





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

RAFAELLA CRISTINA DIAS CORRÊA

GIRASSÓIS DANÇAM: Diário das sementes de um jardim

Belém - Pará
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

RAFAELLA CRISTINA DIAS CORRÊA

Dissertação de Mestrado

GIRASSÓIS DANÇAM: Diário das sementes de um jardim

Dissertação de mestrado ao
programa de Pós-Graduação em
Artes da Universidade Federal
do Pará.

Orientadora: Prof. Dra. Ana
Flávia Mendes de Sapucahy

Linha de Pesquisa: Linha 1 -
Poéticas e processos de atuação
em Arte.

Belém - Pará
2020



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e um (21) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia Mendes, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Rafaella Cristina Dias Correa, intitulada: **Girassóis Dançam: diário das sementes de um jardim.**, perante a Banca Examinadora composta por Ana Flávia Mendes (Presidente); Cesário Augusto Alencar (Examinador interno); Lane Viana Krejcova (Examinador Externo ao programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia Mendes, passou a palavra a mestrande, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestrande, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito EXCELENTE. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestrande, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestrande. Belém-PA, 21 de janeiro de 2021.

Prof^ª. Dr.^ª ANA FLÁVIA MENDES

Prof^ª. Dr.^ª LANE VIANA KREJCOVA

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL

RAFAELLA CRISTINA DIAS CORRÊ

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D541g Dias Corrêa, Rafaella Cristina.

Girassóis dançam: diário das sementes de um jardim. /
Rafaella Cristina Dias Corrêa. — 2021.

165 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Ana Flávia Mendes de
Sapucahy.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2021.

1. Dança. 2. Pessoa com deficiência. 3. Corpo. 4.
Cultivo. 5. Possibilidade. I. Título.

CDD 792.62

Dedicatória

Com todo meu amor e grande gratidão à minha família, aos meus pais Gerson Corrêa, Dinah Corrêa e irmão Diego e Jhennifer que estiveram ao meu lado oferecendo todo suporte necessário, acreditando e ouvindo meus constantes insights, sem falar das muitas inquietações do meu coração.

Aos meus amigos que sempre que possível, me indicavam livros, me animavam e encorajavam a perseverar.

A todos que oraram por mim.

Minha gratidão e amor.

Que toda honra, glória e louvor sejam dados a Deus, meu Senhor e salvador da minha alma!



GIRASSÓIS

Os girassóis, por exemplo, que vistos assim de fora parecem flores simples, fáceis, até um pouco brutas.

Pois não são. Girassol leva tempo se preparando, cresce devagar enfrentando mil inimigos, formigas vorazes, caracóis do mal, ventos destruidores. Depois de meses, um dia pá! Lá está o botãozinho todo catita, parece que já vai abrir.

Mas leva tempo, ele também, se produzindo. Eu cuidava, cuidava e nada. Viajei por quase um mês no verão, quando voltei, a casa tinha sido pintada, muro inclusive, e vários girassóis estavam quebrados. Fiquei uma fera. Gritei com o pintor: "Mas o senhor não sabe que as plantas sentem dor que nem a gente?" O homem ficou me olhando tão pálido quanto aquele vizinho. Não, ele não sabe, entendi. E fui cuidar do que restava, que é sempre o que se deve fazer.

Porque tem outra coisa: girassol quando abre flor, geralmente despenca. O talo é frágil demais para a própria flor, compreende? Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida. Pois conheço poucas coisas mais esplêndidas, o adjetivo é esse, do que um girassol aberto.

Alguns amarrei com cordões em estacas, mas havia um tão quebrado que nem dei muita atenção, parecia não

valer a pena. Só apoiei-o numa espada-de-são-jorge com jeito, e entreguei a Deus. Pois no dia seguinte, lá estava ele todo meio empinado de novo, tortíssimo, mas dispensando o apoio da espada.

CAIO ABREU, 1998.¹



¹ Todas as gravuras presentes nesta obra pertencem a artista Eduarda Rafaelle Alves Souza, minha amiga, eterna gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa trata do fazer artístico da pessoa com deficiência, isto é, do processo de criação em dança em que ela é capaz de desenvolver diante do seu corpo peculiar, o corpo girassol. Partindo desse ponto de vista, podemos dizer que é de suma importância que a pessoa tenha conhecimento do seu próprio corpo, por vezes, adormecido e inexplorado. Proponho-me a vivenciar caminhos de uma dança despreendida de suportes técnicos ou padrões já estabelecidos de movimento, buscando, todavia, experienciar a necessidade do ato de se mover em suas diversas qualidades cotidianas de movimento, considerando a diversidade de expressão artística da pessoa. Lanço-me então à dança como um meio e não como um fim em si próprio, segundo Santos e Figueiredo (2002-2003). As sementes são alunos da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE) do município de Marituba. Iremos nos valer de diversos adudos feitos por especialistas na temática em tela, a saber: Izabel Marques (2010), Klauss Vianna (2005), Cecilia Salles (2016), Jussara Miller (2010), Ana Flávia Mendes (2010). Tais referências serão fundamentais para elaborar uma visão de dança que vise incluir, em detrimento da aula engessada de dança, algo tão recorrente na nossa realidade.

Palavras-chaves: Dança; Pessoa com deficiência; Corpo; Cultivo; Possibilidade.

ABSTRACT

This research is about artistic production in dance with disabilities people, this is, the process of creation in dance in which it's able to develop against this peculiar body, the sunflower body. From this point of view, we can say that it's paramount importance that the person has knowledge of his own body, asleep and untapped, sometimes. I propose to experience ways of a dance detached from technical supports or established patterns of movement, seeking, however, to experience the necessity of moving in its various daily qualities of movement, considering the diversity of artistic expression of the person. I then launch myself into dance as a means and not as an end in itself. According to Santos and Figueiredo (2002-2003). This seeds of the Association of Parents and Friends of the Exceptional (APAE) of the municipality of Marituba. We will use several fertilizers made by specialists in the theme: Izabel Marques (2010), Klauss Vianna (2005), Cecilia Salles (2016), Jussara Miller (2010), Ana Flávia Mendes (2010). These references will be fundamental to elaborate a dance vision that aims to include, in detriment of the cast dance class, something so recurrent in our reality.

Keywords: Dance; Person with disabilities; Body; Cultivation; Possibility.

*** SUMÁRIO ***

*** LIVRETO I**

1.1 INTRODUÇÃO → 13

1.2 ADUBOS → 29

*** LIVRETO II:**

PREPARANDO O TERRENO: O DESPERTAR DO EU-ARTISTA → 33

1.1 - A SEMENTE → 43

1.2 - CONHECENDO E RECONHECENDO O CORPO DANÇANTE → 55

1.3 - O CORPO COM DEFICIÊNCIA QUE DANÇA → 63

1.4 - DANÇAR PARA ALÉM DA REPRODUÇÃO → 71

*** LIVRETO III:**

O CULTIVO DOS GIRASSÓIS: O GRUPO DE DANÇA APAE → 79

1.1 - DAS OFICINAS A FORMAÇÃO DO GRUPO → 85

1.2 - AS DICOTOMIAS DAS PRÁTICAS → 118

*** ÁLBUM → 134**

INTRODUÇÃO

Minha história é um entrelace de muitas paixões. Alguns indagam como os caminhos me trouxeram até aqui: o agora em que escrevo. Talvez eu não saiba com exatidão como me tornei uma jardineira, nem quando comecei a plantar girassóis, é como se em um dia ensolarado eu acordasse e resolvesse construir um jardim. É possível que as rosas já tenham me enfadado, ou não. A verdade é que inicio aqui com muitas dúvidas sobre mim, e por inúmeras vezes reluto em escrever por achar que esse processo pode revelar alguém que eu ainda não consigo entender, ou talvez reconhecer em mim alguém que nunca havia enxergado. Em certa medida a dúvida foi por um tempo o combustível necessário para o desencadear das inúmeras inquietações que circundam todo o processo de escrita, e sim, acredito que foi essa areia meio movediça que proporcionou a construção de pontos de apoio mais estáveis.

Como Victória Royo (2015, p.534) diz: **“O momento mais frágil na pesquisa artística se encontra em seu nascimento, quando ainda não tem nem um nome, muito menos resultados visíveis e quantificáveis em potencial”**.

É assim que me encontro, necessito estabelecer um vínculo profundo e diário com o conhecimento dos

tipos de sementes, dos cuidados da terra, de quais adubos usar, se devo regar a planta todos os dias ou não, se ela pode ou não pegar sol... mas para que esse conhecer seja de fato firmado, meu jardim (que na verdade ainda não parece um jardim) e eu estabelecemos neste período, uma fase de amadurecimento, que por vezes foi dolorida e inquietante, mas que criou fortes ligações de independência promovidas com o tempo de cultivo ao longo do processo, mudanças em mim e enfim no florescer do jardim.

Tenho muitos medos e por muitas vezes fico sentada em frente de casa olhando a terra preta, esperando, como num milagre de Deus, o ordenar da ação de plantar, mas não. Isso não acontece. Os dias passam, as horas me consomem, e nada. Talvez por medo ou pelo ócio de saber que só basta colocar as sementes e esperar que em algum momento elas germinarão,"[...]mas é Deus quem dá o crescimento." (1 Coríntios 3:4)²

Sinto-me travada, silenciada, vedada pelo processo do meu próprio jardim. Podes perceber aí, lendo um pouco da minha aflição, o meu nível de incapacidade? Penso em desistir todo dia, o medo superou o anseio de ter um jardim, a responsabilidade de cuidá-lo fez com que eu parasse.

² Versículo bíblico.

Escrevo hoje aqui, porque talvez essa brisa passe, passe tão rápido como tem ido embora esses dias. Talvez, ao reler esses parágrafos, eu os apague, ou não, espero que não. Desejo que essas palavras façam sentido no fim, espero me fazer entender e me encontrar para poder retomar, ou na verdade, iniciar a produção, a adubação e o plantio das sementes.

As chuvas ainda estão muito fortes por aqui, preferi ainda não plantar as sementes, já que, provavelmente, elas ficariam muito encharcadas e não sobreviveriam às chuvas do norte. De certo Deus sabe o tempo apropriado para o plantio, "O coração do **homem pode fazer planos**, mas a resposta certa dos lábios vem do Senhor. Todos os caminhos do homem são puros aos seus olhos, mas o Senhor pesa o espírito. **Confia ao Senhor as tuas obras**, e os teus desígnios serão estabelecidos" (Provérbios 16:1 grifo nosso)

Enquanto isso, quero dividir com vocês o que tem sido minha vida nesses últimos anos. Se quiserem pular essas folhas, tudo bem, mas não recomendo. No fim, tudo terá mais sentido se tiverem lido sobre esses anos aqui. Vocês decidem..

Desde muito nova fui apresentada ao mundo das artes, mais especificamente da dança, no caso, o *ballet* clássico. Iniciei na antiga Escola de Dança

Ribalta³, hoje, Casa Ribalta. Pude vivenciar nesse lugar experiências até então ocultas a mim mesma, eu me descobri enquanto corpo, bem como as infinitas possibilidades que este possui.

O tempo passou e como um forte vento que espalha as muitas sementes, este me levou para outros lugares, outros terrenos. Na Universidade Estadual do Pará, cursei Licenciatura Plena em Educação Física, ao mesmo tempo, fui estudar *ballet* na Ballare Escola de Dança⁴, por onde hoje sou formada na metodologia da *Royal Academy of Dance*. Desde 2017, integro a companhia de dança da escola.

Desde muito nova comecei a dar aulas de *ballet* em um Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) e em pequenas escolas de Marituba, onde moro.

Terminando o curso de Educação Física, em 2013, fui trabalhar como professora de educação física em escolas da rede pública no meu município. Foi nesse momento que, pela primeira vez, tive contato com diversos casos de crianças com deficiência que são inseridas nas escolas sem nenhum preparo do espaço físico e do corpo docente para recebê-las. Uma

³ Hoje instituída como Casa Ribalta, uma escola de dança localizada no município de Ananindeua, sob direção da professora Mayrla Andrade.

⁴ Escola de Dança localizada em Belém que possui formação no método inglês da Royal Academy of Dance.

realidade em diversos municípios do nosso estado, e em outros estados do nosso país. Resolvi, por essa razão, fazer uma especialização em Educação Especial, na perspectiva da Educação Inclusiva. A cada aula estudada, tornava-se maior a certeza de que seria nesta área que eu prosseguiria. Ao término da especialização, passei então a trabalhar especificamente na educação inclusiva.

Entre os teatros e os atendimentos na escola pública, percebi o quanto as pessoas com deficiência têm o seu processo artístico criador, seja em dança ou em qualquer outra poética, velada, continuam sendo excluídos de forma silenciosa e brutal. Era exatamente nessa lacuna que eu me encontrava, e foi aí nessa lacuna que passei a dedicar o meu olhar, a questionar e a me perturbar quanto a esse estado de arte e sociedade. Acredito que toda pessoa herda essa característica criadora do próprio Deus, independentemente do seu laudo médico.

É por meio dessa visão do todo, mediante a tais verdades absolutas (PEARCY, NANNYSY. 2004) que caminho construindo pontes, entre áreas pensadas como distintas muitas vezes. Entendendo o princípio é cabível desenvolver uma lógica que permite-me garantir o potencial criador da pessoa com deficiência.

Ainda estou no início de tudo isso, talvez nunca consiga chegar até o final, mas aprendi que não posso me valer daquilo que ainda não vivi, então "Um dia de cada vez! Um dia de cada vez, Rafaella!". Novas percepções e aprendizados nessa empreitada estão sendo adquiridos, nesse sentido, compartilho da ideia de Laban (MOMMENSOHN, 2006) que tinha o objetivo de encontrar uma dança para todos, em que o todo pudesse se expressar, e é isso.

A ideia de que todos devem ter acesso à dança na sua mais pura e sincera manifestação, me faz ver as infinitas possibilidades libertadoras que ela possui. Sem aquelas amarras ditadas ao longo dos anos, sem as infinitas caixas classificatórias de gêneros que te separam e te rotulam por aquilo que faz ou é, sem uma técnica predefinida, todavia, sem negar a existência de tais técnicas. A dança, em sua origem, é essa dança, é esse processo de criação libertador.

É olhar para a pessoa com deficiência e não ver suas limitações, mas as possibilidades de ser quem elas são. Escolhas e alternativas que darão início a esse fluxo de trocas desses universos postos como paralelos. Porque temos a tendência de criar um dualismo e polarizarmos todas as coisas. Mas a preciosidade está exatamente em saber que existe o dualismo, e continuar enxergando o universo de

possibilidades que existe, e o que me é possível criar diante da totalidade.

Num dia desses de chuva, assistindo a um filme clichê na internet, algo fez soar aquele estalo na consciência, sabe? Uma música chamada "Sunflower", composta por uma personagem do filme, ela aborda exatamente o que tenho falado aqui.

Vou escrever a música abaixo para que você possa entender, ou, assistir ao filme!

Sunflower

Sierra Burgess Is a Loser

Rose girls in glass vases
 Perfect bodies, perfect faces
 They all belong in magazines
 Those girls the boys are chasing
 Winning all the games they're playing
 They're always in a different league

Stretching toward the sky like I don't care
 Wishing you could see me standing there

But I'm a sunflower, a little funny
 If I were a rose, maybe you'd want me
 If I could, I'd change overnight
 I'd turn into something you'd like

But I'm a sunflower, a little funny
 If I were a rose, maybe you'd pick me
 But I know you don't have a clue

This sunflower's waiting for you
 Waiting for you

No thorns in this dimension
 Hiding this fear of rejection
 This high I've never felt so small
 Not used to this attention
 Permanently in suspension
 I wish I didn't care at all

Stretching toward the sky like I don't care
 Wishing you could see me standing there

But I'm a sunflower, a little funny
 If I were a rose, maybe you'd want me
 If I could, I'd change overnight
 I'd turn into something you'd like⁵.

⁵“Meninas rosas em vasos de vidro
 Corpos perfeitos, rostos perfeitos
 Todas pertencem a revistas
 As garotas que os garotos querem
 Ganhando o que quer que joguem
 Eles estão sempre em um nível diferente
 Me espreguiçando como se eu não ligasse
 Desejando que você pudesse me ver ali
 Mas eu sou um girassol, um pouco engraçada
 Se eu fosse uma rosa, talvez você iria me querer
 Se eu pudesse, mudaria da noite pro dia
 Eu me transformaria em algo que você gostaria
 Mas eu sou um girassol, um pouco engraçada
 Se eu fosse uma rosa, talvez você me escolhesse
 Mas eu sei que você não tem ideia
 Que este girassol está esperando por você
 Esperando por você
 Sem espinhos do lado de cá
 Escondendo esse medo da rejeição
 Com esta altura, eu nunca me senti tão pequena
 Não estou acostumada com essa atenção
 Permanentemente em suspensão
 Eu queria não me importar com nada
 Me espreguiçando como se eu não ligasse
 Desejando que você pudesse me ver ali
 Mas eu sou um girassol, um pouco engraçada
 Se eu fosse uma rosa, talvez você iria me querer
 Se eu pudesse, mudaria da noite pro dia

Ao ouvir essa música, percebi que, como bailarina e professora de *ballet*, passei longos anos buscando as rosas, querendo ser uma rosa, cultivando rosas que tem rostos, corpos, linhas perfeitas, aquelas crianças, adolescentes e jovens que tem o perfil ideal para dançar, se é que se tem um perfil ideal..

Nossa, que choque de realidade, foi como se as escamas tivessem saído dos meus olhos e eu pudesse enxergar quão limitadas eram as minhas intervenções pedagógicas diante da dança.

Percebi que por falta de cuidado as outras flores do meu jardim que não eram as rosas, iam ficando à margem do processo. Não ficavam fora, mas também não tinham o espaço devido.

