



**Artigo**

# METODOLOGIA DA LAGARTA: A DEFICIÊNCIA COMO CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA

*CATERPILLAR METHODOLOGY: DISABILITY AS  
A KNOWLEDGE CONSTRUCTION IN DANCE*

*METODOLOGÍA DE LA ORUGA: LA DISCAPACIDAD COMO  
CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO EN DANZA*

**Carlos Eduardo O. do Carmo (Edu O.)**

**Carlos Eduardo O. do Carmo (Edu O.)**

Artista DEF e Professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Difusão do Conhecimento pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), mestre em Dança pela UFBA, com graduação em Artes Plásticas pela UFBA e especialização em Arteterapia pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança. Coordenador do Mapeamento Acessa Mais (MINC/UFBA).

E-mail: [eduimpro@gmail.com](mailto:eduimpro@gmail.com)

## Resumo

Neste artigo, pelo viés da metodologia do(a) pesquisador(a) encarnado(a), apresento estratégias metodológicas desenvolvidas no espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue!* que compreendem os modos próprios da deficiência como possibilidade de construção de conhecimento no campo da dança. Tomo como base a minha tese de doutorado, reproduzindo e reelaborando partes do seu texto, para refletir acerca da produção de artistas com deficiência desde o que passamos a conhecer como Dança Inclusiva até a atualização da relação entre dança e deficiência por meio do conceito de bipedia compulsória.

**Palavras-chave:** dança, deficiência, bipedia compulsória.

## Abstract

This study describes, via the lens of the embodied researcher, methodological strategies that were developed in the show “Judith wants to cry, but can’t!,” which encompasses the unique ways of disability as a possibility for building knowledge in dance. I draw on my PhD thesis, reproducing and reworking parts of its text to reflect on the production of artists with disabilities from what we now call inclusive dance to the evolution of the relationship between dance and disability via the concept of compulsory bipedalism.

**Keywords:** dance, disability, compulsory bipedalism.

## Resumen

En este artículo, a partir de la mirada del/la investigador/a encarnado/a, presento estrategias metodológicas desarrolladas en el espectáculo *Judith quiere llorar, ¡pero no puede!* que abarca los modos únicos de la discapacidad como una posibilidad para construir conocimiento en el campo de la danza. Me baso en mi tesis doctoral, al reproducir y reelaborar partes de su texto para reflexionar sobre la producción de artistas con discapacidades desde lo que llegamos a conocer como danza inclusiva hasta la actualización de la relación entre danza y discapacidad mediante el concepto de bipedalismo obligatorio.

**Palabras clave:** danza, discapacidad, bipedalismo obligatorio.

Neste artigo, pelo viés da metodologia do(a) pesquisador(a) encarnado(a) (Messeder, 2020), apresento estratégias metodológicas desenvolvidas na criação do espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue!* que têm, na minha experiência de pessoa com deficiência e nos modos próprios de me deslocar pelos espaços, o mote para a pesquisa de movimento. Nesse projeto, primeiro solo criado em 2006, passo a assumir com maior segurança o meu corpo rastejante como construção de conhecimento no campo da dança.

Para esta escrita, antes de adentrar no processo de criação do projeto supracitado, tomo como base a minha tese de doutorado, reproduzindo e re-elaborando partes do texto, para refletir acerca da produção de artistas com deficiência desde o que passamos a conhecer como dança inclusiva (Barral, 2002) até a atualização da relação entre Dança e deficiência por meio do conceito de bipedia compulsória (Carmo, 2023).

## Rastros de um pesquisador encarnado

Pesquisador(a) encarnado(a) é uma metodologia desenvolvida pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Suely Messeder junto ao Grupo de Pesquisa Enlace, atuante na Universidade do Estado da Bahia (UNEBA), onde desenvolvi minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento (PPGDC).

