



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

# CULTURA DEF E ACESSIBILIDADE NAS ARTES DA CENA

Volume 15  
nº 1  
2025





**Editores Responsáveis**

**Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos - USP**

**Me. Amanda Justamante Handel Schmitz - USP**

**Me. Anna Theresa Kühl - USP**

**Dr. Carlos Alberto Ferreira da Silva - UFS**

**Me. Cintia Alves - USP**

**Me. João Paulo de Oliveira Lima - UFBA**

**Bel. Luiza Marcato Camargo de Sousa - USP**

**Dra. Marcia Berselli - UFSM**

**Me. Marie Araújo Auip - USP**

**Dra. Rosa Adelina Sampaio Oliveira - UFBA**

**Me. Thais Ponzoni dos Santos - USP**

**Editores**

Me. Amanda Justamante Handel Schmitz - USP

Me. Anna Theresa Kühl - USP

Bel. Camila Botelho da Silva Pereira - USP

Me. Carina Nagib Gonçalves da Silva - USP

Me. Douglas Ricci Rosa - USP

Me. João Petronílio - USP e UFPE

Bel. Jonas de Sousa Alves - USP

Bel. Luiza Marcato Camargo de Sousa - USP

Dra. Máira Gerstner - USP

Bel. Máira Nascimento - USP

Me. Mariana Zimmermann - USP

Me. Marie Araujo Auip - USP

Me. Mateus Fávero - USP e Pontificia Universidad Católica de Chile (UC)

Me. Morgana Olívia Manfrin - USP

Me. Nailanita Prette - USP

Me. Pollyanna Diniz - USP

Mba. Rafael Ventuna - USP

Me. Sílvia Lhuillier Lugão - USP

Me. Thais Ponzoni dos Santos - USP



**CAPES**

**Este material foi produzido com  
verba do auxílio PROEX da CAPES**



# **CULTURA DEF E ACESSIBILIDADE NAS ARTES DA CENA**

**Editorial**

**Amanda Justamante Handel Schmitz**

**Anna Theresa Kühl**

**Carlos Alberto Ferreira da Silva**

**Cintia Alves**

**João Paulo de Oliveira Lima**

**Luiza Marcato Camargo de Sousa**

**Marcia Berselli**

**Marie Araújo Auip**

**Rosa Adelina Sampaio Oliveira**

**Thais Ponzoni dos Santos**



**Amanda Justamante Handel Schmitz**

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

E-mail: amandajustamante@gmail.com

**Anna Theresa Kühl**

Doutoranda e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e graduada em Imagem e Som – Produção Audiovisual pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR).

E-mail: annakuhl@gmail.com

**Carlos Alberto Ferreira da Silva**

Encenador, performer, ator, produtor teatral e consultor em Acessibilidade Cultural e docente do curso de Teatro e do Mestrado Profissional de Educação Inclusiva da Universidade Federal de Sergipe (UFS)

E-mail: carlos.ferreira@academico.ufs.br

**Cintia Alves**

Mulher negra, Doutoranda e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), especialista em acessibilidade cultural, atua na intersecção entre arte e cultura DEF.

E-mail: cintia@vozesdiversas.com

**João Paulo de Oliveira Lima**

Doutorando em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), artista da dança, performance e literatura.

E-mail: joaopaulolima@culturadef.com

**Luiza Marcato Camargo de Sousa**

Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP).

E-mail: luiza.marcato@hotmail.com

**Marcia Berselli**

Professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), líder do grupo de pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq).

E-mail: bersellimarcia@gmail.com

**Marie Araújo Auip**

Doutoranda e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e especialista em Gestão de Projetos Culturais (CELACC-ECA/USP).

E-mail: auipmarie@gmail.com

**Rosa Adelina Sampaio Oliveira**

Professora efetiva da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutora em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), licenciada em Teatro pela UFBA e especialista em Transtorno do Espectro Autista pelo CBI of MIAMI.

E-mail: rosa.adelina@ufba.br

**Thais Ponzoni dos Santos**

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de São Paulo (Unesp) e Especialista na Técnica Klauss Vianna pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: thaisponzoni@gmail.com

*Precisamos de menos aliados e mais traidores.  
Traidores de sua classe social, de sua cor, seu gênero, sua espécie,  
seu partido, seu privilégio.  
Não aliados a partir de sua comodidade discursiva, mas traidores na  
incomodidade da práxis.  
É disso que precisamos.  
Quer ser um aliado da pessoa com deficiência?  
Trai os teus privilégios*

*(Vale, 2024).*

Este dossiê nasce de inquietações que há anos atravessam o campo das artes da cena no Brasil: em meio às tensões políticas recentes, a intensificação de discursos excludentes e a persistência de estruturas que regulam quais corpos são autorizados a existir plenamente em espaços culturais e educacionais, tornou-se impossível ignorar que a acessibilidade não pode ser tratada como adendo, recurso suplementar ou apêndice técnico.

Vivemos um tempo em que prolifera a retórica da inclusão, mas em que permanecem intactas as estruturas que autorizam apenas alguns corpos a circular, participar e decidir. No campo das artes da cena, multiplicam-se discursos de acolhimento, enquanto poucos arriscam reconfigurar os dispositivos que organizam a cena cultural. Como nos lembra Vale (2024), não precisamos de mais aliados confortáveis — precisamos de quem seja capaz de trair seus privilégios, abandonar a comodidade discursiva e produzir deslocamentos reais. Pensar em acessibilidade cultural hoje é confrontar os mecanismos que reservam à pessoa com deficiência lugares marginais. É olhar para dentro das universidades, dos teatros e das instituições culturais e perguntar: a quem esta cena serve? Quem não a habita? E por quê? Muito mais do que pensar somente no contexto arquitetônico, pensemos em como é sugerida a recepção daquela obra por seu público como um todo. Existe acessibilidade comunicacional, intérprete de libras, audiodescrição em ferramentas acessíveis e em pleno funcionamento? Como se chega naquele local, há rota de chegada acessível, transporte público ou apenas transporte particular? Muito além de uma estrutura arquitetônica ou de requisitos previstos em editais de fomento, é necessário que exista um contexto justo e que compreenda ações atitudinais adequadas.

Compreendemos, acompanhando autoras e autores que têm tensionado o campo, que o capacitismo é uma infraestrutura sensível que organiza expectativas, vocabulários e gestos. Talvez por isso a escrita deste editorial tenha se apresentado como primeiro obstáculo: como seguir pesquisando e escrevendo sem reproduzir metáforas visuais, trajetórias lineares, “caminhos” supostamente universais? Para nos desviar das armadilhas da hegemonia, recorreremos a bibliografias divergentes e às fricções conceituais que emergem quando corpos DEF reivindicam sua própria centralidade, agência e presença. Foi nesse contexto que adotamos o termo **DEF**, reconhecendo-o não como categoria fixa, mas como campo em constante (re)definição.

Este dossiê tem como editores convidados **Carlos Alberto Ferreira da Silva** (UFS e PPGAC/UFAC), **Cintia Alves** (PPGAC/USP), **João Paulo de Oliveira Lima** (UFBA), **Marcia Berselli** (UFSM) e **Rosa Adelina Sampaio Oliveira** (UFBA). Sua organização é conduzida pelas pós-graduandas do PPGAC/ECA-USP: **Amanda Justamante Handel Schmitz**, **Anna Theresa Kühn**, **Luiza Marcato Camargo de Sousa**, **Marie Araújo Auip** e **Thais Ponzoni dos Santos**. Entre debates, revisões e tropeços terminológicos, atravessamos o processo conscientes de que, no campo da deficiência, nada pode ser decidido sem a participação direta de quem vive as experiências, daí o imperativo que ecoa em tantas lutas: **nada sobre nós sem nós**.