O mais interessante é que esse desvendar de mim mesma se deu ao cursar uma disciplina do mestrado, por sinal, a primeira ofertada da minha linha de pesquisa: *o corpo em processo artístico estético da experiência*. Escolhi fazê-la no intuito de aplicar as descobertas adquiridas nas aulas com os meus artistas, mas a cada aula, a cada texto ou prática realizada, percebia que era eu quem estava sendo confrontada, era em mim que as mudanças de visões e perspectivas estavam sendo travadas, era o meu corpo

Eu me transformaria em algo que você gostaria.”

que havia iniciado um processo de libertação das amarras impostas ao longo de anos me submetendo àquelas buscas de um corpo "perfeito" ao qual eu não possuo. Gratidão, Cesário!

Diante desse período de conflito e redescobrimto de mim mesma, compreendi que não poderia querer que os "artistas" que estariam comigo entendessem e aceitassem o seu corpo, se eu mesma não entendia e não aceitava o meu. Tinha que entender qual era a minha identidade, fortaleci e aprofundei a verdade de que eu fui amada desde a eternidade, com um propósito específico, "Escolhi vocês. E enviei meu Filho para morrer a fim de que eu os tenha." (Piper, John. 2006)⁶. Para me conhecer, mais uma vez preciso entender quem me criou.

Numa entrevista para o jornal *Ipanema* (1977-1978), Angel Vianna relata a importância de se ter conhecimento sobre si, na totalidade do eu, e essa atitude influencia diretamente no outro:

Para mim expressão corporal é uma necessidade vital. É um auto-conhecimento. Do momento em que as pessoas começam a conhecer seu corpo, começam também a gostar dele, a amá-lo, e, conseqüentemente vão

⁶ John Piper é doutor em Teologia pela Universidade de Munique e fundador do desiringGod.org e chanceler no Bethlehem College & Seminary. Ele serviu por 33 anos como pastor principal da Bethlehem Baptist Church em Minneapolis, Minnesota, autor de diversos livros cristãos.

conviver melhor com o próximo, com a humanidade. É realmente vital, vida. (VIANNA, 1977-1978, p.2).

Mediante todo esse percurso de vida, de dança, e de formação, surge a inquietação, isto é, a possibilidade de criar uma dança que trabalhe com as diferenças, e de entender a respectiva contribuição na vida da pessoa com deficiência.

Ao longo das páginas deste diário⁷, um meio para nos comunicarmos (assim espero!), pretendo responder as inquietações que surgem ao cuidar de um jardim tão diferente.

Diante dos muitos sentidos, das muitas maneiras de atuação e práticas da dança em sua relação de diálogos com o mundo e em suas diferenças e pluralidades, como colocar em cena a pessoa com deficiência e assim conceber e apresentar um espetáculo em dança?

Rancière (2009) menciona em seu livro *A partilha do sensível* que a superfície dos signos são como pinturas, assim como o movimento do corpo, movimento esse que se divide em duas linhas divergentes. **De um lado, há o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações**

7 Os relatos apresentados ao longo desse memorial dissertativo, são frutos de diários pessoais, diários de bordo da própria pesquisa em si, e dos meus diários feitos durante os devocionais (leituras bíblicas).

do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários. (RANCIÈRE, 2009, p. 18).

Este movimento próprio, o qual o autor denomina de comunitário, movimento criado e dançado pela pessoa com deficiência, ele é o nosso impulsionador, onde eles (o artista) seja capaz de criar sua arte com a matéria prima de toda a sua vida, como também é falada por Rookmaker (2018).

Projetamos e idealizamos um corpo rosa e perfeito, enquanto o corpo girassol, por ser diferente, é visto muitas vezes como imperfeito e são desprezados, já que a maioria prefere as delicadas rosas ao invés dos girassóis: grandes, desengonçados e espalhafatosos.

Henri-Pierre Jeudy (2002) nos lembra que o que podemos achar belo depende das nossas próprias convenções e escolhas, e se fomos criados a querer ser rosas, como podemos passar a enxergar os girassóis?! Sendo assim, depois de anos cultivando as rosas, passo a me aventurar no plantio e cultivo de um jardim de girassóis. Agora movemo-nos em direção a remissão e ressignificação da criação em dança da pessoa com deficiência.

Vale dizer que experienciamos a dança na necessidade do ato de se mover, em suas diversas qualidades cotidianas de movimento. Consideramos a diversidade de expressão artística da pessoa, sem negar o valor das diferentes poéticas em dança.

Não pretendo aqui, por meio das vivências no jardim, impor o meu querer sobre alguma coisa, afinal, as sementes têm o seu tempo próprio para germinar.

A dança é um meio e não um fim em si próprio, segundo afirma Santos e Figueiredo (2002-2003):

Alguns princípios são necessários, entre eles, a busca pela capacidade de expressar, de verbalizar ou atuar de forma crítica e criativa, sem que nenhuma das potencialidades humanas seja negligenciada ou induzida à submissão. A expressão artística na escola tem de contribuir para a liberdade, para a construção da autonomia e do conhecimento. (SANTOS; FIGUEIREDO, 2002-2003, p. 108).

Entendo que toda e qualquer atividade motora que incentive a independência do indivíduo diante de uma sociedade que ainda é excludente, deve ser estudada de maneira aprofundada, possibilitando, assim, avanços no processo de atuação poética da arte inclusiva na dança. A estrutura das sociedades, desde os seus primórdios, sempre inabilitou os portadores de deficiência, marginalizando-os e privando-os de liberdade. (MACIEL, 2000, p.51).

Primeiramente, adubo o solo em alguns fundamentos do enfoque fenomenológico, pois compreendo que a partir do momento em que estudo as manifestações artísticas de uma pessoa, faz-se necessário refletir sobre ela, mediante o contexto a qual é inserida, ou ainda, ao período histórico em que ela se faz presente de maneira profunda. “O eixo central do conhecimento não está no objeto, mas sim no sujeito que interpreta que conhece que dá sentido ao mundo e aos fenômenos” (GAMBOA, 2007,p.172).

Partindo do fato de que a dança, no processo de educação inclusiva, enfrenta problemas no que diz respeito à compreensão da dimensão técnica, em especial, sobre o seu ensino, iremos nos valer de diversos tipos de adubos feitos por especialistas na tentativa de preparar o terreno do jardim, a saber: Marques (2010), Nogueira (2010), Santos (1997), Vianna (2005), Salles (2016), Miller (2010). Esses autores serão fundamentais para elaborar uma visão da dança que esteja voltada para o indivíduo em detrimento da aula engessada de dança, algo tão recorrente na nossa realidade.

Portanto, capturo logo as vitaminas de Borges (2014): a existência de questionamentos do processo de inclusão se vale da dança como um instrumento de valor desse amadurecimento nos indivíduos que dançam.

As pessoas com deficiência sofrem diferentes tipos de cobranças, muitas vezes por parte da própria família, e da escola onde se encontra inserida. De forma a atender a muitas expectativas, entende-se que a dança pode, de forma incisiva, ajudá-los no desenvolvimento da sua autonomia entendendo quem eles são.

No entanto, nós sabemos que a dança não é uma simples imitação de gestos, logo, o seu ensino e o seu processo de aprendizado podem (e devem) ser mais que isso. Afinal, um professor é, acima de tudo, um educador.

Deve estar consciente de seu papel perante os alunos. A um professor de ballet cabe dar aos alunos a dimensão exata da técnica, fazendo com que a entendam como um meio e não um fim. (CAMINADA e ARAGÃO, 2006 apud BALDI, 2012, p.6).

Não nego as dificuldades enfrentadas ao trabalhar com a terra e com os girassóis na espera do germinar das sementes, e no desenvolvimento dos brotos até o florescer da consciência das pessoas em questão, principalmente da família e da instituição envolvida. Para tanto, valemo-nos do que diz Borges (2014):

Partindo desta ideia cabe ao professor elencar métodos de como transmitir de forma pedagógica ao estudante a percepção de mundo em que ele está ou não inserido e digo não inserido porque através da dança pode-se vivenciar pelo movimento a cultura, os costumes a essência de outros

povos, por isso conotativamente abre-se ao estudante uma janela para o conhecimento de mundo que este poderá vivenciar, cabe ao professor abrir essa janela. (BORGES, p.3, 2014).

Sendo assim, mergulho por inteiro na construção da poética em dança do artista com deficiência, da diferença que é capaz de criar uma dança singular, bela e única. Vale ressaltar antes de fecharmos esta introdução que a presente diário é o produto da nossa pesquisa, se enquadrando em um memorial, logo suprimimos alguns padrões de escrita, no desejo de torná-lo realmente um diário.

ADUBOS

ACOSTA, Aberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Bredo, São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

ARAGÃO, Marta; TORRES, Cintia; CARDOSO, Alessandra. **Consciência corporal**: uma concepção filosófico-pedagógica de apreensão do movimento. Rev. Bras. Cienc. Esporte, v. 22, n. 2, p. 115-131, jan. 2001.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino de Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.

CUNHA, Morgana. **Dance aprendendo**- aprenda dançando. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

Daolio, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DECLARAÇÃO DE SALAMANCA: Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais, 1994, Brasil-Espanha.

DIDI-HUBERMAN, Georges “Org”.; **LEVANTES**. Jorge Bastos; Edgard de Carvalho; Mariza Bosco; Eric Heneault, Trad. São Paulo: Edição SESC São Paulo, 2017.

FERNANDES, Ciane. **Como fazer arte a partir do corpo?** Revista TFC, UFBA. Ed. 01, ano 03, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Artifício, Artefato, Artimanha. 18º Bienal de São Paulo**. 1985. Curso ministrado aos participantes da Bienal.

GALEANO, Eduardo; **O livro dos abraços**. 9º ed., Porto Alegre, 2002.

KUNZ, E. **Educação Física**: ensino & mudanças. Ijuí: UNIJUI Ed. 1991 *apud* RODRIGUES, Ana; MELO, José. **Corpo substancial e corpo relacional**: discutindo a aprendizagem do movimento da criança portadora de síndrome de down. Universidade Federal do Rio Grande Do Norte – UFRN, 2018.

KUYPER, Abraham. Calvinismo. E-book, Editora Cultura Cristã.

MACIEL, Maria. **Portadores de deficiência**: a questão da inclusão social. **São Paulo em Perspectiva**, 2000.

MARQUES, Daniele et all. **Processo de criação na dança**: abordagem pedagógica a partir de uma perspectiva histórica e fenomenológica. Rev. Bras. Ciênc. Esporte, Florianópolis, v. 36, n. 2, supl., p. S167-S181, abr./jun. 2014.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. 5ªed. São Paulo: Cortez, 2010.

MATOS, Lucia; **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos. 2º ed., Salvador: EDUFBA, 2014.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MENDES, E. G., **Um breve apanhado histórico da educação especial no Brasil**. Revista Educación y Pedagogía, vol. 22, n. 57, maio-agosto, p. 93-109, 2010.

MILLER, Jussara Corrêa. **Qual é o corpo que dança?** Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico. 2010. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6 ed., Pretopolis: Vozes, 1987.

PASSOS, Juliana Cunha. **Processos criativos em dança: improvisação, corpo e memória**. Campinas-SP: UNICAMP. VIII Congresso do ABRACE – UFMG, 2014.

PIPER, John. **Não jogue a sua vida fora**. São Paulo: Cultura Cristã, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto da arte**. Tradução de Tereza Lourenzo, 2º ed., 2002.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org., ed. 34, 2005.

ROOKMAKER, Hans R. **Filosofia e estética**. Tradução: William Campos da Cruz, Brasília, DF. Editora Monergismo, 2018.

SHAEFFER, Frank. **Viciados em mediocridade**. Tradução: Jorge Camargo. São Paulo, W4 Editora, 2008.

SIVEIRO, Evanize; FERREIRA, Eliana. **Acessibilidade e formação em dança**: reflexões sobre o corpo, alteridade, deficiência. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31, 2018.2, p. 165-189

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 6^o ed, 2005.

VIEIRA, G. M. **Educação inclusiva no Brasil**: do contexto histórico à contemporaneidade. 2002.

VENDRAMIN, Carla. **Diversas danças diversos corpos**: discursos e práticas da dança no singular e no plural. *DO CORPO: Ciências e Artes*, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013.

LIVRETO II



PREPARANDO O TERRENO: O DESPERTAR DO EU-ARTISTA

A fim de discutir novas possibilidades nas produções artísticas de corpos por tempos segregados da arte, corpos esses que tinham na própria arte uma possibilidade terapêutica e jamais um espaço de valorização do indivíduo, trata-se de um lugar que está para além de tudo isso, um lugar onde a expressão pelo movimento seja livre, onde a expressão artística lhe seja garantida diante da potência criativa dos corpos diferentes.

Ao olharmos para o corpo que pertencemos, podemos entender que a nossa cena, nossa produção artística é um reflexo de um rio de histórias que nos formam, de estudos e de família. Um rio que reflete o que somos e, mediante a isso, não podemos nos encaixar em categorias ou moldes predispostos, uma vez que cada um de nós carrega sua própria história, bem como corpos diferentes, que possuem habilidades que só a eles é cabível produzir, pertencentes somente a esses corpos. E quando digo diferente, é por preferir o não uso do termo: com deficiência, entendo a importância política que ele possui, mas também entendo o quanto a palavra deficiente nos remete a erro, falha, incompletude, incapacidade, dentre muitos outros adjetivos que podem ser correlacionados a ela. Sendo assim, recorro à palavra diferente, mas diferente em termos fisiológicos, de estrutura corpórea, fala,

comportamentos que os definem, que os fazem únicos na cena. É isso que torna todo o processo único. “A liberdade do corpo reside exatamente na sua habilidade de articular sua linguagem, ao invés de justificar sua inabilidade de registro.” (FERNANDES, p.3, 2006).

É nisso que nos concentramos ao olhar a dança com diferenças: que ele, o corpo, de maneira única, articula suas individualidades como forma de linguagem. Daolio (1995) vitamina a terra com o princípio da alteridade, importante para o desenvolvimento das sementes de girassóis: “[...] antropologia o princípio da alteridade, permita considerar que todos os alunos, independentemente de suas diferenças, são iguais no direito à sua prática” (p.19, 1995).

E é dentro dessa perspectiva que discorro sobre a dança e suas múltiplas possibilidades nos corpos outros, corpos que são diferentes, que possuem um acesso terapêutico da arte. É interessante compreender como a poética é reflexo do corpo ao qual ela pertence, diretamente relacionada com o que a pessoa é. Costumo pensar que somos acumuladores de histórias, “nossa memória de vida vivida” (OSTROWER, 1981, p.19).

Ao nos colocamos ou ao sermos colocados para performar, dançar livremente, recorreremos de imediato de forma consciente ou por vezes inconsciente, às

conexões do que somos com o que encenaremos ao dançar.

De modo similar ao da percepção, pelos processos ordenadores da memória, articulam-se limites entre o que lembramos, pensamos, imaginamos e a infinidade de incidentes que se passaram em nossas vidas. (OSTROWER, 1981, p.19)

E recorreremos a esse mar de memórias, como bem nos traz Ostrower (1981), histórias em que formamos nossa cena e nossa poética, aí está a singularidade do indivíduo, é nesta poética única que existe a possibilidade de nos aprofundarmos na dança, nos corpos diferentes que as produzem por vivenciarem formas únicas de dançar. E caminhando nesse sentido, Le Boulch compreende que: “[...] a expressão corporal permite ainda prosperar no abandono do verbalismo e reconduz a expressão ao nível do corpo vivido.” (1997, p. 69, apud ARAGÃO, p. 117).

É necessário portanto, recorrer às diversas vivências que esse corpo carrega, ou mesmo, proporcionar experiências, possivelmente vivências dantes negadas a esse corpo diferente visto como incapaz, limitado, acênico ou apoético e mediante a essas novas vivências, iniciar um processo de redescoberta do eu, quanto à expressão. O corpo que dança deve ter as suas possibilidades consideradas únicas, porque se faz próprio na sua singularidade que se difere de ser e estar no mundo.

O corpo humano não é um dado eterno e imutável, sua apreensão esta intimamente associada as condições de vida e às possibilidades que a cultura lhe permite, bem como, a possibilidade de atuar no mundo a partir de um conhecimento corporalizado. (NUNES, 2014, p.22)

Diante dessa singularidade do corpo, especialmente o corpo diferente, o corpo inabitual, é que resgatamos a palavra 'possibilidade', no sentido de que se deve trocar as lentes limitadoras por lentes possibilitadoras da arte, do corpo em cena, que dança sua própria poética, sua própria dança... livre em produzir arte. "Ao contrário portanto, de teorias que não admitem contextos para a criação, vemos o ato criativo vinculado a uma série de ordenações e compromissos internos e externos." (OSTROWER, 1981, p.26)

Logo, como já fora mencionado, é um corpo livre para ser o que é, ou mesmo, livre para descobrir o que é, para se aceitar, para mudar e ser mudado, afinal, todos vivemos nesse processo de mudanças e, ao olharmos para trás, percebemos que não somos os mesmos, não temos o direito de privar a pessoa com deficiência de viver isso. É o corpo percebido a partir de si mesmo. É o ser vivendo, expandindo, contraindo, acomodando, assimilando em uma reapropriação de sentir o corpo vivo em suas múltiplas relações com o espaço." (SIVEIRO; FERREIRA, p. 172, 2018).

Por isso, estamos atrás desse corpo livre de amarras e camisas de forças, atrás desse corpo

incapacitado, do corpo grande do girassol, para que por meio da dança ele possa de forma livre ser o que é: um corpo que dança.

Não existe uma predefinição do que se pode produzir em arte, de quem pode ser artista. Navegamos em rios desconhecidos, olhamos para os que por muito tempo foram incapacitados pelos outros, tentamos urgentemente dar vez e espaço aos que por anos foram apartados da dança, e, quando a vivenciavam, era de modo exclusivamente terapêutico e clínico. Não queremos negar com isso, o prazer e o bem-estar que sentimos ao dançar, não deixa de ser terapêutico aos artistas que a praticam, mas quando estamos tratando de dança de pessoas com deficiência esse estigma passa a ser limitador. Seria como colocar essa prática em uma caixa limitadora, precisamos entendê-la como uma prática livre e independente, que promove um processo de empoderamento de quem a dança.

