

ABRACADABRA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES
COMUNICAM AOS ALIADOS**

da cena

**PODEM
RESPONDER À**

PANDEMIA

**CAOS
POLÍTICO**

**NO
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS
ARTES DA
CENA PODEM
RESPONDER
À PANDEMIA E
AO CAOS
POLÍTICO NO
BRASIL?**

Organizadores:
Ana Terra
Matteo Bonfitto
Silvia Geraldi
Renato Ferracini



ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Diretoria ABRACE

Gestão - 2019-2020... e pandemia

PRESIDENTE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

1ª SECRETÁRIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

2ª SECRETÁRIA

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

TESOUREIRA

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)
Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)
Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)
Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)
Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

SUPLENTE DO CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)
Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)
Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL

Arthur Amaral

EDIÇÃO

ABRACE

CO-EDIÇÃO

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

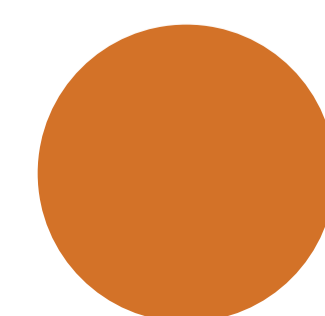
Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavirus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

Comissão Editorial Abrace
Gestão 19/20/21

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

SUMÁRIO

capítulo 1

Cena, resistência e experimentações digitais

DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira _____ 15

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico _____ 95

ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato _____ 99

POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva _____ 117

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho _____ 144

O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo _____ 172

VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães _____ 198

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa _____ 216

O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta _____ 224

VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO) _____ 240

MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni _____ 253

<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

capítulo 2

Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira _____ 599

ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini _____ 638

“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

Alba Pedreira Vieira _____ 666

DANÇA NA PANDEMIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães _____ 696

capítulo 3**Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. _____ 712

CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Andre Luiz Rodrigues Ferreira _____ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes _____ 757

BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins _____ 793

PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

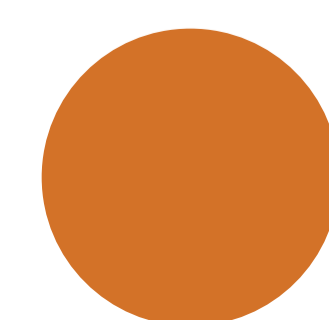
Estela Vale Villegas _____ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad _____ 856

capítulo 4**Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman _____ 887



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,
Tania Alice _____ 908

capítulo 5

Ações performativas em isolamento

SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira _____ 935

MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas _____ 940

QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,
Jefferson Fernandes _____ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva _____ 962

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.
Stefanie Liz Polidoro _____ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA
NO ISOLAMENTO SOCIAL*
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez _____ 989

CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA
Carla Vendramin _____ 1004

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA
Danielle Martins de Farias _____ 1033

RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS
Silvia Balestreri _____ 1037

UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA
Domenico Ban Jr. _____ 1044

VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO
Patrícia Souza de Almeida _____ 1049

capítulo 6

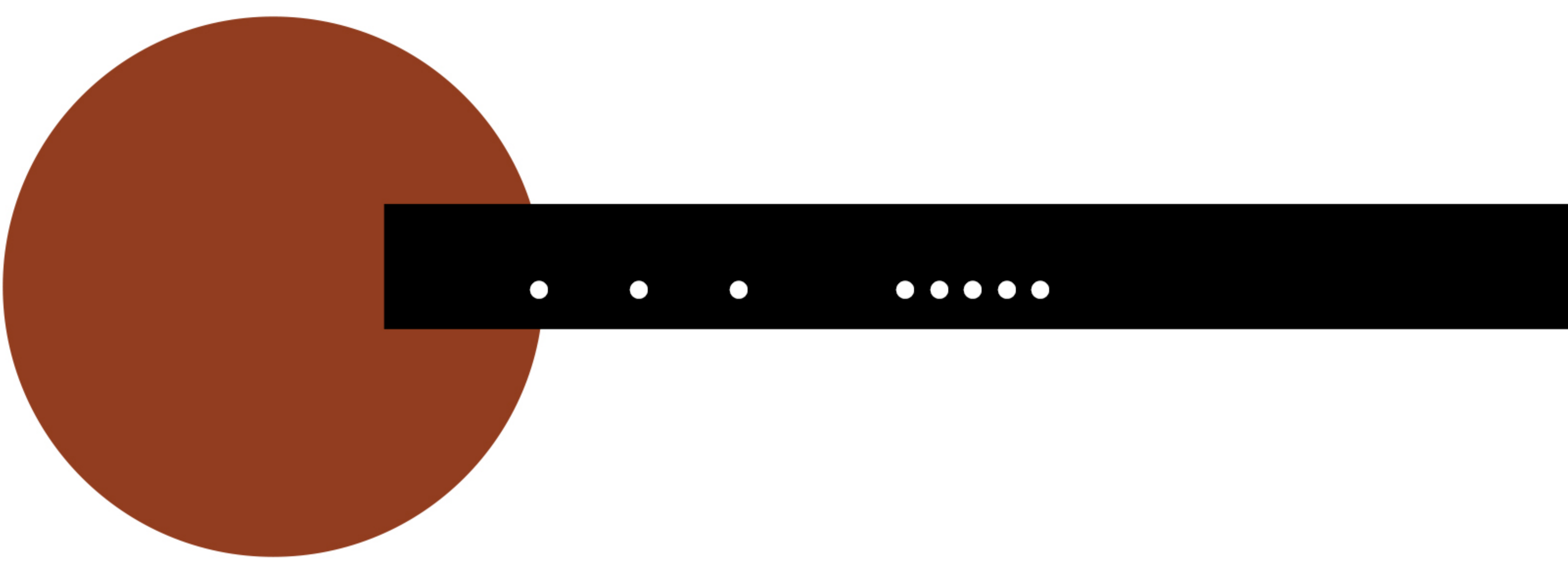
Transversalidades dissonantes

- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*
Rafaela Blanch Pires _____ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*
Marcilio de Souza Vieira _____ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira _____ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva _____ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar _____ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*
João Vítor Ferreira Nunes _____ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos _____ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*
Janaína Maria Machado (UFBA) _____ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*
Nanci de Freitas _____ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá _____ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,
Tânia Guerra de Souza _____ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546



CAPÍTULO 2
e o **CORPO,**
ARTES DA CENA
E EPISTEME



.....

O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/ COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Mônica Gaspar (UnB)¹

Lidia Olinto (UnB/FADM)²

__RESUMO

Este artigo, após um breve histórico sobre a presença da deficiência em cena ao longo dos séculos, apresenta o *Projeto PÉS*, um grupo de teatro-dança da Universidade de Brasília – UnB – aberto à comunidade e criado em 2011 por Rafael Tursi. O grupo é formado por pessoas com e sem deficiência e, nesta última década, já apresentou cinco espetáculos, nos quais promove a integração entre as e os dançantes e por meio do movimento expressivo.

A forma como o PÉS lida com a presença da cadeira

¹ Mônica Gaspar é mestranda em artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB-DF), com pesquisa na área de teatro e deficiência e dançante do Grupo PÉS desde 2018. E-mail: monicafgo@gmail.com

² Lidia Olinto é pós-doutoranda, PPGCEN - UnB-DF e professora da FADM. Fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. E-mail: lidiaolinto@gmail.com

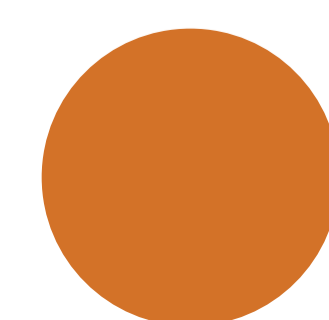
de rodas é apresentada neste artigo. Após o isolamento social provocado pela Covid19, o coletivo vem propondo formas virtuais de encontro para que se mantenha coeso e atuante e vem ainda expandindo sua participação on-line em eventos nacionais e internacionais que promovem a presença da pessoa com deficiência em cena.

