uma performance de reinvenção de mundo, do meu novo mundo.

A experiência de perder a visão não requer a adaptação a uma dada realidade, tal como professam algumas práticas de reabilitação de orientação política conservadora. Ela requer a invenção de novos territórios existenciais, a invenção de novos mundos. (Kastrup, 2015, p. 12).

Durante um bom tempo fiquei imaginando como seria esse novo mundo. Na verdade, pensava em como me adaptar a esse mundo. E quanto mais eu pensava sobre isso, menos perspectivas de vida se apresentavam para mim. Demorei um bom tempo até perceber que estava seguindo um caminho que não me levaria a lugar algum. Eu precisava criar meus próprios caminhos, eu precisava me reinventar e criar um novo mundo para mim.

As práticas de reabilitação que foram quase que impostas a mim, por vezes, não me auxiliavam de fato, chegando até mesmo a tornar minhas tentativas de retomar minha vida uma tarefa tortuosa. O modo como eu fazia várias coisas antes já não me servia mais, e o meu corpo sempre foi um corpo da dança, e os programas de reabilitação não estavam aptos para me auxiliarem nisso. E percebendo isso minha frustração apenas aumentava e um questionamento me dilacerava por dentro: eu ainda consigo dançar? Uma pirueta nunca foi tão difícil de realizar. Dançar carimbó, nessa nova condição, era impensável. Iniciar uma coreografia e terminá-la voltado para o público era uma tarefa hercúlea. Ensinar dança para outras pessoas não fazia mais parte dos meus planos.

De dentro para fora

*A minha fala, minha opinião
A minha casa, minha solidão
Joguei do alto do terceiro andar
Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida
Na avenida, dura até o fim.
(Mulher do fim do mundo – Elza Soares)*

Parafraseando a música, eu vou dançar, eu vou dançar, deixem-me dançar até o fim. As grandes mudanças devem começar por dentro. Mesmo que seja necessário modificar o lado de fora.

Eu não saberia explicar tão bem de onde veio a força para seguir em frente, penso nisso como um daqueles momentos da vida em que simplesmente tomamos uma decisão. Um ponto de virada. As vezes imagino que tal força venha das lembranças da minha mãe me ensinando a dançar. Das lembranças dos momentos em que ela esteve presente em apresentações para me ver dançar. Talvez daí venha a vontade e desejo de não deixar que tudo isso tenha sido em vão. Mas não apenas para o contentamento dela, mas também e, principalmente, pelo meu próprio desejo de continuar a dançar, apesar de tudo. Ainda que em processo de aceitação, meu corpo implorava pela dança e, ainda que eu tentasse, não poderia nem conseguiria me privar disso.

No ano de 2019, eu ingressei no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará. Devo dizer que, a princípio, foi assustador pensar nos desafios e barreiras que eu teria que enfrentar e superar, mas o medo foi se convertendo em força, uma força que crescia a tal ponto de eu decidir ingressar também no curso técnico de Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Através dos componentes curriculares da faculdade comecei a perceber o meu corpo no espaço sem o uso da visão e tentando sempre compreender de que forma e maneira eu conseguiria me adaptar e dançar sem usar a visão, mas percebi que era muito difícil para uma pessoa que enxergou por 26 anos.

Em 2019, fui convidado pela Professora Doutora Marina Mota para participar do projeto Corpus Sensorialis³⁹, com a proposta de trabalhar metodologias de ensino e aprendizagem da dança para pessoas com deficiência visual. A partir do uso de tais metodologias, comecei a perceber o quanto elas são acessíveis e conseguem me dar possibilidades de dançar sem medo de cair ou de bater em algum lugar ou em outras pessoas, trabalhando a localização espacial através de sons, de trajetórias demarcadas no espaço e o uso de bonecos articulados de pequena escala para que eu fosse capaz de “visualizar”, através do tato, como era um determinado movimento ou postura.

39 O projeto Corpus Sensorialis foi contemplado com o Prêmio Produção e Difusão Artística 2019, da Fundação Cultural do Pará (FCP), para produção de um espetáculo, na linguagem da dança a partir da experimentação de metodologias sensoriais de ensino/aprendizagem e de processo de criação para dançarinos com deficiência visual; foi apresentado em 20 e 21 de fevereiro de 2020 na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Figura 26 - Metodologia Corpo escala -
reprodução do movimento do boneco articulado



Fonte: Arquivo do Coletivo Corpus Sensorialis.

Esse foi um período de grande satisfação e felicidade por descobrir tais metodologias que me possibilitaram re-descobrir a dança no meu corpo. Perceber, entender e aceitar que eu ainda podia dançar. No ano de 2020 foi realizado o espetáculo *Corpus Sensorialis*. Neste mesmo ano também veio a pandemia...Todos os planos e trabalhos tiveram que ser adiados e, com isso, vieram a ansiedade e o sedentarismo.

Eu engordei e tive que descobrir novas maneiras de continuar meu processo de reabilitação sozinho. Em 2021, eu retornei para os trabalhos da prática da dança com as professoras Doutora Marina Mota e Socorro Lima, a partir de projetos aprovados pela Lei Aldir Blanc, no quais foram trabalhadas as metodologias do *Corpo contíguo*⁴⁰, *Corpo trajeto*⁴¹, *Corpo escala*⁴² e *Corpo sonoro*⁴³, promovendo um nível maior de maturidade no meu corpo e na minha dança. Retornei às atividades remotas da faculdade e do Curso Técnico em Teatro.

40 A metodologia denominada *Corpo contíguo* diz respeito à dança realizada com os corpos dos dançarinos muito próximos, a fim de possibilitar o uso dos sentidos remanescentes para percepção do corpo do outro no espaço e o dançar junto. (Mota, 2022, p. 44).

41 A metodologia *Corpo trajeto* trata da trajetória delineada pelo corpo na utilização do espaço a partir do movimento dançado e as formas acessíveis, com a demarcação do piso com fitas adesivas com texturas e/ou cores contrastantes, que dão suporte para os deslocamentos autônomos dos dançarinos com deficiência visual, com a exploração tátil e resíduo visual. (Mota, 2022).

42 A metodologia *Corpo escala* está relacionada à utilização de corpo em escala diminuta (se comparado ao corpo humano), para apreensão de movimentos pelos dançarinos a partir do uso do tato. (Mota, 2022, p.44).

43 A metodologia *Corpo sonoro*, utiliza o sentido da audição enquanto via sensorial prioritária para percepção espacial a partir da localização do som; aperfeiçoa a relação do corpo do dançarino com o espaço de aula, de cena, bem como com o corpo do outro, a partir de informações sonoras. (Mota, 2022, p.71).

Tornar-me pessoa com deficiência visual – cegueira, foi um processo muito doloroso e transformador em todos os sentidos. Enxergar num dia e no outro ficar cego não é normal e nem fácil, e muito menos simples, mas eu tive que me adaptar o mais rápido possível para conseguir seguir a minha vida. Sempre digo, ainda hoje, após 7 anos de cegueira que eu não a aceito, mas convivo com ela porque não tem como deixá-la de lado, então vou me reinventando aos poucos e fazendo os processos cotidianos “normalmente”.

Memórias afetivas de um corpo cego na cena

Todo o processo se inicia com um primeiro encontro remoto. Esse momento foi, principalmente, para falarmos a respeito do projeto e de como ele seria desenvolvido. Também foi o momento para conhecer as outras pessoas que fariam parte do projeto e como seria o trabalho individual e coletivo.

O processo criativo foi dividido em etapas, sendo a primeira para encontros presenciais para tratarmos do processo de criação individual e desenvolver uma temática central, que segundo a orientação da direção, deveríamos ter como objetivo as acessibilidades, as composições coreográficas e contemplar a nossa regionalidade. A partir dessas indicações cada um ficaria livre para criar seguindo o tema, mas utilizando seus próprios indutores.

Quando começamos os encontros presenciais, trouxe várias ideias para as minhas coreografias e para a minha performance. Iniciei minha pesquisa com as lendas da chuva, da Matinta Pereira, da Mãe d'Água, e do Boto Cor-de-rosa, mas não sabia quais escolher para a minha apresentação, acabei elegendo três destas lendas, a saber: a Mãe d'Água⁴⁴; a Chuva da tarde⁴⁵ e a Matinta Pereira⁴⁶. A partir dessas escolhas, comecei também a pensar em vários objetos cênicos e figurinos possíveis que poderiam ser construídos a partir das minhas coreografias.

As escolhas das lendas citadas, partiram das minhas memórias de adolescência na comunidade Coração de Jesus, localizada em Santo Antônio do Tauá, município do interior do Pará, que fica a 63 quilômetros da capital,

44 A personagem Mãe d'Água é uma entidade do “folclore brasileiro” de uma “beleza fascinante”. Ela possui domínio sobre os rios e mares em toda a terra. (Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2016/TRABALHO_EV056_MD1_SA20_ID2379_08052016010309.pdf. Acesso em 22/09/2024).

45 Os habitantes de Belém convivem com um tempo instável, que culmina com fortes chuvas nos fins das tardes da capital paraense. (Disponível em <https://portalamazonia.com/para/pegou-a-sombriinha-saiba-o-motivo-da-famosa-chuva-da-tarde-de-belem>. Acesso em 22/09/2024).

46 A lenda da Matinta Pereira trata de uma mulher que se transforma em pássaro com um canto de mau agouro, aparece de noite nas vilas, cidades, povoados, atravessando o espaço com seu grito arrepiante. Ouvindo seu grito, os moradores prometem, em voz alta, fumo. (Ver no sítio: <https://revistaconexaoliteratura.com.br/a-lenda-da-matinta-pereira/>. Acesso em 23/09/2024).

Belém. Nesse local, vivia diariamente no Igarapé⁴⁷ tomando banho. Resolvi assim, colocar em minhas cenas o Igarapé como ponto de partida para as lendas e as histórias que escutava dos moradores locais, principalmente da dona Teresa, não sei se ela só queria me colocar medo porque eu passava o dia todo tomando banho de Igarapé, ou se era porque realmente aconteciam os casos relatados por ela.

Para as composições das coreografias, percebi que poderia trabalhar os esforços labaniano⁴⁸ de tempo, espaço e fluxo, apesar de ainda não vislumbrar em qual coreografia encaixaria minha proposta, mas já tinha certeza de que gostaria de trabalhar esses fatores de movimentos.

47 Um igarapé é um curso d'água amazônico de primeira ou em terceira ordem, constituído por um braço longo de rio ou canal. Existe em pequeno número na bacia amazônica, caracterizados por pouca profundidade e por correrem quase no interior da mata. A maioria dos igarapés tem águas escuras semelhantes às do rio Negro, um dos principais afluentes do rio Amazonas, transportando poucos sedimentos. São navegáveis por pequenas embarcações e canoas e desempenham um importante papel como vias de transporte e comunicação. (Ver no sítio: <https://ipam.org.br/glossario/igarape/>. Acesso em 20/09/2024).

48 O esforço labaniano se manifesta na elucidação da intenção e se destaca na nitidez das dinâmicas da ação composta pelos fatores do movimento (motion factors): peso, tempo, espaço e fluxo. O senso da proporção entre os graus e as variações desses fatores determina o grau da visibilidade e a lógica do esforço empregado. (Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008169>. Acesso em: 25 set. 2024).

Pensei também em trabalhar as danças regionais do Carimbó⁴⁹ e o lundu⁵⁰. Fui articulando essas ideias para que ao decorrer das semanas pudesse trabalhá-las. Optei também por utilizar a metodologia do corpo trajeto, ao utilizar a demarcação de um triângulo no centro do palco, que me auxiliaria a ir de um lado para o outro da cena, ir até próximo à plateia e voltar para o fundo do palco, ou seja, me movimentar pelo espaço com autonomia, a partir da referência delimitada no chão. Acrescentei uma linha diagonal no corpo trajeto triangular, que daria início a minha entrada em cena representando o caminho até a chegada no Igarapé.

No início do processo, após ensaiar, propus as coreografias das três lendas, e o que foi perceptível era que os movimentos estavam muito repetitivos em cada uma das coreografias.

Nessa etapa do processo, a primeira orientação que a direção nos deu foi de criarmos palavras chaves para essas nossas coreografias e que no próximo encontro apresentássemos quais seriam as palavras chaves que representariam esses elementos coreográficos que estávamos trazendo.