Enquanto pesquisadores(as) encarnados(as), somos levados(as) a identificar nos caminhos da memória, pela linha do tempo de nossa vida e em articulação com o que entendemos como aparelhos ideológicos do Estado (família, escola, religião, mídia, movimentos sociais, arte etc.), pontos que nos aproximam do nosso interesse de pesquisa tanto acadêmica quanto artística.

No processo de criação de *Judite...* estavam prementes questões postas na minha infância e o modo como lidei com a deficiência adquirida com um ano de idade em sequela da poliomielite. A professora Suely Messeder acredita que

o recorte da realidade para identificar o tema, a construção do objeto de pesquisa, mesmo que ganhe e se desdobre em uma perspectiva macro-política, decorre das realidades, pensamentos, sentimentos e experiências das pessoas próximas, ou de nós mesmos, cometidas por dores e feridas, vivenciadas no dia a dia, engendradas por uma dimensão traumática do machismo, de sexism, da LGBTfobia e do racismo [e do **capacitismo**] (Messeder, 2020, p. 46, grifo nosso).

## Metodologia da lagarta

A nós, pesquisadores(as) encarnados(as), cabe entender que o processo de nos desvelar e apresentar a perspectiva da própria pesquisa encarnada não poderia acontecer sem nos afetarmos e posicionarmos diante da vida. No meu caso, a situação da deficiência impõe uma maneira aleijada de ver o mundo (Gavério, 2015) e de construir discursos a partir dela mesma. A recepção, percepção e análise dos acontecimentos vivenciados por uma pessoa com deficiência, inevitavelmente, são atravessadas pela experiência da deficiência, mesmo porque os fatos que lhe ocorrem e as relações que se estabelecem são perpassados pela compreensão social e histórica desse marcador.

Porém, é importante estarmos alertas acerca do que a escritora e contadora de histórias nigeriana, Chimamanda Adiche, chama de “O perigo de uma história única” (Adiche, 2019). Para a autora, essa é a história do poder contada pela perspectiva do colonizador que, habilmente, transforma a narrativa sobre alguém como sua história definitiva, como a verdade absoluta sobre um povo ou uma cultura. A história única simplifica as experiências, desconsidera as inúmeras histórias que formam determinado grupo ou indivíduo.

Pela história que conhecemos sobre as pessoas com deficiência e se repete na mídia, na dança e nos mais variados ambientes, destaca-se que somos tristes, pessoas isoladas, incapazes e sem possibilidade de uma vida social ativa.

No entanto, a minha história pessoal recusa essa narrativa. Ter vivido no interior da Bahia, no município de Santo Amaro, durante toda a minha infância e adolescência, foi determinante na relação que estabeleci com minha deficiência e impacta diretamente tudo o que faço e penso. Morar em uma cidade pequena possibilitou uma integração maior com a comunidade e um trânsito mais fácil pelos lugares. O que não quer dizer que não tenha enfrentado diversas situações de discriminação, mas falar apenas sobre isso seria insistir numa “história única” (Adiche, 2019) sobre mim mesmo. Então, neste texto busco reafirmar as possibilidades que a própria deficiência apresenta, em suas especificidades e modos de organização, para a criação artística.

Nunca considerei que andar fosse uma responsabilidade apenas dos pés, já que eu ando com as mãos, quer seja engatinhando ou na cadeira de

rodas ou ainda quando sou carregado por alguém. Para mim, sempre tive três maneiras de andar. Aprendi também, desde cedo, que brincar de bicicleta não era privilégio apenas de quem pedala. Minha mãe me sentava no coxim e saía me empurrando ou então eu ia na garupa de minha irmã pelas ruas, fugindo dos cachorros, passando por poças d'água ou caindo, como qualquer outra criança. Empinava pipa, carregado por uma amiga, que corria comigo nos braços enquanto eu segurava a linha para o brinquedo voar. Então, empinar pipa tampouco não é atributo exclusivo de quem corre com as pernas. A brincadeira de elástico que, normalmente, é jogada com os pés, eu pulava com as mãos, cantando “ono 1, ono 2, ono 3, zig e zag, zig e zag, sai”<sup>1</sup>. Corria picula, me arrastando pelo chão. No esconde-esconde, por causa da flexibilidade da minha perna atrofiada, eu conseguia me esconder, encolhido, em lugares que as outras crianças não conseguiam.