__PALAVRAS-CHAVE

Artes Cênicas, Dança, Teatro, Deficiência

__ABSTRACT

After a brief historical review about disability representation on stage, this paper presents *Projeto PÉS*, a dance theater group from the University of Brasília – UnB – founded in 2011 by Rafael Tursi. Open to the community, the group consists of people with and without disabilities alike, and during the last decade has performed five shows promoting the integration of dancers and expressive movement. The ways in which *PÉS* deals with the presence of a wheelchair during a performance is also pointed out. Because of COVID19 related social isolation, the collective has been engaging in more virtual ways of meeting in order to remain cohesive and active. It has been expanding its



online participation in national and international events, fostering the greater presence of people with disabilities on stage.

__KEYWORDS

Performing Arts, Dance, Theater, Deficiency

A DEFICIÊNCIA E A CENA

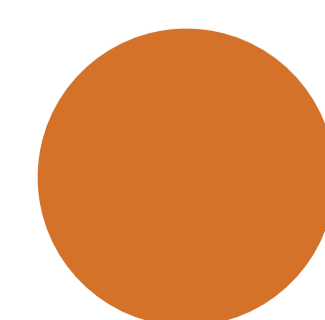
A presença das pessoas com deficiência em cena é apresentada por José Tonezzi em seu livro *A cena contaminada, um teatro das disfunções* (2011) e também em outros artigos publicados, por meio de um consistente panorama histórico. Em seus textos, expõe que há registros de corpos considerados grotescos usados como entretenimento desde a Antiguidade (Egito, Grécia e Roma). Até a Era Moderna, essas pessoas não eram vistas como “naturais”, provocando situações que variavam desde adoração, exclusão social até assassinatos. Nas suas palavras: “a oscilação entre o temor e a veneração sempre caracterizou a relação do homem com as figuras de aspecto fantástico ou extraordinário” (2011, p.26). Do

Renascimento até o século XX, a ciência passa, então, a buscar uma explicação racional para as deformidades físicas e comportamentais e, assim, as pessoas com deficiência passaram a ser vistas como seres humanos, e não mais como monstros. Desse modo, as suas singularidades foram catalogadas como patologias e, socialmente, começaram a ser apreciadas em eventos públicos nos quais “o grotesco coaduna com o real e com o humano pela derrisão, emprestando um caráter irônico – e, por que não, cômico – a figuras híbridas e monstruosas” (*Idem*, 2010, p. 3). A possibilidade de se apresentarem publicamente transformou a relação social daquelas pessoas que até ali eram, em algumas sociedades, consideradas monstruosas, inumanas. Tais apresentações a partir do fim do século XIX até início do século XX, passaram a ser conhecidas como *freak shows*. Desse modo, *freak show* foi um termo usado, da segunda metade do século XIX até início do século XX, para designar espetáculos de entretenimento nos quais a atração principal eram corpos disformes ou fora de padrão de pessoas com deficiência. Com grande sucesso nos Estados Unidos da América, circos circulavam pelo país e, ao invés de exibirem animais, exibiam pessoas como suas atrações. O corpo fora do padrão ou disforme colocado em cena era, então, ridicularizado e, portanto, ainda segregado socialmente. Tais exposições envolviam diversas deficiências como anões,

mulheres barbudas, “zarolhos”, albinos, pessoas com um olho só, sem pernas ou braços, com membros duplicados, ou muito gordas, quaisquer imperfeições que levassem o público a se divertir apenas por observar pessoas consideradas aberrações humanas. Todavia, José Tonezzi aponta que esse estilo de espetáculo, ao invés de apenas explorar a imagem dos envolvidos, por outro lado, também possibilitava que pessoas com corpos incomuns pudessem se reunir e garantir sua própria subsistência (2011, p.72). Nesse sentido, observa-se em uma maior aceitação social uma vez que o público, que antes percebia tais pessoas como desprezíveis, com os *freak shows*, passa a percebê-las como atrações artísticas.

Mas fora desse estilo de entretenimento específico, singularidades corporais consideradas fora do padrão, até o século XX, eram propositalmente disfarçadas para que não fossem colocadas em evidência cenicamente. Nesse sentido, ressalta Tonezzi:

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



ou com a ajuda de recursos não perceptíveis aos olhos do público. (TONEZZI, 2011, 54/55).

A partir do séc. XX, especialmente da segunda metade para cá, observa-se uma mudança ético-estética profunda tanto na vida quanto nas artes da cena. O corpo que apresenta especificidades psicofísicas incomuns passa a ser elemento “propriamente cênico, com o qual, ou a partir do qual, uma cena autêntica pudesse se desenvolver” (TONEZZI, 2011, p. 60). Ou seja, a presença de deficiências físicas e/o psíquicas ou quaisquer características consideradas excepcionais do(a) artista acaba por constituir a obra, numa perspectiva diametralmente oposta à do *freak show*, uma vez que valoriza positivamente suas idiossincrasias e potencialidades, sem disfarçá-las nem tratá-las como aberrações “exóticas” e exploráveis em atrações bizarras e/ou fetichistas. Nesse sentido, surgem nas últimas décadas do século XX e início do XXI uma série de grupos com/por/para pessoas com deficiência com um evidente intuito de inclusão social, de questionamento dos padrões estéticos “opressores” e de problematização de preconceitos sociais³. E, como desdobramento desse “boom” de grupos, muitos deles, misto-colaborativos, ou seja, com pessoas com e sem deficiências em seus elencos e roteiro composto em sala

³ Por exemplo, no Brasil, foram localizados, por Mônica Gaspar (2020), 53 grupos, artistas ou espetáculos que contemplem pessoas com deficiência. Esses coletivos, espalhados por todas as regiões brasileiras, são prioritariamente focados em teatro e dança e alguns poucos em música.

de ensaio, nota-se também um crescimento exponencial de pesquisas acadêmicas que enfocam arte com pessoas com deficiência.

PROJETO PÉS

Dentre os diversos grupos brasileiros criados nessa perspectiva inclusiva⁴, encontra-se o Projeto PÉS, um grupo de teatro-dança da Universidade de Brasília – UnB – aberto à comunidade e idealizado por Rafael Tursi.