Reunimos aqui textos de pessoas artistas-pesquisadoras DEF, bem como de pessoas artistas-pesquisadoras não DEF, que abordam a temática deste dossiê em suas múltiplas ramificações, expressões e atravessamentos que dialogam com o campo das artes da cena. São textos que, a partir de diferentes experiências e contextos, afirmam a deficiência não como limite, mas como potência crítica e criadora. Nossa chamada provocou perguntas que continuam a reverberar: como as universidades têm implementado políticas que promovam o acesso de pessoas DEF? Quais camadas interseccionais emergem nas pesquisas de artistas contemporâneos DEF? Como artistas não DEF têm repensado seus processos para acolher acessibilidades? Em que medida as práticas poético-estéticas podem operar um deslocamento da acessibilidade enquanto política de ajustamento para uma prática de insubordinação e reconfiguração — questionando não apenas as formas de acesso, mas as próprias condições que definem quem pode habitar o espaço estético?

Assim, este número chega em um momento em que precisamos encarar as bordas — e, sobretudo, habitá-las. Ao reunir experiências sensoriais, autobiografias, metodologias de criação e dramaturgias contaminadas pela diferença, apostamos que as artes podem prever tempestades, denunciar ruídos estruturais, revelar rachaduras antes invisíveis e, quem sabe, esboçar mundos que ainda não ousamos viver.

Diante desse horizonte, propusemos uma organização editorial que não opera por hierarquia, mas por ressonância entre perspectivas, práticas e escritas. Reunimos textos que se desdobram em diferentes frentes: alguns formulam conceitos amplos e convocam novos vocabulários que reposicionam o pensamento no campo da cultura DEF; outros investigam metodologias e modos de fazer e de aprender nas artes da cena; há ainda aqueles que analisam processos específicos, no encontro entre artistas, obras e públicos, compondo estudos de caso sensíveis e situados. Incluímos também textos que se movem entre a análise e o enfrentamento ético das práticas capacitistas; e, por fim, um artigo prospectivo, gesto de convite, deslocamento e respiro, que busca tensionar práticas culturais instituídas.

Estela Lapponi, *performer*, videoartista e terrorista poética DEF paulistana, integra nosso dossiê com o texto convidado “CAPENGÁ! Uma ginga intrusa”, um ensaio que nos propõe elucubrações, a partir de bibliografia e da “vida vivida”, expressão trazida pela *performer*. No texto, a artista se pronuncia por meio da palavra “capenga”, enunciando potência estética, política e epistemológica, sempre tendo como metodologia de investigação suas práticas artísticas, detalhando e esmiuçando significados da palavra. Aliás, o texto de Estela conceitua diversos termos de maneira certa, grande aula para formar bípedes aliados. Dentro da complexidade imensa de demandas de corpos com alguma questão crônica, o ensaio tropeça, titubeia e desconcerta com graça para discorrer sobre a noção de capacidades corporais compulsórias que podem oprimir de maneiras veladas ou nada sutis em diversos territórios, e aqui a autora traz o contexto da dança. Resignificação afetuosa de uma palavra que pode soar pejorativa, e aqui explicita potência em processos de criação.

No artigo “Tecendo teias e raízes: entremeios da cultura DEF”, a autora Isadora Ifanger nos traz um texto escrito durante sua pesquisa de mestrado,

com as principais ideias para seu trabalho intitulado “Deforma”, que se tornou performance em 2023. Ela traça e borda um texto ao costurar diálogos entre a cultura DEF e sua ancestralidade. A autora entrega formas possíveis de se pensar na ancestralidade de um povo que a cultura bípede enxerga como marginal, que teve a maioria das possibilidades de construir uma árvore genealógica negada de suas histórias, complicando e deformando sua própria identificação. Isadora Ifanger é artista DEF, atriz, *performer*, audiodescritora e trabalha com acessibilidade em diversas áreas da cultura, de modo que o texto não traz apenas uma carga acadêmica, mas também de vivência artística de uma atriz DEF.

Carlos Eduardo O. do Carmo, Edu O., artista DEF e professor doutor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi convidado a integrar o dossiê considerando a relevância artística, política e social de sua trajetória. Em seu texto, “Metodologia da lagarta: a deficiência como construção de conhecimento em dança”, elaborado com base em sua tese de doutoramento, o autor traz o seu conceito da bipedia compulsória para refletir sobre as questões concernentes às produções de artistas com deficiência no campo da Dança. Compartilha experiências de sua história pessoal desde a infância e traz questões acerca do processo de criação de seu solo intitulado *Judite quer chorar, mas não consegue!*, quando desenvolve, por meio de seus modos de deslocamento pelo chão, o que denomina **metodologia da lagarta**. Em perspectiva anticapacitista, Edu O. elabora discussões que destacam a deficiência como potência para a construção de conhecimento em Dança.

O artigo “O saber invisual da plasticidade – por uma pedagogia do excesso” aborda os limites da centralidade da visão no ensino de visualidades no teatro partindo da experiência pedagógica com um estudante cego. Nesse sentido, o ator, diretor, escritor, designer gráfico e artista plástico Diego Landin Borges, junto ao artista Anchieta de Carvalho, problematiza paradigmas capacitistas e propõe o conceito de plasticidade como saber corpóreo, tátil e situacional. Relacionando corpo e espaço, o texto argumenta que a cegueira pode operar como força criativa, abrindo caminhos para uma percepção multissensorial da cena e para uma “pedagogia do excesso”, na qual a produção de imagens não se restringe ao olhar, mas emerge do entrelaçamento sensível

com o mundo. Ao relatar experiências de improvisação, taticidade e propriocepção, o autor defende a ampliação das noções de visualidade e a adoção de metodologias inclusivas que deslocam hierarquias perceptivas, contribuindo para reconfigurar debates contemporâneos em pedagogia teatral.

A pesquisadora e figurinista Juliana Schmidt Tomazini detalha o processo de figurino no texto “Acessibilidade cultural e figurino inclusivo: um estudo de caso do espetáculo *Mig Meg Mug*”. Na peça, os não videntes não são trazidos ao final por questões de acessibilidade, mas também por meio da personagem da gata, que se torna deficiente visual. Os desafios de tornar algo extremamente visual, o figurino, para audiodescrição, muito além do toque, que ocorre ao final do espetáculo, que é voltado para um público jovem e tem conotação de formação de público.

No artigo “Dobrar a língua: fabulando dramaturgias e acessibilidades a partir da peça *Rotação*”, assinado por Lívea Castro, artista da dança, professora, videoartista, e Manoel Negraes, consultor de audiodescrição e acessibilidade cultural, investiga-se a dramaturgia da peça *Rotação* (2024) para discutir como acessibilidades poéticas e estéticas podem transformar processos de criação cênica. Articulados com a noção de *fazerCOM* (Alves, 2020), os autores propõem encontros que tensionam normas e ampliam modos de fruição. Com base no convívio entre corpos com e sem deficiência, argumenta-se que a acessibilidade concebida desde o início produz ressignificações estéticas e políticas, promovendo novas formas de presença e sensorialidade. Assim, “dobrar a língua” surge como metáfora de desaprendizagem, risco e invenção, apontando para dramaturgias plurais e democratizadoras.

Adentrando o campo do audiovisual, “Narrativas críticas: corpos e sexualidades DEF em uma produção audiovisual brasileira”, com autoria de Louise Lima Storni Rocha e Giovanna Marafon, é o texto colocado como escrita-ensaio que parte da obra *Assexybilidade* — lançada em 2023, com direção de Daniel Gonçalves — para discutirem sobre as intersecções entre deficiência e sexualidade. As reflexões postas neste artigo têm origem na pesquisa de mestrado de Rocha, desenvolvida a partir do estudo de caso relacionado ao documentário *Yes, we fuck!*, produzido na Espanha. Com base na teoria *crip/aleijada*, as autoras trazem questionamentos ao capacitismo estrutural,

colocando a arte como meio de construção de narrativas críticas que possibilitem novas perspectivas sobre sexualidades, acessibilidade e direito ao prazer de, com e para corpos DEF.