Todas essas experiências, entre outras, me fizeram – desde cedo – questionar o que determinavam como impossível ou limitado por causa da deficiência. Principalmente, me ensinaram a perceber que podemos fazer determinadas ações de diversas maneiras e que não existe uma única possibilidade de realizá-las. Na minha relação com a dança não seria diferente.

## Bipedia compulsória

Quando criança, a dança era um universo desconhecido e muito distante que eu só assistia em programas de TV. Acredito que até hoje seja assim nos rincões brasileiros, ao pensarmos nas dimensões continentais do nosso país, nas desigualdades que se agravam no interior do interior do interior do Brasil e na dificuldade de acesso amplo à informação e à formação em arte, quer seja formal ou informal.

As discussões e abordagens contemporâneas sobre dança, a meu ver, ainda ficam restritas a um seletivo grupo de artistas e pesquisadores ensimesmados nos espaços acadêmicos que não conseguem dialogar de maneira aberta com a comunidade circunscrita fora desse meio. Não é difícil

---

1. Link do vídeo em que demonstro como brincava de elástico na infância, gravado para o projeto Feito à Mão do Coletivo Carrinho de Mão, disponível em: <https://youtube.com/shorts/ghEvDfKhi7A?feature=share>. Acesso em: 24 nov. 2025.

## **Metodologia da lagarta**

observarmos quando temos a chance de nos encontrarmos com grupos de pessoas com deficiência sem acesso às pesquisas mais atualizadas sobre dança, arte e até mesmo aos Estudos da Deficiência.

Por outro lado, em decorrência de diversos interesses econômicos e políticos, a cultura de massa toma espaço, a televisão, o rádio e a internet alcançam lugares recônditos do nosso país e o mercado determina o que devemos consumir e acessar. Assim, também pautam ou corroboram – há muito tempo – os corpos que devem ou não ocupar determinados espaços.

A dança que eu experimentava no convívio social, no cotidiano das festas ou no isolamento do banho e nas cenas que eu criava escondido no quarto, me parecia possível para mim. Porém, mesmo na infância em que brinquei de muitas coisas com a minha turma de amigos(as), havia uma brincadeira em que eu era interditado. Eu não participava das coreografias apresentadas pelas amigas no nosso quintal, no final das tardes, para uma plateia de adultos e crianças da rua onde morávamos. Ali, eu só podia ser espectador, do mesmo modo que acontecia nas apresentações de teatro e dança, nos shows de música ou nos filmes a que assistia na TV ou no cinema. Tampouco podia participar das aulas de jazz ou balé que minha irmã fazia numa academia da cidade. Essa dança das academias, das companhias profissionais e das salas de aula das faculdades, ainda hoje me diz, repetidamente, mesmo depois de mais de 25 anos de atuação na área e sendo professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que a pessoa com deficiência não está apta ou não é capaz de dançar.

Passei, então, a elaborar, nos últimos anos, o conceito de bipedia compulsória (Carmo, 2023), compreendendo que o pensamento estruturante da dança é forjado no corpo sem deficiência, em todas as suas dimensões estéticas, artísticas e educativas. Assim, o corpo com deficiência é aquele fora de lugar, incômodo, ameaçador, porque questiona e denuncia a ficção de normalidade que a dança corrobora, articulada com todo o sistema capacitista que opera nossos modos de existir.

É importante salientar que bipedia, na minha perspectiva, não se trata de uma abordagem biológica daqueles seres que se locomovem sobre dois apoios, como o ser humano, as aves ou o canguru, mas a estrutura sócio-político-cultural que estabelece padrões normativos e prioriza o corpo sem deficiência como o pensamento estruturante da dança.