Mas estamos aqui desbravando como podemos cultivar e proporcionar a essas sementes um espaço ideal para o seu cultivo. O que, por vezes, foi segregado, navegado em meio ao novo. Descobrir as inúmeras possibilidades do outro, aprender com o outro, ver e sentir o outro sem desligar-se de si mesmo pois, dessa forma, conseguimos entender que todos temos a capacidade criativa, que sim, podem se expressar por meio da dança.

Somos diferentes, isso é um fato. Possuímos histórias diferentes, que formam vivências diferentes, produzindo artistas diferentes.

Sinto por vezes que as pessoas estão tentando ser homogêneas, descartando o que não se adapta ou não se encaixa bem às perfeitas rosas, flores nobres que todo mundo quer ser. Nessa tentativa desenfreada de seguir um padrão, de querer pertencer a uma categoria, descobrimos que estamos afogando o artista em nós e os artistas em outros. O ato de criar, o processo de criação é na verdade, um mistério, não sabemos ao certo a sua gênese, mas sabemos que toda pessoa é um ser criativo. A verdade é que pertencemos ao corpo em que habitamos e nele podemos nos aventurar, nos descobrir, revelar o essencial em nós. Fomos criados com singularidades únicas e propósitos únicos.

Compreendemos que a dança possui a capacidade estética de produzir uma poética única nas artes cênicas, a fim de promover liberdade ao artista que nela é plantado. Viana (2005, p.113) revela que: “[...]o poder da expressão do movimento é traduzir, transmitir emoções, sensações e sentimentos, de forma que a dança é a única poética capaz de fazê-lo.”

Diante do que Vianna (2005) nos mostra, acredito que necessitamos ouvir o que as pessoas com

deficiência têm a nos dizer, sentir suas emoções e sentimentos, deixar as amarras de lado e possibilitar uma conquista de vez e espaço dentro da arte. Diante dessa discussão travada por mim, perdida nos meus esforços de entender o eu artista e o corpo ao qual pertencia, ao me debruçar, na tentativa de promover uma "libertação" do corpo da pessoa com deficiência que foi segregado da arte, me vi nesse processo de descoberta também de corpo, descobri a artista em mim, e a partir dessa descoberta, pude perceber o quão adormecido pode estar um corpo, e o quanto ainda precisamos travar esse exercício de autodescoberta por meio desse ato de descobrir e o de descobrir-se no outro, e não existe outro caminho para se caminhar que não seja o da experimentação, da vivência.

Gosto de imaginar como seriam nossas vidas se todos, exatamente todos, partilhassem das mesmas coisas, gostos, hábitos, histórias... daí consigo imaginar a beleza que é ser e pertencer ao diferente.

O mundo é isso – revelou. – Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. (GALEANO, 2002, p.11)

No trecho desse verso, podemos entender o princípio da alteridade, que é essa variabilidade cultural, assim chamada por Daolio (1995), é o que torna a humanidade diversificada em sua totalidade. A

humanidade é portadora de uma diversidade, o que torna especificamente suas manifestações culturais únicas, já que cada pessoa possui uma característica peculiar, seja ela física, social, mental, cultural. Logo, uma vez que o corpo é único, sua prática passa a ser também. Ainda nos valendo de Daolio (1995), este nos afirma: “O que define corpo é o seu significado, o fato de ele ser produto da cultura, ser construído diferentemente por cada sociedade, e não as suas semelhanças biológicas universais.” (DAOLIO, 1995, p. 41).

O autor reafirma assim, nosso discurso de construção e percepção da dança que respeita a diferença. Em que todos - nesse caso, tenho que expandir minha fala -, tanto pessoas com deficiência ou não, apresentam singularidades na sua dança, na sua obra.

Deixamos de atender a uma parcela da sociedade, e passamos a produzir um movimento autêntico, original e com significados aquele corpo diferente, como fala Rancière (2005), já citado aqui. Podemos reconhecer o corpo e entender que é construído e reconstruído ao longo da vida a partir de vivências e experiências. “[...] é a partir desse corpo vibrátil e em constante mutação que o artista, em conflito com a nova realidade e com o antigo eu, sente-se forçado a um novo corpo, uma nova obra.” (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 177).

Somos mudados o tempo todo pelo ambiente e pelo outro, nosso corpo apresenta esse potencial de transformação, cabe ressaltar aqui que nós somos os principais agentes dessas mudanças, somos nós que permitimos se aquelas boas sementes lançadas germinem ou se aquelas ervas daninhas não encontrem morada em nós.

Sendo assim, a palavra-chave deste princípio é percepção, algo que nas artes se faz ou se deveria fazer mais sensível.

Assim, podemos dizer que, também, são pelas percepções e interpretações das informações processadas de dentro e fora do corpo, que podemos nos conhecer, nos entender e nos comunicar de diferentes formas com o outro, e em diferentes ambientes. (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 174).

E é nessa mutação que podemos perceber e entender a alteridade por completo, podemos ver o outro e nos perceber no outro, bem como o inverso. Diante da alteridade, não nos diferenciamos ou nivelamos de modo a julgar que aquele seja melhor ou pior na sua produção artística. Ao contrário, nos diferenciamos reconhecendo a singularidade de cada indivíduo, logo, a singularidade das suas produções artísticas, e a expressão "eu-artista", em que o indivíduo atinge a completa expressão do seu ser, na sua obra, buscando a singularidade no movimento que o identifica como tal.

Artistas são gênios estéticos no sentido de que, como sujeitos estéticos, são dotados conforme as normas dessa esfera de lei com uma subjetividade instrumental particular. Eles têm um dom excepcional de objetivar sua intenção. (ROOKMAKER, H. R., p. 69, 2018)

Seguimos na linha dessa autodescoberta, entendendo quem sou como artista a fim de me entender como corpo, me perceber como pessoa e partindo, assim ao encontro do outro, de modo a provocar uma perturbação do estado de inércia em que o outro pode se encontrar, ou não. Perceber meu corpo vibrátil que dança e provoca assim, a vibração do outro na dança. Não uma sobreposição, mas uma mútua complementariedade no processo de dançar a dança.

Os outros são os artistas com deficiência, os artistas que não possuem uma estrutura corporal comum, que possuem uma visão diferente do mundo a que pertencem, que necessitam se descobrir como corpo pertencido, como este corpo produz arte, e como esta arte reverbera no cenário da dança.

1.1 AS SEMENTES

Ao iniciarmos as vivências em dança com as pessoas com deficiência, percebemos a necessidade de aprofundarmos o estudo dentro da perspectiva

inclusiva, a fim de termos maior propriedade ao confrontar pensamentos assistencialistas por vezes reproduzidos na instituição em que aconteciam nossos encontros, ou pelas próprias famílias, que enxergam seus filhos, irmãos, como pessoas incapacitadas e totalmente dependentes do outro, o que vai diretamente de encontro com as propostas levadas por nós, que objetiva conduzir um processo na tomada de autonomia e consciência de si, dos alunos.

Nossos desafios semanais eram desconsiderar todo e qualquer hábito assistencialistas quanto ao corpo deficiente, desejávamos promover a maior liberdade de domínio do seu próprio corpo, conquistando assim um poder de si e sobre si, deixando de ser objeto de manipulação de outros. Estávamos buscando a sensibilização dos corpos através do movimento (TEIXEIRA, 2010).

Então acredito por bem levantar alguns questionamentos diante da realidade a qual me encontrava, de modo que pudesse entender melhor os comportamentos dos alunos e das pessoas que com eles conviviam. Observar, questionar, confrontar foram atitudes necessárias nesse processo, permitindo assim trazer possíveis interrogações nos fazeres individuais daquelas pessoas, e minha esperança é que tenham tido ressignificações diretas nos seus hábitos.

Me questiono, qual o entendimento de políticas inclusivas nas associações de pais? De que forma eles entendem a pessoa com deficiência? Questionamentos fundamentais que evidenciam diretamente o trabalho e atitudes das pessoas com deficiência. Busco responder e levantar mais questionamentos sobre a visão que hoje a sociedade e as próprias políticas inclusivas têm e em como estamos tratando deste assunto a parte da própria pessoa com deficiência.

Durante longos períodos da história a presença de pessoas com deficiências foi negada e escondida, sendo claramente segregadas do convívio e participação social. “A estrutura das sociedades, desde os seus primórdios, sempre inabilitou os portadores de deficiência, marginalizando-os e privando-os de liberdade.” (MACIEL, p.51, 2000)

Como nos lembra Maciel as pessoas com deficiência viveram por muito tempo escondidas e tendo os seus direitos de cidadãos sendo privados, muitas vezes abandonadas a margem da sociedade. Após anos de descasos com as pessoas com deficiência, “Movimentos nacionais e internacionais têm buscado o consenso para a formatação de uma política de integração e de educação inclusiva, sendo que o seu ápice foi a Conferência Mundial de Educação Especial,” (MACIEL, p.51, 2000), que resultou na formulação da Declaração de Salamanca, que tem como intuito assegurar os direitos

básicos de todos as pessoas com deficiência, que eram até então negados.

A Declaração de Salamanca foi um marco na educação inclusiva e foi a responsável pelos tímidos avanços na pesquisa e educação de crianças e adultos com deficiência. Ao nos reportarmos ao Brasil podemos observar. O Brasil sofria no período colonial um descaso de um modo geral com a educação, e assim incluindo as pessoas com deficiência.

Analisando o período colonial esta autora concluiu que prevaleceu neste período o descaso do poder público, não apenas em relação à educação de indivíduos com deficiências, mas também quanto à educação popular de modo geral [...] (MENDES, p.94, 2010)

Avançando na história do Brasil, Vieira (2002) nos traz uma informação importante referente ao século passado, o que justifica atitudes frequentemente observadas por algumas famílias no processo da educação de crianças com deficiência, reflexo de anos em que elas foram tratadas. Em meados do século XIX encontra-se a fase de institucionalização especializada: aqueles indivíduos que apresentavam deficiência eram segregados nas residências, proporcionando uma "educação" fora das escolas, "protegendo" a pessoa com deficiência da sociedade, sem que esta tivesse que suportar o seu contato. (VIEIRA, p.4, 2002)

Ou seja, cabia a responsabilidade dos familiares em educar seus filhos com deficiência e mantê-los segregados (escondidos), vivendo um período de confinamento da sociedade normal. No século XX alguns cidadãos começam a preocupar-se com os deficientes tratados a margem da sociedade, movimento esse que ganha o nível mundial, pela luta aos direitos das pessoas com deficiência, levando os questionamentos aos modelos de ensino para as pessoas com deficiência (VIEIRA, 2012). O que nos remeterá novamente a Declaração de Salamanca.

A inclusão escolar, fortalecida pela Declaração de Salamanca, no entanto, não resolve todos os problemas de marginalização dessas pessoas, pois o processo de exclusão é anterior ao período de escolarização, iniciando-se no nascimento ou exatamente no momento em aparece algum tipo de deficiência física ou mental, adquirida ou hereditária, em algum membro da família. (MACIEL, p.52, 2000).

Sendo assim, o início da desconstrução de um legado institucionalizado por muito tempo, de forma que as pessoas com deficiência pudessem resgatar os seus direitos, dantes extraídos pela sociedade preconceituosa e leiga. A Declaração de Salamanca (p.6,1994) deixa claro:

[...] as escolas se devem ajustar a todas as crianças, independentemente das suas condições físicas, sociais, linguísticas ou outras. Neste conceito, terão de incluir-se crianças com deficiência ou sobredotados, crianças da rua ou crianças que trabalham, crianças de populações remotas ou nómadas,

crianças de minorias linguísticas, étnicas ou culturais e crianças de áreas ou grupos desfavorecidos ou marginais.

É por meio desta declaração, que ocorre um avanço no discurso sobre o trato das pessoas com deficiência e o seu direito quanto à inclusão nas escolas regulares. No Brasil no período da Ditadura houve a criação de centro responsável por atender as necessidades das pessoas com deficiência, Mendes (p. 100, 2010).

A educação especial foi estabelecida como uma das prioridades do I Plano Setorial de Educação e Cultural (1972-1974) e foi neste contexto que surgiu em junho de 1973, o Decreto 72.425, de 3 de julho de 1973, que criou o Centro Nacional de Educação Especial (Cenesp), junto ao Ministério de Educação; que iria se constituir no primeiro órgão educacional do governo federal, responsável pela definição da política de educação especial.

Esse processo de discussão ocorreu concomitantemente com a Declaração de Salamanca. Inicia-se então desta forma, um progresso nos debates, com o anseio de atender de forma igualitária o direito de todos à educação, negada de forma arbitrária durante anos as pessoas com deficiência.

Tal tentativa envereda-se até hoje, sabendo que ainda estamos galgando passos lentos e graduais no processo de inclusão nas escolas regulares, inclusão essa que ainda se faz superficial e deficiente mediante as reais necessidades dos alunos. Resgatamos

a fala de Sanchez (2005), que nos deixa claro a realidade da inclusão no Brasil. A inclusão é um processo dinâmico e gradual, esta resume em “cooperação/solidariedade, respeito às diferenças, comunidade, valorização das diferenças, melhora para todos, pesquisa reflexiva.” (SANCHEZ, p. 17,2005 apud VIEIRA, p. 3, 2002). Tudo quanto diz respeito a uma mudança de mente, o que necessita de uma mudança de hábito educacional e social, a inclusão estar para além de garantir o acesso as escolas regulares de ensino, aos direitos civis de cidadão, porque necessariamente isso diz respeito a justiça obrigatória a cada indivíduos apresentando uma deficiência ou não, nossa visão de uma sociedade inclusa extrapola tais concepções, pode ser considerada utópica, mas acreditamos piamente que todos possuem direitos de viverem em sua completa liberdade de manifestação social, e aqui restringimos - por meio e através da arte.

Compreendemos desta forma, quão atrasada se faz ainda o processo de inclusão, diante dos anos de sofrimento que as pessoas com deficiência tiveram no passado triste das suas histórias, de modo que seus direitos foram negados e estes por muito tempo possuíram um tratamento arbitrário da sua família e da sociedade. Para que a arte seja realmente inclusiva, há a necessidade de se rever a percepção de quem faz e quem pode produzir artes em dança,

nossos preconceitos precisam cair, e as caixas dos rótulos precisam ser desfeitas, “precisamos criar possibilidades, ao invés de mantermos antigos estigmas e práticas.” (JESUS; SIQUEIRA, p.20, 2012).

Ressignificar o olhar, entender que as pessoas com deficiência são antes de tudo pessoas, que têm desejos, anseios e gostos, não são objetos e muito menos vivem no mundo do Peter Pan, sendo eternas crianças. Nesse contexto recorro ao fazer docente, como relatam aqui Jesus e Siqueira sobre o ato de docência diante da perspectiva inclusiva.

Cabe-nos entender como as escolas vêm lidando com as questões da inclusão escolar e, também, fomentar essas experiências nos processos de formação docente, possibilitando o acesso a reflexões teórico-práticas, que permitam uma leitura crítica da realidade e alicerces projetos que visem à transformação. (JESUS; SIQUEIRA, p.19, 2012)

Não existe outro caminho para o resignificar de uma sociedade que não seja na escola e que não comece nela, esse é o espaço que forma uma sociedade, somente na escola a alteridade pode ser ensinada, vivida e aprendida, sem medo de colocar uma carga muito grande nesse espaço formador que ela é, mas que também sem medo de afirmar o quão falho é ainda o nosso sistema educacional, e sem medo de dizer que precisamos redimir nossa educação, abandonando o relativismo e trazendo conceitos verdadeiros e absolutos dentro da pluralidade humana.

Encontros de saberes, fazeres, reflexões, metodologias, estratégias de ensino, recursos, perspectivas avaliativas, pois, dessa forma, estaremos nos constituindo sujeitos coletivos. Vivemos o tempo de tradução, isto é, o momento de criar diálogos entre os diferentes conhecimentos e experiências disponíveis neste mundo tão plural e heterogêneo. (SANTOS, 2007 apud JESUS; SIQUEIRA, p.21, 2012)

Estou certa que entender o corpo com deficiência que dança é também entender as múltiplas discussões que o circundam e o transpassam, é cavar fundo a fim de entender os inúmeros por quês que refletem diretamente o comportamento de toda uma sociedade e principalmente todo um ciclo vicioso de atos assistencialistas por parte da família, das associações e das próprias pessoas com deficiência. Não teremos uma mudança de mente se não partir do corpo docente influenciando diretamente os alunos com deficiência ou não.

Quando pensamos em dança não é comum imaginarmos pessoas com deficiência em cena, ou ainda criando suas próprias composições coreográficas. Normalmente nos deparamos com eles sendo meros receptadores e reprodutores de movimentos estereotipados, uma ação colonizadora da dança sobre um corpo diferente. Não estamos aqui negando as diversas técnicas de dança e suas devidas importâncias no meio, mas estamos aqui levantando possibilidades de se repensar meios de utilizá-las de forma consciente e flexível nesses

corpos, e antes de tudo, torná-los produtores conscientes de movimento.

Como nos fala Ana Teixeira (2010), uma sensibilização por meio do movimento nos corpos da pessoa com deficiência por meio da dança e tal sensibilização se dá de forma progressiva, partindo de uma predisposição interna para refletir enfim externamente, muitas vezes como professores e pessoas da dança, trabalhamos no sentido oposto de fora pra dentro, o que se caracteriza como meio de colonizar o corpo que dança, a partir do momento que entendemos tais verdades do fazer dança seja ela de pessoas com deficiência ou não, mudamos nossa perspectiva e buscamos novos meio de desenvolver um trabalho consciente entre todos os participantes.