Em “Rotas de um barco à deriva: a ética do cuidado na performance da dor”, Giovanna Galisi Paiva aborda questões que envolvem a performance do corpo em dor na cena teatral contemporânea, colocando em discussão as possibilidades de encontro com corpos vulneráveis em situação de dor para além da experiência do choque, sugerindo a ética do cuidado como via de enfrentamento. Por meio de sua escrita inicial, tanto narrativa quanto poética, a autora constrói as suas reflexões e argumentações valendo-se da metáfora construída com base em Nau dos Loucos de Platão.

No texto “Cercadinho PCD: reflexões acerca do paradoxo da inclusão nas ações culturais”, o produtor cultural, ilustrador e educador Claudio da Costa Rubino discute criticamente o paradoxo da inclusão de pessoas com deficiência em instituições e ações culturais, argumentando que políticas e estruturas vigentes tendem a segregar e estereotipar esses sujeitos em espaços simbólicos e físicos limitados, nomeando-o de maneira irônica “Cercadinho PCD”. A partir de experiências e referências teóricas, o autor evidencia como o capacitismo se manifesta na gestão cultural, na mediação de acessos, na representatividade e no trabalho, produzindo controle, tokenismo e desigualdade estrutural. Defende-se a necessidade de uma cultura do acesso, na qual artistas e profissionais com deficiência atuem de modo transversal, tensionando narrativas normativas, ressignificando o termo “inclusão” e contribuindo para práticas institucionais anticapacitistas.

Sabemos que o panorama das demandas por justiça social é infinito, e esperamos que este dossiê contribua para ampliar as reflexões sobre o que temos nomeado por cultura DEF. Com a repercussão desta publicação, almejamos que novas narrativas sejam contadas e elaboradas para além do que se autoneia ou se definiu historicamente como canônico. Que as reflexões propostas pelos artigos apontem caminhos para a construção de ambientes culturais e acadêmicos que afirmam a arte e o ativismo como campos coimplicados, nos quais o fazer artístico se converte em reivindicação estética, política e ética.

## Bibliografia

ALVES, Camila Araújo. **E se experimentássemos mais?:** contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais. Curitiba: Appris, 2020.

VALE, Ana do. (@lentamenteprogressiva). Precisamos de menos aliados e mais traidores [...]. **Instagram**, 21 set. 2024. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DALlz80pbpc/?img\\_index=3&igsh=OTJudWR6MXc5OGJ4](https://www.instagram.com/p/DALlz80pbpc/?img_index=3&igsh=OTJudWR6MXc5OGJ4). Acesso em: 7 jan. 2025.



Artigo

---

# CAPENGÁ! UMA GINGA INTRUSA

*CAPENGA: AN INTRUSIVE WADDLE*

*¡CAPENGA! UNA JUGADA INTRUSA*

**Estela Lapponi**

**Estela Lapponi**  
Performer, videoartista e terrorista poética DEF paulistana.

E-mail: [casadezuleika@outlook.com](mailto:casadezuleika@outlook.com)

## Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão poético-teórica, a partir da vida vivida, sobre a potência estética, política e epistemológica da palavra “capenga”. Tendo como metodologia de investigação a prática artística, busca-se esmiuçar e ampliar os significados da palavra, fazendo dela um campo de criação que produz Dança Contemporânea – uma dança que tropeça, titubeia e desconcerta e que enfrenta a noção da capacidade corporal compulsória que ainda impera na própria Dança. Um experimento de escrita capenga. Um relato de como o ordinário pode se transformar em investigação de linguagem. Uma tentativa de traduzir o afeto que se tem por uma palavra.

**Palavras-chave:** dança contemporânea, performance, poéticas, corpo intruso, arte DEF, cultura DEF, teoria crip, bipedia compulsória.

## Abstract

This essay proposes a poetic-theoretical reflection based on life experience and the aesthetic, political, and epistemological potency of the word *capenga* (something close to lame, limping, or crooked). Taking artistic practice as its research methodology, this study aims to scrutinize and expand the meanings of the word, making it a field of creation that produces Contemporary Dance — a dance that stumbles, falters, and disconcerts and that confronts the notion of compulsory able-bodiedness that prevails within Contemporary Dance. An experiment in *capenga* writing. An account of how the ordinary can transform itself into a language investigation. An attempt to translate the affection one has for a word.

**Keywords:** contemporary dance, performance, poetics, intruder body, crip art, crip culture, crip theory, compulsory bipedalism.

## Resumen

Este ensayo propone una reflexión poético-teórica, a partir de la experiencia, sobre la potencia estética, política y epistemológica de la palabra *capenga* (algo parecido a cojo, renqueante o torcido). Teniendo como metodología de investigación la práctica artística, se busca desmenuzar y ampliar los significados de la palabra, convirtiéndola en un campo de creación que produce Danza Contemporánea – una danza que tropieza titubea, desconcierta, y que enfrenta la noción de la capacidad corporal obligatoria que aún impera en la propia Danza Contemporânea. Un experimento de escritura *capenga*. Un relato de cómo lo ordinario puede convertirse en una investigación de lenguaje. Un intento de traducir el afecto que se tiene por una palabra.

**Palabras clave:** danza contemporânea, performance, poéticas, cuerpo intruso, arte DISCA, cultura DISCA, teoría *crip*, bipedalismo obligatorio.

## Capengá! Uma ginga intrusa

“Eita! Que hoje eu vô dançá **capenga**<sup>1</sup>, memo, e vô pegá uma mulé **capenga** pá mim também!” – cantarolou um camelô, num certo dia de dezembro de 2011, no centro de Salvador, para as duas mulheres **DEFs hemiparéticas** que por ele passavam.

As mulheres eram eu e minha colega. Eu ri com o camelô não só pela abordagem inusitada, mas também pelo fato de ele ser um **bípede** (Carmo, 2023) que, mesmo que hipoteticamente, se **capengou** para dançar conosco. Sem ter conhecimento dos Estudos Críticos da Deficiência, o camelô se propôs a aleijar a própria dança (Carmo, 2023).

Nós **campengamos**. Ele **capenga**<sup>2</sup>.

Para continuar essa escrita, preciso elucidar palavras e conceitos.

**DEF:** Primeiramente, nasce como gíria entre os bailarinos do Roda Viva Cia. de Dança de Natal (1995). Era como se denominavam entre si, usavam “aleijado” e outras mais diretamente ligadas às deficiências de cada um, como “perneta”, “cegueta”. A princípio, era uma abreviação irônica, de pertencimento, e as percebo também como forma de naturalizar a palavra “Deficiência”. Em 2016, a gíria se torna **conceito** por Ana Carolina Bezerra Teixeira, ex-integrante da Cia., em sua tese de doutorado, *A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos*.

Na tese, a autora destaca: “A abreviação DEF neste sentido empreende uma identificação com a experiência da deficiência no que concerne à apropriação real desta vivência corporal [...]” (Teixeira, 2016, p. 68). DEF, DEFIÇA, ALEIJADO têm sido adotados por pesquisadores críticos da deficiência e artistas. Eu uso DEF desde 2011, quando conheci Ana Carolina Teixeira – a outra **mulher capenga**.

**Hemiparética:** se diz da pessoa que possui a deficiência física hemiparesia (hemi – metade; paresia – fraqueza). A hemiparesia pode ser causada por AVC isquêmico ou hemorrágico (meu caso, há 28 anos) ou por traumatismo craniano.

---

1. Grifos da autora.

2. Conjugação do verbo “capengar”, que é parte da sinopse do espetáculo e colocado no decorrer deste texto em comunhão com a escrita e tese da pesquisadora/assistente Patricia Muccini.