49 Segundo Vicente Salles (1969), reconhecido folclorista da região, o Carimbó representa uma “síntese das folganças caboclas” (ou formas de lazer popular), esta, constituinte de uma identidade paraense notadamente associada à amálgama de elementos africanos, indígenas e europeus. (Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Invent%C3%A1rio%20Nacional%20de%20Refer%C3%A2ncias%20Culturais%20sobre%20o%20Carimb%C3%B3.pdf>. Acesso em 21/09/2024.)

50 O lundu, também chamada de “dança dos negros” pelo historiador Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), o lundu tem origem nas danças de roda trazidas pelos escravos bantos, sobretudo angolanos e congolese, e tem como características a prática da umbigada e as danças voluptuosas que ritualizam as núpcias na cerimônia matrimonial congolese conhecida como lembamento. (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14380/lundu>. Acesso em: 29 de setembro de 2024.)

Quanto aos objetos de cena, eu levei uma saia com tecidos desfiados, um chapéu de palha, um pau de chuva e um instrumento feito com sementes de Jatropha que reproduzia o som de água, para inserir nas cenas das lendas e ver como esses elementos atuavam nos meus movimentos. Eu gostei muito dos sons que eles produziam, e das movimentações que me permitiam realizar.

No decorrer das semanas treinando, coreograficamente ficou bem interessante a disposição do corpo trajeto e das coreografias. Continuei trabalhando repetidamente, acrescentei a entrada até o Igarapé trabalhando voz em um diálogo comigo mesmo. Construí a cena da entrada do Igarapé trabalhando as técnicas vocais e trazendo essa memória afetiva, que ia diariamente nas férias, das 7h30 da manhã depois do café, tomar banho de Igarapé e retornava para casa ao meio-dia para almoçar e às 14 horas estava novamente na beira do Igarapé e saía próximo das 18 horas.

O Igarapé assim assumiu o papel de fio condutor das cenas, no curso das águas, cada lenda imergiu, tomou corpo no diálogo comigo mesmo e nas partes dançadas das três lendas e até a saída do Igarapé.

Diante do exposto, as palavras-chaves que escolhi para cada cena, foram: cena 1: mergulho; cena 2: brincar/brincadeira; cena 3: transição e cena 4: metamorfose.

Na composição coreográfica articulei na cena do Igarapé o esforço labaniano de espaço e na cena da Mãe d'Água o esforço fluxo que me ajudaram a trazer para o meu corpo as qualidades de movimentos descritas por Laban, relacionadas às temáticas tratadas.

A primeira coreografia a ficar pronta foi a da Mãe d'Água, trouxe movimentações que representassem as águas como movimentações da orixá Iemanjá, da orixá Oxum, assim como algumas movimentações de dança do ventre, trabalhando os esforços labanianos de fluxo. Consegui trazer muitos movimentos que pudessem remeter à lenda da Mãe d'Água dentro do Igarapé, ao mergulhar e tomar banho nessas águas geladas e cristalinas. Nesse mesmo processo já fui pensando como seria o figurino para usar na coreografia que trouxesse movimento e sons, trabalhando assim o corpo sonoro, outra metodologia para a acessibilidade na dança, que trabalha a percepção e deslocamento no espaço a partir do som.

Um recurso que utilizei nesse momento do processo de criação, foi passar para o papel, desenhar em alto relevo, o corpo trajeto das coreografias, dos percursos que eu utilizaria em cada cena. O desenho me ajudou a memorizar a entrada do Igarapé e os percursos coreográficos, sempre entrando na diagonal até chegar à ponta do triângulo e começando do lado direito e finalizando do lado esquerdo do triângulo as três lendas dançadas. Já no ensaio, comecei a construir no chão o corpo trajeto e dançar em cima dele usando a fita *Kraft*⁵¹.

Já a coreografia da Matinta Pereira foi construída a partir das movimentações das danças de Boi Bumbá e Bumba meu Boi que são das regiões norte e região Nordeste do Brasil, conhecidas também como Toadas. Trouxe o esforço labaniano peso, que remete a essa entidade da natureza que traz muitas vezes mau agouro e assusta as pessoas. Na coreografia coloquei elementos que lembrassem o pássaro rasga mortalha que é a coruja branca que representa, no folclore brasileiro, a Matinta Pereira, e a corporeidade de uma velha senhora com os cabelos desgrenhados.

51 O uso do desenho em alto relevo e em escala reduzida, foi proposto por Mota (2022, p. 68) para trabalhar memorizassem o espaço cênico percorrido, tal qual demarcado no processo do Corpo trajeto.

Figura 27 - Metodologia Corpo trajeto
desenho em alto relevo da trajetória das coreografias no espaço cênico



Fonte: Arquivo pessoal.

A cena da chuva da tarde foi a última a ser finalizada, escolhi trabalhar nessa lenda o esforço labaniano de tempo, que apresentei com elementos que remetessem a brincadeiras da infância, banho de chuva, utilizei a dança contemporânea nessa composição coreográfica.

Com o decorrer dos ensaios, amadureci algumas propostas coreográficas, retirei os excessos de repetições de movimentos e trouxe novos elementos mais organizados nas três coreografias das lendas e, mostrando mais presente os esforços labanianos, expliquei as minhas novas escolhas, por exemplo, à cena da Matinta Pereira, acrescentei a mutação dela como diz a lenda, que ela pode se transformar em qualquer animal, e então eu trouxe a corporeidade da cobra e da onça além de já ter a da rasga mortalha que é a coruja branca. Nessa etapa final do processo de criação consegui mostrar as coreografias prontas do começo ao fim, da entrada no Igarapé até a saída do Igarapé.

Após essa etapa, percebi que estava faltando algo, porque algo ainda se repetia. Então, consegui compreender que na utilização do espaço cênico, as três coreografias seguiam a mesma trajetória, começando do lado direito e finalizando do lado esquerdo. Logo tive a ideia de dividi-las da seguinte forma: com a Mãe d'Água entrando pela lateral direita do triângulo e finalizando na lateral esquerda; a Chuva da tarde iniciando pela direita e finalizando pelo meio e a da Matinta Pereira iniciando pela esquerda e finalizando pela direita.

Um recurso de acessibilidade apresentado pela direção, foram uns marcadores de chão, emborrachados e ásperos na superfície, para que eu tateasse com os pés na minha coreografia. Foram colocados em pontos estratégicos do triângulo e quando eu comecei a dançar, percebi facilmente eles no chão. A utilização desse recurso funcionou muito bem auxiliando-me a localizar-me nos pontos estratégicos do triângulo e nas extremidades do espaço cênico.

Figura 28 - Experimentação dos marcadores emborrachados de chão para orientação espacial



Fonte: Arquivo do Coletivo Corpus Sensorialis.

No processo de ajustes finais das cenas coreografadas, fiz ainda algumas alterações na utilização do espaço. A segunda, que é a lenda da chuva, mudou para começar na lateral esquerda do triângulo. A Matinta Pereira inicia da ponta central do triângulo, finaliza a coreografia no fundo do palco e sai pela linha diagonal de onde começa a cena do Igarapé, nesse momento ela se transforma em uma velha senhora perguntando: “quem quer, quem quer”... e assim finaliza a cena e minha apresentação.

Estética e acessibilidades: objetos, figurinos e sons

Desde o início do processo criativo pensei em quais seriam os materiais que eu usaria para compor as cenas, sejam objetos de cena, figurino ou referências sonoras que viessem a compor a trilha musical das minhas cenas.

Ao pensar as cenas e as coreografias que compõem o trabalho, percebi o quanto ele estava ligado a uma temática que envolvia diretamente as águas. Todo o trabalho, ainda que explore vários arquétipos e corporeidades distintas, tem uma relação direta com as águas em diferentes formas, como a chuva e as águas do igarapé.

Pensando nisso, alguns objetos cênicos foram experimentados para compor a visualidade e a sonoridade do trabalho.

- **O chocalho de semente de jatobazinho:** uso este para compor o figurino, mas principalmente pelo som que remete às águas de igarapés e rios.

- **O pau de chuva:** este é usado como objeto cênico que assume várias formas durante a minha dança, ora como bastão, ora como espada (elemento que remete às minhas brincadeiras dos tempos de criança), ora como cabo de um guarda-chuva, ora como instrumento musical de fato, trazendo um som que simula o barulho da chuva.
- **O chapéu de palha:** este compõe o figurino, mas também serve como um objeto simbólico de uma memória afetiva do tempo em que eu caminhava pelo sítio.
- **O apito:** ele é usado para criar uma sonoplastia que remete ao assovio da Matinta.

Quanto ao figurino, propus as seguintes ideias: uma saia que fizesse sons de água quando fosse dançar a mãe d'Água; algo que fosse feito com tecidos que representasse o cabelo da Matinta Pereira, que fosse confeccionado em um chapéu de palha. Indiquei também que queria um bracelete, que remetesse às garras da Matinta Pereira. Solicitei um figurino bem simples e que trouxesse toda essa regionalidade.

No que diz respeito à composição musical, expliquei ao músico que elementos trazia, corporalmente, em cada cena para que ele pudesse criar as músicas com efeitos que remetessem a essas mudanças do meu corpo em cena. O diálogo entre a equipe técnica foi constante para alinharmos nossos processos de criação.

Um corpo regional e dialógico

O regionalismo sempre esteve muito presente no meu fazer artístico. As danças mais populares, a exemplo do brega⁵², e as danças tradicionais da nossa região sempre permearam o meu corpo e me proporcionavam muitas possibilidades e satisfação no meu processo criador.

Paralelo a isso, trago também as memórias das histórias que ouço desde a infância. Histórias de lendas, mitos, visagens e assombrações. Coisas que são tão nossas, mas que, às vezes, deixamos de lado. Meu principal intuito era trazer de volta essas memórias para o meu corpo e celebrar nossas raízes, nossa cultura e afetos. Contudo, eu jamais poderia deixar de fora outros atravessamentos que são parte constituinte desse meu corpo dançante, pois acredito que somos algo como um lençol de retalhos, formado por muitos pedaços de tecidos com cores, estampas e texturas diferentes. Ignorar isso seria abandonar uma parte de mim.

52 O brega, expressão nacionalmente conhecida na dança de salão, tem sua origem na cidade de Belém, capital do Estado do Pará. Região de fortes valores culturais e pluralidade no que tange a dança e a música, recebeu influências significativas na “Era do Rádio” de ritmos conhecidos como calypso, merengue, cumbia... e no pós-guerra, do Twist americano, do rock-and-roll e do iê-iê-iê; vindo assim a surgir, em meados da década de 60, o ritmo brega. (Ver no sítio: <https://www.bregapop.com/historia/323-marcelo-thigana/54-pesquisa-sobre-o-brega-marcelo-thigana>. Acesso em 29 de setembro de 2024).

Assim, meu processo criativo parte, *a priori*, das minhas influências regionais e de matriz africana que vai se expandindo para o horizonte das possibilidades técnicas adquiridas durante o meu percurso de vida na dança.

Adicionalmente, também recorri às metodologias de dança para pessoas com deficiência visual que experienciei com a Professora Doutora Marina Mota. Pude trabalhar as coreografias com esses recursos metodológicos que foram bastante acessíveis. Uso bastante a metodologia *Corpo escala* para a percepção de sequências de movimento; o *Corpo trajeto* para perceber a trajetória que a minha dança faz no palco, trabalhando as direções e os níveis⁵³. Trabalho bastante o *Corpo sonoro* que em conjunto ao *Corpo trajeto*, auxiliam-me na percepção desse ambiente onde eu estou dançando para que eu não me perca de um ponto ao outro e consiga sempre me localizar nesse espaço.

Para a criação de cada parte das minhas movimentações de dança trago também esse trabalho corporal utilizando o aprendizado com os esforços labanianos: peso, tempo, espaço e fluxo que me deram um domínio maior sobre esse corpo dançante que se movimenta, trazendo de dentro de si e expandindo para fora os movimentos de danças específicas.

53 Nível é a relação de posição espacial que ocorre em duas instancias: de uma parte do corpo em relação a articulação na qual ocorre o movimento; do corpo como todo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou ao espaço geral. (Rengel, 2001).