É interessante pensar que estas “extensões corporais” no caso dos corpos deficientes, desencadearam novos poderes e saberes sobre suas impossibilidades. Estas impossibilidades foram reconfiguradas por meio de fontes extra-corporais, conseqüentemente, se tornaram um meio de questionar e criar com o corpo, agora pela perspectiva de suas falhas, faltas, perdas e aparentes incapacidades. (TEIXEIRA, ANA; p. 10, 2010)

Como Ana Teixeira (2010), nos apresenta o percurso particular travado por ela e em como esse processo de percepção se desenvolveu, nos faz entender que não é somente importante, mas basilar para a construção de um trabalho significativo na vida dos artistas com deficiência. Como vimos, muito do que enxergamos como hábitos assistencialistas em

favor das pessoas com deficiência foi construído ao longo de anos de história, e existe uma necessidade urgente de desconstruir tais práticas, que podam e limitam suas vidas artísticas.

Estar presente no meio artístico por meio da dança não se caracteriza somente em levar um grupo de alunos com deficiência para o palco e expor um trabalho desenvolvido, não é a espetacularização deles que tornará uma presença consciente tanto dos próprios alunos, quanto da plateia que assiste, não gerará um ressignificar de consciência, que entendemos como um dos reais motivos em levar produções artísticas neste âmbito ao palco, é para mostrar a apropriação consciente do seu papel como artista com deficiência que dança se apoderar do próprio corpo e usá-lo como meio de vocalizar suas lutas pessoais e sociais.

Dançar uma coreografia que não faça sentido para quem dança não é uma presentificação consciente, dançar com as pessoas com deficiência assim como Ana Teixeira (2010), entendemos que é por onde parte o ato de entender as diferenças técnicas para os processos, dessa forma os diferentes corpos podem se aprimorar e desenvolver entre si novas conquistas de movimento em dança, por meio das observações dos seus corpos e dos corpos ali presentes. É neste observar e aprimorar que acontece a partilha pessoal de

movimento tomando para si suas limitações e ressignificando em ações artísticas dançantes.

As diferenças corporais entre bailarinos com e sem deficiências confrontavam não só barreiras físico-corporais, mas também, muitas vezes, aspectos de ordem psicológica - medo, pudor, autossuficiência, insegurança, dentre outros. Essas barreiras, quando desafiadas, resultavam na descoberta de movimentações compartilhadas e individuais. Ademais, enquanto indivíduo, a experiência singular de cada membro não pode ser descartada, tendo em vista que a individualidade também se faz presente no instante em que o bailarino redescobre-se a partir de (ou com) suas limitações físicas. (TEIXEIRA, ANA; p. 20, 2010)

Ou, seja precisamos pensar e repensar o fazer dança com as pessoas com deficiência, por meio do legado histórico que elas possuem, Jonas Madureira⁸ diz em um vídeo na sua plataforma digital "a minha história tece quem eu sou.", não existe a possibilidade de anularmos o indivíduo e sua história do processo, pois as mesmas histórias fluíram e constituíram seus comportamentos, seus gestos e sua dança, anular o intérprete é matar sua capacidade criadora e adaptativa diante da ato de dançar, não somente o seu mas também o do outro.

Buscamos por meio desses breves relatos e questionamentos instigar e confrontar nosso eu fazedor, eu criador, nosso egocentrismo que insiste

⁸ Bacharel em Teologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e pelo Betel Brasileiro em São Paulo; bacharel e mestre em Filosofia pela PUC-SP; doutor em Filosofia pela USP com estágio sanduíche no Thomas-Institut da Universidade de Colônia (Alemanha). Pastor da Igreja Batista da Palavra. <<https://www.youtube.com/watch?v=BKVhhtnHRqs>>

por inúmeras vezes anular o outro. Temos a noção que muitos serão afetados, mas poucos serão os que realmente aplicarão tais verdades no seu fazer dança, ou no âmbito mais geral, no seu fazer arte.

1.2 CONHECENDO E RECONHECENDO O CORPO DANÇANTE.

Discussões sobre os corpos que dançam, das criações em dança, e da própria deficiência têm diariamente ganhado espaço. Mas o questionamento em relação a este corpo que dança é na perspectiva de: até que ponto ele está sendo apenas um sujeito colonizado, isto é, tendo suas produções ainda dominadas pelos colonizadores normais?

Vale mencionar que nesse cenário o colonizador é o professor de dança que se apropria e desterritorializa o corpo da pessoa com deficiência em prol da dança, da sua dança.

Nossa inquietação está no processo de despertar do corpo com deficiência que produz dança, e em como este corpo, que é um corpo político, pode gerar criações em dança de modo que provoque uma ressignificação na estética da própria dança. Entrelaçaremos aqui um discurso teórico

mediante as práticas de oficinas de dança às pessoas com deficiência na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais no município de Marituba\Pará, com um primeiro intuito de promover esse despertar corporal.

Ao olharmos historicamente o processo de produções artísticas em dança da pessoa com deficiência, perceberemos que a sua aparição foi iniciada por volta das últimas décadas do séc. XX (MATOS, 2014), em que as pessoas passaram a ter acesso às artes de um modo geral.

Houve a expansão do discurso de políticas da educação inclusiva e foram “abertas” as portas das escolas regulares na sociedade, no entanto, a mesma sociedade que por muitos anos excluiu e estabeleceu um segregacionismo entre o *normal* e o *anormal*, hoje, inicia um discurso oposto, que verbaliza a aceitação do outro, do diferente, do deficiente. Mas sem demagogias, sabemos que o discurso ainda caminha a quilômetros de distância da prática, como afirma a autora Lúcia Matos (2014, p. 64):

Apesar de as pessoas com deficiência estarem hoje mais “visíveis”, ainda ocorre muita discriminação por parte da população majoritária que, de modo consciente ou inconsciente, estabelece padrões de expectativa de normalidade para seus atores sociais. Esses padrões são metanarrativas, que apontam para categorias fechadas e totalizantes, sustentando conceitos de normalidade e representações estáticas [...] (MATOS, 2014, p. 64).

Diante dessa normativa que ainda predomina na sociedade, “nascemos num mundo que condiciona o nosso olhar, nossa maneira de ver as coisas” (Jonas Madureira⁹) desses padrões de expectativas, as produções em dança de pessoas com deficiência podem dar início a um processo de transposição das visões sociais estigmatizadas, podem produzir perturbações no estado de inércia em que se encontram. Já nos falava Isaac Newton quando descreveu sua primeira lei da física, a lei do princípio da inércia que diz: “todo corpo continua em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em uma linha reta, a menos que seja forçado a mudar aquele estado por forças aplicadas sobre ele.”¹⁰

Aplicando a primeira lei de Newton aos problemas aqui levantados, podemos dizer que somente as pessoas com deficiência são capazes de gerar essa perturbação que é a força social, provocando dessa forma, uma ressignificação do olhar sobre as performances em dança, bem como do seu papel político quanto a manifestação artística para além da estética do corpo normal, uma estética

⁹ Ler referência do autor na nota de rodapé p.44.

¹⁰ Isaac Newton físico cientista inglês; <<https://www.guiaestudo.com.br/primeira-lei-de-newton-principio-da-inercia>>.

que é desprendida de padrões já estabelecidos historicamente.

Portanto, jamais podemos pedir que uma estética nos dê uma visão clara e completamente adequada da “essência” ou “identidade” da beleza. Pois a verdadeira identidade da beleza, como cada uma das outras particularidades de significado dentro da diversidade de significado, reside em sua significância; pode-se, portanto, apenas aproximar-se dela na ideia mas jamais apreendê-la plenamente (num conceito). (ROOKMAKER, H. R., p. 116, 2018).

Entendendo esse contexto histórico de sociedade em que estamos hoje inseridos, em que a pessoa com deficiência ainda têm muitos dos seus direitos velados, e que o corpo que apresenta uma estética única tem a potência na dança de iniciar um processo de perturbações da inércia social, passamos a mergulhar, discutindo o papel do corpo com deficiência na dança, analisando como esse corpo com deficiência pode produzir manifestações em dança que instigue a sociedade a um repensar quanto a quem produz arte.

Travamos aqui uma escrita política, a fim de ressaltar novamente a importância basilar deste processo que possibilitará a compreensão da necessidade de se entender o contexto no qual, os bailarinos com deficiência, se encontram na sociedade hoje. Assim, o desbravar das poéticas e

das estéticas em dança garantem que suas produções não sejam meras reproduções de movimentos desprovidos de discurso ou engajamento reflexivo.

Ao lançar as sementes de girassóis no jardim de dança, reflito sobre a necessidade que aquelas sementes teriam de reconhecer a sua identidade própria e por consequência da sua dança, nos dispomos a adubar nossos discursos de formação do eu e partir para esse processo de autorreconhecimento. A semente, quando brotar, passará a ser sujeito criador da sua dança, possibilitando a partir do seu corpo, das suas inquietações, da sua anatomia, experimentar as possibilidades de movimento, da sua interpretação do eu e do outro, para que possa ter em si um corpo político como afirma Marques (2010) sobre a potência que é dançar:

[...] a dança enquanto linguagem artística tem o potencial de fornecer lentes diferentes e diferenciadas para conhecermos, desconstruirmos, refletirmos e agirmos sobre os cotidianos multifacetados do mundo em que vivemos. A dança enquanto arte do/com/pelo corpo, quer seja em situação educacional, educativa ou pedagógica carrega em si mesma o potencial de transformação dos cenários cotidianos sociais (MARQUES, 1999, 2007 etc).

No entanto, o modo como a dança é ensinada, ou seja, as metodologias adotadas, podem fazer com que esse potencial da arte da dança seja ou não

transformador, o maior desafio dentro da dança não são necessariamente o uso de técnicas específicas, mas os processos metodológicos que subsidiam tais técnicas, o que por diversas vezes inibem os alunos-artistas (MARQUES, 2010).

O objetivo maior está nos estados de consciência e autonomia corporal, como foco principal do processo de ensino da dança. Processo a ser descoberto, vivenciado, pensado e sentido. Marques (2010), em sua fala anterior, é clara ao afirmar que as transformações que o bailarino, professor ou diretor artístico almejam para seu grupo de dança está diretamente relacionada às metodologias adotadas durante o processo de formação deste grupo, é preciso conhecê-lo, para posteriormente, pensarmos na elaboração de um meio em que ele possa ser protagonista da sua própria dança, de forma que deixe de ser receptor e passe a construir uma performance própria, em que a sua singularidade seja potencializada no processo de criação de um movimento único, de uma dança própria (MENDES, 1985).

As vivências motoras ampliadas, como nos relata Nogueira (2010), possibilita uma independência de identidade e é capaz de influenciar diretamente no esquema corporal de uma pessoa que dança.

Quando ligada aos conceitos da integração sensorial, a dança é um meio excelente para desenvolver as capacidades perceptivas motoras e a consciência espacial e corporal, permitindo explorar as capacidades e limitações do próprio corpo. (LIMA, 2002 apud NOGUEIRA, 2010, p. 9).

Dessa forma, quando discutimos dança, em que os bailarinos são pessoas com deficiência, voltamos primeiro ao despertar desse corpo político que foi adormecido e silenciado por séculos. O corpo que era intocável, escondido da família e do mundo, hoje, precisa se colocar como um corpo que possui direitos e que deve ocupar seu espaço que lhe é justo na sociedade.

Assim, o que antes devia ser ocultado, por ser considerado um defeito ou uma falta, passa a ser revelado e transformado em um elemento gerador de possibilidades discursivas do corpo.

Isso pode provocar novas percepções, tanto no processo de criação, quanto no processo de fruição e, assim, tanto os artistas quanto o público passam a ser remetidos às suas próprias incompletudes a partir do olhar e do contato com o corpo do outro, numa relação direta entre ambivalência e imperfeição. (MATOS, 2010, p. 60)

É esse corpo girassol, despertado para seu papel na sociedade que pode gerar novas perturbações no meio em que está inserido e provocar alterações sociais. Cada corpo que dança, gera em si e no outro, conexões e lugares de estranhamento, encontros e desencontros,

que ganham território onde estão (MATOS, 2010). É nesse ir e vir que o corpo do bailarino com deficiência precisa estar colocado. Corpo que se entende e se aceita como tal, e que articula inúmeras possibilidades de se fazer presente e notado. “É justamente nesta relação com a performance que a dança é mais transgressora: quando contamina o cotidiano e passamos a pensar com o corpo e a partir do corpo em todas as instâncias [...]” (FERNANDES, 2006, p. 3).

Ao promover e provocar esse despertar, iniciamos um processo de desterritorialização, como já fora mencionado. Por meio da dança, esse caminho de lutas é travado com o se fazer visível, com o se fazer entendido, com o ser político. Passos (2014) traz um olhar quanto aos atuais discursos que são travados e diz que: “nós somos nossas vivências e nossas experiências” (PASSOS, 2014, p. 2). Dessa forma, os bailarinos com deficiência trazem em suas danças a sua singularidade mais plural no discurso até então aqui travado: o corpo.

Logo, necessitam romper autobarreiras, além das barreiras externas existentes, estamos caminhando nesse sentido de provocar corpos políticos que dançam.

1.3 O CORPO COM DEFICIÊNCIA QUE DANÇA.

Todo o processo criativo desenvolvido nas aulas ou nas produções coreográficas, deve refletir e gerar prazer nos artistas quanto à busca ou à revelação de sua identidade corporal, de forma que eles se conectem com todos os sentidos do corpo, com seus ossos, músculos e órgãos, e assim, dance partindo do princípio da totalidade (CUNHA, 1888).

Com o corpo despertado para seu engajamento crítico, político e reflexivo, as produções irão de forma espontânea permear tais fronteiras do discurso. **“Como personalidade, cada um de nós individualiza a criatividade e exerce-a em termos individuais.” (OSTROWER, 1987, p.36)**

Ao conhecer o seu corpo, o bailarino com deficiência passa a respeitar a sua geografia, passa a conhecer e reconhecer as possibilidades e as variações das movimentações possíveis e assim explorar tais movimentos. É um processo onde o caminho torna-se cheio de descobertas e que podem gerar incontáveis possibilidades de resultados no processo criativo da produção artística. **“A dança – como toda a arte – tem elementos internos, subjetivos, pessoais.” (VIANNA, 2005, p. 62).**

Aí reside a singularidade das produções em dança, pois elas são reflexos das construções do eu-bailarino que a dança. Estão diretamente ligadas na própria constituição do eu, de como o bailarino se entende, enxerga e sente seu corpo, a sua história.

Partindo desse despertar do corpo girassol a que pertence, dessa constituição do corpo dançante da pessoa com deficiência, acreditamos que ela passará a explorá-lo, a conhecer os movimentos que possibilitam este corpo girassol expressar as suas verdades. Laban(2006) já dizia que:

“O corpo é uma partitura obediente a um princípio ordenador: o esforço-aquilo que promove o deslocamento do peso. Esse deslocamento organiza uma cartografia interior que quase se torna uma geografia.” (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 53).

Essa geografia singular possibilita, na expressão corporal de uma pessoa com deficiência, travar um desbravamento do processo criativo que passa a ser sua forma de existir no mundo, passa a ser essencial.

Vianna (2005) nos fala sobre trabalhar neste processo de criação que surge paralelamente com o ato de se descobrir como bailarino. Acredito ser importante nos debruçarmos nesta visão do processo criativo. Todo processo criativo é quase sempre

marcado por contradições e antagonismos constantes, em que nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor, constituem momentos distintos, que se confundem e dão sentido a uma nova existência. No nosso caso, desde o lançar das sementes, até o período da flora dos girassóis.

O que, portanto, se coloca aqui é que, para poder ser criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. Criará em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer. Mas sempre com a visão global de um indivíduo, a perspectiva que ele tenha do amplo fenômeno que é o humano, o seu humanismo. São valores de vida que dão a medida para seu pensar e fazer. (OSTROWER, p.39-40, 1987)

Insisto em dizer, mais importante do que o desfecho do processo, é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido (VIANNA, 2005, p. 100).

Em toda a história, a sociedade estabeleceu padrões a serem impostos: padrões de beleza, de inteligência... na dança, esses padrões também existem. Afinal, a plateia quer ver o belo, o que é agradável e o que se alinha aos padrões sociais de beleza na dança. “Precisamos ser cuidadosos de um modo todo especial em relação àquilo que é psiquicamente repulsivo quando julgamos as formas de arte que são estranhas a nós.” (ROOKMAKER, H. R., p. 146, 2018).

O que foge a esses padrões é visto como grotesco, assusta e causa repulsa na plateia e na sociedade, precisamos ser humildes e abertos ao olhar as produções artísticas, ressignificar nosso olhar.

Nessa ótica, ao abordarmos a inserção do corpo com deficiência na dança, entende-se que ele é percebido, muitas vezes, na sua incompletude, “anormalidade” e assim, à margem, torna-se o outro não desejado, carregando o estigma da negatividade. (MATOS, 2014, p. 38).

De um modo geral, enxergam as pessoas com deficiência como incapacitada ou como afirma Matos (2014), incompletas. Na verdade, ao nos depararmos com a terminologia aplicada ‘deficientes’, já nos é arremetida por associação a alguém que não têm um “funcionamento” completo do aparelho motor, ou das faculdades mentais. O que pode provocar a mudança desse entendimento, são esses bailarinos-artistas-girassóis conquistarem e travarem manifestações públicas e políticas quanto ao seu papel social.

Esse estranhamento gerado no público está além de ser visto como uma anormalidade dos bailarinos. A deficiência nas suas danças causam reações, e essas reações podem provocar as perturbações necessárias para que aquele estado inicial de inércia seja alterado, e o público passe a enxergar realmente a pessoa com deficiência como um bailarino que tem suas

potencialidades maximizadas diante da própria deficiência.