**Bípede:** Pessoa Sem Deficiência – origina-se do conceito **bipedia compulsória**, cunhado por Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (conhecido artisticamente como Edu O.) em sua tese *Vocês, bípedes me cansam! Modos de aleijar a Dança como contrapartida à Bipedia Compulsória* (2023).

**Bipedia Compulsória:** O conceito que estabelece relações entre a Teoria Crip (McRuer, 2006) e a Dança (Albright, 1997; Katz, 2005; Lepecki, 2016; Matos, 2012). Conforme Carmo:

Bipedia compreendida não como forma de locomoção em seus aspectos físicos, biológicos e mecânicos. Apreendo conceitualmente a bipedia compulsória que, em par com o **capacitismo** e a normatividade **[capacidade] corporal compulsória** (Mello, 2019), exclui as diversas corporalidades que fogem aos padrões dominantes no campo da Dança, sobretudo em relação às pessoas com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas para dançar, diante do corpo bípede (Carmo, 2023, p. 163, grifos meus).

**CAPACITISMO:** “Terminologia que designa o preconceito em relação à Pessoa com Deficiência, assim como o racismo está para a pessoa negra e indígena, o machismo para a mulher, o etarismo para a pessoa idosa...” (Lapponi, 2023, p. 22).

Segundo a antropóloga DEF Anahí Guedes de Mello, que traduz o termo do espanhol para o português e que, enquanto ativista e delegada do Conselho Nacional LGBT (nomenclatura da época), em 2011, documenta o capacitismo no Brasil por causa da aliança com a população LGBTIAP+: “Deficiência é uma categoria de análise não binária, uma vez que o oposto de deficiência não é Eficiência e, sim, Capacidade – daí a palavra Capacitismo para designar o preconceito relativo à Pessoa DEF” (Lapponi, 2023, p. 22).

**Capacidade corporal compulsória:** Conceito cunhado e desenvolvido por Robert McRuer em seu livro *Teoria Crip: signos culturais entre o queer e a deficiência* (2006), que diz respeito aos “modos corporais de se movimentar, se relacionar e fazer as coisas na vida e no mundo acadêmico, que estão implícitos nos padrões arquitetônicos e comunicacionais, nos parâmetros sensorio-motores e nas tecnologias e práticas pedagógicas” (McRuer, 2024, p. 9). Traduzido de *compulsory able-bodiedness* e que se aproxima da versão em espanhol – *capacidad corporal obligatoria*.

**Teoria crip:** Teoria aleijada, em português, obra em que Robert McRuer intersecciona os estudos críticos da deficiência com a teoria *queer*. O sujeito normal é tanto heterossexual quanto capaz. Defende um modelo cultural da deficiência. Sobre os processos discursivos que criam noções de normalidades e anormalidades, mostra a relação intrínseca entre os corpos com deficiência e LGBTQIAPN+, no sentido histórico da patologização destes corpos, por meio dos “dispositivos biomédicos, educacionais, estéticos, arquitetônicos e etc.” (McRuer, 2023, p. 12).

**Aleijar:** Palavra pejorativa que vem sendo usada por artistas DEFs das diversas linguagens da Arte contemporânea e pesquisadores acadêmicos DEFs e bípedes do campo dos Estudos Críticos da Deficiência. Carrega o “sentido de descolonizar, multilar, deformar e contundir o pensamento hegemônico sobre a deficiência” (Ruer, 2024, p. 10) como símbolo de insurgência e contranarrativa das pessoas com deficiência contra as práticas opressoras de normatização dos corpos dos sistemas neoliberais, que eu chamo de atitude Corpo Intruso.

Lembrar-me dessa história enquanto escrevia o livro *Corpo Intruso: uma investigação cênica, visual e conceitual* (2023) – não sei o porquê de não a ter deixado no livro – me despertou para a minha afetividade com a palavra **capenga** e seu verbo **capengar**.

Também não me ofendo com a palavra Capenga.

Amo essa palavra!

Ela me representa.

Busquei na internet sua etimologia e descobri que [esta referência é duvidosa]:

Do Tupi, CANG, “osso”; e PENG, “torto”

Os significados são: coxo, manco, defeituoso, torto.

O defeituoso eu escolho riscar, pois remete a um pensamento ultrapassado [modelo médico da deficiência], mas de resto... Sou manca, sou coxa, meu andar é manco e possui um rebolado assimétrico único. Me aproprio desse capengar que é parte do meu existir e o ressignifico. Ele me propõe uma estética e é isso que me interessa: a experiência estética” (Lapponi, 2023, p. 89).

E a partir de então, **Capenga** iniciou um frutífero e interessante diálogo comigo.

Por acaso, ou não, nesse período voltou à circulação nas redes sociais o famoso meme da jornalista do Jornal Nacional, Renata Vasconcelos, reproduzindo a célebre sequência de adjetivos que constava na carta que os advogados do então presidente #FORATEMER (2017) escreveram em defesa da acusação de corrupção passiva no caso JBS por parte do procurador-geral da República, Rodrigo Janot: “Xoxa, **capenga**, manca, anêmica, frágil e inconsistente”

A sequência de adjetivos me atormentou. Feriu meu sentimento de identificação com a palavra **capenga**. “*Why so sad, sun?!<sup>3</sup>*”

Eles capengam. Vós capengais?!

Outro acaso, ou não, nesse conjugar **capenga** na vida.

Novamente em Salvador, em 2023 (12 anos depois do episódio do camelô), no salão nobre da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no I Encontro Nacional de Cultura e Arte nas universidades federais brasileiras, no qual participei como palestrante da mesa sobre **arte e cultura DEF<sup>4</sup>** ao lado da atriz e dançarina DEF Moira Braga (RJ); da antropóloga lésbica e DEF Anahí Guedes de Mello e uma outra bípede que não me lembro do nome, presidente do Núcleo de Apoio à Inclusão da Pessoa com Deficiência (Napid). Quando comecei a falar, o microfone de mesa que estava à minha frente desmoronou, interrompendo-me. Tentei colocá-lo de pé, mas ele voltou a tombar. O técnico de som esticou, torceu, ajambrou o pedestal do microfone – em vão. O microfone se recusava a ficar em pé. Um burburinho ressoava entre as pessoas da equipe técnica, pois aquele microfone estava deturpando a ordem do momento.

Deturpar a ordem é típico de Corpo Intruso. Antes que os técnicos substituíssem o elemento rebelde e, ao mesmo tempo, dando-me conta do presente semiótico, intruso e performático que ganhara, como quem mergulha, debrucei-me sobre a mesa e, juntando-me ao microfone, dei a minha fala. O ato incendiou o Salão Nobre, ruídos das cadeiras, bochichos na plateia, pois precisariam se deslocar, mudar de lugar para ver o meu rosto. Poucos foram os que se moveram. Comparo o acontecimento, microfone e eu tombados e a

3. *Why so serious?*, frase célebre do Coringa em *Batman, o Cavaleiro das Trevas*.

4. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CuZihQKLZ12/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA](https://www.instagram.com/p/CuZihQKLZ12/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA). Acesso em: 24 nov. 2025.

## Capengá! Uma ginga intrusa

postura rígida da plateia numa relação recíproca entre corpo DEF e o modelo médico da deficiência.

O modelo médico percebe o corpo DEF pela falta, pela falha e pela medicalização, institucionalização o isola para consertá-lo. A postura rígida da plateia, que não se movimentou para me ver, assim o fez, pois considerou a minha performance errada, inadequada para o contexto. O corpo DEF é o que é e não se adequa, nem quer às formalidades bípedes.

Ele **capenga**. Eu **capengo**.

## Outras elucidações

**Arte DEF:** É produção de conhecimento artístico; é produção de pensamento; é produção de uma estética própria e decolonial, podendo ser contracolonial; é proposição de uma nova ética; é feita por artistas DEFs que têm orgulho de serem o que são e que têm a consciência da criação de uma nova **ancestralidade DEF**.