Durante a Licenciatura em Artes Cênicas (2011), Tursi estudou diferentes modalidades da educação especial e fez estágios que lhe propiciaram contato com várias atividades esportivas com modalidades que incluíam as pessoas com deficiência. Ainda em 2011, apresentou ao Colegiado de Artes Cênicas da UnB um projeto de extensão universitária para ofertar bolsas aos alunos(as) da universidade, com paraplegia, interessados em participar do projeto. Porém, após a divulgação, Tursi não conseguiu atingir seu público-alvo, ou seja, não foi procurado por alunos(as), servidores(as) ou professores(as) cadeirantes no Campus Darcy Ribeiro, localizado em Brasília. Diante

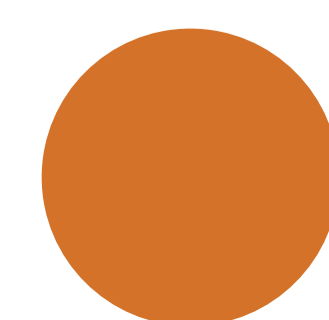
⁴ Nos banco de Teses da CAPES, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e localizou-se, entre 2015 e 2020, 44 teses ou dissertações sobre grupos de teatro ou dança que contemplam em seus elencos pessoas com deficiência. As pesquisas contemplam todas as regiões brasileiras e estão espalhadas por 25 universidades. No portal de periódicos da Capes, no mesmo período, localizou-se 33 artigos publicados em diferentes revistas sobre o mesmo tema. Relativamente a artigos publicados em revistas internacionais, também entre 2015 e 2020, encontramos 76 artigos, prioritariamente em língua inglesa, relatando experiências cênicas em teatro ou dança com a presença de pessoas com deficiência os mais diferentes países.

de tal ausência, talvez se possa depreender, que pessoas com deficiência apresentavam dificuldades para chegar à Universidade. Frente a essa realidade, então, readaptou-se o projeto para que bolsas de estudos fossem destinadas a alunos(as) que se propusessem a ser multiplicadores(as), e estendeu-se a iniciativa para a comunidade de Brasília.

O nome do projeto nasceu de uma provocação do próprio idealizador: “Eu preciso de PÉS para dançar?” E a resposta de Tursi foi completada pela seguinte reflexão: “Muitas vezes somos vistos como projeto social ou projeto terapêutico ou projeto fisioterapêutico. Mas é, acima de tudo, um projeto artístico – e deve ser visto como tal.” (REZENDE, 2016, p. 13)⁵. Tursi é um professor de Artes Cênicas, um diretor teatral, um ator e, em seu grupo, são bem-vindas pessoas, quaisquer pessoas, com quaisquer deficiências, que estejam interessadas em movimentar os seus corpos dançando.

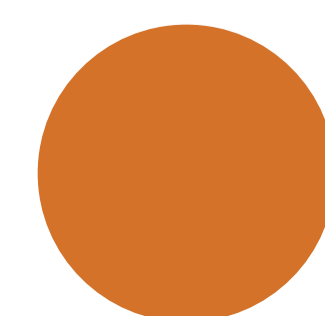
Após intensa pesquisa, Tursi observou que o método Laban, aplicado geralmente a pessoas sem deficiência, poderia ser utilizado para proporcionar uma experiência válida para pessoas com deficiência. Segundo a pesquisadora Lenira Rengel, Laban “criou um método suficientemente amplo para se falar da manifestação e da expressão do movimento, bem como para criá-los e analisá-los” (2005,

⁵ <https://fermento.co/work/revista-tracos-edicao-11-arte-da-inclusao/> - Acesso em 24.09.2020



p.01). O método Laban, no modo como localiza certos pontos de eficiência para o corpo e certas estratégias de composição, mostrou-se eficaz para pessoas em busca de autonomia e de espaço para criação artística por meio da dança.

Cada uma e cada um realizam o movimento conforme as suas próprias possibilidades, algumas e alguns dançantes auxiliam os outros, e a ajuda é aceita com naturalidade, sempre se considerando um dos lemas do grupo, várias vezes repetido nos ensaios: “não tenha medo, tenha cuidado”. A frase é, ao mesmo tempo, um estímulo ao contato e ao respeito ao corpo de cada pessoa. Importante ponderar que ministrar aulas/ensaios de teatro-dança para pessoas que se movem, se comunicam e interagem de forma diferente do convencional exige uma mudança de postura que se inicia na auto-observação do(a) profissional sobre os próprios preconceitos, sobre como ele(a) lida com as diferenças entre as pessoas, sobre quais provocações são instigadas em seu trabalho numa tentativa de naturalizar o contato e, assim, remover, ou, pelo menos, minimizar barreiras atitudinais que, se não observadas, cristalizariam os padrões sociais sobre as possibilidades do dançar. Ainda com Rengel: “atualmente, a ideia do corpo que dança ou que vai dançar não é mais padronizada, isto é, não existe, felizmente, uma ditadura que imponha a necessidade de



corpos magros, longilíneos. (...) todos os corpos dançam, expressam-se por meio do movimento. (2005, p.5).

Tursi sentia-se impelido a realizar novos estudos para valorizar a potencialidade de cada integrante e do grupo como um todo. Diante disso, o diretor iniciou uma etapa de adaptação dos exercícios teatrais de Viola Spolin e Augusto Boal, além de continuar sua pesquisa a partir das propostas de Laban. Seu objetivo era criar meios para que os participantes experimentassem exercícios adaptados às suas singularidades, respeitando psicomotricidades e estimulando aspectos atitudinais de convivência em grupo, entre outros objetivos. Durante esse processo, o diretor foi percebendo que o mais importante era que o exercício proposto se adaptasse individualmente à pessoa e a suas características e possibilidades, mesmo que o resultado atingido não se moldasse às expectativas iniciais do diretor ou de seus/suas monitores(as). Caso pensemos em execuções consideradas “corretas” de exercícios como códigos sociais, como discute Augusto Boal (1996, p.34), eles seriam de certo modo autoritários, aprisionando o sujeito que os realiza a certos modelos “opressores”. Diferente disso, o que interessa ao PÉS é dançar o desejo do(a) dançante de se expressar cenicamente em um grupo diverso para que se instalem novas partituras físicas em busca de se agregar uma poética cênica ao movimento ou

modo de falar cotidianos e que tal expressividade reverbere em maior autonomia para pessoa com deficiência em sua vida social.

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

OS ESPETÁCULOS DO PÉS



Cartazes do quatro espetáculos apresentados pelo Projeto PÉS até 2018
Fonte: www.projetopecs.com

O primeiro espetáculo do PÉS chamou-se *Klepsydra* (2011-2016). O nome de origem igualmente latina *Clepsidra*

e grega *Klepsydra* significa segundo o dicionário Houaiss, “antigo instrumento constituído por dois cones que se comunicavam pelo ápice (sendo um deles cheio de água) e que era usado para medir o tempo com base na velocidade de escoamento da água do cone superior para o inferior; relógio de água”⁶.

Klepsydra (2011–2016) incluía dez exercícios, vivenciados em sala de ensaio e que transpostos para a cena compunham a coreografia, aliando gestos do cotidiano e extracotidianos, a fim de gerar uma “alfabetização” estética e pessoal junto ao grupo (TURSI, 2014, p. 58). *Klepsydra* inaugura o que viria a ser uma trilogia do grupo PÉS sobre o tempo e, de acordo com a descrição no site do projeto:

Ele foi ainda um espetáculo de arte-educação voltado para alunos(as), atores, professores e pesquisadores. Em cena, pessoas com paralisia cerebral, deficiência intelectual e síndromes diversas enfrentavam suas próprias deficiências em busca das eficiências de sua poesia corporal.⁷

Klepsydra estreou, na UnB, em 2011, como projeto final da graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, realizado por Rafael Tursi, sendo reapresentado algumas vezes até 2016, com elenco que variou durante esse período. O elenco de *Klepsydra* contava com um elenco misto, formado por

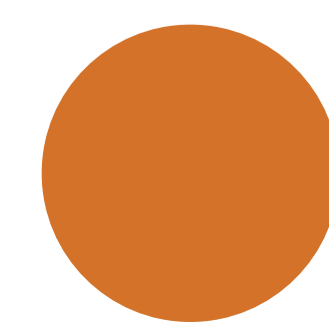
⁶ Dicionário eletrônico Houaiss - Clepsidra

⁷ Disponível em: <https://www.projetopes.com/klepsydra>. Acesso em: 1º out. 2020.

peças com e sem deficiência.