Não estamos aqui negando a deficiência e muito menos querendo estabelecer um padrão de normalidade entre os que a possuem, mas mostrar que dentro das próprias deficiências existem singularidades próprias do indivíduo, que está diretamente ligada as suas próprias percepções do eu e do mundo que o cerca. Sendo assim, cada um deverá provocar em si o ato de se reconhecer como corpo com deficiência que dança e que cria dança, e que a utiliza como ferramenta ou um meio para se expressar como pessoa e artista.

Estas manifestações e provocações nos meios sociais são o que nos move, são meios de oportunizar vivências em dança sem colonizar os alunos, levando-os a travarem discussões, criarem poéticas em dança, e usarem seus corpos como uma perturbação, quebrando a lei física de Newton da inércia. Para tanto, estamos passo a passo destruindo e reconstruindo com eles o significado e a própria dança em si.

Entendendo esses padrões de corpo, beleza e grotesco, Vianna (2005) nos mostra que:

A técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza, que permite criar ou revelar a identidade entre dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado. (VIANNA, 2005, p.113)

As produções, portanto, devem estar enterradas nesse solo de possibilidades, em que os bailarinos têm a liberdade de explorar e extrapolar os seus limites corporais no decorrer do tempo e, a partir do germinar, permitir-se buscar novos caminhos para o processo criativo, revelando dessa maneira, a identidade do bailarino que a dança. Estamos suprimindo diariamente a ideia de que o corpo deveria se moldar a técnica, entendemos agora que é a técnica que deve se tornar maleável ao corpo que lhe utiliza.

É bem verdade que, no nível da tecnologia moderna e das complexidades de nossa sociedade, exige-se dos indivíduos uma especialização extraordinária. Esta, todavia, pouco tem de imaginativo. De um modo geral restringe-se, praticamente em todos os setores de trabalho, a processos de adestramento técnico, ignorando no indivíduo a sensibilidade e a inteligência espontânea do seu fazer. (OSTROWER, p.38, 1987)

É essa dança que promove a singularidade do corpo com deficiência, que deve ser disseminada e levada aos teatros, que explora a sensibilidade adormecida das nossas sementes, e a sua capacidade criativa. É somente dançando que este corpo político travará suas lutas.

Essa dança que é construída pelos corpos livres dos girassóis, é livre das amarras, muitas vezes impostas pelas próprias técnicas em dança. Essa dança promove esse processo de descoberta do corpo, dos

movimentos possíveis desse corpo, que dialoga com as mazelas enfrentadas por quem dança e, por meio dela, comunica, de maneira clara, tais mazelas.

No Brasil, recorreremos a algumas produções de grupos de dança com bailarinos com deficiência que já trazem produções de cunho político, que recorrem à estética da dança para manifestar suas inquietações quanto às políticas públicas de inclusão, como já tratados aqui. “[...] esses corpos podem tornar-se um elemento perturbador da ordem instaurada, e com suas estórias inscritas na própria carne esses dançarinos “se dizem na diferença.” (MATOS, 2014, p. 80).

Os bailarinos se afirmam, a partir da diferença, e se constituem artistas por meio desses corpos diferentes que produzem uma dança diferente, que está diretamente ligada à sua geografia. Não trarei, neste momento, nada recorrente às produções destes grupos existentes no país, mas ressalto que ao constatar sua existência, entendemos que o espaço já está sendo reivindicado e cada vez mais companhias de dança de pessoas com deficiência estão ocupando lugares nos teatros, nos festivais, enfim, estão produzindo dança.

Diante desse discurso que perpassa pelo viés político das produções em dança da pessoa com deficiência, muitos questionamentos têm sido levantados quanto ao uso da dança no processo

terapêutico, excluindo, dessa forma, as produções artísticas em dança dessas pessoas.

Reafirmamos que o despertar do corpo dessas pessoas provocará grande perturbação na sociedade, a fim de que os olhos desta possam se voltar para tais produções. Almejamos dar prosseguimento a essa discussão extrapolando o âmbito teórico e reafirmando na prática para além das oficinas ministradas. Buscamos também, na construção de um grupo de dança de pessoas com deficiência, promover esse espaço livre de estereótipos, para provocar discussões políticas e sobre os papéis daqueles artistas quanto aos seus corpos políticos nas artes, pois eles têm embasamento para refletir na sua dança e na sua verdade.

O que confere autenticidade e expressão a um dado movimento coreográfico é precisamente o poder que ele tem de traduzir certas emoções, sentimentos ou sensações, de tal forma que seria impossível traduzi-los de outra forma ou por meio de recurso de outra linguagem. Ou seja: o que é dançado é dançado por alguém que vive intensamente aquele movimento, aquele gesto, e, por isso, consegue expressá-lo plenamente. (VIANNA, 2005, p. 113)

Ressaltando essa busca pela autenticidade do movimento da pessoa com deficiência, acreditamos que esses corpos possuem uma beleza singular, que necessita ser explorada, desvelada e colocada para gerar provocações na sociedade. Buscamos trilhar esse

caminho, e estamos certos de que provocaremos uma perturbação nesta inércia social.

1.4 DANÇAR PARA ALÉM DA REPRODUÇÃO DA DANÇA.

Travarei aqui um diálogo atravessado com os processos de criações em dança da pessoa com deficiência, levando em consideração o despertar corporal deles e os discursos de integração que limitam as ações dos alunos. O que contraria o viés da inclusão, que está pautado na aceitação das diferenças e não no esforço pela normalidade, envolto nos discursos de políticas públicas e culturais no Brasil.

Construirei por meio dos relatos retirados do *Diário da Jardineira*¹¹, falas de angústias, pessimismos, alegrias e conquistas, à medida que forem percebidas algumas manifestações do ato de germinar dos alunos da instituição. Estamos no início do cultivo de um jardim dos girassóis, buscando de forma singela estabelecer ações políticas e hábitos transformadores dentro da instituição, onde os alunos possam vir a assumir seus papéis, como agentes da sua própria história, condutores das suas próprias escolhas.

11 Diário da jardineira, faz referência exclusivamente ao meu diário de bordo, desenvolvido ao longo de todos os encontros realizados durante a pesquisa.

Para o Coletivo de Autores (1992):

O ensino sistemático da técnica, na dança, deve vir acompanhado do desenvolvimento do pensamento abstrato, pois é através dele que o aluno vai entender o significado dessa arte e sua exigência expressiva. Isso se justifica quando se entende que a técnica não pode estar separada das motivações psicológicas, ideológicas, sociais do estudante. (RODRIGUES e MELO, 2011, p. 13).

Antes das institucionalizações das danças, a própria motivação ao ato de dançar estava diretamente relacionada a condição e existência da pessoa, não eram inscritos conceitos quanto ao modo e a técnica de execução, não eram avaliadas em notas as performances, se dançavam por necessidade de se dançar, um fim em si mesmo. Isto é o que necessita ser gerado como indutor das nossas sementes: o desejo da necessidade de se dançar, com um fim em si mesmo, sem escolher o melhor ou o pior, sem criar modelos a serem seguidos, alvos a serem alcançados.

Não entendemos ser necessário trabalhar nenhuma técnica específica de dança. Para o germinar desse corpo girassol, entendemos que o ato de se mover já pode ser, ou, já é dança. Conhecemos e reconhecemos os movimentos que cada parte poderia fazer.

Pelo fato das pessoas com deficiência não se enxergarem como pessoas com potenciais artísticos na poética da dança, muitos se contentam com as

reproduções das danças folclóricas, vale dizer que eram, até então, o único contato com a expressão artística em dança. São vivências restritas aos períodos de festa junina, ou qualquer outro evento dentro da própria instituição.

Aqueles alunos, aqueles corpos, são ou eram meros reprodutores de movimentos, que não lhes eram naturais, não lhes pertenciam. Esses corpos foram reprimidos, institucionalizados e inferiorizados por suas deficiências, comparados aos padrões de normalidade que estão ali presentes.

Didi-Huberman (2017) nos traz a necessidade de serem gerados levantes que são a força de existir, que é a própria potência. Como gerar nas pessoas com deficiência um levante para a tomada de posse dos seus próprios corpos? Como poderia eu, uma jardineira há algumas semanas, provocar naquelas sementes um ato de tomada de voz e vez naquele lugar, que deixassem de ser meros receptores?

Seria possível dizer que a perda, que de início nos aflige, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – sublevar o mundo inteiro. Essa seria a primeira força dos levantes. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 290).

Por vezes, os relatos históricos do processo de desenvolvimento das políticas inclusivas são muito presentes ainda hoje com ações voltadas para a integração ao invés da inclusão propriamente dita. Posso estar tomada de revolta e de frustração por ver instituições de caráter inclusivo mingando as singularidades dos seus alunos com discursos integrativos e não inclusivos, sendo elas um lugar onde a alteridade precisava ser entendida e vivida como elemento fundamental que constitui a terra de um jardim. Seria a dança o gesto de levante provocado por aqueles alunos? Seria por meio dela que conversas e discussões seriam travadas, limites e imposições seriam ultrapassados?

Gestos, porém, são feitos todos os dias, sem sequer nos darmos conta disso. Gestos não se perdem [...] O fato de não dominarmos nossos gestos completamente é um sinal de não perdermos (ou que eles nos abandonaram). Os gestos são transmitidos, os gestos sobrevivem apesar de nós e apesar de tudo. Eles são os nossos próprios fósseis vivos, como um duende que nos “sobe por dentro”. (DIDI-HUBERMAN, p. 305-306, 2017).

A dança é o gesto que provoca uma revolução sobre o que é inclusão nos alunos ali: nas famílias dos alunos, nos voluntários e funcionários da instituição. Para tanto, os alunos precisam reconhecer seus corpos como corpos girassóis que podem produzir dança, corpos capazes de gerar movimentos únicos e transformadores dentro das suas possibilidades e individualidades, sem esquecer do

outro. Criar um corpo relacional, aberto a estabelecer relações com o outro, consigo e com o mundo (KUNZ, 1991).

Na concepção de Corpo-substancial, o corpo é visto como “mundo exterior”, uma entidade fechada em si, onde o limite – a linha divisória- é constituído pela própria pele. Há uma tentativa clara de separar Homem e Mundo Na concepção de Corpo-relacional, o corpo caracteriza-se pela interpretação que fornece a concepção de Corpo Humano, uma compreensão-de-mundo-pela-ação onde uma rede complexa de relações implícitas se manifesta como relações significativas. Confirma o vínculo inseparável entre homem e Mundo. (Kunz, 1991, p. 170 e 172).

É preciso estabelecer potências de criações em dança nesses alunos que extrapole o ato de reprodução, mas esteja cada vez mais próximo do livre ato de criação. “É preciso entender que existe uma grande diversidade de pessoas com deficiência e que, na dança, essa variedade de corpos também pode criar uma variedade de práticas.” (VENDRAMIN, 2013, p.9).

Essas variedades de práticas estão além de copiar movimentos dos vídeos da internet, ações que são recorrentes nas instituições quando há necessidade de alguma apresentação em eventos específicos de inclusão no município ou organizado pelas outras unidades da instituição.

Estamos ao longo desse tempo num processo de desterritorialização de diversos pensamentos que são verdades àqueles alunos e voluntários. Há muito o que

fazer, a capina do terreno em que as sementes foram lançadas precisa ser preparada com calma e cuidado para não levar junto com os matos os nossos brotos de girassóis, tendo em vista a conscientização dos alunos quanto ao poder de potencialidade que existe na individualidade dos seus corpos, na potência em criação que há em cada um, e na construção de um pensamento livre em suas escolhas e tomadas de decisões, pois estas refletirão diretamente na constituição de um processo criativo em dança deste grupo formado pelos alunos da APAE Marituba.

Essas primeiras vivências, bem como os relacionamentos criados de confiança mútua são hoje o germinar das sementes plantadas nesse jardim fértil. É bem verdade que não sabemos o percurso que tais experiências nos levarão, mas o caminho caminhado forma o caminhante, como diz na letra da música do cantor Estevão Queiroga¹²: "O caminho muda e muda o caminhante, é um caminho incerto não um caminho errado. Eu caminhante quero um trajeto terminado, mas no caminho mais importa o durante." Isto é, não sabemos o fim do trajeto e nem o poderíamos saber, uma vez que o processo acaba mudando a mim e a eles. Todavia, nossos encontros já foram firmados. Continuaremos a regar e cultivar ações que gerem a

12 Música a Partida e o Norte do cantor Estevão Queiroga, publicada 1 de julho de 2016, link para acesso: https://www.youtube.com/watch?v=tJ_zR6KKNII

liberdade de ser o que se é, que extravasa e supera os padrões de normalidade, criando, por sua vez, um bem viver no estado de existir.

LIVRETO III



O CULTIVO DOS GIRASSÓIS: O GRUPO DE DANÇA APAE.

Compartilho aqui um pouco das vivências ocorridas durante os nossos encontros ao longo deste ano de 2019 entre os meses de fevereiro a dezembro.

Vale ressaltar que o estudo não pretende construir um método de ensino, mas possibilitar às pessoas com deficiência viverem e dançarem as suas próprias produções artísticas como afirma Klauss Vianna (2005, p. 34): “[...] ninguém é igual a ninguém, não existe receita para se fazer arte ou dança.”.

Logo, nosso maior desejo é dividir nossos processos, a fim de evidenciar as inúmeras possibilidades de se fazer dança. Para tanto, necessitamos de um longo tempo para a preparação do terreno para o plantio das sementes e o cultivo dos girassóis.

Sendo assim, relataremos como ocorreu o processo desde o arar da terra, até o surgimento dos brotos rompendo a areia. O primeiro contato com a instituição aconteceu em fevereiro, tivemos a oportunidade de conversar com a direção e solicitar a execução do projeto. Foi então que percebi como aquele espaço era cegado do todo, ou seja, era invisível ao meio, como as políticas públicas não eram estendidas a instituição apesar desta ser uma associação de pais. Eu me senti tocada, tocada mais

uma vez por aquelas vidas. Como é possível, apesar de anos de discussões e lutas, a pessoa com deficiência ainda estar à margem de todo o processo de criação artística? Separados por um muro invisível criado por nós, por eles, por suas famílias, pelas instituições?

Nessa conversa rápida com a direção, que durou cerca de 20 minutos, pude perceber que finalmente, nossos caminhos haviam se cruzado e que não seria apenas uma pesquisa, ou um contato, ou uma experiência/vivência que terminaria em alguns meses. Senti ali, naquela manhã, que meu discurso para a produção artística da pessoa com deficiência passaria então a ser um discurso político de/sobre vidas: das direções da instituição, das famílias que passei a ter contato e dos alunos que estiveram neste projeto comigo.

Durante a conversa com a direção, dividimos alguns pontos que precisavam ser expostos do projeto em relação a nossa concepção acerca da inclusão e de como entendemos a dança nesse cenário. Acertamos uma data para iniciarmos os encontros, seriam eles todas as semanas na própria sede da instituição. Ao final da conversa a diretora solicitou minha "ajuda para preparar uma apresentação de dança para os alunos".

O medo e a frustração me invadiram novamente, aquela ideia de que tudo o que eu havia falado e ela havia concordado não passou de uma reprodução do discurso inclusivo, que talvez na prática tudo fosse diferente. Essa situação confirmou um fato: pessoas que trabalham no campo da inclusão não necessariamente agem de acordo com as políticas inclusivas. É a famosa dicotomia da teoria e prática. Sobre esse retrato que foi observado na instituição, Matos (2014) nos traz essa referência de exclusão dentro da própria inclusão:

Infelizmente, as propostas inclusivas em andamento, em sua maioria, estão sendo vistas apenas como uma ocupação espacial, como se, na cotidianidade do território escolar, todos já estivessem supostamente inclusos, libertos de ideologias e contradições. Assim, o despreparo dos professores da rede pública e privada, a ausência de recursos, a baixa expectativa em relação aos alunos com deficiência e a carência de referencial de êxito de seus pares na escola, contribuem para uma nova perspectiva de exclusão dentro da suposta inclusão. (MATOS, 2014, p. 65).

Essa dicotomia encontrada no discurso da direção me fez perceber que os alunos - que fossem se envolver no projeto - precisariam se descobrir como artistas, e mostrar dentro da própria instituição, que existem esses caminhos de infinitas possibilidades para além das deficiências diagnosticadas nos seus laudos médicos.

Procuramos em um primeiro momento entender como se dava a rotina da instituição, quais eram as oficinas ofertadas, como os professores desenvolviam suas aulas, e como os voluntários tratavam os alunos, principalmente como se dava a relação da família e através de todas essas observações como esse aluno exercia sua autonomia e liberdade, se ele conseguia entender-se como indivíduo com direitos e gostos. Geralmente os alunos que possuem maiores limitações e comprometimentos físicos ou comportamentais são assistidos de maneiras diferentes, em comparação aqueles menos comprometidos. Veremos mais adiante, relatos de falas que fundamentam esse levantamento.

Enxergamos nesse corpo grotesco, corpo girassol, um corpo aberto às novas experiências, às metamorfoses possíveis através da dança, que são diferentes do corpo clássico, corpo rosa, pronto e engessado (Matos, 2014). Buscamos, portanto, aquele corpo, aberto às experiências. Queremos desenvolver neles um corpo percebido a partir de si mesmo. “É o ser vivendo, expandindo, contraindo, acomodando, assimilando em uma reaproximação do sentir o corpo vivo em suas múltiplas relações com o espaço.” (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 172).

Sabemos que esse caminho de se ver como corpo e se relacionar com o próprio corpo será um processo de descobertas e de desterritorialização dos pensamentos

de inferioridade diante das pessoas sem deficiência. Muitos dos alunos da instituição não têm uma perspectiva quanto as possibilidades que eles têm, se veem fadados a carregar a pesada carga da deficiência, o ressignificar, redimir as suas circunstâncias não é tão claro assim para eles. Pense por um momento, exercite sua alteridade, como é desafiador você crescer tendo a perspectiva de incompletude, ou a constante necessidade de se afirmar ser capaz dentro da sua própria família, obviamente o caminho mais fácil e comumente visto é a permissão cega de um permanente assistencialismo, que é sempre regado das incertezas do futuro, já que ele está firmado da predisposição de outra pessoa.