É fácil observar a construção de um determinado tipo de corpo que é capaz de dançar em detrimento de outros que não correspondem a esse ideal. Também existe o anseio por uma determinada capacidade, a supremacia da potência, da virtuosidade, embora nem todos os artistas da dança utilizem a virtuose em seus trabalhos, mas neste caso jamais serão questionados sobre sua capacidade e talento, já em relação aos artistas com deficiência, isso pode se tornar alvo de julgamentos. Se não é virtuoso, então, é porque não é capaz. A bipedia cria expectativas e critérios falaciosos para manter a produção de artistas com deficiência fora do circuito. São discursos insustentáveis (Carmo, 2020, p. 288-289).

A professora e pesquisadora Ann Cooper Albright (1997) reconhece que as mudanças econômicas, intelectuais e estéticas do último século transformaram o entendimento sobre o(a) dançarino(a). No entanto, pondera que a imagem idealizada da bailarina branca, magra, flexível, leve e habilidosa ainda determina o olhar sobre esses(as) profissionais. A autora observa como a dança profissional, tradicionalmente, tem se estruturado por uma perspectiva excludente, que privilegia o corpo sem deficiência.

Não é novidade que a dança sempre priorizou esse corpo, considerado como o corpo capaz e admirado por sua graciosidade e harmonia, como se isso fosse algo “natural”, e não resultado de intenso treinamento físico (Albright, 1997). Não apenas na dança, mas em muitos outros contextos, a ideia que se tem da deficiência como incapacitante sempre marca a nossa presença, nossas atitudes ou produções.

Na rigidez dos padrões normativos, apesar de inúmeros estudos e abordagens contemporâneas ampliarem a sua concepção, a dança ainda se confunde com o próprio movimento ou com a repetição de certos padrões fixados por diversas técnicas, como balé, jazz, flamenco, dança moderna, dança afro, entre outras. Em nenhuma dessas abordagens, porém, o corpo sem deficiência torna-se assunto, pois é considerado como o corpo próprio da dança que compactua e legitima a ideia de motilidade como seu pilar principal.

Assim, se perpetuou o corpo secular da dança como o corpo sem deficiência, branco, magro, jovem e cisgênero, compreendido como universal e neutro. Esse corpo transita em todos os ambientes como o único autorizado a falar sobre qualquer assunto, enquanto os corpos com deficiência, negros, indígenas, trans, gordos, idosos e periféricos ficam restritos às programações

## Metodologia da lagarta

específicas e às mesas de debate nas atividades formativas em determinados eventos. Estes parecem fadados a falar apenas sobre suas mazelas, para instruir aquele que se supõe o sujeito do pleno saber, mas que sabe e se interessa pouco ou nada sobre nós. Raramente se questiona esse “corpo universal” também como um tema restrito, porém permitido e valorizado como o principal tema da dança.

## Enlagartando a dança

Como dito anteriormente, desde criança, eu explorava maneiras distintas de me locomover. Eu me deslocava diferente das pessoas com quem convivia, mas em nenhum momento pensava que aquilo me tornava inferior, muito pelo contrário; arrastando-me pelo chão eu tinha uma perspectiva diferente de mundo, o que me permitia conhecer as coisas de maneira distinta das demais pessoas. Ao compreender que andar não era exclusividade de quem fica em pé, eu aprendi que todas as coisas da vida, inclusive a dança, também poderiam ser feitas de diversos modos.

Por uma abordagem *crip* e *queer*, “certas normas corponormativas, como ver com os olhos, escutar com ouvidos ou andar com as pernas, podem não ser mais entendidas como constantes naturais e universais de como um corpo deveria ser” (Gavério, 2015, p. 114), também a dança.