Em 2013, depois de meses de ensaio, mesmo em meio a apresentações esparsas de *Klepsydra*, o PÉS volta aos palcos com o espetáculo *Grão(s), meu corpo, teu corpo e este outro*. *Grãos* seria, talvez ainda sem saber, o segundo espetáculo de uma trilogia sobre o tempo e “busca apresentar e investir nas relações criadas nos âmbitos individual e coletivo abordando ainda a relação com outros elementos cênicos sejam objetos, cenários, uso da luz e da voz” (TURSI, 2014, p, 76). Comparando os dois espetáculos, *Klepsydra* e *Grãos*, Tursi percebe que: “um grande diferencial entre os espetáculos produzidos é a fluidez das cenas. Enquanto *Klepsydra* era formado por cenas isoladas, aqui pretendo que as cenas se desenrolem justapostas e até sobrepostas uma a outra” (2014, p.79). As cenas de *Grãos* também foram criadas em sala de ensaio, e o espetáculo, diferentemente de *Klepsydra (2011-2016)*, nunca mais foi remontado.

Em 2014, o projeto já contava com 18 pessoas, com e sem deficiência e, a nova configuração do grupo, de certa forma, pedia a criação de um novo espetáculo. Então, começou-se a ensaiar *Similitudo* (2015-2018), cuja dramaturgia foi construída, mais uma vez, a partir do que se experimentava nos ensaios. Mantendo a característica dos nomes pitorescos, similitude significa semelhança, condição



de que é análogo, *Similitudo* é a palavra similitude em latim, e o propósito do espetáculo era o de encerrar a trilogia sobre o tempo iniciada com *Klepsydra* (2011-2016). O release de *Similitudo* (2015-2018) no site “mapa da nuvens”, que mantém um cadastro realizado pelos próprios grupos ou artistas, assim o descreve:

Similitudo, propõe-se ao cotidiano em cena. Um dia se passa, do despertar ao pôr do sol. O espetáculo aborda questões do convívio social no dia-a-dia e de como esse cotidiano, muitas vezes, poda e molda padrões de movimento, de relacionamento e até de sensibilidade. Estreado em 2015, o espetáculo *Similitudo* é o terceiro espetáculo do grupo Projeto PÉS, e considerado pelo grupo, como seu espetáculo mais maduro, unindo, de maneira plástica e poética, corpos diferenciados, com e sem deficiências buscando provocar, assim, questionamentos sobre a poesia corporal estabelecida pelo jogo da relação⁸.

Similitudo (2015 - 2018) é considerado, pelo grupo, o espetáculo mais maduro entre os desenvolvidos pelo próprio coletivo, tanto em termos de dança quanto de encenação. O grupo, aberto à comunidade, continuava a receber novas pessoas e, em 2018, já dispunha de 20 dançantes. Além disso, os parceiros que faziam iluminação e sonoplastia já haviam trabalhado em outros espetáculos.

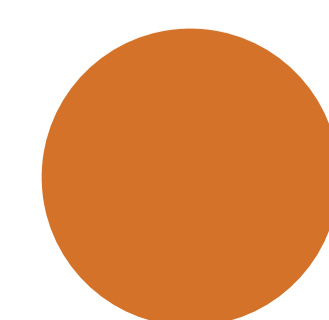
Nessa busca pelo cotidiano encenado, muitas vezes

⁸ <http://mapa.cultura.df.gov.br/evento/883>

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

Em *Similitudo* (2015 - 2018), as cenas coletivas e as cenas em duplas variavam entre diversas possibilidades de composição de dançantes. A confiança entre eles(as), provavelmente proporcionada pelo tempo de convívio, uma vez que 1/3 daquelas vinte pessoas frequentava o PÉS desde 2011, possibilitava cenas nas quais havia maior contato entre as pessoas com e sem deficiência. São exemplos desse tipo de interação, cenas em que pessoas cadeirantes saíam de suas cadeiras e bailavam com outros(as) dançantes. *Similitudo* foi apresentado diversas vezes entre 2015 e 2018 no Brasil e na cidade de Bariloche (Argentina), como único representante do Brasil, no evento Arte X Igual, Festival Internacional de Artes para Pessoas com Deficiência.

Depois da estreia de *Similitudo*, o PÉS, visando a



dançar junto com grupos musicais, desenvolve *Ludo*. Trata-se de um trabalho experimental de improviso que parte do encontro dos integrantes do Projeto PÉS com o grupo musical, a camerata musical Îandé Ensemble. Em cena, esses dois coletivos cruzam seus processos criativos. Assim, *Ludo* tinha por característica principal o improviso “livre”. Apenas dois ensaios antecederam à apresentação. As e os dançantes do PÉS sentados(as) na plateia poderiam adentrar o palco, quando quisessem, para dançar ou tocar instrumentos junto com a banda convidada, ainda que não tivessem qualquer familiaridade com os instrumentos, assim como os músicos(as) poderiam dançar quando quisessem, mesmo sem ser dançarinos(as). Este formato, segundo Tursi, pode vir a se repetir a qualquer tempo.

Os ensaios e a concepção do que veio a ser *Amplexos* (2019), último espetáculo do PÉS, iniciaram-se nos primeiros meses de 2018. Torna-se relevante ressaltar, novamente, que o PÉS não trabalha com pessoas com deficiências específicas, mas, sim, com quaisquer deficiências. Integram o grupo, desde 2018, cerca de 20 dançantes diretamente relacionados com a cena, a metade com algum diagnóstico de deficiência, sendo quatro cadeirantes sentados(as) e uma mulher tetraplégica. As demais pessoas com deficiência apresentam paralisia cerebral, diferentes síndromes⁹ e