Recursos de acessibilidade

Tornar-me pessoa com deficiência visual cegueira foi um divisor de águas na minha vida. Antes havia um dançarino/bailarino, depois havia uma pessoa cega. Voltar a dançar foi e ainda é uma estrada tortuosa pela qual ainda caminho. Contudo, o contato com as metodologias de acessibilidade em dança da Professora Doutora Marina Mota foram “duas mãos na roda”. Por meio delas pude voltar a me dedicar à dança e redescobri o meu corpo dançante.

Para este trabalho o recurso de acessibilidade que mais me ajudou a desenvolver minha cena foi a metodologia do *Corpo Trajeto* que se trata de demarcar o percurso coreográfico com fita *kraft* no chão, e com o uso do tato dos pés eu consigo me deslocar de forma autônoma pelo espaço cênico.

Também trabalho com o sentido da audição utilizando os instrumentos que simulam sons de água e as texturas do figurino. Tudo isso para proporcionar uma experiência estética sensorial para o público que poderá ter uma experiência para além de visualidade.

Eu: um corpo que dança e fala

Em poucas palavras eu digo que eu não sou a deficiência. Eu sou apenas um novo EU, reinventado, renascido, mas ainda em desenvolvimento.

A dança sempre foi uma certeza, porém, durante um certo período foi apenas uma lembrança de um passado que ficou lá atrás, mas hoje é uma possibilidade, um devir, um novo caminho e desafio.

Muitas pessoas com deficiência visual, adquiridas ou congênitas, chegaram para mim e disseram que eu não deveria falar que eu estou me superando ou que é uma fase de superação. Mas aos poucos eu fui percebendo que elas não poderiam falar por mim, eu sou protagonista da minha história e apenas eu posso escrevê-la e definir o que é superação. Apenas eu sei das muitas lutas que ainda enfrento e de todas as vitórias que alcancei. Sigo em uma nova história de adaptação contínua.

REFERÊNCIAS

ANDRADE LEAL JUNIOR, Milton de. Ação dramática, movimento funcional e teoria do esforço: origens do pensamento teatral na obra de Rudolf Laban. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 169–176, 2018. DOI: 10.5965/1414573102112008169.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Pós-graduação da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

KASTRUP, Virginia. A experiência de perder a visão: reabilitação funcional e reinvenção existencial. **Ayvu: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 2-27, 2015.

LUNDU. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14380/lundu>. Acesso em: 29 set. 2024.

MOTA, Marina Alves. **Dança Sensorial**: metodologias de ensino e aprendizagem e sua aplicação em um processo de criação em dança para pessoa com deficiência visual. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SNIZEK, Andréa Bergallo. **A dança contemporânea na década de 1990**: movimento artístico, políticas públicas e mercado. 2004. 153 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2004.

SMITH-AUTARD, Jacqueline. **Dance Composition:** A Practical Guide to Creative Success in Dance Making. 6. ed. United Kingdom: Routledge, 2004. E-book.



Sob manhãs de sol e torós: processo de criação em dança de uma bailarina com nanismo

Jéssica Diana Muniz Mesquita

DOI: [10.51859/ampla.cda611.1125-4](https://doi.org/10.51859/ampla.cda611.1125-4)



A presente reflexão tem como objetivo relatar o meu processo de criação para o espetáculo *Corpos Dançantes*, no qual em cenas coreográficas, eu trouxe à tona recortes da minha trajetória na dança, desde a minha infância até os dias atuais. A partir de uma composição coreográfica autobiográfica dividida em 4 cenas, eu expus meus avanços, interrupções e escolhas enquanto bailarina com deficiência física, nanismo. A minha dança também foi alicerçada em acessibilidades para o meu corpo e em aspectos regionais da minha cultura paraense. Na minha construção dramaturgica, trouxe para as cenas a força perene de um corpo que, a despeito das adversidades impostas por um mundo que na maioria das vezes não é acessível, move-se, dança.

Primeiros passos

Ao refletir sobre a minha vida, os percursos vividos, os movimentos dançados, as barreiras enfrentadas cotidianamente, as conquistas, coloco em discussão aqui algumas cenas da minha vida. Nasci com acondroplasia congênita, uma deficiência que ocasiona o não desenvolvimento dos membros superiores e inferiores, popularmente conhecida como nanismo⁵⁴. Trata-se de uma condição que resulta em estatura reduzida. Essa situação decorre de variações genéticas, hormonais, nutricionais ou ambientais, que impedem o crescimento e desenvolvimento do corpo conforme os padrões esperados.

54 Nanismo é um transtorno que se caracteriza pela deficiência no crescimento, resultando numa pessoa com baixa estatura, se comparada com a média da população de mesma idade e sexo. Manifesta-se, principalmente, a partir dos dois anos de idade, impedindo o crescimento e o desenvolvimento durante a infância e a adolescência. A acondroplasia é considerada uma doença rara, o tipo mais comum de nanismo desproporcional é uma síndrome genética que impede o crescimento normal dos ossos longos (fêmur e úmero, especialmente), porque acelera o processo de ossificação das cartilagens formadoras de ossos. Isso faz com que as diferentes partes do corpo cresçam de maneira desigual. (Ver no sítio: <https://bvsmms.saude.gov.br/nanismo/>. Acesso em 10 de outubro de 2024).

Existem diferentes tipos de nanismo, que são categorizados com base nas características físicas. Por exemplo, o nanismo pode ser classificado como proporcional ou desproporcional, podendo levar a membros e dedos encurtados, um tronco longo e estreito, pernas arqueadas, uma cabeça relativamente grande, uma testa saliente, além de cifose e lordose acentuadas, juntamente com a baixa estatura.

Eu sou uma pessoa com nanismo com o tipo mais comum, acondroplasia congênita, na qual o meu tronco tem um tamanho proporcional, mas meus braços e pernas são curtos, causado pela alteração genética que interfere no crescimento.

Ao recordar da minha infância posso afirmar que eu fui uma criança muito feliz, alegre e cheia de energia. Gostava de brincar, dançar e me envolvia em todas as atividades da escola, mesmo com a minha deficiência, nada me deixava mais feliz do que quando me convidavam para participar de alguma apresentação artística, sempre fui a menina que ia na frente e se disponibilizava para representar a turma, seja em evento junino, carnaval, apresentação para os pais ou de final do ano, meu nome sempre era o primeiro da lista, pois era algo que amava fazer. E a partir desses momentos na vida escolar eu soube que a dança viveria dentro de mim para sempre. E eu ainda não vislumbrava os preconceitos que viveria, porque para mim tudo aquilo era uma grande brincadeira que eu amava fazer.

De início, minha deficiência física nunca foi uma barreira para fazer aquilo que gostava, porém com o passar do tempo as coisas foram mudando e se tornando cada vez difíceis, eu fui entendendo que sofria *bullying* na escola pelos alunos maiores.

Figura 29 - Festa junina da escola, eu com 10 anos



Fonte: Arquivo pessoal.

A dança em mim

*Esta menina
tão pequenina
quer ser bailarina.
Não conhece nem dó nem ré
mas sabe ficar na ponta do pé.
(A bailarina, Cecília Meireles)*

Eu sempre sonhei em ser bailarina, vivia dançando pela casa e sempre participava das apresentações da escola. Não tinha vergonha de nada e ninguém, afinal eu nasci para ser artista! Quando minha mãe decidiu me colocar em uma escola de dança aos 5 anos, eu já fazia natação para auxiliar no desenvolvimento da minha estatura na Federação Educacional Infante Juvenil (FEIJ)⁵⁵. E ajudou bastante, mas eu não tinha um apreço por esse esporte. Em uma tarde, após a aula de natação, eu estava junto com minha mãe e ficamos sabendo que nesse mesmo espaço haveria aula de dança moderna⁵⁶ infantil, imediatamente minha mãe fez minha inscrição e na

55 A Federação Educacional Infante Juvenil (FEIJ) é uma sociedade civil, sem fins lucrativos e quaisquer vinculações partidárias ou religiosas, que tem por finalidade trabalhar pela educação e assistência social da infância e da juventude, sob tríplice aspectos: intelectual, físico e moral. Situada na Av. Gov Magalhães Barata, 799 - São Braz, Belém - PA. (Ver no sítio: <https://feij.blogspot.com/>).

56 Dança moderna é um termo que descreve muitos tipos de técnicas de dança. Em vez de ser apenas um estilo, a dança moderna é uma categoria de estilos de dança, em geral, referidos como um gênero de dança. Muitos dos principais estilos desse gênero são creditados a coreógrafos específicos que criaram formas de se movimentar e novos vocabulários de movimento baseados em suas filosofias pessoais (suas visões em relação ao funcionamento da dança como uma ferramenta artística). (Giguere, 2016, p. 2).

semana seguinte já iniciei as aulas. Fiquei muito feliz, compramos logo o uniforme que era todo rosa bebê, eu não me aguentava de tanta animação. As aulas eram dois dias na semana, logo após a aula de natação. A sala de aula era bem grande, tinha um espelho e uma barra móvel grande. O piso era de madeira, bem lisa, propício para o desenvolvimento das aulas.

Percursos formativos na dança: da sala de aula aos palcos

Na nossa primeira aula, a dinâmica foi para nos conhecermos, e a professora fez várias brincadeiras com todas nós, afinal todas as alunas tinham entre 5 e 8 anos, eu era a menor da turma, mas nesse momento todas me trataram com igualdade e não tiveram nenhum preconceito comigo. A professora me acolheu muito bem, com bastante carinho, amor e atenção. Cheia de cuidado, porque eu era a primeira bailarina com uma deficiência que ela atendeu, ela fez algumas adaptações nas aulas, à guisa de exemplo, os alongamentos realizados na barra, ela fazia no chão comigo os mesmos exercícios, bem como fazia as coreografias de forma que eu conseguisse executá-la, tudo para eu me sentir mais acolhida na turma. As aulas eram cada vez mais estimulantes, divertidas e cheias de aprendizados. Com o passar dos meses, percebi que eu queria dançar para sempre, amava demais estar naquele

ambiente com aquela turma e gostava muito da minha professora, ela sempre me mostrava que eu poderia fazer tudo que eu quisesse, e que nenhuma limitação poderia me fazer parar. Nesse decurso, eu estava me preparando para nossa primeira apresentação, seria em um teatro e a coreografia da minha turma seria junto com a turma de ballet⁵⁷ de adultos. O título da coreografia era “Sonhos” e nos retratava dormindo em cena e sonhando com as bailarinas adultas dançando, no centro da nossa roda. Lembro que meu figurino era lindo, um pijama amarelo, com gorro de dormir e um ursinho. Foi linda a nossa primeira apresentação, teve muito amor, dedicação e muita dança.

No ano de 2008, comecei na turma Infantil II. As alunas, no geral, eram maiores, mas havia algumas da minha turma anterior. Nesse período mudamos de espaço, fomos para outro lugar chamado Aldeia Cabana de Cultura Amazônica⁵⁸, que tinha uma sala bem maior, climatizada, equipada com espelhos, barra e decorada com pintura de várias bailarinas nas paredes. Nesse novo local, ainda não tinha nada adaptado para mim, mas já estava me acostumando a fazer minhas próprias adaptações. Era um lugar acolhedor e a professora permaneceu a mesma.

57 O ballet é uma dança clássica ocidental e uma arte performática que data de mais de quatro séculos. Seu coração é a técnica, que evoluiu com a contribuição de dançarinos e coreógrafos ao redor do mundo. Com o passar do tempo, o ballet absorveu princípios do movimento e desenvolveu vários estilos ligados a períodos históricos, escolas e métodos que sustentam sua estética como arte performática. (Kassing, 2016, p. 1).

58 Inaugurada no ano 2000 na gestão do então prefeito Edmilson Rodrigues, a Aldeia Cabana de Cultura Amazônica David Miguel, foi concebida como espaço multiuso, destinado à realização do Carnaval e grandes eventos culturais, como a Bienal de Música, entre outras atividades como: educação infantil, brinquedoteca, oficinas de música e dança, atividades para idosos e pessoas com deficiência. (Ver no sítio: <https://radioiara.com/noticia/317088/aldeia-cabana-pode- virar-patrimonio-historico-e-cultural-de-belem>).