Embora eu já explorasse os meus modos próprios de mover, desde o Grupo Sobre Rodas<sup>2</sup> e o Grupo X de Improvisação em Dança<sup>3</sup>, foi no projeto *Judite quer chorar, mas não consegue!*, criado em 2006, que passei a sistematizar como metodologia de criação em dança as estratégias corporais que adotei, desde criança, para estar no mundo. Naqueles grupos, eu não elaborava com tanta lucidez que a minha deficiência propunha novas abordagens

- 
2. O Grupo Sobre Rodas, fundado por Rita Spinelli, foi a minha primeira oportunidade de profissionalização no campo da dança. Integrei seu elenco no período de 1998 a 2002.
  3. O Grupo X de Improvisação em Dança, criado por Fafá Daltro e David Iannitelli, em 1998, como projeto de extensão da Escola de Dança da UFBA, é o pioneiro na pesquisa em audiodescrição em dança, no Brasil, desenvolvida pelas professoras Fafá Daltro e Eliana Franco, resultando no espetáculo *Os 3 Audíveis... Ana, Judite e Priscila* (Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2007). Desde 1999, integro a equipe do Grupo X, assumindo sua direção em 2016, quando passo em concurso para professor efetivo da supracitada faculdade de dança.

de movimento e configuração espacial e que, assim, poderia contribuir para novas abordagens na dança.

Investigar as características e possibilidades corporais na criação por meio da deficiência não era uma novidade. Na “dança inclusiva,” termo cunhado por Henrique Amoedo (Barral, 2002) para trabalhos desenvolvidos junto a pessoas com deficiência, já se valiam das possibilidades criativas que os diversos tipos de deficiência apresentavam. No entanto, nesses projetos, geralmente desenvolvidos por pessoas sem deficiência, o princípio que regia o pensamento da dança ainda era o ideal bípede ao qual as pessoas com deficiência deveriam se aproximar.

Ademais, na minha experiência pessoal nos grupos em que trabalhava, sobretudo no Grupo X, no qual a hierarquia entre as funções era diluída e cada dançarino(a) colaborava com as pesquisas diante das suas próprias características e seus repertórios pessoais, inevitavelmente a minha contribuição partia de quem eu era e com os modos de me relacionar no mundo. Porém, mesmo assim, talvez pela relação em cena com outras pessoas sem deficiência (eu era o único DEF do grupo), não era a deficiência, em si, o que determinava os modos compositivos e de produção.

Foi *Judite...* que me provocou inúmeros questionamentos sobre a dança, pois eu não encontrava sentido em reproduzir padrões normativos de uma tradição alheia à minha estrutura física como eu percebia em inúmeros projetos desenvolvidos junto a pessoas com deficiência. Aquele seria meu primeiro solo, e eu considerava necessário desconstruir algumas ideias preconcebidas sobre a dança produzida com pessoas com deficiência e sobre a imagem que um dançarino com deficiência, cadeirante como eu, carregava.

Então, metodologicamente, junto à coreógrafa e dançarina Paloma Gioli, iniciei a pesquisa na investigação de estados corporais que remetesssem ao processo de metamorfose da crisálida, tomando como referência os modos como me deslocava pelo chão, como subia a escada de minha casa, como me deslocava pelos galhos das árvores, como brincava com a turma da minha rua. Assim, surgiu a exploração do corpo-lagarta, corpo-casulo e corpo-borboleta que denominei de **metodologia da lagarta**.

Identifiquei nesse projeto modos de “enlagartar a dança” que já eram apontados desde quando comecei a dançar, em 1998, perante as críticas

que eu fazia à estética apresentada por muitos trabalhos vinculados à dança inclusiva que reforçavam os discursos de superação e o “olhar coitadinho” (Correia, 2007) sobre nós.

*Judite quer chorar, mas não consegue!* surgiu num hiato do trabalho do Grupo X, diante das dificuldades encontradas para a continuidade das minhas atividades artísticas, em decorrência das ausentes políticas públicas que enfrentávamos, na Bahia, até metade dos anos 2000. Realidade agravada, sobretudo, em relação aos artistas DEFs.