**Cultura DEF:** É composta de pessoas com todos os tipos de deficiência (cultura surda – já reconhecida academicamente; cultura cega; cultura DEF físico; cultura neurodiversa etc.). Reconhece que cada pessoa e deficiência tem sua maneira de estar, viver e perceber o mundo; é do contemporâneo e pensa a cultura do acesso.

**Ancestralidade DEF:** É sobre “o imaginário milenar que o corpo DEF carrega baseado na história da humanidade” (Lapponi, 2023, p. 89). Embora ancestralidade se refira à ligação genética entre pessoas, pelo fato de as DEFs compartilharem experiências de opressões do capacitismo, caracterizo como uma ancestralidade **não** genética.

Os trabalhos artísticos que idealizo e produzo nascem do ordinário, de acontecimentos que vivencio no dia a dia. Por meio das criações, amplio suas perspectivas.

Embora **capenga** seja usada para designar algo que está malfeito e que falta, a palavra ressoa em mim o senso de humor típico do inadequado.

O inadequado é uma das matérias-primas do conceito que cunhei como Corpo Intruso, que desde 2009 venho investigando por meio da teoria (Nancy, 2006) e de práticas artísticas.

Corpo Intruso é o fundamento do meu modo de produzir, é com ele que elaboro as propostas artísticas. O conceito não tem uma definição única, e sim uma lista de aspectos que buscam abarcar possibilidades caleidoscópicas:

Tudo que:  
Não está convidado,  
Está fora de contexto,  
Te tira do centro,  
Desarticula o cotidiano,  
Não nos damos conta,  
Pode causar atração e temor,  
É estranho  
É “feio”,  
É frágil  
No entanto pode ser:  
alegre, indigesto e ter certo humor ...  
EU NOMEIO: CORPO INTRUSO [C.I.] (Lapponi, 2023, p. 59).

¡HOLA!



SOY ZULEIKA BRIT.

**Zuleika Brit (BR/IT):** Óculos de armação arredondada preta de plástico, com olhos desenhados e maquiados com sombra azul-claro. É a performatividade de Corpo Intruso e se tornou verbo regular transitivo direto **zuleikar**.

Nasce a partir da pergunta: “Se um espaço definido pode se tornar um sinal ou símbolo, ele pode significar um pensamento ou um conceito?”<sup>5</sup> (Tschumi, 2004, tradução nossa).

Zuleikar é ação intrusa.

Onde está Zuleika Brit é Corpo Intruso.

5. No original: “If a definite space can become a sign or symbol, can it signify a thought or a concept?”

## Capengá! Uma ginga intrusa

Corpo Intruso não tem juízo de valor prévio; tal julgamento se dá de acordo com as circunstâncias e as relações que se estabelecem.

Até então, eu percebia Corpo Intruso sob dois efeitos: como algo recusado, que tinha a ver com minha vivência de imigrante e de DEF; ou algo que se apropriava e dominava, como o caso do colonizador. Ainda não tinha me dado conta da qualidade subversiva que é, ironicamente, própria do conceito (Lapponi, 2023, p. 73).

Com o pensamento em Corpo Intruso e partindo do princípio de que o corpo DEF é Corpo Intruso e, portanto, tem a potência disruptiva de sistema, lancei-me na prática artística para a investigação capenga.

Muitas vezes, utilizo a criação audiovisual como metodologia para “aquisição de conhecimento a partir da prática” (Royo; Sanchez, 2010).

Aproveitei o convite para integrar projetos de outros artistas e produzi duas videodanças:

1. CAPENGAR GANG 1 (2024) para o projeto “Onde está (m)eucorpo DEF?”, proposto pelo artista DEF cearense João Paulo Lima.

Na videodança, me filmo com a câmera no modo *selfish* [selfie], um corpo sem rosto, que caminha no campo e tenta se ajeitar numa rede. Descobri o modo *selfish* como possibilidade estética na pandemia de 2020 – um Corpo Intruso e tanto, que modificou nosso modo de viver, trabalhar e se relacionar, que ainda reverbera – na criação primeiramente de uma videodança, SELFISHcâmera (ConVIDA [...], 2020), que teve seu desdobramento no espetáculo online: *Born to be na Live!* (Performance [...], 2024).

2. Do caPEngar da bipedia (2024) videoinstalação para o gesto Ficar em Pé do projeto Histórias de Gestos da coreógrafa e bailarina Elisabete Finger. Era para ser uma apresentação ao vivo na Bienal Sesc de Dança de 2023, estreia inclusive, porém um dia antes descobri que estava com covid-19, e, por isso, em concordância com a Bete Finger, criei uma videoinstalação. Filmada em *plongée*, uma figura feminina enigmática de macacão laranja, peruca chanel azul, patins nos pés e bengala preta, sempre de costas, reproduz posturas de pé. O vídeo foi instalado em um praticável retangular, um pouco maior que o monitor de 43” no sentido 9:16 – “de pé”, a 60 cm do chão, circundado por fitas de isolamento, típicas de museu. O público se dispunha

ao redor do praticável, atrás das fitas, e era ele quem executava o enunciado do gesto “ficar em pé”. O vídeo tem 20 minutos de duração, a movimentação é monótona e cansativa, contudo o enigma da figura feminina prendia a atenção do público, que, de pé, ia capengando sua postura ereta.

As videodanças são obras que se encerram em si, ao mesmo tempo que são parte da contínua investigação capenga, são como momentos privilegiados de experiência codificada (Royo; Sanchez, 2010), espaços de reflexão sobre o que estou criando.

“A investigação não se encerra na apresentação de um produto e sim na aquisição de conhecimento a partir da prática” (Royo; Sanchez, 2010).

Que tipo de estética capenga me propõe em cena? Qual o diálogo que se dá entre capenga e Corpo Intruso? Capenga é Corpo Intruso? Zuleika Brit é capenga? Capenga seria um modo de operar que atualiza Corpo Intruso? O que seria uma dança capenga? O fato de eu ser capenga, já faço uma dança capenga? Como capengar o já capengado? Onde estaria o capenga no mundo e que ninguém percebe que é capenga? (tudo que não nos damos conta).

Uma vontade muito grande de conjugar o capengar em tudo: figurino, trilha sonora, objetos, o público, o espaço... Será que capengarei?

Há alguns anos, eu tinha vontade de usar sensores no meu corpo, que disparassem a música. Pareceu-me uma combinação perfeita: uma dança capenga movida por um corpo capenga, que com sensores dispara a trilha – A trilha seria capenga?! Comecei a investigação solo de dança e tecnologia, me apresentando nua e cruamente no FAROFA do Processo da Corpo Rastreado. Programei-me (Fabião, 2013), no sentido de preparar elementos, afinal a pesquisa da palavra já havia começado, portanto eu tinha algumas ideias, imagens, sensações pulsando. O intuito foi usar o público para entender os signos, os possíveis caminhos, e continuar a me fazer perguntas. O público da apresentação foi seleta, tive a sorte de contar com a presença de Marcos Moraes, Leticia Sekito, Elisa Band, Nina Giovelli, e estou na dúvida se tinha mais gente.

Neste começo, tive a companhia da pesquisadora/doutoranda Patricia Muccini (bípede aliada), que não só testemunhou e interagiu nos dois encontros das elocubrações iniciais, como fez a contrarregagem na apresentação do

## Capengá! Uma ginga intrusa

FAROFA. No decorrer do tempo, passei a chamar de pesquisadora/assistente, assim como Elisa Band (bípede aliada), que se juntou ao bonde capenga meses depois. As duas presenças foram importantes na construção dos sentidos nessa conjugação capenga para a construção da dramaturgia do solo.