Nós sempre éramos convidadas para fazer apresentação em diversos eventos pela cidade e no final desse ano, faríamos uma pela prefeitura de Belém, conhecido como “Belém, Natal de Luz”, no qual várias apresentações artísticas ocorriam em praças públicas da cidade. Ressalto, que o projeto de dança que eu estudava, era realizado pela prefeitura de Belém, logo a articulação com os eventos promovidos pela esfera municipal. Nessa apresentação, fizemos algo baseado em super-heroínas e nós, do Infantil II, representamos as meninas superpoderosas, meu figurino era azul claro. Após essa apresentação, uma empresária, proprietária que uma grande escola de dança, chamou eu e minha mãe e me ofereceu uma bolsa de estudos integral na sua escola.

O ano de 2009 foi marcado pelo novo começo na nova escola de dança, com novos colegas de turma e professora. Tudo no início dá medo, e comigo não foi diferente, afinal era tudo novo para mim. Começaram as aulas, a professora dessa turma era um amor de pessoa, entendia-me, ajudava e apoiava nas aulas. Minhas colegas de turma me tratavam bem, a maioria delas tinha um poder aquisitivo financeiro alto, e corpos padrões preconizados⁵⁹ historicamente pelo *ballet*: magras, altas e com pernas bem alongadas. Neste novo cenário, confesso que no começo me senti deslocada, pois não me sentia parte daquele universo, mas meu amor pela dança falava muito mais alto, então aos poucos fui me adaptando à nova realidade.

Assim, os meses foram passando e, finalmente, chegou nossa primeira apresentação e essa era em uma festa junina, foi incrível! Minha família toda foi me ver e além da coreografia em grupo, também fui *miss* da turma. Após esse evento, já iniciamos a preparação para o exame da *Royal Academy of*

59 O corpo ideal para o balé é magro, sem curvas, longilíneo, com membros alongados e finos. (Anjos KSS, et al., 2015).

*Dance*⁶⁰. Nem todas as alunas fizeram, porque era uma prova com altos custos, e com isso apenas três alunas realizaram a prova, e eu fui uma delas. Foi boa a experiência, mas não obtive uma nota alta, porém, serviu para o meu amadurecimento técnico nas aulas.

O espetáculo de final de ano foi muito lindo, o tema, as coreografias, enredo, cada detalhe foram primorosos. Infelizmente, no ano seguinte teria que mudar de professora, porque já iria avançar de nível de aprendizado e teria a iniciação nas sapatilhas de pontas.

Figura 30 - Espetáculo de dança “Olho mágico”, 2008



Fonte: Arquivo pessoal.

60 A *Royal Academy of Dance* é a maior organização de exames e treinamento de professores de ballet clássico do mundo. Com sede em Londres, tem mais de 17.000 membros, sua influência se espalhou por mais de 84 países, onde tem uma rede de escritórios internacionais e representantes. (Ver no sítio: <https://br.royalacademyofdance.org/about-the-rad/a-rad-de-londros/>).

Breve interrupção

Início de um novo ano, um novo ciclo me traria várias surpresas e decepções, que tentei enfrentar com bom humor e positividade. 2009 começou e com ele vários sonhos, afinal no primeiro semestre eu iria subir na sapatilha de ponta, estava ansiosa para esse momento. Começaram as aulas e tudo, no início, estava indo muito bem: conversas, dinâmicas de conhecimento. Nossa professora pediu para comprarmos logo nossas sapatilhas de ponta, pois na próxima semana já iriam começar as aulas específicas.

Nesse período, as aulas ocorriam três vezes por semana: terça e quinta aulas regulares e às sextas-feiras era a aula específica de pontas, e nossa professora avisou que naquela semana já começaria esse novo trabalho. Chegou a sexta-feira e a professora já entrou na sala falando que era para nós nos prepararmos para a aula de pontas. Como nesse dia a aula era praticamente a tarde toda, eu cheguei cedo e fui logo me alongando. Entre um alongamento e outro a professora pediu para calçarmos as sapatilhas de ponta, porém o inesperado aconteceu comigo... Estava sentada no chão, já colocando minhas pontas, quando a professora chegou perto de mim e falou que eu não poderia usar a sapatilha, e também que eu não poderia participar da aula porque eu não tinha os pés apropriados. Nesse momento eu fiquei sem reação, porque eu estava tão ansiosa, tão emocionada por estar ali, que eu apenas levantei, peguei minhas coisas e sai da sala e, a partir desse dia, eu não olhei para trás e nunca mais voltei àquela escola.

Depois de meses frustrada, fui procurar um médico para saber se havia algum problema com os meus pés, se eles eram adequados pra dançar. Foi aí que ele disse que eu poderia ser o que eu quisesse ser, que as minhas pernas tinham a sustentação suficiente para subir na ponta dos pés e fazer o que quisesse fazer. Fiquei tão feliz, tão aliviada, mas prometi para mim mesma que para aquele lugar eu não voltaria mais. Percebi na pele, de uma forma dura, a barreira atitudinal⁶¹ em uma sala de dança, uma atitude capacitista⁶² que abalou meu maior sonho e projeto de vida.

Essa situação fez com que durante alguns anos eu não me envolvesse com a dança, no que tange os estudos da técnica, não queria voltar para uma sala de aula, temia sofrer preconceito novamente. Mas sempre participava de eventos na escola, quando tinha oportunidade de fazer alguma apresentação eu ia, seja qual fosse, sempre podiam contar comigo.

Entrementes, também conheci uma amiga que foi essencial para ressignificar a minha trajetória na dança, essa pessoa fazia parte do ministério de dança da igreja, que trabalhava com crianças e jovens. E assim fui apresentada à dança cristã, que era realizada dentro das igrejas, principalmente, as evangélicas. Ela me fez conhecer um mundo na dança até então desconhecido por mim, e eu fiquei muito interessada, afinal envolvia dançar e a fé, algo que em mim nunca faltou, mesmo a vida me dizendo não, com fé e determinação corria

61 Barreiras atitudinais: atitudes ou comportamentos que impeçam ou prejudiquem a participação social da pessoa com deficiência em igualdade de condições e oportunidades com as demais pessoas. (BRASIL, 2015).

62 O termo capacitismo refere-se à discriminação e ao preconceito contra as pessoas com deficiência. São atitudes, práticas, determinados tratamentos, formas de comunicação, bem como barreiras físicas e arquitetônicas que impedem o pleno exercício da cidadania dessas pessoas. Caracteriza-se, principalmente, ao pressupor que alguém é incapaz apenas pelo fato de possuir alguma deficiência. (Ver no sítio: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/pessoa-com-deficiencia/acoes-e-programas/campanha-combata-o-capacitismo>).

atrás dos meus objetivos, sonhos.

Da dança ministerial à profissionalização

Em meados de 2015, comecei a frequentar uma igreja próxima de casa, ia nos cultos, eventos e congressos. Após seis meses, consegui entrar no ministério de dança, foi um divisor de águas para mim, porque comecei a aprender coisas que nenhuma escola tinha me ensinado, tanto em questões práticas, quanto em teóricas. Nesse período, dediquei-me totalmente às atividades da igreja, eu era vice-líder e dançava com as crianças. Mas depois de três anos, sabia que poderia ir mais longe, enfrentar mais uma vez uma sala de aula de dança. Então, no começo de 2018 conheci a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, e soube que eles iriam fazer um processo seletivo para a nova turma do curso técnico de dança clássica, fiquei muito empolgada e interessada em participar. O tempo me preparou para enfrentar novamente uma sala de aula. Li o edital, fiz minha inscrição e me preparei para essa prova, tanto psicologicamente quanto fisicamente, afinal eram somente 30 vagas para o curso.

O processo seletivo consistia em duas provas, uma prática e outra teórica e cada uma delas valia 10 pontos, que se somavam para o resultado. A prova prática foi basicamente uma aula de *ballet* dividida em barra, centro e diagonal, no final nos tínhamos que fazer um solo nas pontas, mas nem todas as candidatas tinham levado. Nesse momento eu comecei a ficar nervosa, mas não queria transparecer isso, pois era uma prova que poderia mudar minha vida. Das 20 jovens que estavam fazendo a prova, somente 8 levaram sapatilha de ponta, e eu estava incluída. Nós tivemos dois minutos para fazer um solo. Foi aí que decidi fazer, lógico que não fui bem, afinal nunca tinha feito uma aula de pontas, após a prova pude ir embora.

O resultado veio após algumas semanas, somente dez alunos passaram, e lá estava meu nome entre as 10 melhores da turma. Sensação indescritível, fiquei extremamente feliz e grata a Deus por estar realizando esse sonho.

Não nego que logo no início fiquei com medo porque eu não sabia o que estava por vir, mas logo fiz amizade com algumas alunas do curso e os professores foram muito receptivos. Participei da semana do calouro que foi incrível, e logo depois já começaram as aulas regulares, era um ambiente novo com um enorme arcabouço de conhecimentos com o qual eu nunca tivera contato na vida, contudo eu tinha sede de aprender e cada dia mais eu estava me dedicando ao meu maior sonho que era ser uma bailarina profissional, ainda que eu tivesse consciência que o meu corpo não tinha o padrão para atuar em grandes companhias, eu sabia que a minha história poderia ser inspiração para as próximas gerações, sobretudo para pessoas com deficiência, as quais ainda têm tantos espaços sociais negados.

Figura 31 - No curso técnico de Dança Clássica – ETDUFPA



Fonte: Arquivo pessoal.

Um dos aspectos importantes para minha inclusão e desenvolvimento no curso era uma barra adequada ao meu tamanho, uma tecnologia assistiva⁶³ indispensável para que eu pudesse acompanhar as aulas em igualdade com os demais alunos. E como eu já suspeitava, não tinha barra adaptada ao meu tamanho, mas isso não me abalou, fui dando um jeito conforme o passar do tempo, mas sempre cobrava esse recurso, pois para além da minha própria inclusão, pensava em deixar um legado para outras pessoas. A turma era bem tranquila e fizemos vários eventos durante o ano, mas o nosso evento principal foi o espetáculo no final do ano, que durou uma semana a temporada de apresentações. Nesse período eu me dediquei somente ao curso técnico de dança e à igreja, dançava durante a semana na ETDUFPA e aos domingos na igreja.

Em 2019, fui aprovada na UFPA para o curso de graduação em Comunicação Social, esse ano foi corrido, com a faculdade pela manhã, o curso técnico à tarde e os finais de semana com as atividades da igreja.

No início do segundo semestre, minha professora me avisou que teria uma surpresa para mim em sala de aula, e quando vi lá estava ela: minha tão esperada barra de *ballet*. Tinha 73cm de altura, era móvel, na cor preta, ficava na altura da minha cintura, posicionei ela na sala de forma que quem entrasse poderia vê-la.

63 O termo tecnologia assistiva (TA) diz respeito a toda e qualquer ferramenta de uso pessoal criada especificamente para compensar os impedimentos de uma pessoa e melhorar sua capacidade funcional. Trata-se do conjunto de produtos, serviços, técnicas, aparelhos e procedimentos que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência e, conseqüentemente, promover a inclusão e uma vivência autônoma. A TA também auxilia a mobilidade, a percepção e a utilização do meio ambiente e seus elementos. (BRASIL, 2021).

Esse já era o último período do curso e estávamos nos preparativos para nossa formatura que seria em março do próximo ano, de 2020. Saboreei a última apresentação do curso de dança clássica, com o coração apertado e ao mesmo tempo feliz por estar alcançando o objetivo de ser bailarina clássica.

Porém o advento da pandemia de Covid-19 aconteceu dez dias antes da data prevista para a formatura. Com o confinamento da população em uma ação de isolamento social para conter a propagação do vírus, tudo foi cancelado e cada um teve que ficar na sua casa. Foi nesse momento que comecei a gravar vídeos para internet, afinal era um dos poucos meios que poderíamos nos comunicar com alguém.

Após um ano e meio, fui avisada que não teríamos solenidade, baile ou missa de formatura, só iríamos pegar o diploma do curso. Naquele momento tudo o que eu tinha projetado estava escorrendo pelos meus dedos, desejava que a minha avó fosse a minha paraninfa, ela foi a pessoa que mais me incentivou acerca da dança.