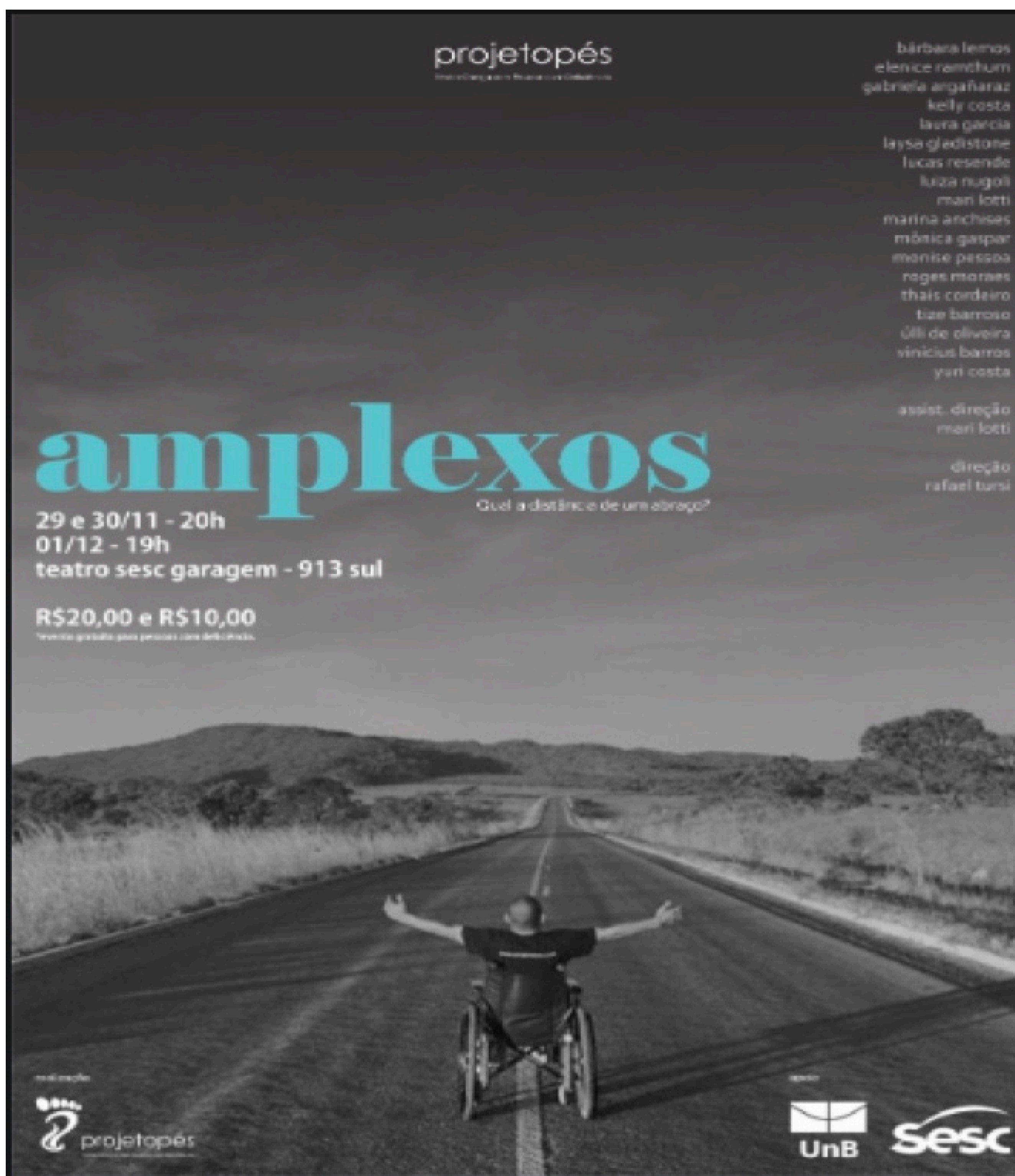
⁹ Síndrome (do grego “syndromé”, cujo significado é “reunião”) é um termo bastante utilizado para caracterizar o conjunto de sinais e sintomas que definem uma determinada patologia ou condição. A medicina indica que uma síndrome não deve ser classificada como uma doença, indicando que no caso de uma síndrome, os fatores que causam sinais ou sintomas nem

Transtornos Globais de Desenvolvimento¹⁰, que podem ou não interferir em sua movimentação ou em outras habilidades (fala, escuta, atenção e motricidade).

Durante os encontros semanais do grupo, percebia-se que o elenco já se manifestava disposto a um novo desafio. Assim, depois de três anos, o grupo lançava-se a construir coletivamente um novo espetáculo e, após o fim da trilogia do tempo (*Klepsydra-Grãos-Similitudo*), o novo trabalho falaria de sentimentos e relacionamentos que reverberam em abraços ou em solidão. Amplexo significa o ato de abraçar aquilo que envolvemos em nosso plexo braquial localizado entre o pescoço e a axila. As peças de divulgação do espetáculo remetem à reflexão sobre o abraço e, da ordem das coisas que não conseguimos explicar, acabam fazendo uma referência sobre um isolamento, que, em poucos meses, viria a se tornar distanciamento social obrigatório interrompendo novas apresentações em virtude da pandemia do novo corona vírus, a partir de março de 2020.

sempre são conhecidos, o que acontece (quase sempre) no caso de uma doença. Disponível em: http://ead.bauru.sp.gov.br/efront/www/content/lessons/67/ETAPA%20%201_%20Texto%202_Diferença%20entre%20síndrome%20e%20doença.pdf.

10 Os Transtornos Globais do Desenvolvimento (TGD) são distúrbios nas interações sociais recíprocas que costumam manifestar-se nos primeiros cinco anos de vida. Caracterizam-se pelos padrões de comunicação estereotipados e repetitivos, assim como pelo estreitamento nos interesses e nas atividades. Os TGD englobam os diferentes transtornos do espectro autista, as psicoses infantis, a Síndrome de Asperger, a Síndrome de Kanner e a Síndrome de Rett. Com relação à interação social, crianças com TGD apresentam dificuldades em iniciar e manter uma conversa. Algumas evitam o contato visual e demonstram aversão ao toque do outro, mantendo-se isoladas. Podem estabelecer contato por meio de comportamentos não-verbais e, ao brincar, preferem ater-se a objetos no lugar de movimentar-se junto das demais crianças. Ações repetitivas são bastante comuns. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/51/o-que-sao-os-transtornos-globais-do-desenvolvimento-tgd>.

Cartaz *Amplexos*

Registro: Rafael Tursi

A condução do diretor, durante os ensaios de *Amplexos* (2019), deixava claro que, para o novo roteiro/coreografia, haveria uma intenção por trás da execução do movimento. Para *Amplexos*, deveríamos pensar/sentir/dançar sensações provocadas por encontros e desencontros, nos mais diferentes relacionamentos, amorosos, fraternais, familiares.

Isso, segundo Tursi, era novo para o coletivo, que até ali buscava o movimento expressivo sem se ater a intenções que conduzissem a sua realização. Diante da novidade, os ensaios privilegiavam, nesse momento de criação, as experimentações coletivas, ou seja, aquelas que ocorriam com a presença de todos(as) os(as) dançantes propondo as suas próprias execuções dos movimentos coreografados aliadas à intenção sugerida pelo diretor e, a partir das cenas coletivas, foi-se construindo o roteiro do espetáculo que conta com várias cenas coletivas, em duplas e momentos de cenas individuais.

O PÉS NA PANDEMIA DA COVID-19

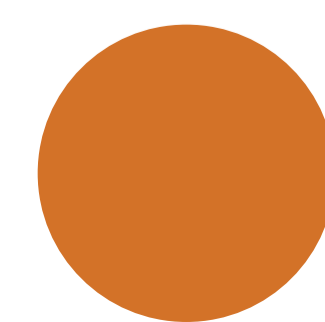
Amplexos cumpriu uma única temporada (30/11 a 02/12 de 2019) e o grupo entrou de férias, as quais regularmente coincidem com as férias escolares da UnB, em virtude de os ensaios acontecerem em uma sala do Departamento de Artes Cênicas da universidade. O grupo voltou a se reunir em março de 2020 e, depois de apenas um encontro, diante de um isolamento social instaurado pelos riscos de exposição ao vírus COVID-19, em cumprimento às orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) e ao decreto¹¹ do Governo do Distrito Federal para interrupção de atividades

¹¹ DECRETO N° 40.539, DE 19 DE MARÇO DE 2020 – Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do novo Corona vírus, e dá outras providências

educacionais, as atividades foram interrompidas.

O PÉS, desde 2011, reúne-se regularmente duas vezes por semana, ou seja, os encontros tornaram-se uma rotina para os(as) dançantes desde o primeiro espetáculo. A interrupção brusca foi bastante sentida e até, inicialmente, de difícil compreensão, para alguns(as) que pareciam inconformados com aquela alteração tão significativa em seus hábitos ou costumes, para além dos ensaios do PÉS. Depoimentos informais das mães dos(as) dançantes, nos encontros virtuais do grupo, narraram que, em casa, houve muitos questionamentos sobre o motivo da interrupção, sobre quando voltariam a se reunir, além de manifestações de saudades e de vontade de reencontrar com os(as) colegas do grupo.