Fazia uns 17 anos que não entrava em uma sala de ensaio para criar. Os trabalhos realizados de 2011 até aquele momento eram programas, imagens. O desejo de criar um solo capenga me fez voltar ao espaço fechado de criação. Voltei à sala no Espaço Kasulo pela Cia. Fragmento de Dança por um mês.

A pesquisa de movimento se deu a partir da improvisação para a construção da dramaturgia de movimento em capenga, tendo como fio condutor me mover pela “sensação do movimento”<sup>6</sup> que a palavra me causava, somado ao sentido que ela carrega culturalmente e tudo que já havia refletido sobre as práticas anteriores e como o corpo intruso está presente nesse caleidoscópio de relações.

Dobrar.

Quase cair.

Despencar.

Capenga cai?!

Entortar.

Mareio.

Enjoo.

Vertigem.

Cadeira surge... hummm... inadequada.

Deitar.

Levantar.

Limiar.

Movimentos codificados da dança eurocêntrica dos anos 90 e bípede me conduziram, majoritariamente, nos primórdios de investigação. Percebi o “que não me dou conta” – como ideia intrusa, como algo que, mesmo vindo de dentro, não nos pertence.

---

6. Um dos princípios do método Danceability de Improvisação em Dança criado pelo bailarino e coreógrafo norte-americano Alito Alessi.

Concordo com Pelbart:

“[...] o poder já não se exerce desde fora, nem de cima, mas como que por dentro, pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo” (Pelbart, 2007, p. 21).

“Joga fora no lixo!”<sup>7</sup> (sugiro dar uma pausa para ouvir a música, cria certo sentido).

Capenga! Solo de dança e tecnologia foi contemplado no edital RUMOS do Itaú Cultural.

Retomo os ensaios, desta vez, na sede do Núcleo Dança Aberta<sup>8</sup>.

Uma cadeira adequada. The cadeira.

Continuamos: eu, as capenguetes, uma cadeira e um microfone. Microfone?! É! Lembra o microfone que se recusou a ficar de pé? Ele estava desde o começo lá no FAROFA de 2024... Não quis dar *spoiler*. Deixemos na esfera do enigma...

Mareio.

Revisto a cadeira com a fita FRÁGIL.

Ajambro de remendos.

Remendar.

Protuberâncias.

Assimetrias.

Mareio constante

Bêbada.

Caretas.

Em risco de...

A virtuose bípede invade o espaço. Vocês, bípedes, me cansam<sup>9</sup>!

Gesto errático.

O cerne de capenga, algo que não quer ser arrumado, consertado.

Estado capenga é parte da vida vivida.

---

7. Música “Joga fora”, Sandra de Sá. Disponível em: <https://youtu.be/aQMCYU7GxeE?si=DWSIUdjmNqzExQsV>. Acesso em: 24 nov. 2025.

8. Fundado em 2007 por Neca Zarvos, que realiza desde a década de 90 um trabalho de aplicação e difusão do método DanceAbility, incluindo a produção da primeira vinda de Alito Alessi ao Brasil, em 1997. Disponível em: <https://nucleodancaaberta.com/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

9. Edu O.

## Capengá! Uma ginga intrusa

Capenga é um modo de existir e se reforça na perspectiva de cultura DEF.

E se capenga for sobre a virtuose DEF?

Virtuose DEF – O domínio do tropeço?

Gesto gago.

Dobra.

Adoro me superar... Na cara de pau!

Gambiarra.

Partes de coisas.

Microfone que deita, não fica em pé.

Zuleika e a cadeira. Não há hierarquia entre as coisas. Zuleika coisa.

Cadeira coisa. É tudo coisa?!

Posar.

Desconcertar.

Enigmático.

Sensualizar.

Capenga é movimento contínuo.

Paródia de poses.

Capenga é palavra sonora, gostosa de falar.

Na gramática é adjetivo e substantivo. Como verbo, é regular intransitivo, dispensa complemento.

A fonética é precisa no seu sentido – CA PENNNNN GA! Ela não se esconde, se revela em sua própria fonética.

Palavra-pêndulo.

Balanga.

Desloca.

Bambeia.

Inspira os sentidos, inventa imagens e ativa memórias.

Desequilibra.

Bagunça.

Arrisca.

Falha.

Ginga.



## Bibliografia

- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Coreographing difference**. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- CAPENGAR GANG\_01. [S. l.: s. n.], 2024. Publicado pelo canal Casa de Zuleika. 1 vídeo (5 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_-cl-RQQuE](https://www.youtube.com/watch?v=Z_-cl-RQQuE). Acesso em: 24 nov. 2025.
- CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. **Vocês, bípedes, me cansam!** Modos de aleijar a dança como contranarrativa à bipedia compulsória. 2023. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2023.
- CONVIDA - SelfishCÂMERA de Estela Lapponi (SP). [S. l.: s. n.], 2020. Publicado pelo canal SescBrasil. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWhtn2IH5Fk>. Acesso em: 24 nov. 2025.
- DO CAPENGAR da bipedia. [S. l.: s. n.], 2024. Publicado pelo canal Casa de Zuleika. 1 vídeo (20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6E6AzC-kJs8>. Acesso em: 24 nov. 2025.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-Experiência. **ILINX** – Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 15 set. 2025.
- KATZ, Helena. **UM, DOIS, TRÊS:** a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.
- LAPPONI, Estela. **Corpo intruso:** uma investigação cênica, visual e conceitual. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023.
- LEPECKI, A. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. *In:* CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016.
- MATOS, Lúcia. **Dança e diferença:** cartografia de múltiplos corpos dançantes. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MCRUER, Robert. **Teoria crip:** signos culturais entre o queer e a deficiência. – Tradução de Anahí Guedes de Mello e Olivia von der Weid. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2024.
- NANCY, Jean-Luc. **L'intruso**. Pontevedra: Cronopio, 2006.
- PELBART, Peter Pál. A vida desnudada. *In:* GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. (orgs.). **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.
- PERFORMANCE born to be na live! selfishcâmera 360p. [S. l.: s. n.], 2024. Publicado pelo canal Casa de Zuleika. 1 vídeo (56 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZpAjD9VePU>. Acesso em: 24 nov. 2025.

ROYO, Victoria Perez; SANCHEZ, Jose Antonio. La investigación en artes escénicas. **Cairon Revista de Estudios de Danza Práctica e Investigación**, Madrid, v. 13, p. 5-13, 2010. Disponível em: <https://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>. Acesso em: 29 set. 2025.

TSCHUMI, Bernard. **Questions of space**. London: AA Publications, 2004.

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



# TECENDO TEIAS E RAÍZES: ENTREMEIOS DA CULTURA DEF

*WEAVING WEBS AND ROOTS: BETWEEN FISSURES OF DEF CULTURE*

*TEJIENDO TELARAÑAS Y RAÍCES: ENTREMEDIOS DE LA CULTURA DEF*

**Isadora do Prado Ifanger**

## **Isadora do Prado Ifanger**

Artista DEF, atriz formada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestra em Artes da Cena pela escola Célia Helena em parceria com a Fundação Itaú Cultural, onde realizou a pesquisa intitulada "Deforma: perspectivas ancestrais e culturais através de um corpo DEF". É audiodescritora e produtora cultural com foco em acessibilidade, coordenando uma equipe formada por profissionais com deficiência.

É gestora na frente de acessibilidade e cultura DEF do espaço de ocupação cultural Sala dos Toninhos - Rede Usina Geradora de Cultura, em Campinas/SP. Idealizadora atuante do espetáculo solo *Inunda-me*, de direção de Gabriela Ramos e também da performance *DEFORMA*, com direção de Estela Lapponi, ambos em circulação atualmente (2025/2026).