Mas eu não queria que a pandemia me tirasse também esse momento. Resolvi realizar a minha própria “solenidade”, simples, mas com grande significado. Comecei então a missão formatura, não iria ter o evento oficial, mas teria o meu evento. Encomendei o vestido, comprei o anel, fui ao salão de beleza e convoquei minha avó, mãe, meu melhor amigo e o cuidador da minha avó para irmos juntos buscar esse diploma, no final ele não era somente meu, mas sim de todos aqueles que sonharam junto comigo. Assinei o recebimento do diploma e logo após, à frente do Teatro Universitário Cláudio Barradas, sentei minha avó e assim ela colocou o anel no meu dedo, foi um gesto simbólico, mas representou todo amor entre nós e pela dança nesse ato.

Figura 32 - Barra adaptada – ETDUFPA



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 33 - A solenidade – ETDUFPA



Fonte: Arquivo pessoal.

A despedida

*De repente do riso, fez-se o pranto [...]
(Soneto da separação, Vinícius de Moraes)*

As minhas memórias afetivas são recheadas de lembranças da minha avó me levando para as aulas de ballet, ela era meu alicerce e minha maior motivadora para eu não desistir de dançar. Nos dias que eu não queria ir para as aulas ou ensaios, ela sempre me dizia “minha filha, você só vai ser tornar a bailarina que tanto sonha, se você não desistir dos ensaios de hoje”. Levo esse ensinamento contido nessa frase até hoje comigo, como parte dela que sempre estará comigo. Infelizmente no dia 3 de julho de 2022 ela faleceu, levando parte de mim e deixando seu legado comigo. Eu nunca tinha perdido ninguém tão próximo, alguém que eu amava muito e que se pudesse daria minha vida, mas infelizmente a vida não avisa quando vamos perder alguém...

Após o falecimento dela, não consigo lembrar de nada que aconteceu na minha vida no segundo semestre de 2022, tenho a impressão de que a minha memória foi apagada, ficou um vazio.

Recomeçar: um novo ato se inicia

Mais um ano iniciava, 2023, decidi abrir uma escola de dança na comunidade em que moro, visando oportunizar àqueles do meu entorno o aprendizado da dança. Quando eu resolvi inaugurar a escola, pensei muito na minha avó, porque eu tenho certeza de que ela ficaria muito orgulhosa e feliz de aos poucos, eu estar conquistando espaços no mundo da dança.

Figura 34 - Fachada da escola de dança – Ananindeua/PA (2023)



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse mesmo ano eu também decidi que iria participar do maior festival de dança do mundo, o Festival de dança de Joinville. Fiz minha inscrição, mandei o vídeo e fui aprovada com uma das maiores notas: 9,55.

Afirmo que o ano de 2023 foi um ano incrível por vários acontecimentos bons e a dor que eu sentia após a perda da minha avó, foi aos poucos sendo amenizada. Eu tenho orgulho da minha história, eu tenho orgulho da mulher que estou me tornando, e tenho mais orgulho ainda do legado que eu estou deixando para as pessoas com deficiência, sobretudo, nanismo.

Processo criativo em dança: sob manhãs de sol e torós

O processo de criação em dança para o espetáculo “Corpos dançantes” emergiu das minhas experiências vividas, de um olhar para dentro, para minha própria história. Somadas a partir das indicações iniciais da direção, que solicitou que pensássemos nas acessibilidades para o nosso próprio corpo na dança; usássemos a regionalidade na construção coreográfica e que deveríamos usar o tempo de no mínimo dez minutos. Diante do exposto, fiz alguns recortes da minha história na dança, os momentos marcantes, os pontos de virada e selecionei quatro momentos significativos que quis representar na cena, comunicar e expressar com o meu corpo. Assim dividi a minha composição em dança em quatro cenas, que re-

presentam o nosso clima belenense, equatorial⁶⁴: 1. manhã de sol; 2. toró da tarde; 3. depois da chuva e 4. dias melhores virão. Cada cena está atrelada a um momento específico da minha vida, poeticamente associados à questão climática local, uma forma de trazer a minha regionalidade na composição dramática da dança expressa no meu corpo.

O processo de criação coreográfico se mostrou muito desafiador, tive que refletir, fazer e refazer cada coreografia, pensando o tema, as indicações da direção e os elementos que eu poderia trazer para cada cena. Talvez a maior dificuldade tenha sido fazer minhas coreografias sem música a *priori*, uma vez que por decisão da direção, a música viria depois da coreografia, seria criada para a dança, e isso foi extremamente difícil, pois sempre trabalhei com a inspiração musical vindo primeiro.

Utilizei os gêneros do ballet e da dança contemporânea para compor as coreografias, dividi o espaço cênico em quatro partes, como cômodos que adentro para revelar uma parte de minhas vivências afetivas. E experimentei em cada cena objetos que pudessem expressar o que eu pretendia retratar, assim como as acessibilidades pertinentes para o meu corpo. Em todas as cenas, utilizo um pequeno banco de madeira, que exemplifica o quanto esse simples objeto é necessário na minha vida, uma tecnologia assistiva que me proporciona autonomia no dia a dia e não precisar depender de ninguém para as atividades mais básicas.

64 O clima da cidade de Belém é predominantemente tropical úmido, que tem como principal característica as elevadas temperaturas durante todo o ano. As médias variam entre 26 °C e 28 °C, com máximas que podem atingir até 38 °C e mínimas em torno de 20 °C. As chuvas se concentram entre janeiro e março, enquanto o período seco corresponde aos meses de outubro e novembro. Registra-se anualmente um volume de chuvas superior a 3.000 mm. (Ver no sítio: <https://www.gov.br/censipam/pt-br/central-de-conteudos>).

Primeira cena: Manhã de sol

A cena coreográfica ‘Manhã de sol’ fala de quando eu era criança e meus primeiros contatos com a dança, o encantamento da criança, da menina que descobriu uma paixão para a vida. Nessa coreografia uso elementos representativos do universo do *ballet* como caixinha de música que ao abrir surge uma bailarina, uma bailarina de pano e um *tutu*⁶⁵. Nessa fase do dia, eu faço movimentos leves, com passos pequenos e básicos, como se fossem os primeiros passos dançantes, dessa maneira eu chamo a minha criança interior para reviver esse momento.

Segunda cena: Toró da tarde

A segunda cena denominada ‘Toró da tarde’ representa o clima que me traz mais tristeza e por mais que soe contraditório, também mais força, pois após essa forte chuva, tornei-me a bailarina que sou hoje. Essa fase, diz respeito ao capacitismo que sofri na sala de aula, ao ter a possibilidade de realizar o trabalho técnico para uso de sapatilha de ponta, negado ao ouvir da professora que meus pés não eram adequados para subir e dançar nas pontas.

65 Um tutu (pronuncia-se “titi” ou tutu) é uma parte do vestuário do ballet, são roupas usadas pelas bailarinas. Com saia normalmente feita de tule. (Ver no sítio: <https://anabotafogomaison.com.br/tipos-de-tutu/>).

Diante desse recorte da minha vida, escolhi trazer essa cena como toró da tarde, a chuva torrencial que cai muitas tardes na nossa cidade. Associando aos impactos que a chuva ocasiona em pouco tempo na cidade, inunda, para o trânsito, derruba árvores etc. Os elementos usados nessa fase são um guarda-chuva, sapatilha de ponta e uniforme de aula.

Terceira cena: Depois da chuva

Na terceira fase, a coreografia nomeada 'Depois da chuva', mostra o meu renascimento com a presença na igreja, a entrada no curso técnico em dança clássica na ETDUFPA e minha primeira apresentação nas pontas. A calmaria depois da tempestade, a vida se reordenando, às vezes sob uma nova configuração, como foi a minha vida, o que parecia ser o fim, na verdade foi uma pausa seguida de um recomeço mais sólido. Ao final dessa cena, falo um pouco da minha experiência com o luto e a dor de perder uma pessoa amada. O objeto cênico chave nessa cena é a barra apropriada para mim, que me dá autonomia como bailarina.

Quarta cena: Dias melhores virão

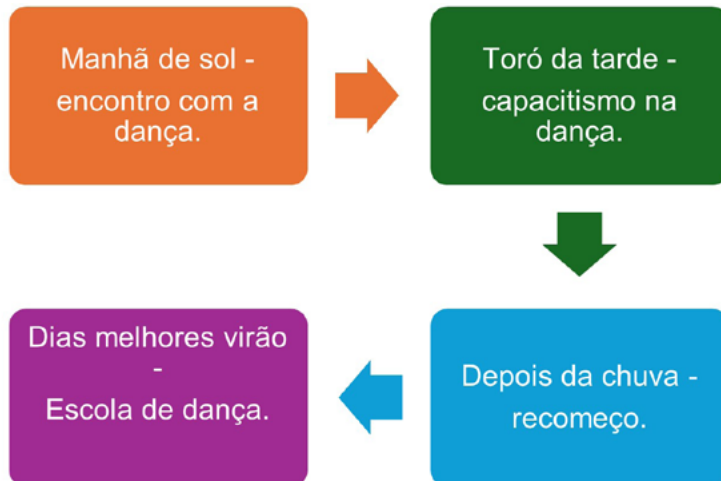
A última cena, é uma das mais especiais para mim, pois é a que represento meu começo de ministrar aulas de ballet e me ver sendo inspiração para várias alunas nessa arte magnífica que é a dança, e poder ver em cada rostinho um sorriso a cada progresso no aprendizado.

Figura 35 - Cena Dias melhores virão
Espetáculo “Corpos Dançantes” (2024)



Fonte: Fotografia de Matt Sousa

Figura 36 - Fluxograma das cenas coreográficas



Fonte: elaboração da autora.

Por mais um ato

Ao finalizar essa breve reflexão sobre o processo de criação em dança para o espetáculo “Corpos dançantes”, pautado na minha história de vida, vejo o muito que andei, que dancei e o muito que tenho a percorrer, as danças que ainda me aguardam, o meu papel de professora na partilha afetiva dos conhecimentos que acumulei e sobretudo, a referência que posso ser diariamente para pessoas com deficiência, com nanismo, abrir espaços, quebrar barreiras atitudinais, lutar contra o capacitismo na dança, é um caminho que a cada dia eu percorro com um sorriso no rosto e força para conquistar cada sonho/ projeto de vida que emerge em mim.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Kátia Silva Souza dos; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARDI, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 439-452, jul./set. 2015.

BRASIL. **Lei n.º 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 7 jul. 2015.

BRASIL, Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **Educação da pessoa com nanismo e tecnologia assistiva**; Secretaria Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente; Secretaria Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência. Brasília: Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, 2021. 184 p. (Coletânea Pessoas com Nanismo e Direitos Humanos,3).

GIGUERE, Miriam. **Dança moderna**: fundamentos e técnicas. Tradução de Larissa Wostog Ono. Barueri, SP: Manole, 2016. E-book.

KASSING, Gayle. **Ballet**: fundamentos e técnicas. Tradução de Nilce Xavier. Barueri, SP: Manole, 2016.

KASSING, Gayle. **Ballet**: fundamentos e técnicas. Tradução de Nilce Xavier. Barueri, SP: Manole, 2016.



Notas sobre os processos de criação em dança: acessibilidades em cena

Marina Alves Mota

DOI: [10.51859/amplla.cda611.1125-5](https://doi.org/10.51859/amplla.cda611.1125-5)



Os disparadores iniciais: da direção às criações dançantes

O processo de criação em dança do espetáculo “Corpos dançantes”⁶⁶, do Coletivo Corpus Sensorialis⁶⁷, adveio do projeto “Acessibilidades metodológicas em cena” contemplado com o edital: Retomada 2023 – Dança da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. O objetivo delineado na proposta é a pesquisa em dança de metodologias acessíveis por e para dançarinos com deficiência. Isto posto, nossa pesquisa foi

66 A equipe principal do espetáculo é composta por: Direção artística: Marina Mota; Assistente de direção: Socorro Lima; Produção: Victória Souza; Pesquisa: Ana Clara Teixeira; Jéssica Diana Mesquita; Marina Mota; Marco Antônio Mabac e Socorro Lima; Dançarinos/coreografias: Ana Clara Teixeira; Jéssica Diana Mesquita; Marco Antônio Mabac e Socorro Lima; Cenografia: Socorro Lima; Iluminação: Lauro Sousa; Figurino: Nanan Falcão; Trilha sonora: Arthur da Silva; Fotografia: Matt Sousa; Audiodescrição: Marina Mota/Cida Leite; Libras: Neuzilene Mesquita e Design Gráfico: Carol Costa.