Inicialmente manteve-se contato virtual pelas mensagens encaminhadas na ferramenta de comunicação utilizada pelo grupo, crendo que a interrupção seria breve. Com o passar do tempo, percebeu-se que todo o semestre e talvez o ano de 2020 ficaria comprometido. Tursi tentava manter o grupo informado das atividades virtuais que estavam acontecendo, propondo ações para o coletivo. A primeira atividade foi reunir as e os dançantes do PÉS para mandar um abraço virtual para as pessoas. Cada uma e cada um em sua casa postava um vídeo se autoabraçando, e aquele abraço era enviado virtualmente aos seguidores do projeto,



em uma referência a *Amplexos* (2019), sensibilizando, desse modo, o público para a falta que faz receber um abraço, mesmo virtual, em tempos de pandemia.

Tursi também logo aderiu às chamadas “*lives*”, que tomaram conta da internet na “primeira temporada” da pandemia. Essas *lives* foram iniciadas em uma das redes sociais do Projeto pelo próprio diretor, contando a história do grupo. A partir dessa primeira, outras vieram com três tipos de conteúdo:

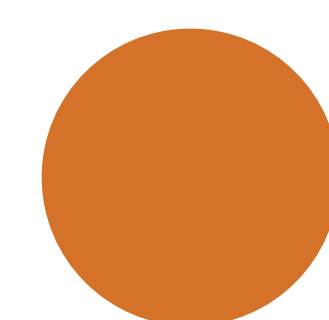
1) *Troca de saberes*, em que os pesquisadores acadêmicos do grupo entram na rede para compartilhar seus trabalhos finais de graduação e pós-graduação, voltados para o horizonte artístico e pedagógico com pessoas com deficiência. Esse foi o caso do próprio diretor Rafael Tursi que compartilhou como criou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

2) *Quem cuida*, nas quais recebe-se as mães dos(as) integrantes com deficiência do Projeto para uma conversa sobre suas vidas, seu cotidiano. Assim como a grande maioria das pessoas, as mães dos(as) dançantes não tinham muito traquejo em falar ao vivo em uma rede social, ainda assim, os encontros reverberaram, com delicadeza e generosidade, para as pessoas que estiveram naqueles

momentos de troca, possibilitando uma reflexão coletiva sobre como é ser mãe de uma pessoa com deficiência através do compartilhamento dos revezes, das conquistas, das barreiras sociais existentes e da opção por integrar um grupo de teatro-dança;

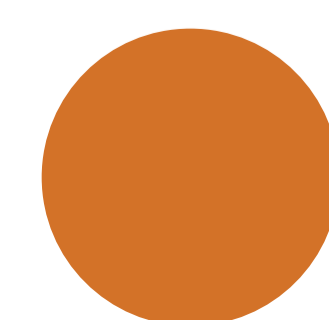
3) *Conteúdos de intercâmbio*, nos quais foram recebidos diretores e artistas de outros grupos, que trabalhem com arte com pessoas com deficiência. Também nessas *lives* foi proposta a *LUDOLIVE* que consistiu em um momento cujo mote é o mesmo do espírito improvisacional do espetáculo *Ludo*. Ocorreu da seguinte forma: a página do Projeto PÉS ficava on-line e quem quisesse conversar com o Rafael Tursi se convidava para entrar e trocar ideias ao vivo.

Paralelamente, o PÉS foi chamado a participar de eventos internacionais, que aconteciam na internet, como o: *Cada quien desde su ventana*, promovido pela Rede Latino-americana de Dança e Inclusão, em comemoração ao Dia Internacional da Dança, em 29 de abril. Eram experimentos de dança feitos por pessoas de países latino-americanos, nos quais cada uma, em sua tela de computador ou celular, dançava sozinha ou em sincronicidade de movimento e diálogo com outros participantes e com acompanhamento musical. Esses eventos eram misto-colaborativos, ou seja, contavam com a presença de pessoas *com* e *sem* deficiência, e os participantes propunham os seus próprios movimentos.



Treze dos dançantes do PÉS estiveram nesse evento.

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



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

Registro: Rafael Tursi.

No mês de maio de 2020, durante o encontro, as pessoas que dançam no PÉS foram estimuladas pelo diretor a participarem das oficinas e encontros proporcionados por esses eventos internacionais, sendo, assim, apresentadas a novos conhecimentos em dança-teatro.

Os ensaios virtuais do PÉS, que foram retomados a partir de julho de 2020, encontraram os(as) dançantes cheios de saudade e de vontade retomar os processos.

Outra atividade adaptada à pandemia, permitindo a fruição do público respeitando o isolamento social, foi a participação no Movimento Internacional de Dança (MID), que esse ano foi no formato *drive-in* no Centro Cultural

Banco do Brasil (CCBB) de Brasília.

Em junho de 2020, o MID apresentou a sua 6^a edição, e em todas elas o PÉS esteve presente como um dos grupos convidados. Nessa edição, fazendo referência a *Amplexos* (2019), o diretor e dois integrantes do grupo apresentaram uma cena chamada *Qual a distância de um abraço?*¹² Nela, Thais Cordeiro, a atriz, sem deficiência diagnosticada, e Roges Moraes, ator, cadeirante, ambos vestidos de macacões prateados lembrando vestimentas dos filmes futuristas, inclusive na ambientação esfumada e na iluminação, que lembra um céu salpicado de estrelas, e usando máscaras para que não esqueçamos que estamos vivendo uma pandemia.

A atriz e o ator localizam-se em linha reta cada um em um dos extremos horizontais do palco e, em diferentes velocidades que variam de um ralentar até um correr, vão, ora se aproximando ora se distanciando, em uma dança do acasalamento em busca da quebra das barreiras que os impedem de se abraçar, até que o abraço, enfim, acontece.

¹² Coreografia exibida no 6º MID - Movimento Internacional de Dança - Edição Drive-in - CCBB Brasília. Com Roges Moraes e Thais Cordeiro. Música original: Glauco Maciel. Equipe de apoio: Erika Guedes e Neilton Sérgio. Direção: Rafael Tursi - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0OcksoG561s&ab_channel=MovimentoID - Acesso em 07 out 2020 .

Ensaio para o MID - 2020



Registro: Rafael Tursi.

A CADEIRA DE RODAS COMO DISPOSITIVO CÊNICO

A forma como a cadeira de rodas é apresentada nos espetáculos do PÉS demonstra uma escolha estética que não se acomoda diante do preconceito e da exclusão social, propondo uma discussão, ainda que silenciosa, isto é, sem palavras, através da utilização desse objeto não só como signo que remete de modo bem óbvio a alguns tipos de deficiência¹³, mas como um dispositivo cênico. Nesse sentido, entende-se a noção de dispositivo, em diálogo com Giorgio Agamben, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar

¹³ Tais como as deficiências físicas que comprometem a locomoção, nas quais se incluem paralisia cerebral ou provocadas por acidentes vasculares cerebrais - AVC

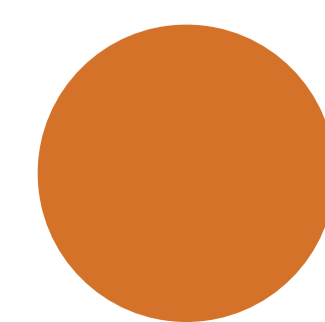
os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos” (2005, p. 13). A cadeira de rodas, além de ser usada para deslocamento dos dançantes-cadeirantes entra em cena interceptando, modelando, controlando e/ou recriando gestos e comportamentos psicofísicos dos atuantes. Conseqüentemente, provoca, em quem assiste aos espetáculos, certo estranhamento da relação socialmente pré-estabelecida para esse objeto – cadeira de rodas como mero instrumento de locomoção – através da criação de novos modos de relacionamento entre este e os sujeitos que o manipulam. Sob o comando do diretor durante os ensaios e, mesmo nas horas que antecedem os encontros semanais ou em conversas informais, os andantes são estimulados a sentarem-se nas cadeiras, encontrando diferentes formas de subir e descer delas, movimentando-as de uma maneira não usual. E os cadeirantes também são estimulados a descerem e subirem de suas cadeiras, indo para o chão, plenos de confiança e de modo não-cotidiano. Assim, são desenvolvidas partituras psicofísicas não só “criativas”, como uma linguagem corporal que horizontaliza a relação dos integrantes cadeirantes e andantes, possibilitando troca, olho no olho, toque, silêncios eloquentes e ampliados, que desafiam o senso comum e ampliam as possibilidades cênicas e vivenciais entre pessoas. Quaisquer pessoas. Nesse sentido, a cadeira de rodas torce-se um dispositivo

cênico na medida em modela em cena não só discursos em prol da inclusão, como também experiências empíricas de alteridade não inteiramente decifráveis em palavras.