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

## Resumo

O que pode uma criatura capaz de nascer e viver em todas as ancestralidades e mesmo assim não pertencer a lugar algum? Este bordado-artigo pretensiosamente busca pelo diálogo entre a cultura DEF e sua ancestralidade, discutindo formas possíveis de se pensar na ancestralidade de um povo marginal que, em sua maioria, não possui uma árvore genealógica que condiz com sua própria identificação, além de elaborar pensamentos deformados do que é a cultura desse povo. Mais pretensiosamente ainda, tem intuito de falar sobre afeto para com os corpos com deficiência por meio de uma linguagem audiodescrita de um bordado.

**Palavras-chave:** ancestralidade, deficiência, cultura, deformar, cultura DEF.

## Abstract

A creature that is born and able to live amongst all different ancestries but without being able to fit in any place, what is it capable of? This embroidery study pretentiously searches for a dialogue between the culture of the people with disabilities and their ancestry, discussing possible ways to think about the ancestry of a marginal group, that, in its majority, possesses no family tree that is compatible with their own identity, and elaborates deformed pieces of thoughts about these people's culture. On an even more pretentious side, it also aims to talk about affection toward bodies with disabilities via the audio descriptive language of an embroidery.

**Keywords:** ancestry, disability, culture, wonky, disabled culture.

## Resumen

¿Qué puede hacer una criatura capaz de nacer y vivir en todas las ancestralidades y aún no pertenecer a ningún lugar? Este bordado-artículo busca pretenciosamente el diálogo entre la cultura DEF y su ancestralidad para discutir los posibles modos de pensar en la ancestralidad de un pueblo marginal que, en su mayoría, no tiene un árbol genealógico que coincida con su propia identificación, además de elaborar pensamientos deformados de lo que es la cultura de este pueblo. De manera aún más pretenciosa, pretende hablar del afecto hacia los cuerpos con discapacidad mediante un lenguaje audiodescrito del bordado.

**Palabras clave:** ancestralidad, discapacidad, cultura, deformar, cultura DEF.

## Primeiro nó

É dia, no braço de um sofá marrom-claro parte de um tecido bege de algodão cru emoldurado em um bastidor, sobre ele agulha e linha vermelha. Sento-me e em oposição a mim a grande janela aberta com vista para a pitangueira do quintal.

Agora que você se sentou comigo, nós passamos juntas a linha na agulha e damos o primeiro nó para fixar a linha no tecido. Convido que você trace comigo as linhas e não se preocupe se for necessário se distanciar e observar caso eu comece a traçar pontos que você talvez não conheça. Eu bordo o processo de criação deste artigo como forma de concretizar as ideias e transformá-las em algo palpável, tátil. Eu bordo para que não me apaguem.

Traços essas linhas através de minha própria experiência enquanto pessoa e artista DEF, de minhas vivências e trocas com demais artistas que dialogam sobre temáticas semelhantes e por meio do meu próprio caminho e histórico de criações. Esse texto só se faz possível de existir a partir do momento em que tenho outras pessoas com deficiência para dialogar, pois nesse momento em que eu o escrevo estou vivendo pela primeira vez, só agora aos 24 anos, a possibilidade de estar com outras pessoas com deficiência em um espaço de ensino, que no meu caso é o mestrado.

Faço este lembrete importante de ressaltar que aqui trago a experiência por meio de UM corpo DEF, o meu. Mas nada aqui existiria se não fosse a vivência coletiva com os meus semelhantes e neles me espelho para tentar solucionar as dúvidas que aqui discorro.

Virando o tecido, que no bordado chamamos de avesso, estão um emaranhado de linhas desnorteadas em que eu encontro a pergunta: o que pode um corpo metamorfo? Eu já existi em muitas vidas. O que pode um corpo capaz de permear todos os corpos e corpos? Você tem medo, tem? Não se preocupe, eu não estou falando de um parasita, não. Digo, o que pode uma criatura capaz de nascer e viver em todas as ancestralidades – sendo essas ancestralidades códigos genéticos que dão vida a árvores genealógicas – e mesmo assim não pertencer a lugar algum?

No momento social atual muito se discute em movimentos de gênero e em movimentos de pessoas não brancas sobre resgatar e se apropriar da

ancestralidade de corpos que há muito foram privados e tiveram suas histórias mutiladas. Essas histórias também se repetem aos corpos com deficiência. Mas como buscar a ancestralidade de um corpo sem antepassados?

Rejeitados e mortos em um processo de eugenia que se perpetua até hoje pelo capacitismo<sup>1</sup>, pessoas com deficiência (PCD) têm seus ancestrais e histórias podados de todas as culturas e espaços dos quais tentamos habitar (quando falo desses corpos, falo de mim também, pertencente a esse grupo), sendo rejeitados até mesmo entre outros rejeitados socialmente. Não estamos nos museus, não estamos nos palcos e muitas vezes não estamos nem nas escolas. A insistência que você bípede<sup>2</sup> tem em nos aniquilar faz com que, mesmo sendo pessoas com corpos e deficiências extremamente diferentes, nos tornemos um grupo de resistência para lutar pelas nossas vidas, que têm em comum a prática natural e intrínseca (a nós) de causar incômodo ao habitarmos todo e qualquer espaço. Nessa relação de incômodo nos é direcionado um movimento de desacolhimento, o que nos leva muitas vezes a um estado de distanciamento em relação ao próprio corpo, gerando ira em relação a nossa deficiência. No decorrer dessas palavras e imagens que bordo quero traçar o avesso, propor uma relação de amor por nossos corpos, nossas histórias e nossos atos de deformar<sup>3</sup> espaços e ideias que não nos cabem, para resgatar e nos apropriar da nossa ancestralidade. Aqui não tenho a pretensão de desvendar todo o histórico do corpo DEF<sup>4</sup>, mas sim propor formas possíveis de pensarmos a respeito dessas temáticas por meio da nossa própria perspectiva a desvincular das ideias habituais da cultura bípede.

1. Capacitismo: nome dado ao preconceito sobre pessoas com deficiência, conceito traduzido por Anahi Guedes, mulher DEF lésbica doutora em Antropologia.
2. Bípede: pessoas sem deficiência, conceito elaborado pelo artista e professor DEF Edu O., abordado no tópico “A mariposa” desta tecitura. Para se aprofundar no termo, recomendo o vídeo do próprio Edu O: Carta aos bípedes [...] (2020).
3. Deformar: termo relacionado e apropriado a partir da deformidade de nossos próprios corpos com deficiência e que aqui significa romper, rasgar, transformar ideias naturalizadas pelos bípedes.
4. DEF: gíria criada pela pesquisadora e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Carolina Teixeira, de Natal (RN), artista DEF, ex-integrante do grupo Roda Viva e escritora do livro *Deficiência em cena*.

## Teia e raiz

No canto inferior esquerdo do tecido retangular disposto na horizontal, há linhas grossas traçadas na horizontal e, entre elas, linhas finas na vertical que formam o traçado de teias. Em contraponto, no canto superior direito, o comprimento de corpos finos e cônicos preenchidos em ponto cheio, dando vida às raízes. Antes de continuarmos, lembre-se de não se deixar levar pelo comum ao construir essas imagens, aqui trabalhamos com a assimetria das formas.

As duas formas se estendem como forças de ímãs até se encontrarem no centro do tecido para discutir: O que é uma ancestralidade **teia** e o que é uma ancestralidade **raiz**? Onde elas se entremeiam?

É necessário contextualizar que o termo “ancestralidade” tem sido discutido entre diversos grupos sociais, e aqui tomo como uma das referências, tanto social como poético, a imagem da sankofa<sup>5</sup>, um ideograma africano que é representado pela imagem de um pássaro com a cabeça voltada para trás, ou também por duas espirais que se encontram espelhadas, formando um coração (muito comumente encontradas em desenhos de grades de portões). A cabeça da ave está voltada para trás como quem observa o passado e a imagem se complementa com o provérbio africano “*Se você esquecer, não é proibido voltar para trás e reconstruir*”. Com base nessas imagens, entendo a ancestralidade como uma retomada de quem somos.