67 O Coletivo Corpus Sensorialis adveio do Grupo de dança Passos Para Luz que foi fundado em 2003, na cidade de Belém do Pará. O objetivo do Grupo era trabalhar a dança com pessoas com deficiência visual, e em 20 anos de pesquisas artísticas, acadêmicas, processos de criação e composição coreográfica deixamos um lastro de produções de dança pensados para/com pessoas com deficiência visual na nossa cidade. A transição de Grupo para Coletivo se deu em 2023 ao completarmos 20 anos de existência, optamos por mudar uma vez que o formato de atuação coletiva foi compreendido pelos integrantes como a mais adequada. Resolvemos, também trabalhar com dançarinos com outras deficiências, sejam sensoriais, físicas ou neurodivergentes.

acerca de processos de criação em dança por quatro dançarinos com deficiência, a saber uma dançarina com deficiência visual (baixa visão); uma dançarina com deficiência auditiva; um dançarino com cegueira e uma dançarina com nanismo.

Compartilho aqui a percepção do lugar de direção, que assumi nesse processo artístico do Coletivo, das escolhas, dos diálogos, do pensar e fazer, juntos, cada detalhe. Pretendo trazer à tona algumas notas sobre os processos individuais e coletivo no fazer dança pensando em acessibilidades⁶⁸, sem esgotar o que foi construído e levado para cena.

O processo de criação em dança ocorreu de fevereiro a junho de 2024, com encontros quinzenais, nos quais os dançarinos se reuniram com a direção. Conversou-se e estudou-se sobre o andamento de cada composição coreográfica. Os ensaios coletivos também se deram nesses encontros, e a partir do que era produzido, cada dançarino recebia novas orientações da direção e estudava, pesquisava o seu processo coreográfico e trazia as inserções e novas proposições no encontro seguinte.

Posso dizer que o processo criativo começou a pulsar dentro de cada um, a partir da ideia de pesquisar, criar e publicar sobre as questões de acessibilidades na dança, que são tão caras a cada dançarino e para mim.

68 Acessibilidade no Art. 3º, inciso I, da Lei 13.146 de 2015 é: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privados de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida. (BRASIL, 2015).

Os primeiros disparadores para o processo de criação ao pensarmos a materialidade da ideia de discutir acessibilidades metodológicas⁶⁹ na dança, vieram com as seguintes proposições feitas por mim e dialogada com os dançarinos: 1. cada dançarino pensar nas acessibilidades que poderiam levar para cena para o seu corpo bem como para as pessoas com deficiência correlata; 2. Dialogar com a regionalidade de cada um, com a experiência de sermos corpos amazônidas e por fim 3. Que cada dançarino faria um processo criativo solo, que poderia ser subdivido em até 4 cenas coreográficas, com um tempo mínimo de 10 minutos.

Cada escolha de pontos de partida foi fruto de reflexão de uma vida de trabalhos com a dança pensada para pessoas com deficiência, pesquisas, estudos e vivência com a diversidade de corpos, de formas de ser e estar no mundo, que me trazem dia após dia a percepção da necessidade de aprofundar as questões de inclusão na arte, na dança.

Assim, o fato de propor que cada dançarino pensasse nas acessibilidades para o seu próprio corpo e que poderiam ser expostas em cena, está relacionado à questão da experiência da deficiência por cada indivíduo, pois ainda que se tenha um grupo de pessoas com a mesma deficiência, as necessidades podem ser diferentes, ainda que existam pontos em comum.

Embora todas as áreas das deficiências façam parte do grande grupo das chamadas pessoas com deficiências, existem características e necessidades bastante distintas entre elas. Da mesma forma, existem características e necessidades diferentes entre

69 Acessibilidade metodológica: É também conhecida como acessibilidade pedagógica e diz respeito à queda de barreiras nas metodologias de ensino. (Ver no sítio: <https://fundacaodorina.org.br/blog/sete-tipos-de-acessibilidade>, acesso em 10 de outubro de 2024).

as pessoas com diferentes deficiências. [...] Por isso, não é aconselhável estabelecer comparações entre as pessoas com deficiência da mesma área e nem aquelas de áreas diferentes. Cada pessoa é o resultado do conjunto das suas relações sociais, ou seja, é aquilo que a sua história de vida lhe possibilitou ser. Portanto, independentemente de uma determinada pessoa possuir ou não deficiência, ela é igual às demais naquilo em que é igual, e é diferente das demais, naquilo em que é diferente. (Rosa et al., 2003, p. 16-17).

Essa escolha de cada dançarino olhar para si, para as suas necessidades específicas na dança, seja nos processos de ensino e aprendizagem ou na criação artística, está articulada à decisão de cada dançarino propor um processo coreográfico solo, já que as acessibilidades metodológicas poderiam ser aprofundadas para cada corpo, bem como cada um teria autonomia no seu processo criativo.

Por fim, a escolha de utilizar no processo de criação a nossa regionalidade amazônica, para compor tessitura dramática⁷⁰ do corpo em cena, emergiu como algo que está em toda equipe do espetáculo, nos nossos corpos, no cotidiano, seja uma Amazônia imaginária com os seus mitos e lendas, uma Amazônia de práticas ancestrais, sobretudo nos municípios do interior do estado, ou uma Amazônia urbana contemporânea, cotidiana na nossa região metropolitana de Belém.

Paes Loureiro (2015) ao discorrer sobre cultura amazônica, relata que na Amazônia pode-se reconhecer dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura: o espaço da cultura ur-

⁷⁰ A dramaturgia na dança aqui é entendida como energia que nasce no processo, é manipulada de acordo com a orientação técnica e estética de cada artista. A criação que nasce no processo, na fisicalidade dos dançarinos. (Cf. Almeida; Scialom, 2019).

ba e o da cultura rural. A cultura urbana se manifesta na vida das cidades, sobretudo, nas cidades de médio porte e nas capitais dos Estados. Nas cidades, as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas, há maior velocidade nas mudanças. Já no ambiente rural, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, a cultura está imersa num ambiente no qual predomina a transmissão oralizada e reflete a relação do homem com a natureza.

Após esses primeiros disparadores, a cada encontro, novas orientações e percepções acerca das construções coreográficas surgiam, respeitando a subjetividade e o olhar artístico de cada um. Os dançarinos foram orientados, desde o início, a registrar seus processos em um diário de bordo, que poderia ser escrito ou em áudio, de acordo com as necessidades específicas deles.

Nesta direção, cada dançarino propôs um tema para sua coreografia e a divisão em subtemas, com cenas coreográficas distintas. Sugeri também que eles trabalhassem com a dança contemporânea, uma vez que esse gênero de dança possibilitaria a experimentação e improvisação⁷¹, abrindo o leque para se pensar e compor dança a partir das diretrizes iniciais e das pesquisas individuais que vieram na sequência. A sugestão de utilização da dança contemporânea para composição coreográfica não foi impeditiva para que cada um deles dialogasse com outros gêneros de dança e arte, mas funcionou como um lugar de experimentação e criação em dança.

71 Ver Castro et al., 2019.

Tessitura dramática de corpos *def* na cena: coreografias de si para o outro

*Eu sou água, terra, plantas, bichos,
chuva, sol, lenda, amazônias... meu
corpo existe, meu corpo dança!*

(Marina Mota, 2024)

O processo de criação com cada dançarino *def*⁷² foi se estruturando e se reestruturando a cada ensaio, a discussão sobre acessibilidades, sobre as possibilidades de levar para cena o discurso de cada corpo, a representatividade de cada um, em diálogo entre a subjetividade e coletividade.

Os dançarinos após os disparadores iniciais propuseram um tema e subtemas que foram: Ana Clara Teixeira, propôs partir de sua percepção auditiva de baixa audição, permeada pelo constante zumbido nos ouvidos, trazer para cena sua rotina de professora de dança; a sua vivência do silêncio e

72 A abreviação Def empreende uma identificação com a experiência da deficiência no que concerne à apropriação real desta vivência corporal: não enquanto uma dimensão filosófica das diferenças, mas alicerçada no fenômeno em si e nas suas reverberações sociais. A partícula subtraída do termo deficiente propõe uma ruptura semântica que é a própria antítese e afirmação marginal da deficiência. Propõe-se uma Def-ciência, que por meio da cena impulsionou um novo campo do conhecimento para as artes da cena a partir do momento em que se reconheceu o projeto estético evidenciado por nossas impossibilidades. (Teixeira, 2016, p. 68).

por fim a resignificação poética do zumbido no ouvido transmutado no canto do pássaro Uirapuru. A dançarina optou por expor na cena parte de sua vivência enquanto pessoa com deficiência e seus anseios, perpassando pelas acessibilidades que ela expõe na forma que ela utiliza de ensino da dança para pessoas ouvintes e nas suas experiências auditivas. O uso da música tão comum nas aulas de dança, para trabalhar o ritmo e a expressividade, é realizado por Ana Clara, pelo uso da caixa de som próxima ao seu ouvido e/ou em contato com a sua pele, visando sentir a vibração pelo contato tátil⁷³. A sua construção coreográfica toda se deu tendo como tema a sua baixa audição e implicações, revelando sua forma de ser e estar no mundo com uma maioria ouvinte.

Já a dançarina Socorro Lima, optou pelo tema a cura, em virtude do momento específico que ela vivenciou esse ano, de uma cirurgia para retirada do útero, e do processo do pós-operatório, era o que pulsava nela, falar sobre cura. Diante disso, ela escolheu trazer para a composição coreográfica as memórias afetivas da sua avó materna, que versam sobre os cuidados com ervas, argila e banhos de mar. Aqui a cultura amazônica rural vem para cena, com os conhecimentos de uma mulher e sua relação com a natureza.

A respeito do uso de ervas para fins de cura na região amazônica, Santos relata:

73 O sentido do tato corresponde a capacidade que temos de perceber as características dos objetos que tocam a nossa pele como o abraço, o vento, a vibração de um motor etc. Há vários tipos de receptores sensoriais mecânicos de forma que o nosso cérebro pode reconhecer a textura e a forma de um objeto, quando o manipulamos com as mãos. A sensação de vibração é causada por receptores sensíveis a estímulos repetitivos e rápidos, como o corpúsculo de Pacini. (Ver no sítio: https://www2.ibb.unesp.br/Museu_Escola/2_qualidade_vida_humana/Museu2_qualidade_corpo_sensorial_somestesia1.htm. Acesso em 18/10/2024).

As populações, acostumadas a enfrentar, com seus próprios recursos, enfermidades que às vezes desconheciam, criaram novas técnicas de uso, descobrindo novas finalidades para as plantas que já conheciam, a partir dos dados recém-incluídos no seu dia a dia. Os saberes amazônicos, sistematizados em seus diversos matizes indígenas e caboclos, seringueiros, madeireiros, pescadores, colonos, garimpeiros, balateiros, regatões etc., consolidaram-se em suas práticas, destacando-se o uso dos remédios do mato como um de seus traços culturais mais marcantes. (Santos, 2000, p. 926)

A proposição de criação de Socorro, ainda despertou outro viés: a deficiência que nossa sociedade capacitista, ainda é lida por muitas pessoas como doença, alicerçada na herança do modelo médico⁷⁴ da deficiência. Uma visão estigmatizada da pessoa com deficiência como um corpo a ser corrigido, logo a discussão sobre cura da dançarina, fez o Coletivo, refletir sobre essa questão tão emergente de olhar para os corpos defts na cena, na dança, pelas suas capacidades.

A acessibilidade metodológica escolhida por Socorro foi a demarcação do chão com fita crepe adesiva na cor branca, para sua orientação espacial na cena, seja pelo uso do resíduo visual da sua baixa visão ou pelo uso do tato ao sentir a

74 O Modelo Médico (ou biomédico) da Deficiência a compreende como um fenômeno biológico. Segundo tal concepção, a deficiência seria a consequência lógica e natural do corpo com lesão, adquirida inicialmente por meio de uma doença, sendo uma como consequência desta. A deficiência seria em si a incapacidade física, e tal condição levaria os indivíduos a uma série de desvantagens sociais. Uma vez sendo identificada como orgânica, para se sanar a deficiência, dever-se-ia fazer uma ou mais intervenções sobre o corpo para promover seu melhor funcionamento (quando possível) e reduzir assim as desvantagens sociais a serem vividas. (Cf. França, 2013).

textura da fita. A metodologia é denominada *Corpo trajeto*⁷⁵, proposta por mim, na minha pesquisa de doutorado, a partir das minhas vivências em sala de aula, no trabalho com dança voltado a pessoas com deficiência visual ao longo de duas décadas.