O cientista Antônio Damásio problematiza, na citação abaixo, o valor emocional atribuído a objetos:

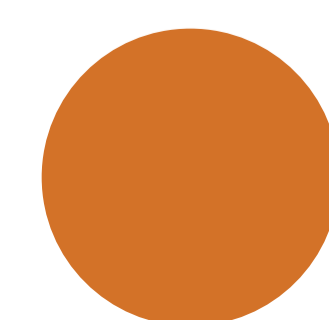
A possibilidade de atribuir um valor emocional a objetos não definidos biologicamente para tanto faz com que a série de estímulos que potencialmente podem induzir emoções seja infinita. De um modo ou de outro, a maioria dos objetos e situações conduz a alguma reação emocional, embora alguns com uma frequência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

Tomando emprestado o raciocínio de Damásio, cremos ser muito difícil não se atribuir um valor emocional a algo tão cheio de significados quanto uma cadeira de rodas. Ela impede qualquer possibilidade de disfarce ou de invisibilização da deficiência, além de exigir da sociedade civil alterações arquitetônicas que possibilitem a locomoção da pessoa que a usa nos ambientes públicos e privados. Assim, sua utilização como signo cênico cria uma esfera



de responsabilização que escancara a postura excludente da sociedade em relação as pessoas que necessitam das adaptações físicas em ambientes de passagem e permanência para possam conviver socialmente, minimizando, desse modo, os impactos dos impedimentos advindos da sua condição de deficiência motora. A deficiência passa a ser, então, um problema não só individual mas uma questão social. E a sociedade passa a ser “deficiente” quando não provê espaços públicos utilizáveis por quaisquer pessoas ou não determina o cumprimento da legislação em espaços privados, impedindo, assim, a possibilidade de uma convivência igualitária entre pessoas *com* e *sem* deficiência. Isso sem dúvida afeta os sentimentos e “os pensamentos que alguém tem acerca de si mesmo ou daquilo que o cerca”, como apontou Damásio na citação acima. O elenco do PÉS conta, desde 2018, com quatro pessoas que usam a cadeira de rodas para se locomoverem, total ou parcialmente. E, pelas razões aqui expostas, o diretor vem, desde o primeiro espetáculo, *Klepsydra* (2011-2016), escolhendo desmitificar esse objeto ao mesmo tempo funcional e simbólico através de sua exploração como dispositivo cênico.

Tursi, em sua dissertação, explicando acerca de exercícios que visam à ampliação do contato corporal com outro(a)s dançantes, salienta que “exercícios para

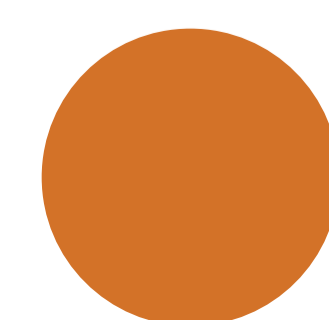


usuários de cadeira de rodas fora da cadeira, envolvendo ainda, toques, pegadas, levantares da cadeira, rastejos, giros e princípios de acrobacias em dupla” (2014, p. 49). No grupo, parte-se da premissa que todas atividades e experimentos demandam observação contínua e mútua para que a confiança se instale entre os integrantes, de modo a possibilitar de maneira segura, por exemplo, a simples retirada ou a colocada de pessoas em cadeira de rodas, além da realização de exercícios no solo ou no colo acontecendo em segurança para todos os envolvidos. Através dessa postura respeitosa e atenta percebe-se de modo orgânico e artisticamente interessante quando e como se deve auxiliar um cadeirante na realização de um movimento, e se é preciso ou não de fato auxiliá-lo (2014, p.50). Além disso, tais exercícios são realizados pelo grupo em ensaios e em apresentações há vários anos, o que possibilitou o estabelecimento de uma confiança recíproca entre parceiros, confiança esta que foi sendo adquirida justamente através de uma proposital desmitificação da cadeira de rodas, tanto como elemento de uso cotidiano em sala de ensaio como elemento cênico fortemente presente quatro espetáculos já desenvolvidos pelo grupo.

Em *Amplexos* (2019), por exemplo, há cenas que evidenciam essa escolha de propor diferentes formas de interação entre a cadeira de rodas como dispositivo e o(a)

dançante, isto é, não sendo usada apenas como um meio de locomoção de pessoas com mobilidade reduzida nos membros inferiores. Durante o espetáculo, há uma cena na qual, após um movimento coletivo, a cadeira é deixada sozinha no palco e o foco da iluminação recai sobre ela até que um dançante, Lucas Resende, que não precisa de cadeira de rodas para se locomover, aproxima-se desse dispositivo, observa-o, toca-o, brinca com ele, fazendo uma espécie de jogo de esconde-mostra, até que nele se sentar e ir embora. Lucas tem Síndrome de Williams, que “apresenta impactos nas áreas comportamental, cognitiva e motora”¹⁴. Sua síndrome aliada à sua personalidade singular faz com que seus movimentos nessa cena apresentem certa comicidade, provocando, na primeira temporada de apresentações, boas risadas na plateia. Em outra cena de *Amplexos* (2019), duas dançantes atravessam o palco rastejando-se até se encontrarem e se abraçarem. Uma delas é Elenice Ramthum, sem deficiência, e a outra é Marina Anchises, que, em virtude de paralisia cerebral, apresenta movimentos espasmódicos dos membros superiores e precisa de cadeira de rodas para se locomover fora do chão. O rastejar das duas dançantes possibilita à Marina algo que a cadeira impede, ou seja, um abraço de corpo inteiro, um abraço no qual seus braços e pernas se entrelaçam com o corpo da outra pessoa, em uma possibilidade

¹⁴ <https://brasilecola.uol.com.br/doencas/sindrome-williamsbeuren-swb.htm> - Acesso em 21.09.2020



de contato incomum para quaisquer pessoas, um abraço advindo desse movimento de rastejar.