Desde 2005, o Grupo X estava com suas atividades temporariamente interrompidas por causa do afastamento da diretora e coreógrafa Fafá Daltro, para conclusão de sua pesquisa de doutorado que acabou adotando o projeto *Judite...* como seu estudo de caso. Em sua tese, Fafá investigou as abordagens midiáticas sobre pessoas com deficiência na dança, reconhecendo os discursos estigmatizantes de superação, funcionalidade e eficiência que correspondem a uma lógica da produtividade, reforçando o “olhar coitadinho” sobre essas pessoas (Correia, 2007).

Nesse período, o panorama cultural, na cidade de Salvador, não era nada animador para artistas independentes que não tivessem influência nas esferas governamentais. Os editais públicos, em nível estadual e municipal, ainda não haviam sido efetivados, o que viria a favorecer – poucos anos depois – uma maior democratização do fomento público e participação de profissionais nas diversas funções da rede de produção cultural, na capital e no interior da Bahia.

Por outro lado, os grupos de dança profissionais não acolhiam, como ainda acontece atualmente, artistas com deficiência. Éramos poucos a ocupar algum espaço de reconhecimento na dança, seja com carreiras independentes ou em grupos que desenvolviam pesquisa específica na relação com a deficiência. As raras propostas que desenvolviam trabalhos com pessoas com deficiência, em sua maioria, não eram reconhecidas como grupos profissionais, pois pertenciam a instituições de reabilitação ou projetos sociais que utilizavam a arte como mecanismo de inserção social ou atividade física.

Nesse contexto, como única alternativa de continuidade ao meu trabalho artístico, decidi criar um solo, reunindo pessoas amigas que colaboraram

com coreografia, figurino, cenário, trilha sonora e produção<sup>4</sup>. Então, mesmo sem financiamento para a realização do projeto, iniciamos a pesquisa artística de Judite.

Começamos a trabalhar na montagem do espetáculo sobre a lagarta medrosa e solitária que se recusava à transformação, até o momento em que, cansada de ser só, ela adormece e sonha brincando com as pipas coloridas pelo céu. Ainda dormindo, Judite sorri pela primeira vez e, ao acordar, vislumbra a possibilidade de desbravar o mundo, cumprindo, assim como já havia acontecido com toda sua família, seu destino borboleta.

*Judite quer chorar, mas não consegue!* tratava, poeticamente, sobre as transformações e perdas que enfrentamos no decorrer das etapas da vida. Sua dramaturgia abordava situações familiares pelas quais eu passava naquele período. Refletia também as minhas inquietações diante da padronização de corpos, a partir de modelos hegemônicos nos quais eu não me encaixava, ao tempo que percebia me negarem oportunidades no campo da dança.

Metodologicamente, em busca de um corpo-lagarta para a cena, era necessário compreender um “enlagartamento” da respiração, dos deslocamentos, dos movimentos de braços, do olhar, da voz, da língua, da coluna, de como perceber uma lagarta reverberando nas minhas ações em cena e na ocupação dos espaços. Aqui, recordo o quanto explorava pelo chão, ainda sem cadeira de rodas, os corredores, as salas e o pátio da escola que estudei durante toda minha infância. Eu atravessando por debaixo das mesas e pernas, me esgueirando, esquivando e contorcendo para chegar a outro cômodo.

Assim, buscava relembrar as estratégias corporais que eu encontrava enquanto criança para lidar com os espaços inacessíveis e a minha relação com o chão, nas tentativas de encontrar uma corporalidade-lagarta.

Experimentávamos também diversos modos de mover com a cadeira de rodas e fora dela, assim como a criação gestual inspirada em desenhos animados e história em quadrinhos que me encantavam quando criança.

---

4. Equipe da temporada de estreia de *Judite quer chorar, mas não consegue!* em 2006, na cidade de Salvador: Coreografia – Paloma Gioli; Direção Musical – Marcela Bellas; Cenografia – Valter Ornellas; Figurino – Nei Lima e Dinorah Oliveira; Participação em áudio – Clênio Magalhães; Produção – Flávia Motta; Colaboração – Takami Yonekura.