Analogamente, o dançarino Marco Antônio Mabac (nome artístico de Marco Antônio Silva Lopes), também escolheu um tema ligado a cultura amazônica rural, pautado na relação do homem com a floresta e rios da região. Ele trouxe como tema as lendas amazônicas, e elegeu três lendas que estão relacionadas às memórias de sua infância e adolescência, no interior do estado do Pará, que foram: a lenda da Mãe d'Água; a lenda da Chuva e a lenda da Matinta Pereira, que permeiam o imaginário amazônida. A respeito da cultura amazônica rural-ribeirina, Paes Loureiro expõe:

A cultura amazônica, em que predomina a motivação de origem rural-ribeirinha, é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas e se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, na expressão artística propriamente dita e na visualidade que caracteriza suas produções de caráter utilitário [...]. Sobrevive nela uma consciência individual pela qual o homem se realiza como cocriador de um mundo em que o imaginal estetizante e poetizador se revela como uma forma de celebração total da vida. [...]. (Loureiro, 2015, p. 79).

75 A metodologia do *Corpo trajeto* é a utilização do espaço a partir do corpo em movimento dançado, dos trajetos delineados pela ação coreográfica no espaço e as formas acessíveis com demarcações no chão, que dão suporte para os deslocamentos autônomos dos dançarinos com deficiência visual a partir da percepção háptica. (Mota, p. 44, 2022).

As memórias de Marco, são permeadas por suas vivências nos rios, igarapés, do seu corpo em integração com a natureza, no imaginário popular local, nas histórias contadas e recontadas pelos membros mais velhos da comunidade.

No que tange às acessibilidades, o dançarino utilizou para sua composição coreográfica a metodologia do *Corpo sonoro*⁷⁶ e do *Corpo trajeto*, a fim de trabalhar sua percepção do espaço cênico e sua orientação espacial para deslocamento autônomo na cena. Ele utilizou o *Corpo trajeto* com uso de demarcação do espaço cênico com fita *kraft*, de textura mais rugosa e áspera, para que pelo tato dos pés, possa ter alguns pontos de referência para sua mobilidade segura em suas coreografias. Outrossim, também faz uso da sua audição para percepção espacial e direcionalidade, uma vez que ao identificar os sons gerados e reverberados, ele constrói parâmetros de localização e, conseqüentemente, realiza deslocamentos com autonomia na sua execução coreográfica.

Por fim, a dançarina Jéssica Diana Mesquita, resolveu trazer como tema sua própria história de vida, com enfoque na dança. Sua proposição foi pautada nas experiências de amor pela dança e situações de inclusão e exclusão experienciadas nas suas incursões em escolas de dança, curso profissionalizante e empreendedorismo na área. Assim, ela elegeu quatro momentos da sua vida para compor seu processo criativo, a saber: sua infância – início da prática da dança; adolescência – experiência de capacitismo em uma escola de dança; recomeço – a dança ministerial e a entrada no curso técnico de dança clássica e abertura de sua escola de dança – empreendedorismo. Esses quatro momentos geraram composições coreográficas, com nuances específicas, de sentimentos,

76 A metodologia *Corpo sonoro*, utiliza o sentido da audição enquanto via sensorial prioritária para percepção espacial a partir da localização do som; aperfeiçoa a relação do corpo do dançarino com o espaço de aula, de cena, bem como com o corpo do outro, a partir de informações sonoras. (Mota, 2022, p.71).

movimentos, os quais ela correlacionou poeticamente ao clima da região metropolitana de Belém, evocando assim uma Amazônia urbana e intitulou, respectivamente, como a representação de cada fase de sua vida: 1. Manhã de sol; 2. Toró da tarde; 3. Depois da chuva e 4. Dias melhores virão.

As acessibilidades que Jéssica, enquanto pessoa com nanismo, traz para cena, estão relacionadas ao mobiliário, um banquinho de madeira e uma barra de dança adequados a estatura da dançarina, objetos esses que propiciam autonomia a ela.

Em muitas situações, as pessoas com nanismo são obrigadas a viver com o preconceito para driblar as dificuldades de acesso em ambientes projetados somente para aqueles que possuem altura média. Por isso, na maior parte das vezes, recorrem a terceiros para que realizem tarefas simples [...]. Não é só a incompatibilidade estrutural e o isolamento por não poder e/ou conseguir fazer proveito de um local, mas é o sentimento de segregação. Esses cidadãos querem poder usar o que existe, sem precisar pedir ajuda. (Parisi et al., 2021, p. 16).

Após a escolha de temas e divisão em cenas coreográficas, destaco algumas orientações enquanto direção, que embasaram a expansão dos processos criativos bem como a consolidação de uma produção a ser apresentada ao público, não como um produto acabado, mas como processo, que materializado nos corpos, são expostos. Salles (2008) ao falar sobre a obra e processo, ratifica que a obra entregue ao público como um momento do processo é gerada e geradora. Coaduno com este pensamento ao compreender que as coreografias geradas são o processo e que este não se encerra na obra apresentada, mas tem a possibilidade de criar novas conexões a cada encontro com o público.

Isto posto, os dançarinos ao dividirem as cenas coreográficas, começaram a realizar a pesquisa de movimentos e a trazer para os ensaios em grupo, o que eu chamei de ‘rascunho’ das coreografias, e a partir daí começamos a avaliar e a propor expansões, alterações e acréscimos. Uma das primeiras orientações na fase inicial de elaboração das coreografias, foi que os dançarinos escolhessem uma palavra-chave para cada cena proposta, o intuito foi que eles refletissem e trabalhassem a partir da palavra escolhida, a intencionalidade de cada personagem e/ou momento de vida representado. Nesta direção, como desdobramento dessa orientação, solicitei ainda, após a palavra-chave escolhida, que eles pensassem nos fatores de movimento que predominavam em cada cena e as ações corporais resultantes, a luz dos estudos de Laban⁷⁷.

A composição coreográfica se deu toda sem uso de música, propus aos dançarinos que a música fosse composta a partir da coreografia e não ao contrário, como na maioria das vezes ocorre na nossa realidade, na qual a música subsidia a criação coreográfica.

Outra questão que foi levantada nos processos de criação, foi o de pensarmos nas acessibilidades para uma plateia de pessoas com deficiência, como poderíamos gerar coreografias acessíveis? Debruçamo-nos, cada um com suas experiências para eleger acessibilidades na cena e para recepção do público, exploramos a sensorialidade e as questões comunicacionais como: uso da Língua Brasileira de Sinais (Libras), legendagem

⁷⁷ Fatores de movimento são componentes que foram identificados por Laban como Fluência, Espaço, Peso e Tempo. Como estes fatores pertencem a própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento. (Rengel, 2001, p. 70). Ação básica de esforço é a ação na qual fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento espaço, peso e tempo. (Rengel, 2001, p. 21).

para surdos e ensurdecidos (LSE) e audiodescrição⁷⁸.

Outro aspecto acordado com os dançarinos, foi que cada um poderia propor seu próprio figurino de acordo com as suas coreografias, em diálogo com o figurinista, visando assim dar mais autonomia, protagonismo e gestão dos vários aspectos que envolvem uma produção em dança.

No que concerne à cenografia, optamos por ser móvel, com objetos de cena que pudessem ser manipulados pelos próprios dançarinos em cena, e que a proposta coubesse em múltiplos espaços para apresentação. A cenógrafa é uma pessoa com baixa visão, a também dançarina, Socorro Lima.

As coreografias a cada ensaio, foram sendo consolidadas com o estudo no corpo dos movimentos, temas, intencionalidades, personagens, os dançarinos em diálogo com a direção e com os demais, discutiram cada detalhe, ideias, dúvidas e possibilidades de execução segundo o objetivo do projeto e das diretrizes iniciais delimitadas. Com tempo de composição coreográfica, de pesquisa e de diálogos, em uma interlocução contínua entre direção e dançarinos, criadores das suas obras. A respeito do processo de criação de uma obra, Salles nos traz:

[...] Tudo está, potencialmente em movimento. Quando se fala em tempo da construção, deve-se lembrar também da preparação, que não se dá somente nas diversas tentativas de obras, mas também no pensar sobre a obra, nas pesquisas, nas anotações e na obtenção de conhecimento de diferentes modos. (Salles, 2006, p. 60).

78 Recurso de acessibilidade comunicacional que consiste na tradução de imagens em palavras por meio de técnicas e habilidades, aplicadas com o objetivo de proporcionar uma narração descritiva em áudio, para ampliação do entendimento de imagens estáticas ou dinâmicas, textos e origem de sons não contextualizados, especialmente sem o uso da visão. (ABNT-NBR 16452, 2016).

A música foi o último elemento a ser acrescentado, cada dançarino em diálogo com o músico, forneceu referências, partilhou ideias e chegou-se a composições musicais específicas para cada coreografia, que se ajustou, imbricou-se na proposição estética das danças geradas.

Ante o exposto, o processo de criação em dança se deu em uma troca contínua dos vários artistas e técnicos envolvidos na construção do espetáculo “Corpos dançantes”. A busca pela autonomia e voz de cada dançarino, enquanto pesquisador e criador da sua dança e dos aspectos técnicos e estéticos que envolvem a concepção de um espetáculo, foi um fator sempre posto em evidência durante todo o tempo de criação.

Meu papel de direção, assumiu um caráter orientador de alguém que olhou todos os elementos e buscou compreender as particularidades em uma interação recíproca entre as partes e a totalidade da obra coreográfica.

Do reconhecimento ao renascimento

Durante o processo de criação, mais especificamente em setembro de 2024, me descobri uma pessoa com

autismo⁷⁹, nível 1 de suporte⁸⁰ associado à condição de Superdotação/Altas habilidades⁸¹, quadro compatível com a Dupla Excepcionalidade.

Já suspeitava há alguns anos, que poderia estar no espectro autista, por ter características de uma pessoa com esse transtorno desde a mais tenra idade. No entanto, agora na fase adulta, não acreditava que uma pessoa com mais de 30 anos pudesse ter passado a vida toda sem diagnóstico, contudo quanto mais estudava sobre as questões relacionadas a pessoas com deficiência, mais compreendia o quanto os meus comportamentos, atitudes e formas de me relacionar tinham características de uma pessoa com autismo. Há muito tinha essa dúvida, mas estava consciente de que existem diagnósticos tardios, sobretudo, em mulheres, que apresentam características específicas quando comparadas aos homens.

De acordo com o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais - DSM-5 (2014), o transtorno do espectro

79 O Transtorno do Espectro do Autismo, classificado como um dos Transtorno do Neurodesenvolvimento, caracterizado pelas dificuldades de comunicação e interação social e os comportamentos restritos e repetitivos. (Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais - DSM-5, ver no sítio: <https://www.institutopebioetica.com.br/documentos/manual-diagnostico-e-estatistico-de-transtornos-mentais-dsm-5.pdf>. Acesso em 19 de outubro de 2024)

80 O nível 1 de suporte de acordo com o DSM-5, exige apoio, e na ausência de apoio, déficits na comunicação social causam prejuízos notáveis. Dificuldade para iniciar interações sociais. Pode parecer apresentar interesse reduzido por interações sociais. Inflexibilidade de comportamento causa interferência significativa no funcionamento em um ou mais contextos. Dificuldade em trocar de atividade. Problemas para organização e planejamento são obstáculos à independência. (DSM-5, 2014, p. 52).

81 As Altas Habilidades/Superdotação (AH/SD) caracteriza-se pela elevada potencialidade de aptidões, talentos e habilidades, evidenciada no alto desempenho nas diversas áreas das atividades humanas incluindo as acadêmicas, demonstradas desde a infância. Tais áreas incluem, entre outras, as áreas intelectual, acadêmica, liderança, psicomotricidade e artes. (Oliveira; Capellini; Rodrigues, 2020).

autista é diagnosticado quatro vezes mais frequentemente no sexo masculino do que no feminino. O manual ressalta que meninas sem comprometimento intelectual concomitante ou atrasos da linguagem podem não ter o transtorno identificado, provavelmente devido à manifestação mais sutil das dificuldades sociais e de comunicação. Isso ocorre porque as meninas conseguem ocultar, mascarar, seu jeito diferente de se comportar, imitando comportamentos sociais de outras pessoas da sua faixa etária (Maluf, 2023).