Sobre a deficiência mostrada em cena, José Tonezzi, analisando o espetáculo *Lautrec*, dirigido por ele em 2005, no qual Kátia Fonseca, por ter nanismo “com atrofiamento dos membros superiores e inferiores devido a uma má formação óssea congênita” (2011, p. 160), salienta que:

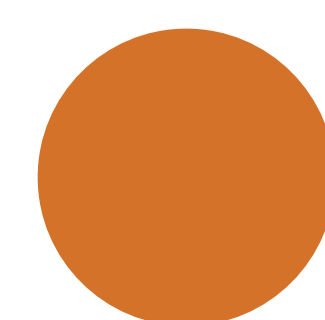
Suas características constituíam-se num importante elemento de enunciação, pois que agregavam dramaticidade ao personagem, evocando questões ligadas ao próprio imaginário do público. Neste sentido, seria possível afirmar que, sem a necessidade de dissimular ou de representar, o corpo da atriz – de aparência ao mesmo tempo grotesca e singela – atingia um sentido inusitado, vinculado à subjetividade e ao imaginário coletivo. Neste sentido, buscava-se enaltecer cenicamente a características que naturalmente lhe eram dadas, como o tamanho reduzido, a deformidade de pernas e braços e a dificuldade em realizar tarefas aparentemente simples, como andar, rolar pelo chão ou vestir o colete. Por sua dificuldade em serem executadas pela atriz, essas e outras ações protagonizavam algumas das passagens da peça. Com isto, o uso cênico de uma disfunção, que já não era aludida nem representada, mostrava-se instrumento para a emanção de sentidos de outra maneira intangíveis. (TONEZZI, 2011, s/p)¹⁵

O PÉS também trabalha com esse mesmo “uso cênico da disfunção” apontado por Tonezzi, uma vez que os corpos

¹⁵ Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1922/1548>
Acesso 21.09.2020

das e dos(as) dançantes e suas singularidades psicofísicas compõem a estética cênica por meio de experiências que vão ocorrendo na tessitura do percurso até serem transformadas em cenas partituradas. Uma das técnicas utilizadas é a de “descotidianizar” o gesto através da intensificação do movimento de alguma parte do corpo durante a interação com outras pessoas; sendo indiferente o quanto e como cada um consegue movimentar a parte do corpo enfocada. Desde que se proponha a mover a parte sugerida o máximo que conseguir, cada um executa os movimentos de acordo com suas possibilidades psicomotoras. Dessas experimentações surgem movimentos que valorizam as particularidades de cada corpo, e, dependendo do resultado, eles entram na composição das cenas. Assim, cenas que mostram “piruetas” na cadeira de rodas fazem parte do roteiro dos trabalhos exibidos pelo grupo, sejam espetáculos completos ou cenas solo ou em dupla.

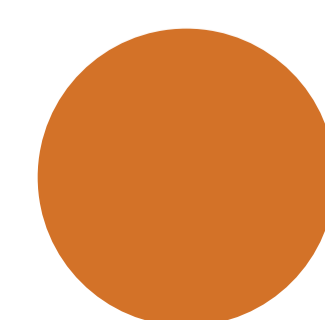
Cenas que exploram novas possibilidades tanto de uso da cadeira de rodas quanto de deslocamento de pessoa com deficiência provocam, a nosso ver, a plateia a refletir sobre a existência de condutas menos hierarquizantes nas relações entre pessoas com e sem deficiência. Mesmo que não se estabeleça, frontalmente, uma oposição entre quem usa e quem não usa a cadeira de rodas, dificilmente se foge de um certo padrão comportamental através do



qual pessoas que não têm deficiência desfrutam de certo “local de poder” frente a quem tem deficiência motora. Tais padrões trazem consigo uma evidente discriminação social, além de homogeneizar as pessoas em blocos de deficiência, desprezando suas singularidades e escolhas sejam pessoais, políticas e/ou estéticas. Os espetáculos do PÉS, embora não de forma panfletária, contribuem para que se questione esses condicionamentos sociais que impedem, através do preconceito, pessoas com deficiências de trilharem os caminhos sociocênicos que elas desejarem.

A ARTE DO ENCONTRO COM OU SEM PANDEMIA, COM OU SEM DEFICIÊNCIA

Cultivar inter-relações entre pessoas, corpos e cadeiras de rodas na visibilidade intensa do palco, interagir cenicamente com pessoas que movimentam corpos que se pensavam imóveis, desmitificar, por meio da arte, a cadeira de rodas e os fantasmas que a cercam, comunicar com pessoas que se manifestam silentes naquilo que convencionalmente chamamos de palavras, dançar com pessoas que oferecem à plateia um tempo singular para que a cena transcorra diluindo um pouco as fronteiras que separam a oportunidade da indiferença ou de seu oposto, o preconceito. O projeto PÉS é um coletivo. Coletivo no sentido de que Liliana da



Escóssia e Virgínia Kastrup encontraram para definir tal conceito, como uma dimensão da realidade que se opõe a uma dimensão individual e se confunde com a social (2005, p. 295).

Para o diretor e os dançantes, é perceptível que ser integrante do PÉS provoca orgulho. O que transparece, para quem apenas observa, é uma sensação de pertencimento que fortalece o coletivo. Durante os ensaios e, muito mais, ao longo das apresentações, aquelas várias pessoas com seus diferentes corpos, as suas cadeiras de rodas, os seus membros que se movimentam com gestos singulares, bem como as suas falas com ritmos e acentos peculiares marcantes, formam um coletivo integrado, sensível e atento, o qual expande as suas possibilidades de expressão física e de realização artístico/estética integrada pelo grupo. Atualmente, são cerca de 20 pessoas que participam com frequência dos encontros e experimentações artísticas do grupo. Todas elas, com suas personalidades, idades, pesos, alturas, potencialidades e experiências diferentes compõem o coletivo que se molda a essas singularidades e, ao mesmo tempo, constitui-se único e irrepetível pela presença delas. Eleonora Fabião, em seu artigo *Performance e teatro: poéticas da cena contemporânea*, sobre o corpo em Spinoza por Deleuze, diz que:

um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa”. (FABIÃO, 2008, p. 238).¹⁶

Em diálogo com Fabião, no projeto PÉS, duas dezenas de corpos com suas partículas infinitas resolveram, estar juntos(as), algumas há quase uma década, para experienciar seus arranjos de “ralentações e velocidades” em teatro-dança. Esse alargamento de olhar, levaram Tursi a trocar a preposição que completa o nome do grupo. Inicialmente havia sido “criação de movimento expressivo **para** pessoas com deficiência”; em 2011 passou a ser “criação do movimento expressivo **por** pessoa com deficiência”; e, a partir de 2017, tornou-se “criação de movimento expressivo **com** pessoas com deficiência”. Essa mudança de preposição evidencia que todas as pessoas que estão no grupo constroem juntas os espetáculos do PÉS. Considera-se relevante ressaltar a forma como o PÉS se apresenta e quer ser percebido por refletir um pouco do processo de construção do coletivo.

¹⁶ <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/04/eleonora-fabiao.pdf> - Acesso em 02.10.2020

__REFERÊNCIAS

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

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

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Sala Preta*, USP, n.1, v.8, 2008, p.235-246.

KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, de Liliana. *Pistas do método da cartografia, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.

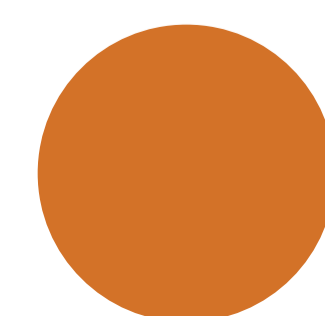
RENGEL, Lenira. O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação-Diretoria de Projetos Especiais, 2004. 23 p.

TONEZZI, José. *A cena contaminada: um teatro das disfunções*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

TONEZZI, José. Cena e Contágio: o caso da companhia de arte intrusa. *Revista Percevejo*, v. 3, n. 2, 2011.

TURSI, Rafael. *Meu corpo, teu corpo e este outro: visitando os processos criativos do Projeto PÉS*. Brasília, DF: UnB, 2014.





PPG-Artes da Cena
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5