## Metodologia da lagarta

Sem dúvida, *Judite* foi o primeiro trabalho em que eu, junto à equipe técnica e artística, dediquei atenção maior ao que a minha deficiência poderia impactar a criação, não apenas coreográfica, mas também dos elementos cênicos. Isso ficou muito evidente com o figurino criado pelo figurinista, produtor e artista Nei Lima, que foi o primeiro figurinista a desenhar as minhas características físicas em um croqui de figurino. Ninguém anteriormente havia registrado minha escoliose, minhas pernas atrofiadas ou a posição torta do meu sentar no chão.

Em experiências anteriores, a maioria dos figurinistas fazia os croquis com modelos desenhados em pé, com estrutura física completamente diferente da minha. Inclusive, tive muitos problemas com figurinos que não foram pensados para a minha corporalidade. A ideia de um corpo padrão – bípede – se sobreponha à realidade do contato que esses profissionais tinham com o próprio artista com deficiência. Ao idealizarem a roupa, pensavam no corpo sem deficiência, produziam a indumentária, para só depois ajustarem às minhas especificidades.

Muitos deslocamentos foram provocados com o projeto *Judite...*, ao que tange procedimentos de criação, produção e acessibilidade, o que afetou não apenas no meu fazer artístico, mas também nos projetos que desenvolvia na área da educação informal, principalmente, com cursos e oficinas de arte voltadas ao público infantil, com e sem deficiência.

Desde então, no fluxo mesmo das atualizações, venho desenvolvendo aulas para estudantes e profissionais da dança, sistematizando os procedimentos para criação de *Judite* no que chamei de Metodologia da Lagarta. Ao propor experimentações para um corpo-lagarta, corpo-casulo e corpo-borboleta tendo como referência corpos com deficiência contribuir para práticas educacionais com vistas no anticapacitismo, bem como afirmar a potência da deficiência como construção de conhecimento em dança e como contranarrativa à bipédia compulsória.

Entendo que a práxis educativa pelo viés da dança pode potencializar as qualidades latentes. Ao utilizar um processo de educação respeitando e incrementando atitudes e a concepção que já tem cada pessoa a respeito da dança (arte), sem a imposição de um programa de estudo predeterminado, possibilitam-se vivências valiosas, que não devem ser anuladas.

Da minha parte, busquei, com base em uma dança “enlagartada,” propor uma dança-vida “aborboletada.” Ou seja, por meio de uma metodologia que considerava, na criação artística, a minha experiência corporal e cotidiana com a deficiência, desfazer as amarras dos olhares estigmatizantes sobre os DEFs na dança e, consequentemente, na vida.

## Bibliografia

- ADICHE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Coreographing difference**. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- BARRAL, José Henrique Amoedo. **Dança inclusiva em contexto artístico**: análise de duas companhias. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, 2002.
- CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. **Vocês, bípedes, me cansam!** Modos de aleijar a Dança como contranarrativa à bipédia compulsória na Dança. 2023. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2023.
- CORREIA, Fátima Daltro de Castro. **Corpo Sitiado..., a comunicação invisível**: dança, rodas e poéticas. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- GAVÉRIO, Marco A. Medo de um planeta aleijado? notas para possíveis aleijamentos da sexualidade. **Áskesis** – Revista dos Discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 4, p. 103-117, 2015.
- MESSEDER, Suely Aldir. Em cena o(a) pesquisador(a) encarnado(a): um conceito e/ou um instrumental teórico-metodológico em seu devir ético e estético. In: MESSEDER, Suely; NASCIMENTO, Clebemilton. **Pesquisador(a) encarnado(a)**: experimentações e modelagens no saber fazer das ciências. Salvador: Edufba, 2020. p. 45-70.