As discussões são muito mais profundas, são muito mais densas e envolvem muitos outros assuntos que atravessam, tocam e influenciam diretamente o eixo central desta pesquisa, mas não nos prenderemos neste momento a destrinchá-los, ou cavá-los de forma mais profunda, passaremos de forma superficial como um vala rasa, que geralmente é feita no jardim, com o único objetivo de proteger as sementes plantadas ali.

Estamos cuidando do solo: aplainando, arando e adubando para receber as sementes de girassóis, para que, a partir disso, elas possam germinar seus

brotos, possam crescer saudáveis e, por fim, no período da flora, possam encher o jardim.

O fato é que não sabíamos quanto tempo passaríamos em cada fase do cultivo, mas o tempo de espera nos fez entender o caminho percorrido, afinal, “[...] girassol leva tempos se preparando, cresce devagar, enfrentando mil inimigos [...]” (ABREU, 1998, p. 1).

Fomos acompanhando de perto e observando como o jardim, as sementes e os nossos brotos reagiriam a cada fase de crescimento. Como dito lá no livreto I - não sei se lembra - Um dia de cada vez!

1.1 DAS OFICINAS À FORMAÇÃO DO GRUPO.

Começamos a aula em um espaço que é destinado a recepção do prédio, pois a maioria das salas são pequenas e não possuem uma boa ventilação. Adaptação foi a palavra que definiu nosso primeiro encontro na instituição. Na verdade, essa palavra sempre esteve presente, por vezes de forma mais evidente, outras de forma mais sutil, mas sempre ali.

O prédio estava em construção, com as paredes cruas, chão só com o cimento, sem som, só com um espaço amplo, mas sem nenhuma estrutura para

realizarmos o nosso encontro de dança. Não pedi aos alunos para ficarem descalços e como não tinha como nos sentarmos no chão, ficamos em pé formando um círculo. Alguns ficaram à parte num primeiro momento, outros entraram na roda e participaram da primeira atividade. Vale ressaltar que todos os que estavam na roda fizeram seu movimento espontâneo e juntos repetimos no final como uma grande sequência.

O gelo foi quebrado, *O extrovertido* (nossa pesquisa envolve pessoas, logo meio contrariada - admito! - optei por trocar seus nomes reais, mas a fim de manter suas características pessoais, substitui por adjetivos, que me fazem lembrar quem eles são. Sei que esse parêntese vai ficar grande, mas, é necessário), estava sempre à frente dos colegas, ora motivando as participações, ora rindo dos movimentos que os outros colegas haviam proposto. Eu me senti desajeitada, mas entrei na brincadeira deles, segui seus ritmos. Escolhemos as músicas, eles pediram músicas que não tinham no computador, Break Dance, sertanejo... Sugeri uma dança livre. Queria que eles sentissem que meu papel ali não era de professora, que estávamos no mesmo patamar, não existia certo ou errado naquele momento, eles poderiam sugerir qualquer movimentação.

Acredito termos dado um passo nesse sentido! Rimos, gargalhamos, nos movimentamos, ouvimos, percebemos um ao outro, talvez, eu mais do que eles. No fim da aula, realizamos massagem nas costas um do outro, eles relaxaram, eu relaxei. “Assim, pelo movimento e na dança, a comunicação se faz e refaz, mecanismos que antes não eram entendidos ou sequer compartilhados entre os alunos e entre professor-alunado.” (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 183).

Trago o registro do nosso primeiro encontro na instituição, este foi o maior grupo durante todos os nossos encontros. Neste dia, os demais professores haviam faltado, então me disponibilizei a ficar com o grupo presente no dia, era a oportunidade necessária para ter um contato mais próximo com eles.



Figura 1 - Foto tirada no primeiro dia de oficina na instituição.
Foto: Registro pessoal, 2019.

Algumas semanas depois a direção solicitou-me para que em conjunto com a professora de educação física realizássemos a montagem de uma dança para um grupo de alunos que participariam do *Festival Regional Nossa Arte*, evento que reúne as instituições dos municípios de Belém, Ananindeua e Marituba.

Tentei argumentar que o meu processo criativo com eles não seria feito daquela maneira, uma vez que participar de um festival promovido pela instituição de caráter inclusivo, que exige um padrão de normalidade a ser atingido com os seus participantes me soava extremamente contraditório. É como se eles não tivessem a liberdade de ser quem são porque encontram-se obrigados a atingir a um padrão predisposto: reflexo de uma sociedade excludente.

Vivemos estabelecendo padrões de normalidade e de expectativas para os atores sociais (Matos, 2014). Na dança não é diferente com relação aos professores, à plateia e aos próprios bailarinos. Necessitamos tirar essa visão estigmatizada de que os alunos são limitados e tudo o que fazem prova que estão chegando mais próximo possível da normalidade. Eles nunca serão normais. Enquanto esses alunos não se aceitarem

como são, viverão buscando esses padrões, até perceberem que estes são inatingíveis.

Logo abaixo está o cartaz do festival que foi promovido com o intuito de estimular os alunos da instituição a exibirem seus trabalhos em arte na área da música; trabalhos manuais e dança, dentro das respectivas sedes da instituição. As contradições do evento em si, se consolidam no cartaz do próprio evento.



Figura 2 - Cartaz referente a divulgação do festival. Fonte: Arquivo APAE, 2019.

Klaus Vianna (2005) nos fala que não existe a possibilidade de ir contra a natureza do seu próprio corpo, ou seja, não tem como lutar contra aquilo que lhe é nato, que é muito maior do que você mesmo. Nesse sentido, queremos trazer de volta o ideal de que cada um ali pode, por meio do seu corpo e das suas limitações, construir possibilidades transformadoras em dança. Mas você notou como a contradição está evidente no próprio cartaz do evento, como é mais comum estar dentro do trabalho da inclusão e ainda assim não estar totalmente sensível a realidade do outro?

Os alunos necessitam reconhecer seus corpos e mentes e, a partir desse reconhecimento ser o que são: únicos. Não devem ter suas atitudes podadas ou limitadas por aquilo que nós, professores, achamos certo ou apropriado, limitando com isso suas formas de expressão pelos nossos olhos. Lançando mão das palavras de Mendes (2010, p.112): “[...] trata-se, portanto, de uma forma de dança centrada na personalidade e na característica subjetiva do intérprete [..]”

Em que o professor deixa o seu papel de centralidade no processo e começa a mediá-lo. O intérprete por sua vez, passa à frente de toda a criação, pois a ele é permitida a autonomia do ato de

criar. É nesse lugar que desejamos centrar o nosso fazer artístico.

Tempos depois do início do trabalho coreográfico em que foi definido levar para o festival a dança do Maculelê¹³, na categoria do folclore, tratamos algumas discussões, como por exemplo: sugerir que os alunos escolhidos pela professora, “os menos comprometidos”, segundo ela caracterizou, pudessem ter a liberdade de opinar e adaptar movimentos na coreografia e não somente aceitar as movimentações. Foram semanas de constante reafirmação da capacidade de cada um ali em escolher e saber o que seria melhor para a dança. Afinal, “[...] a dança é um registro de vida, de força e de expressão – do estar no mundo.” (VIANNA, 2005, p.11),

Por isso, a importância de mostrar-lhes que são capazes de criar e que têm todo o direito de contestar, sugerir e modificar. Ao final do ensaio *Dona mãe de todos* – aluna da instituição – expressou

13 Maculelê: uma dança de origem africana que se constitui ao longo do tempo principalmente na Bahia, como a origem da dança possui suas controversas, no entanto, nos prenderemos a lenda do maculelê, como Leopoldino e Chagas (2012) falam tal manifestação artística incorpora os elementos da cultura negra.

O maculelê é uma cultura tradicional de Santo Amaro da Purificação, Bahia que remonta o período colonial (1500-1822), relembrando a memória dos negros escravizados e trazidos para terras estrangeiras e acabando por incorporar outros elementos culturais. (LEOPOLDINO; CHAGAS, 2012, p.3).

o desejo de manter o grupo depois do festival para formar uma companhia de dança com aqueles que tem aptidão. Na verdade, com aqueles que gostam de dançar, segundo ela. Ouvir o desejo de alguns ali, saber que surgiu deles essa continuidade das oficinas de dança e que não foi algo imposto por mim ou por alguém de fora, foi o primeiro passo do germinar de algumas sementes plantadas. É provável que com isso os demais alunos também queiram participar e ninguém melhor do que eles mesmos para motivarem uns aos outros.

A cada ensaio do maculelê, percebi o quanto aquele momento era importante para os que estavam participando. Eu podia discordar das inúmeras falhas no processo, no festival, nos comportamentos dentro da instituição, mas o fato de os alunos estarem em contato com a dança e com a ideia de se apresentarem em um teatro, deu a eles a oportunidade de enxergarem inúmeras possibilidades em suas vidas, isso eu não podia contestar. Um dos momentos marcantes durante esse caminhar foi o relato da *Dona mãe de todos*, ela pediu "para passar mais uma vez a dança, assim o efeito do remédio ia logo embora". Esse relato tem um peso muito grande, você consegue perceber? Porque coloca a dança numa categoria acima da expressividade ou de atividade física. É uma libertação, efeito esse

que não é conseguido à base de remédios, mas sim, dançando.

Outro caso foi com o aluno *Criativo*. Por diversas vezes ele parou o ensaio por conta da dor que estava sentindo, e mesmo com os outros falando para ele não se esforçar muito, voltava ao ensaio e tentava de novo, e de novo, mostrando que o querer estar ali estava acima da dor que sentia. Reforçando o que diz Vianna (2005, p. 70): “O trabalho corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda”.

No entanto, não nos deteremos às discussões quanto ao poder terapêutico da dança para qualquer um que lhe vivencie. Esses ensaios provocaram algo de bom nos alunos, eles se sentiram provocados, desafiados, inspirados, foi o gatilho que faltava para as sementes germinarem num solo não tão bem preparado, contendo ainda algumas pedras e espinhos e muitas ervas daninhas.

Eles se apresentaram no festival, foi um dia de grandes experiências e descobertas para os alunos. Eles foram classificados para o Festival Estadual, então, deram continuidade aos ensaios. Abaixo, uma foto do grupo de alunos que apresentaram o *Maculelê*, logo após a saída do palco.



Figura 3 - Registro ao fim da apresentação no festival regional. Foto: Registro pessoal, 2019.

É interessante perceber a autonomia adquirida por eles nesse processo, é perceptível o quanto eles estão buscando a unidade do movimento, a percepção do outro, o princípio da alteridade, respeitando e se preocupando com o outro. Articulações essas que passaram do campo individual para o campo do coletivo. Sobre isso Cunha (1982, p.8) ressalta: “[...] a importância de se conhecer com quem se irá desenvolver a dança, quem são os artistas e promover uma interação real entre eles, de modo que se crie um elo, uma ligação”.

Essa ligação havia se desenvolvido ao longo do processo, apoiando-se nos dias ruins e levando o convívio para além dos festivais. Outro detalhe

relevante é o grau de competitividade no discurso dos alunos Extrovertido e do *Encrenqueiro*, contrastando com a fala da dona *Mãe de todos*. Enquanto para eles o importante não é chegar até onde chegou, mas mostrar que podem ganhar, demonstrando com isso maior satisfação no produto e não no processo, para dona *Mãe de todos*, o importante é sentir-se bem, libertar-se.

Vejo nessas pequenas brechas uma oportunidade de continuar a regar as sementes. Com o tempo - um tempo certo, que não é o meu, nem o deles, elas ainda germinarão e aí sim, veremos a planta crescer, florescer e disseminar outras sementes. É assim que funciona, é assim que é gerada a mudança: vivendo-a.

Nos ensaios da regional, eles já estavam mais seguros dos movimentos, uns se comprometeram mais do que os outros, mas todos estavam mais confiantes na sua dança. Em um dos ensaio que foi no quintal da instituição, debaixo da mangueira, embora isso tenha limitado a locomoção da aluna *Tá bom assim*, que é cadeirante, deu maior liberdade e dimensão de movimento para os demais alunos. Além disso, eles não tiveram a sensação de aprisionamento que aquelas salas dão, pois no quintal, não só sentimos maior liberdade, como também desfrutamos do vento, da

areia, da sombra, da natureza que influência direta e indiretamente cada um deles ali.



Figura 4 -Ensaio para o festival Estadual. Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Esse é o discurso que nos envolve, porque é o caminho caminhado que molda e forja alterações em mim, no outro, e em nós. Somos afetos e afetações, o ver e sentir o outro, sem se desligar de si mesmo. As histórias e experiências vividas podem dialogar com as experiências do processo de construção, criação e ressignificação dos movimentos em dança. As sementes que foram lançadas já germinaram, estão agora surgindo na terra, e eu, como uma jardineira ansiosa

para ver os brotos, visito diariamente seu jardim, regando, protegendo do sol quente, tirando os matos ao redor.

No final do primeiro semestre, os alunos da instituição me chamaram no refeitório e pediram que as atividades com dança continuassem no semestre seguinte, queriam que organizássemos um dia da semana para eles fazerem a atividade. Mais uma vez os alunos tomaram à frente e manifestaram o desejo de darmos continuidade aos nossos encontros. Como durante todo o primeiro semestre participamos de forma mais superficial durante os ensaios para os festivais, aquela manifestação de prosseguirmos com as oficinas de dança foi um momento de grande importância, pois entendemos que aquela ação motivada pelos alunos reflete de forma direta no nosso processo de autonomia sobre o seu fazer artístico. Encerramos assim as atividades na instituição. Todavia, mesmo de férias, alguns alunos mantiveram contato por mensagens durante o mês de julho.

Ao retornarem das férias em agosto, elaboramos um convite oficial para a participação dos alunos interessados nos encontros de dança, que seriam realizados nos dias de quarta-feira pelo turno da manhã. Divulgamos e fizemos a chamada para que os alunos que quisessem, pudessem se inscrever na

primeira semana de agosto na instituição. Mas, no dia marcado, a maioria dos alunos não estava presente, porque as atividades na instituição não tinham retornado ainda, logo, muitos permaneciam de férias.

Marquei para a semana seguinte as inscrições da oficina que é uma atividade considerada à parte dos cursos oferecidos. Primeiramente cerca de 12 alunos se inscreveram, dentre eles, os que participaram das apresentações no primeiro semestre, além de outros alunos que resolveram participar neste semestre conosco. Podemos entender assim, o quão importante foi aquele primeiro momento de contato com a dança: o fato de se apresentarem em um teatro, os ensaios, dentre outros momentos que consideramos importantes de terem sido vivenciados. Percebemos que essas experiências influenciaram na participação dos outros neste segundo semestre.

A conduta adotada de conversas e partilhas no primeiro semestre, permitiu aos alunos enxergarem novas possibilidades dos processos de criação em dança, tornando-os indivíduos capazes de compreender o movimento e com isso tornaram-se capazes também de aceitar e trabalhar com o novo, o que provocará tanto a independência intelectual, individual, quanto à independência da sociedade ao seu redor, a começar por seus familiares, pelos demais alunos e

funcionários da instituição. É o que a Marta Genú Aragão (2001) vem nos falando, ela ressalta a importância do despertar dessa consciência corporal, por nós realizadas, através da dança.

Ainda enfrentávamos algumas barreiras físicas no prédio, pois ele não nos oferecia nenhuma estrutura para a realização dos encontros de dança. Prossequíamos num esforço semanal de conseguir autorização tanto da coordenação, quanto dos familiares dos alunos, para que eles fizessem os encontros em um outro local que lhes oferecesse um ambiente com uma estrutura mais adequada, isto é, um local que tivesse uma boa ventilação, um piso apropriado, enfim, um espaço acolhedor que lhes proporcionassem conforto durante o nosso tempo juntos. Mas muitos não tinham como se deslocar da instituição para a Ritmos Escola de Dança, espaço cedido para os encontros semanais. Sobre essa questão, Vianna (2005, p. 45) diz: “Para mim, havia toda uma relação entre aquela arquitetura e a mentalidade que vivia lá dentro. É preciso sempre notar isso, a relação entre a dança e o espaço onde se faz essa dança.”

Vianna (2005) estava fazendo referência crítica ao espaço onde trabalhava, que considerava uma influência direta aos pensamentos dos professores e alunos ali dentro, tendo em vista que o prédio era

antigo, bem como as práticas de ensino ali. No nosso caso o prédio estava e ainda está em construção, enquanto isso, não foi pensada e nem planejada nenhuma sala de dança ou um local adequado para que os alunos realizassem as atividades, que não são somente voltadas para a dança, mas também para as práticas psicomotoras ali executadas. Estava mais do que claro que aqueles alunos deveriam vivenciar nossos encontros em um outro lugar.

Foi um trabalho minucioso de ir particularmente com cada aluno, com cada responsável, e explicar a importância de as atividades serem realizadas em um outro local com a estrutura necessária que a instituição ainda não oferecia, apesar das obras constantes no prédio. Como fora mencionado alguns dos alunos não tinham como se locomover da instituição para a RITMOS, então, buscando solucionar esse impedimento oferecemos um transporte para facilitar a participação deles. Como consequência, passamos a nos responsabilizarmos pela locomoção desses alunos, e assim tivemos como iniciar os encontros fora da instituição.

Somos constantemente tocados por outras circunstâncias que influenciam de forma direta no desenvolvimento dos alunos e dos nossos encontros, situações essas que fogem do nosso controle, como uma

chuva torrencial que pode alagar o jardim e levar embora os nossos brotos, ou um período de seca muito forte que pode secar a terra e matá-los da mesma forma. Não temos controle sobre essas variáveis, cabe a nós tentarmos remediar as situações, e persistir com os brotos que permanecem em resistência às dificuldades de se desenvolverem.