As características que me fizeram buscar o diagnóstico foram: rigidez cognitiva – com a necessidade de rotina e previsibilidade no meu dia a dia; interesses específicos/restritos por determinados assuntos ou áreas de conhecimento; sensibilidade sensorial, principalmente auditiva e dificuldade em interações sociais, não me sentir bem em ambientes sociais de festas ou reuniões, com muitas pessoas e estímulos sensoriais.

Ao me reconhecer enquanto pessoa com autismo, tudo se encaixou, foi a primeira sensação, pois passei 40 anos tentando me ajustar ao que era esperado de mim socialmente, em comportamentos e atitudes de uma maioria neurotípica. Ainda estou me redescobrendo nesse lugar, quais são minhas características, talvez as mais sutis no espectro e minhas necessidades de suporte.

Quanto às altas habilidades, foi uma surpresa me ver nesse lugar também. Identificar áreas específicas, a saber: habilidade intrapessoal; habilidade corporal; habilidade verbal e habilidade lógica, trouxe-me, também, um autoconhecimento de características que me acompanham a vida inteira, a exemplo da sede constante de conhecimento, a busca por aprendizagens, o comprometimento com a tarefa e criatividade. Esses traços, estão de acordo com a teoria de Renzulli (2004) dos Três Anéis, que representam três traços considerados fundamentais para se reconhecer as altas habilidades/su-

perdotação, são eles: envolvimento com a tarefa, criatividade e capacidade acima da média.

Neste momento, estou em uma espécie de renascimento, aprendendo a me reconhecer após o diagnóstico, aprendendo diariamente a desconstruir o que muitas vezes taxei de personalidade, jeito de ser, para aceitar minhas diferenças, trabalhar minhas dificuldades e melhorar a minha qualidade de vida, sendo quem sou, sem necessidades de mascarar minhas especificidades de pessoa neuroatípica para me adequar a uma maioria neurotípica⁸²

Uma bandeira antiga

Comecei a trabalhar a dança com pessoas com deficiência no ano de 2003, talvez por intuição, destino, ou simplesmente por alguma camada subjacente de identificação. Meu trabalho durante dezoito anos esteve relacionado à dança para pessoas com deficiência visual, ao conhecer uma escola especializada na minha cidade, a primeira pergunta que me fiz ao ver as atividades desenvolvidas foi: Por que não dançar?

82 Neurotípico: é um termo que se refere a sujeitos que apresentam desenvolvimento e funcionamento neurológico típico, isto é, dentro dos padrões regulares. Já neuroatípico: É o termo utilizado para nomear sujeitos diagnosticados com TEA. (Ver no sítio: <https://autismoerealidade.org.br/2022/07/29/diferencas-entre-os-termos-neurotipico-neurodiversidade-e-neuroatipico/>).

E isso se converteu no que hoje assumo como hiperfoco⁸³ e missão que nos últimos três anos se expandiu para pensar na dança para outras categorias de deficiência. Hoje as questões sobre acessibilidade, na abrangência que o termo implica, falam dentro de mim, e necessito mergulhar para aprender cada dia mais sobre.

Assim, ainda que tenha me reconhecido como pessoa com deficiência, e conseqüentemente, artista com deficiência, essa é uma bandeira que levanto a algum tempo, buscando sempre na interlocução com o outro e no que é produzido academicamente e artisticamente, conhecer mais, acerca das pessoas com deficiência na arte, na dança.

A construção do espetáculo “Corpos dançantes” é mais um mergulho nas questões sobre acessibilidade, com uma equipe diversa, composta por artistas com e sem deficiência, no qual juntos refletimos, experimentamos e criamos uma obra que ao chegar ao público pode reverberar e trazer novas conexões, olhares e possibilidades de discussão de um tema tão urgente nas artes, a acessibilidade e o artista com deficiência.

83 O hiperfoco é um fenômeno predominante entre pessoas com TEA ou com Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH). Geralmente, o hiperfoco é relacionado a algo que transmite algum tipo de bem-estar para o indivíduo focado. O hiperfoco no autismo lembra uma espécie de “fascínio” ou “fixação” sobre um assunto específico. (Ver no sítio: <https://autismoerealidade.org.br>).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de; SCIALOM, Melina. Dramaturgia na Dança: manipulação de energia no processo. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 29, p. 100-112 set./dez. 2019. DOI: 10.22456/2236-3254.92755.

AMERICAN Psychiatric Association. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5** [recurso eletrônico]. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014. ISBN 978-85-8271-089-0.

BRASIL. **Lei n.º 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 7 jul. 2015.

BRASIL. Norma Brasileira: **Acessibilidade na comunicação** — Audiodescrição. ABNT NBR 16452, 2016.

CASTRO, Oséias Guimarães de; Giglio; RODRIGUES, Michele Caroline da Silva. **Metodologia da dança**. Porto Alegre: SAGAH, 2019. E-book. ISBN 9788595029118.

FRANÇA, Tiago Henrique. Modelo Social da Deficiência: uma ferramenta sociológica para a emancipação social. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 31, p. 59–73, jul./dez. 2013. DOI: 10.23925/ls.v17i31.25723.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. 5. ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

MALUF, Angela Cristina Munhoz. **Autista... e agora?**: Teorias e práticas vivenciais. Petrópolis: Vozes, 2023.

MOTA, Marina Alves. **Dança Sensorial**: metodologias de ensino e aprendizagem e sua aplicação em um processo de criação em dança para pessoa com deficiência visual. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

OLIVEIRA, Ana Paula de; CAPELLINI, Vera Lucia Messias Fialho; RODRIGUES, Olga Maria Piazzentin Rolim. Altas Habilidades/Superdotação: intervenção em habilidades sociais. **Revista Brasileira De Educação Especial**, Corumbá, v.26, n.1, p.125-142, jan./mar. 2020.

PARISI, Baby de Fatima Barbosa. et al. Acessibilidade e inclusão social da pessoa com nanismo: da legislação à realidade. **Revista Baru** - Revista Brasileira de Assuntos Regionais e Urbanos, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 19, 2021. DOI: 10.18224/baru.v7i1.8595.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

RENZULLI, Joseph S. O que é esta coisa chamada superdotação, e como a desenvolvemos? uma retrospectiva de vinte e cinco anos. **Revista Educação**, Porto Alegre, Ano XXVII, n. 1, p. 75 – 131, jan./abr. 2004.

ROSA, Enio Rodrigues da; ANDRÉ, Maria Filomena Cardoso; CABRAL, Nelson. **Pessoa com deficiência**: reformulando conceitos e valores. Cascavel: Governo Municipal de Cascavel. Secretaria de Ação Social. Conselho Municipal de Assistência Social, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Fernando Sergio Dumas dos. Tradições populares de uso de plantas medicinais na Amazônia. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 919–939, set. 2000.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A estética da experiência:** trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos. 2016. 239f. Tese (doutorado em Artes cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

Sobre a prefaciadora

Moira Braga

É uma mulher cega que tem a base da sua formação artística na faculdade e escola de dança Angel Vianna, no Rio de Janeiro. Mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia, pesquisa dramaturgias acessíveis na dança e no teatro. Atua como preparadora de elenco, atriz, dançarina, roteirista e consultora de audiodescrição em conteúdos artísticos. Autora do livro *Ventaneira - a cidade das flautas*, que deu origem ao espetáculo e curta de mesmo nome. Idealizadora, atriz e dramaturga do espetáculo “Hereditária”. Preparadora de elenco das novelas “Renascer” e “Todas as flores” da tv Globo, nesta última também atuou como atriz, interpretando a personagem Fafá.

E-mail: moirabraga@gmail.com

Sobre os autores

Ana Clara Lira Teixeira

Graduada (2023) em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora de Ballet Clássico no Centro Educacional JM Pontes como parceria, no município de Santa Izabel do Pará, que resultou no Studio de Ballet JM Pontes - Ana Clara Teixeira. É bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora. Já atuou como professora de Artes nas escolas privadas em seu município de residência. Pesquisadora em Dança Inclusão, Cultura popular. Interessa-se em estudos sobre processos formativos educacionais de professores e pessoas com deficiência auditiva, com o intuito de mostrar formas, relatos de ser deficiente dentro da educação escolar.

E-mail: anaclarateixeiraarteballet@gmail.com

Jéssica Diana Muniz Mesquita

Iniciou sua jornada na dança em 2008 com a dança moderna e logo após se dedicou ao ballet clássico. Em 2015, ministrou aulas de dança na igreja. Em 2021, tornou-se Bailarina Profissional a partir da conclusão do Curso Técnico em Dança Clássica pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Cursa o bacharelado em Publicidade e Propaganda pela mesma Universidade. Foi professora de dança no Projeto IDE-AS, no município de Ananindeua (2022). Atualmente, é diretora, coreógrafa e professora do Jeeh Diana - Studio de Dança, onde inspira e orienta novas gerações de bailarinos.

E-mail: jeehbailarina@icloud.com

Marco Antônio Silva Lopes

Intérprete/criador em dança (2019), Ator (2024), Figurinista (2016) formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Licenciando em dança pela Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará. Bailarino profissional. Pesquisa a respeito da autonomia do corpo cego na cena, investigando o desenvolvimento de metodologias que possibilitem a entrada, permanência e saída de cena. Também pesquisa metodologias de ensino/aprendizagem de dança para pessoas com deficiência visual.

E-mail: marco.arte.dt@gmail.com

Socorro Carvalho de Lima

Artista e educadora com uma sólida formação em dança, com formação técnica de Intérprete Criadora em Dança (2015) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduada em Licenciatura em Dança pela UFPA, 2019. Atualmente, está ampliando sua formação em Cenografia na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Com uma trajetória marcada pela diversidade e inclusão, Socorro atua como coreógrafa e pesquisadora na área da dança. Além de sua prática docente, Socorro é uma artista Def e tem se dedicado à acessibilidade cultural, atuando como consultora em audiodescrição. Como dançarina profissional, é membro do coletivo de dança Corpus Sensorialis desde 2004, que se destaca pela pesquisa de metodologias acessíveis a pessoas com deficiência visual.

E-mail: Sclima82@gmail.com

Sobre a organizadora

Marina Mota

É uma mulher neurodivergente, com dupla excepcionalidade: autismo nível 1 e altas habilidades. Doutora (2022) e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Licenciada (2008) em Educação Física pela UFPA. Especialista em Audiodescrição pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG) e em Educação Inclusiva com ênfase no Atendimento Educacional Especializado pelo Centro Universitário Fibrá. É professora do curso de Educação Física da Escola Superior Madre Celeste e professora da Secretaria Municipal de Educação, ambas em Ananindeua/PA. É coordenadora do Coletivo de Dança Corpus Sensorialis desde 2003, composto por dançarinos com deficiência. Atua como consultora em acessibilidade cultural. Pesquisa sobre corpo, dança, deficiência e acessibilidades metodológicas/pedagógicas. E-mail: marinamota_arte@hotmail.com

Ficha técnica

Orientação | Marina Mota

Projeto Gráfico e Diagramação | Carol Costa

Capa | Carol Costa

Revisão | Rejane Garcez | Otávia Feio Castro

Normalização | Tatyane Carvalho

Texto alternativo | Marina Mota | Elaine Medeiros

Consultor de acessibilidade digital | Jean Braz

Foto da capa | Krishna Shakti

Tipografia | Montserrat Regular | Montserrat Black
| Franklin Gothic Demi Cond



Sob orientação de Marina Mota, para além dos relatos do processo de pesquisa e criação de um espetáculo, este livro é o registro das palavras de quem vivencia na carne os temas: acessibilidade, capacitismo, tecnologias assistivas e pedagogias de acesso. São narrativas de possibilidades e, sobretudo, um convite a se reconhecer como um corpo dançante.

Moira Braga

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Este projeto foi fomentado pelo PROGRAMA FUNARTE RETOMADA 2023 - DANÇA