Após um período maior do que esperávamos, entre os meses de agosto e setembro, conseguimos mobilizar os responsáveis e a coordenação para realizarmos os nossos encontros na Ritmos Escola de Dança, às quintas-feiras, pela manhã. Alguns iriam direto para a escola, os outros, eu os pegaria na instituição.

Na última lista de inscrição, tínhamos doze alunos inscritos, porém tivemos algumas desistências por causa da coincidência de horário com as oficinas de música e de trabalhos manuais, alguns alunos optaram por fazer essas oficinas no lugar da dança. Em todo o momento deixamos o espaço aberto para a tomada de decisões individuais dos alunos, de acordo com as suas aptidões e vontades, falamos desde o início que eles teriam liberdade de escolha durante todo o processo dos nossos encontros.

Ao realizarmos o nosso primeiro encontro na Ritmos, era como se estivéssemos tendo, pela primeira

vez, um contato efetivo com os alunos por meio daquilo que lhes foi proposto desde o início, foi um momento em que eles tiveram a oportunidade de experimentar novas vivências e novas possibilidades de movimentação em seus corpos.

Todos os processos desenvolvidos nos encontros deveriam refletir e gerar prazer ao aluno-artista (eles não se identificam como artistas, embora ajam como se fossem, continuam se vendo como alunos, logo, não podemos nominá-los com algo que eles ainda não aceitaram) na busca ou revelação da sua identidade corporal. Procuramos entender o princípio da totalidade que nos fala Cunha (1892, p. 11): “[...] princípio da totalidade, que caracteriza a integração do trinômio corpo, intelecto e emoção. O indivíduo se identifica consigo mesmo, tornando-se o único possuidor desse momento de movimento.”

Nosso encontro é sempre regado de muitas conversas sobre aquilo que eles acreditam ser importante no processo de reafirmar sua identidade. A partir das suas histórias, dos seus corpos, inteligência, eles constantemente são levados a recorrer às camadas mais internas do seu eu, para assim refletirem, através dos movimentos, as suas individualidades em dança. Isso nada mais é do que um processo de dissecar sua interioridade, segundo

Mendes (2010, p.110): “[...] dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se”.

Dividimos mutuamente nossos medos e conquistas por meio do movimento. Abaixo, trago o registro do nosso primeiro encontro na Ritmos, no mês de outubro. Nem todos os alunos inscritos estão presentes, alguns estavam doentes e os demais como informamos ficaram nas outras oficinas da instituição. Tivemos a oportunidade de experimentar novos movimentos, novas histórias.

Começamos com o sentir os seus ossos e a amplitude dos movimentos permitidos por eles, o alongar dos músculos, o reagir aos estímulos nos órgãos manifestados por meio da dança. Tocada pelos pensamentos de Klauss Vianna (2005), que enxergava o corpo dissecado das funções dos ossos, brincava de roda, pedia para dançar, era assim que ele acreditava estimular um ser criativo. Nesse intuito, começamos a desenvolver nossos encontros.

Iniciamos com os alongamentos da cabeça aos pés, despertamos toda a musculatura, preparando o corpo para os próximos momentos daquele nosso encontro. Um verdadeiro despertar que me surpreendeu desde o momento em que entramos na Ritmos. A aluna *Tá bom assim*, uma das nossas aluno-artistas cadeirantes, ao

chegar na Ritmos, sentiu-se impelida a sair da sua cadeira de rodas, sem sequer termos pedido isso a ela. A aluna *Tá bom assim*, se locomoveu para longe de sua cadeira, tirou as sandálias, falou para os outros também tirarem seus sapatos, logo, estavam todos eles descalços, sentados no chão, se alongando. Registramos nosso primeiro encontro na Ritmos e alguns dos alunos que estavam presentes neste primeiro dia.

Essa atitude da aluna *Tá bom assim*, reafirma o poder que o espaço exerce sobre os que lhe ocupam, ela finalmente pôde sair da cadeira de rodas e explorar novas movimentações em dança fora da cadeira, criar movimentações a partir do chão.



Figura 5 - Registro do nosso primeiro encontro na Ritmos Escola de Dança 26\09. Foto: Registro pessoal, 2019.

Passamos depois para um momento de criação coletiva, escolhemos uma música e conduzimos a proposta para que os alunos tivessem a oportunidade de vivenciar uma dança desprendida dos limites técnicos, voltada para a personalidade deles mesmos. Recorremos primeiramente aos sentimentos que eles possuíam por estarem vivenciando aquele encontro, passamos a palavra para eles, que expressaram: felicidade - amor - derreter - girar - não queria, todos falaram o que veio à mente sobre aquele momento. Depois, partimos para o corpo, todos deveriam dizer as mesmas palavras através de movimentos, para alguns foi mais fácil do que para outros, e isso nos fez entender que precisaríamos de um tempo maior para o amadurecimento dos próprios

artistas. Eles precisavam compreender que a arte está para além da estética, dos padrões convencionais de movimento, como nos diz Kuyper (2018), arte reside em transcender a beleza visível.

[...] assim a vocação da arte é, não simplesmente observar cada coisa visível e audível, a fim de apreendê-la e reproduzi-la artisticamente, mas muito mais, descobrir naquelas formas naturais a ordem da beleza, e enriquecido por este conhecimento superior, produzir uma beleza mundial que transcende a beleza da natureza. (KUYPER, A., p. 124, 2018)

Iríamos necessitar de um tempo diferente e maturidade para cada um ali, de modo que eles permitissem o sentir-se, isto é, o construir a partir de si, que não é algo que conseguimos de forma rápida, são processos lentos e gradativos, mas que demos início nesse encontro. Klauss Vianna (2005), mais uma vez, nos revela a importância de um processo cuidado e acompanhado com cautela:

O aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente. É claro, no entanto, que existem as individualidades - e o professor existe para reconhecê-las -, e esse tempo varia em cada um. A conclusão é a seguinte: o que você aprende rápido vai embora rápido. (VIANNA, 2005, p. 51)

Trazendo a nossa analogia de um jardim que não cresce da noite para o dia, assim também tem sido o processo de amadurecimento das criações em dança em nossos encontros. Cuidamos das individualidades, das possibilidades que cada um pode descobrir dentro das

suas limitações, que são antes de tudo, um desenvolvimento interno cheio de desafios particulares que refletem num determinado momento diretamente nas suas criações.



Figura 6 - Encontro Ritmos 10\10. Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Dentro dessa individualidade, eles possuem a sua própria organicidade, e a partir delas, criam e recriam movimentações próprias dentro da essência do movimento. Segundo Vianna (2005, p.76): “[...] a dança deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um [...]”

Estamos cuidando dos nossos brotos de girassóis, colocando adubos na terra, limpando os matos que crescem ao redor. Não esquecendo de que apesar de todos pertencerem a mesma espécie na botânica, são

plantas únicas que se desenvolvem em tempos e maneiras diferentes, não podemos ignorar a existência dessa pluralidade de corpos dentro da mesma "categoria", se é que podemos estabelecer uma categoria sem estigmatizá-los.

Mendes (2010) nos traz novamente essa multiplicidade de corpos, bem como as várias maneiras deles habitarem dentro da poética em dança:

De qualquer maneira, é importante entender que a multiplicidade, ou pluralidade, na dança, é o atributo em meio ao qual coabitam várias ideias e formas de lidar com o movimento e a cena onde são construídas variadas poéticas. Essas poéticas, por sua vez, servem-se de uma gama diversificada de técnicas corporais, ora seguindo seus padrões formais, ora transfigurando-os e configurando outros padrões, entretanto, dedicando-se, primordialmente, à pesquisa do movimento como motivação criadora. (MENDES, 2010, p. 116).

Assim, a dança passa a ser um viés, ou seja, um meio pelo qual os nossos brotos poderão se expressar por meio de suas próprias danças no processo de autodescoberta dos seus corpos como corpos sensíveis, que rompem com as padronizações dos movimentos já codificados na dança. Buscamos semanalmente esse corpo sensível capaz de entender quem é, e mesmo assim se permite ser tocado pelo outro, ser mudado se o assim quiser, saber quem o outro é e que o toca da mesma forma.

Durante esse mês de outubro, conseguimos avançar no processo de descobertas das possibilidades nas produções em dança dos alunos da instituição, hoje, no final do nosso encontro, eles se identificaram como artistas. Mais um processo de autodescoberta. Estão conscientes sobre o seu papel em meio as suas criações artísticas que serão, a partir deles, para eles. Logo, estão em constante construção de autonomia sobre os momentos que constituem os encontros.



Figura 7 - Encontro Ritmos, 24\10. Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Nós começamos sempre com os alongamentos, mas agora, na segunda semana, a aluna *Tá bom assim* e *Zezinho* tomaram a iniciativa de conduzir o momento. Com isso, nos mostram a capacidade de liderar, de repassar ao grupo os movimentos aprendidos nas aulas de psicomotricidade na instituição, o que agrega conteúdo corporal para eles, além disso, demonstram também a preocupação com os demais colegas e com os movimentos, se estes estão sendo feitos corretamente.

Essas atitudes de autonomia não existiam no início do ano, inclusive, foi uma observação feita por eles mesmos ao final do nosso segundo encontro, e tem sido recorrente as participações deles com opiniões e sugestões. Isso nos mostra o quão independentes do vínculo professor-aluno eles já se encontram.

Conduzimos nossos momentos com sugestões e explicações sobre o objetivo de cada atividade que eles as realizam segundo o seu modo de entender e de adaptar a sua realidade. Procuramos sempre instigá-los a pensar em movimentações que produzam um esforço que provocará um reorganizar do próprio corpo. "Para eles, o corpo é uma partitura obediente a um princípio ordenador: o esforço - aquilo que promove o deslocamento do peso. Esse deslocamento organiza uma cartografia interior que quase se torna uma geografia." (MOMMENSOHN, 2006, p.53).

Podemos afirmar hoje que eles são autores de sua própria obra e experiência. “Assim, procurando respeitar os procedimentos pessoais de cada artista e o “como chegar lá” particular de cada intérprete, será possível conceber dança com uma qualidade expressiva original.” (MENDES, 2010, p.154).

Buscamos nos nossos brotos a personalidade deles, o movimento original que os tornam únicos dentro dessa geografia do corpo da pessoa com deficiência. Ainda estamos no terceiro encontro este semestre e já é perceptível uma mudança de comportamento na maioria dos alunos, estão tendo autonomia nas discussões políticas, exemplo disso, foi a discussão levantada pelo aluno *Paysandu* sobre a diferença do papel da mulher no passado e nos dias de hoje, que é preciso refletir isso dentro da dança deles, quanto às sugestões de movimentos, ao ato de escutar e de falar. Posso dizer que neste terceiro encontro, eu falei e propus menos, eu pude calar, conquista dos brotos que estão crescendo fortes.

Alguns desistiram, prosseguimos hoje com sete artistas, cinco mulheres e dois homens. Alguns se sentem mais dispostos a opinar e sugerir, enquanto outros permanecem passivos, concordando com as ideias expostas, geralmente, não contrariam em nada os outros. Mas, como mencionamos, o tempo não é igual para todos, alguns necessitam de estímulos maiores,

necessitam de uma maior vivência para sentirem a vontade de se envolver de forma completa com o processo de criação em dança.

Talvez tenham tido ao longo da vida menos oportunidades de opinar, de contestar, de discutir sobre a alguma coisa, ou ainda, tenham vivido silenciados em suas próprias vidas. **“Nós somos nossas vivências e nossas memórias” (PASSOS, 2014, p. 2).**

Logo, se somos o acúmulo de nossas vivências e memórias, como nos afirma Passos (2014), esses artistas que passaram um longo período das suas vidas à margem de si mesmos, considerados incapazes de tomar decisões quanto ao que lhes era bom ou não, eles necessitarão de um maior tempo para desenvolverem essa autonomia.



Figura 8 - Encontro 14\11. Fonte: Arquivo Pessoal, 2019.

Uma outra observação interessante levantada por Passos (2014), é na impossibilidade de separarmos a nossa história da nossa existência. Somos o que vivemos no passado e no presente, forjando o eu do futuro. Nossos artistas viveram anos de uma realidade e hoje estão tendo a possibilidade de viver outras experiências que lhes dão autonomia e liberdade de criação que anteriormente não lhes eram cedidas na dança, talvez muitos não saibam como usar tal liberdade, por isso permanecem passivos no processo. Antropologia o princípio da alteridade, permite considerar que todos os alunos, independentemente de suas diferenças, são iguais no direito à sua prática. (DAOLIO, 1995, p. 19).



Figura 9 - Nosso encontro do dia 21\11. Fonte: Registro pessoal, 2019.

Trazemos, portanto, mais uma vez, a alteridade para dentro dos nossos encontros, que é importante mostrar que somos diferentes em muitos aspectos, que tempos diferentes são necessários para cada um, fazendo com que se percebam, que sejam tocados e mudados pelo outro na mesma medida em que podem mudar alguém.

Durante as oficinas, nos detivemos a esclarecer de forma clara e objetiva que esses alunos são os autores de sua própria dança, que aquele momento em

sala de aula é um momento de partilha, em que todos podem ensinar e aprender. Todos deveriam estar dispostos a se sentirem e a sentir o outro, não nos amarramos a nenhum gênero de dança, deixamos a oficina de dança ser o que ela tem de ser: livre. Provocando, com isso, vivências corporais que promovam um despertar naqueles corpos.

Na realidade encontrada, ao realizarmos as oficinas de dança, foi percebido que os alunos ainda não entendiam que em seus corpos haviam possibilidades, eles enxergavam somente as limitações que os caracterizavam como deficiência e haviam aceitado tais imposições sociais.

Sendo assim, eles precisavam reconhecer seus corpos como corpos possíveis de dançar, precisavam se conhecer para que, a partir desse autoconhecimento, pudessem construir uma identidade para enfim, produzir e discutir sobre dança. Voltamos sempre para esse viés de despertar corporal aqui explicado, e levantado como nutriente fundamental para o crescimento dos brotos, com o intuito de que ao final das oficinas, as criações artísticas em dança possam ter como agentes principais os próprios bailarinos com deficiência.

Os desafios são muitos no âmbito da identidade corporal, no conhecer e reconhecer suas limitações, e

mediante a elas, dançar sobre suas possibilidades/potencialidades físicas. São travadas ao longo das aulas momentos de conversas, de forma que possam ser desconstruídas visões estigmatizadas e excludentes entre os próprios alunos com deficiência.

Em cada aula os alunos têm a oportunidade de desafiarem seus medos e receios quanto à dança. As recorrentes falas de "eu não posso" estão sendo trocadas por "eu posso tentar", o que é uma clara expressão de enfrentamento das conformidades impostas por anos e uma tentativa de conhecer seu corpo.

Acreditamos que estamos crescendo de forma saudável, tanto os brotinhos de girassóis que germinaram ao longo desses meses e estão ganhando semanalmente força para crescerem saudáveis, quanto nós, que ao mesmo tempo somos constantemente afetados durante o processo. Inclusive, nosso discurso mudou porque o processo também nos mudou.

Logo, se nossos artistas possuem o direito a sua prática em dança seguiremos a motivar e conduzir esse momento para que continue sendo um espaço de tempo nas suas semanas, de liberdade de expressão nas suas falas, nos seus corpos, em seus movimentos. Alguns dos nossos brotos romperam a terra e já estão ganhando força para crescerem fortes e enfim, serem

capazes de sustentar suas flores. Outros todavia, ainda necessitam de um escorção para lhes dar suporte.

Mas seguiremos cuidando do que nos é possível cuidar, e em outros momentos deixaremos que o meio forje e fortaleça nossas futuras plantas. Acreditamos que estaremos sempre dentro de um processo de constantes transformações e no fim, veremos o jardim florido ou não.

1.2 AS DICOTOMIAS NAS PRATICAS.

Foram longos períodos em que as pessoas com deficiência passaram segregadas da sociedade, postas sempre à margem de todo o processo de constituição da arte propriamente dita, tendo o seu contato entendido exclusivamente, como terapêutico, reabilitador e transformado em passatempo. Além disso, muitos profissionais embora bem-intencionados, reproduzem discursos e atitudes segregacionistas, enxergando nas produções da pessoa com deficiência, produtos de um tratamento bem-sucedido quando as metas eram atingidas. Ou seja, um resultado de terapias. Não expandem sua visão para o fato de que aquele material (para as artes plásticas), aquele movimento (para a dança), aquele som (para a música), é a sua manifestação expressiva em artes (MATOS, 2014).

Caminhando ao lado, intervindo e observando as pessoas com deficiência podemos observar o quanto existe a necessidade de pertencimento em suas falas. E foi partindo das vivências com elas que não somente encontramos respostas para algumas das inquietações, como também novas problemáticas foram surgindo na tentativa de possibilitar o acesso livre e a valorização da produção artística em dança da pessoa com deficiência. Alguns questionamentos ainda rodeiam a mente: como a pessoa com deficiência enxerga sua

própria dança? Como promover experiências que permitam a ela desenvolver sua expressão corporal? Quais mecanismos lhe proporcionaria maior liberdade no ato de se expressar? Não sei se conseguiremos descobrir as respostas para cada uma dessas perguntas, mas continuamos cuidando do jardim, e de como ou quando nossos corpos girassóis necessitarão de esteio para sustentar suas flores.

Como Vianna (2005, p.52) diz: “[...] a arte é antes de tudo, um gesto de vida.” Logo, todos merecem e devem usufruir da liberdade de expressão que nos é permitida. Produzir arte não possui idade mínima e nem idade máxima, somos todos artistas construindo nossas próprias histórias-obras, uma vez que nossas obras são reflexos das marcas e gestos ocorridos ao longo da nossa vida, das nossas escolhas e afetos.

O estilo reflete o artista individualmente, assim como o conteúdo. O estilo deveria permanecer individual, sem muita ênfase de buscar ser original em nome da individualidade. Podemos e devemos aprender, bem como apreciar, a obra dos outros. (Shaeffer, F., p.120, 2008)

Como Shaeffer (2008), nos fala com muita propriedade, o estilo é refletido mediante a personalidade, ou seja, não devemos impor mediante um viés colonizador sobre os corpos das pessoas com deficiência, no intuito de buscar uma originalidade quando na verdade ela já existe nele, o que precisa

ser feito é em nós, é necessário aprender a apreciar, ressignificar o nosso olhar, quando estivermos diante da manifestação artística da pessoa com deficiência.

Voltando novamente na história, acredito que já tenha percebido essa dança, que volta na história para entender as respostas dos comportamentos no hoje. Essa dança que vai e vem, conduzida pela história que nos forja a todo o tempo.

No Brasil, cabia aos familiares a responsabilidade de educar seus filhos deficientes e mantê-los segregados da sociedade, vivendo um período de confinamento da sociedade normal. A partir do século XX, alguns cidadãos começaram a se preocupar com os deficientes tratados à margem da sociedade, movimento esse que ganhou repercussão à nível mundial por causa da luta pelos direitos dos deficientes, levando, assim, a questionamentos quanto aos modelos de ensino para os deficientes (VIEIRA, 2012). Esse processo de discussão, ocorreu concomitantemente com a *Declaração de Salamanca*¹⁴.

Inicia-se desta forma, um progresso nos debates com o anseio de atender de forma igualitária o direito de todos à educação, negada de forma

¹⁴ A Declaração de Salamanca foi um marco na educação inclusiva e foi a responsável pelos tímidos avanços na pesquisa e educação de crianças deficientes (CORRÊA, RAFAELLA. p 3, 2016).

arbitrária durante anos. Tal tentativa envereda-se até hoje, ainda estamos galgando passos lentos e graduais no processo de inclusão nas escolas regulares, inclusão essa que ainda se faz superficial e deficiente mediante às reais necessidades dos alunos com deficiência.

Quando lemos ou ouvimos a palavra dança, um arquétipo de memórias nos é recrutada e muito é trazido quanto as lembranças históricas construídas ao longo do tempo da dança institucionalizada. Começamos com o ideal elitista que perdurou e perdura pelo tempo, o ideal físico anatomicamente "perfeito" que limita uma parcela da população a sua prática.

Mas não nos prenderemos aos movimentos estéticos da dança clássica institucionalizada, podemos sim, fazer uso dela, mas acredito que o primeiro passo não deve ser dado por meio dessa dança, já que estamos no processo de libertação do corpo com deficiência, nessa necessidade nata de se expressar, que é o elemento fulcral da nossa discussão aqui.

Não é esta a dança a que quero recorrer, e mesmo se fosse, acredito no poder libertador de toda e qualquer forma de expressão por meio dela. Em contrapartida reconheço seu padrão estético imposto que persiste ao longo do tempo, nesse sentido, lanço

mão das palavras de Fernandes (2014) que afirma que a liberdade do corpo se encontra exatamente na habilidade de conectar, articular e reorganizar sua linguagem, em vez de justificar a falta de habilidade no processo de registro ou reprodução do movimento esteticamente perfeito.

A criatividade necessita de liberdade para expressar-se. O valor de uma obra de arte pode ser julgado de várias maneiras. Há duas categorias de julgamento que merecem destaque. Primeiramente, a de sua base e integridade; em segundo lugar, a de seu estilo técnico. (Shaeffer, F, p.116, 2008)

Por meio dessa visão, a dança se faz transgressora, libertadora e empodera os alunos-artistas, sem muitos símbolos técnicos, desprendida do conceito estigmatizado que coloca numa caixa quem a prática. Uma dança solta, criativa, somática, altérica, a qual eu posso sentir, tocar e aprender com o outro nesse processo que conecta o dançarino ao seu próprio corpo.

Esse processo de constituição de dança - o qual a pessoa com deficiência tem a oportunidade de utilizá-la como veículo de sua liberdade de expressão física, emocional e política - traz o nosso ideal de dança. Uma dança que permite ao corpo da pessoa com deficiência a liberdade de criação e assim, paralelamente, a integridade da sua liberdade de expressão. Isso nos remete às palavras de Klaus

Vianna (2005) afirmando que existem elementos na dança bem como em tudo nas artes, que são elementos internos, subjetivos e pessoais, elementos esses que podem ser recrutados ao longo da criação em dança, ao longo das aulas de dança. “Naturalmente, o conjunto de sua obra artística expressará algo de quem você é como pessoa, incluindo aquilo que pensa, mas, para muitos, isso será, na maioria das vezes mais inconsciente do que consciente.” (Shaeffer, F., p.74, 2008)

É interessante pensarmos o quanto a obra, o resultado daquilo que construímos é reflexo do que somos, então parando pra pensar, e convido você também a fazer essa pausa, quando foi que eu ou você tivemos a oportunidade de observar uma produção em dança que refletisse a integridade da pessoa com deficiência? Que fosse para além de uma dança superficial, que houvesse verdade, fidelidade naquilo que eles queriam dizer? Que fosse um produto realmente originado deles e das suas histórias?

Agora você consegue perceber, se você for como eu, que tem alguns anos de vivência e conhece as produções que envolvem a dança, saberá que o que falei acima é raridade no cenário brasileiro. Se você não é desse universo que compreende a dança, provavelmente nunca terá visto.

Por essa razão, trago aqui a dança somática e a maneira como ela pode influenciar a vida da pessoa com deficiência no processo de expressão ao longo do seu desenvolvimento. Segundo Siveiro (2018, p. 172): **“A dança somática, bem como a educação somática, é uma cultura da área do conhecimento que trabalha com o corpo e a mente.**

Em vista disso, recrutamos uma estética que está para além de um trabalho exclusivamente físico. É concomitantemente psíquico pela qual a pessoa possa reconhecer, sentir, pensar o seu corpo e através dele.

E nesse processo de construção de uma dança somática a técnica é vista como um processo e não um fim em si mesmo (MILLER, 2010), ou seja, não foi negada a importância do conhecimento técnico para a pessoa com deficiência, pois é interessante promover o acesso delas às mais diferentes estéticas que a dança possa oferecer, cabendo a elas decidirem quais destes meios utilizar e recrutar em seu próprio processo de criação. Mas acima de tudo isso, acima dos possíveis resultados, Shaeffer (2008), diz que como artista - pessoa criativa - o mais importante é criar, o resultado ou os efeitos dele mediante a criação são coisas secundárias, são consequências.

É nesse ponto que concebemos uma dança que promove essa liberdade de pensamentos coreografados como reflexo do potencial da pessoa com deficiência. De nada faz sentido discursarmos sobre o ideal de liberdade de expressão das pessoas com deficiência, se ainda na prática, agimos como reprodutores das aulas que limitam a imaginação, a criação e a expansão do conhecimento de seu corpo e do corpo do outro.

A criança começa a se apropriar de um vocabulário técnico de dança, mas sem perder a sua espontaneidade nata de explorar o movimento, que, por sua vez, estabelece um contato e um reconhecimento do seu próprio corpo.” (MILLER, 2010, p. 73).

Miller (2010) faz alusão à dança somática desenvolvida com as crianças, nesse sentido, faço um paralelo à pessoa com deficiência quando em contato com a dança somática.

Recorro ao falar do corpo, um olhar antropológico sobre ele, segundo Jocimar Daolio (1995), quando nos remetemos ao corpo do homem como consequência da sua própria história, construída ao longo dos dias e anos vividos, das alegrias e traumas. Não é diferente com os girassóis que dançam. Por vezes, todos os sentimentos vividos são sentidos e expressados de forma mais intensa e sincera: “[...] o homem como portador de especificidades culturais no seu corpo” (DAOLIO, 1995, p. 36).

Carregamos em nosso corpo tudo o que somos e refletimos na dança. As pessoas com deficiência têm a possibilidade de usar a dança como meio de expressão para as suas dores, medos, alegrias, anseios e amores. Ou seja, todos os mais diferentes sentimentos e pensamentos que circundam a mente de uma pessoa com deficiência, podem por meio da dança serem expressos com toda a intensidade em que são e estão sendo sentidos.

Ao olharmos para o corpo das pessoas com deficiência, sabemos que ele possui suas próprias leis que se diferem uma das outras, e o torna único, pois além da estrutura física, sabemos que se diferem as histórias de vidas, se diferem os modos de criações, logo, “[...] o corpo tem suas leis, como a natureza. É preciso atenção e cuidado para não o agredir.” (VIANNA, 2005, p. 139).

Esse é um cuidado que nós jardineiros devemos ter ao cultivar qualquer flor, sejam elas rosas ou girassóis, ou ainda cactos. Cultivar é uma ação constante de observação, é ter a percepção e a sensibilidade necessária para olhar e enxergar as potencialidades de cada um, sem cair no erro de querer padronizar os movimentos e os alunos. Quanto mais nós (professores) nos esforçamos para estabelecer um padrão, menos eles (alunos) estão tendo sua liberdade de expressão garantida, como já

dito anteriormente aqui, podemos nossos artistas por não sermos capazes de ver a expressão individual de sua arte.

A arte de dançar está para além do que podemos ensinar as pessoas com deficiência, está no ato de incentivar, e não há nada mais bonito do que as palavras de Klauss Vianna (2005, p.146): “[...] o que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. Esperar que as respostas surjam ou não”.

Matos (2014), citando Lannitelli, afirma que poucos são os trabalhos desenvolvidos de modo colaborativo e participativo das pessoas com deficiência.

Ainda hoje, não é incomum, como aponta a autora, encontrarmos trabalhos desenvolvidos por criadores sem deficiência e adaptados àqueles com deficiências, numa negação às habilidades individuais de construção e colaboração coreográfica. Evidencia-se aí a deficiência e não a “artisticidade” do intérprete. (LANNITELLI apud MATOS, 2014, p. 13).

Por essa razão, compreendemos a necessidade de aulas em que as pessoas com deficiência reconheçam seus corpos como artífices voláteis - segundo vimos, anteriormente, na citação de Flusser (1985), com ensaios e processos coreográficos em que a alteridade seja por eles conhecida e praticada. Apesar de todos estarem no quadro clínico de pessoas com deficiência, ambos se diferem quanto à personalidade, à

mobilidade, gostos e interesses, logo, tal princípio deve entrelaçar as suas relações de modo que todos estejam sensíveis ao outro.

Fazer, no nosso caso, é agir sobre o mundo objetivo para alterá-lo. Ir contra o mundo, ser sujeito dos objetos. Pois os objetos resistem, obrigam-nos a procurarmos novos caminhos, (meta-odós= seguindo caminho) mundo adentro. A nossa técnica não é determinada pela genética, mas o é pela resistência que o mundo objetivo nos oferece. Somos bichos artífices, homines fabri. Bichos a mudar de técnica, a fazer artifícios. (FLUSSER, 1985, p. 1).

Carregamos em nós especificidades que nos definem e nos diferenciam e é nessa diferenciação que encontramos nas pessoas com deficiência as possibilidades de despertar esse corpo que é portador de características próprias, de movimentações e lutas pessoais. Os corpos das pessoas com deficiência são corpos silenciados, subjugados como incapazes e grotescos, são corpos que provocam no público e na sociedade um desconforto por se fazerem presentes, são corpos girassóis.

Daolio (1995) nos traz essa conceituação por meio da antropologia:

A antropologia nos ensina a evitar qualquer tipo de preconceito, uma vez que todo comportamento humano, por possuir uma dimensão pública, não pode ser julgado por meio de conceitos implacáveis com bom\mau ou certo\errado. O entendimento de qualquer atitude humana deve ser buscando em referenciais culturais que dão sentido a essas atitudes [...] (DAOLIO, 1995, p. 30).

Por meio da dança do *Maculelê*¹⁵, essas lutas foram sendo geradas nos corpos de cada bailarino que participou do festival regional *Nossa Arte* (já mencionado nesse diário), esses desdobramentos da alteridade foram sendo plantados no processo de construção das movimentações coreográficas, de forma que um tivesse a sensibilidade de sentir o outro e se adaptar às possibilidades do outro. Assim, nossas sementes cresceram e hoje posso ver alguns botões pequenos irrompendo. Depois de meses, um dia, pá! Lá está o botãozinho todo catita, parece que já vai abrir. Mas leva tempo, ele também está se produzindo. (ABREU, 1998, p.1)

Busco não somente assegurar o direito das pessoas com deficiência às práticas em dança, como superá-las, promovendo um espaço onde esses bailarinos tornem-se intérpretes criadores, produzindo dança que assegure seu espaço como artista. Estamos em guerra e iniciamos nossa luta. Daolio (1995) nos afirma: "O que define corpo é o seu significado, o fato de ele ser produto da cultura, ser construído diferentemente por cada sociedade, e não as suas semelhanças biológicas universais." (DAOLIO, 1995, p. 41).

Reafirmando, assim, o discurso aqui travado quanto à construção e à percepção da dança da diferença em que todos - neste caso tenho que expandir minha fala -, tanto pessoas com deficiência

15 Ler nota de referência 10. p. 78.

ou não, apresentam singularidades na sua dança, na sua obra. Deixando de atender a uma parcela da sociedade, e passando a produzir um movimento autêntico, original e com significado aquele corpo diferente, segundo Rancière (2005), já citado aqui.

Ser homem, (artífice), é alterar o objeto com técnicas sempre outras, a fim de alterar-se a si próprio. Por certo: nossa meta primeira, ao avançarmos contra o mundo, é a de fazer com que o mundo deve ser, e deixe de ser como era. Mas tal meta primeira rebate contra nós, e isto torna evidente a nossa meta verdadeira: avançamos contra o mundo, a fim de fazermos com que sejamos como devemos ser, e deixemos de ser como erámos. (FLUSSER, 1985, p.2).

Como podemos reconhecer em Flusser (1985), o corpo é construído e reconstruído ao longo da vida a partir de vivências e experiências. Somos mudados o tempo todo pelo ambiente e pelo outro, nosso corpo apresenta esse potencial de transformação.

Sendo assim, a palavra-chave deste princípio é: percepção. Algo que nas artes se faz ou se deveria fazer mais sensível:

Assim, podemos dizer que, também, são pelas percepções e interpretações das informações processadas de dentro e fora do corpo, que podemos nos conhecer, nos entender e nos comunicar de diferentes formas com o outro, e em diferentes ambientes. (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 174).

Usamos nossas produções artísticas como um grito no silêncio, como uma manifestação das capacidades deles, como um confronto ao sistema vigente que mais exclui do que inclui. Continuaremos dançando com o vento e levando a dança como sementes de girassóis que se espalham por meio desse vento, como meio de expressar e desvelar o invisível aos olhos, a fim de que as pessoas vejam a arte dos girassóis.

Girassóis que cresceram devagar, em silêncio, quietos no jardim, em meio às chuvas de inverno do Pará, em meio a alguns matos e pedras, mas que resistiram às adversidades do meio.

Corpos girassóis que aceitaram se envolver nesse processo de criação em dança que os possibilitou a autodescoberta do movimento próprio, que rompeu e continua a romper com as tendências da própria dança, da dança de origem da jardineira, estabelecendo ininterruptamente novas conexões e estratégias do fazer e ser um corpo que dança para além da deficiência em si. Dança essa que permite nos envolvermos desde o subsolo da terra nesse emaranhado de raízes que compõem o fértil solo do jardim dos girassóis, que dançam sem a necessidade dolorosa da poda, que molda e forma a necessidade de padronizar as plantas do jardim.

Terminamos, esta parte, sem terminar, porque assim como todo o processo de discussão política da inclusão ainda está no início, da mesma forma nossos discursos em arte também se fazem no início. E sendo sincera, nos vejo como omissos diante dessa realidade tão latente bem embaixo do nosso nariz.

Como falei, meu objetivo não era esgotar a discussão e muito menos encher as páginas com dados e informações que claramente nos afetam até um determinado ponto de consciência, servem para nos tirar da posição de ignorantes, para conhecedores da realidade, mas a prática, a ação em si, surgirá mediante ao convívio, a estar em contato com essas pessoas, somente assim saberemos como realmente um fazer dança será efetivamente coerente com a realidade das pessoas com deficiência.

Meu papel aqui é esse. Trazer à tona, vozes abafadas com anos de descaso e políticas rasas, que se distanciam da realidade das pessoas com deficiência e juntos construir uma nova realidade possível, um passo de cada vez, um dia depois do outro, sempre fazendo a próxima coisa como diria minha amiga Elisabeth Elliot¹⁶ (2020).

16 Elisabeth Elliot (1926-2015) - foi uma das mulheres cristãs mais influentes de século XX. Nascida na Bélgica, filha de missionários, ela inspirou, com sua fé corajosa. Foi escritora, palestrante e viveu intensamente para o seu ministério.

Entendo que meu papel como jardineira hoje é garantir o potencial criador da pessoa com deficiência, fazendo com que não somente as suas vozes sejam ouvidas, mas que seus corpos transcendam as opressões de anos, que não somente esse grupo de pessoas como muitos outros habitem os espaços artísticos. É a busca de uma dança para todos que se dilui em uma múltipla dança singular, individual e única.

ÁLBUM



Neste último capítulo nossa proposta é não fazer o uso da linguagem escrita, mas primordialmente da linguagem visual expressa aqui por meio das fotografias que já foram expostas ao longo do memorial, e outras que preferimos expor somente aqui. Todos os nossos encontros foram filmados, logo os registros são capturas das filmagens e ao fim exibiremos uma áudio produção desses encontros. Observe... observe os corpos, as expressões, os sentimentos que brotam, rompem a cute e exalam o aroma da dança em sua mais pura fragrância, e diferente do perfume das flores que somente podem ser sentidos de forma presencial, esse perfume aqui pode ser sentido através do meio pelo qual você está lendo, basta apenas sensibilizar o seu olhar e voltar o seu coração para a realidade daqueles que você agora pode ver.


















