Apresento a **raiz** como um conceito mais óbvio que nos remete à ideia de árvore genealógica, em que a ancestralidade está vinculada a uma ligação sanguínea. Em contraponto, proponho pensarmos na **teia**, esta entende-se enquanto uma ancestralidade que não é necessariamente genética, mas sim cultural de corpos que são rejeitados perante os corpos sem deficiência e que em algum lugar nessa rejeição se tornam um grupo à margem que cria sua própria cultura e maneiras de resistir. Corpos DEFs permeiam corpos de pessoas brancas e racializadas, pessoas cis, héteras, LGBTQIA+, pessoas gordas, pobres ou ricas, pois a deficiência não se limita a apenas uma forma de existir. Sendo assim, como dito no **primeiro nó**, somos corpos que permeiam todos os outros corpos e ancestralidades, mas mesmo habitando todas essas

---

5. Parte da cultura Ganense e arredores.

formas de existência ainda somos vistos como algo à parte, como estrangeiros, assim como propõe Jean Luc Nancy:

Acolher o estrangeiro, quer dizer também sua intrusão. O mais frequentemente, não se quer admiti-lo: o motivo do intruso é ele próprio uma intrusão em nossa correção moral (é mesmo um exemplo notável do “*politically correct*”). Entretanto, ele é indissociável da verdade do estrangeiro. Essa correção moral supõe que se receba o estrangeiro apagando no limiar sua estrangeiridade: ela quer, pois, que não o tenha absolutamente recebido. Mas o estrangeiro insiste e faz intrusão. É isso que não é fácil de receber, nem talvez de conceber [...] (Nancy, 2000, p. 3-4).

O estrangeiro carrega consigo sua estrangeiridade, sua esquisitice, a estranheza em meio à chamada normalidade. Nós, pessoas DEFs, somos estrangeiros de nossas próprias **raízes**, pois, na maioria das vezes, como é meu caso, nós não temos pais ou parentes com deficiência. Ninguém que eu tenha conhecido, que veio antes de mim em minha família, foi uma pessoa com deficiência, nasci um corpo intruso<sup>6</sup> na minha própria árvore e por conta disso muito me inquieta a pensar como meus antepassados DEFs lidaram com situações das quais eu passei por toda vida, mas que não tive quem me mostrasse maneiras de existir, pois ninguém ao meu redor, no núcleo **raiz**, sabia reconhecer meu corpo. Agora a meus antepassados com deficiência, a esses muitas vezes foi negado o direito à vida.

Por isso, propor a imagem da **teia** me agrada, ao pensar sobre nossa ancestralidade. Na **teia**, cada linha uma vida e cada ponto um encontro. Nesses encontros, tecemos nossas afetividades, nos fortalecemos e nos entendemos como parentes não sanguíneos. A teia é o senso de coletividade que criamos a partir da necessidade de estarmos entre iguais (e quando digo iguais, entenda que são as pessoas mais diferentes e diversas que for possível, mas que se igualam enquanto identidade por meio da vivência do que é ser DEF) para que possamos trocar a respeito das nossas vivências, das nossas mazelas e de nossos amores, fortalecer esses fios que nos conectam, alinhavando nossas histórias, para que deixem de nos apagar e que entendam a nossa cultura como a de pessoas capazes de habitar todo tipo de vida.

---

6. Corpo intruso: conceito criado por Estela Lapponi, performer e videoartista DEF, mestra em Artes da Cena.

A respeito da identidade da pessoa com deficiência, quando falo sobre identidade DEF, precisamos ser críticos também a esse conceito. “Identidade” pode por reduzir muitas experiências para encontrar a hegemonia de um grupo, mas quando falamos do povo DEF, precisamos expandir o conceito de identidade por entender nossas múltiplas vivências, então quando trago essa palavra a ideia não é sempre buscar um marcador em comum que possa nos conectar enquanto identidade, mas reivindicar por nossas histórias podadas, para que tenhamos domínio sobre o nosso próprio corpo e exaltar nossas experiências.

Na nossa cultura, nós carregamos também a cultura de todos os outros povos e, com isso, nos apropriamos e resgatamos o **DEF ancestral**, entender que aqueles que vieram antes de nós, mesmo não sendo da nossa árvore, mas fazem parte das nossas costuras. Precisamos resgatar o fio da meada deixada por aqueles que nos antecederam para que deixemos de sempre começar do zero. Talvez eu seja a primeira na atual geração da minha família, mas muitos outros existiram, em famílias outras, antes de mim.

No entremeio da **teia**, tecemos todas as formas de existência. Se nos podam como corpos intrusos em nossas próprias árvores, buscamos resistir nem que seja no subsolo, por debaixo da terra. Veja, sei que agora pode parecer que estou me contradizendo, mas irei propor que nos entendamos também como **raízes**. Propus de nos distanciarmos desse termo para discutirmos a ancestralidade **teia**, mas agora quero que pensemos em sobrepor a **teia** na **raiz** mais profunda, de modo que as **raízes** de árvores e plantas diferentes, em algum momento ao se alastrarem por debaixo do solo no ímpeto de crescer, se encontrem, formando **teias** emaranhadas de **raízes** diversas — sendo essa também uma possível forma de pensar e ilustrar a construção da nossa ancestralidade, como traz biologicamente Tawana Roig:

Nos primeiros estágios de regeneração ecossistêmica, enquanto as primeiras plantas se consolidam no solo, são constituídas através da associação entre suas raízes e o micélio (fungos do solo), o maior sistema “neural” do planeta Terra. Essa fantástica associação é chamada de micorriza e, através da sua capacidade de comunicação e interação, aumenta a absorção de nutrientes, avisa sobre possíveis ameaças, distribui recursos. Apesar de plantas serem capazes de acessar água e nutrientes, elas só podem alcançar até o rádio de suas raízes — esses fungos ensinam as plantas a se conectarem abaixo do solo — **ensinam**

**sobre a construção de uma comunidade em que decisões são tomadas pelo bem comum** (Roig, 2024, grifo no original).

A ideia nunca foi de negar a raiz, mas expandir as formas de pensar a respeito das nossas conexões com nossos antepassados. Somos muito pluraes para nos prendermos a uma única forma de nos entendermos enquanto indivíduos, e para um povo tão diverso, como é o povo DEF, também se faz necessária a diversidade de formas de pensar a ancestralidade. Não negamos a diferença que existe entre nós e o bípede, por isso acredito que não devemos também nos prender a uma ideia única de como criar **raízes**. Aterrar-se, enraizar-se, espalhar-se. Raiz.

No momento não penso nos galhos e nas folhas advindos desses mesmos membros embaixo da terra, penso nesses mesmos membros e sobre como essas **raízes** criam **teias** embaixo do solo, e como nessas **teias** criam-se relações que não são sanguíneo-seivas, mas sim famílias de seres desconhecidos que se entrelaçam e se sustentam, mesmo sem saber que criam em si um só corpo.

## A mariposa

Ao centro do tecido, no entremeio das linhas entre a teia e a raiz, se consolida a imagem de uma mariposa<sup>7</sup> com a asa inferior esquerda menor que a direita. Tornar-se DEF — assim como os conceitos de racialidade e gênero, por exemplo —, é um processo social, mas de entendimento individual. Mesmo com vivências diferentes, a pessoa com deficiência congênita e a que adquire uma deficiência ao longo da vida pelo motivo que seja, passam por uma transformação a respeito do entendimento do seu corpo em relação a si mesma e ao outro. Trago como imagem para esse processo que pensemos nessa transformação enquanto a metamorfose de uma mariposa, e não estou falando sobre uma fantasia mitológica, mas sim sobre a ideia de relacionar o ato de sair do casulo com o momento em que o indivíduo se reconhece

---

7. Algumas espécies se desenvolvem no casulo embaixo da terra. Em crenças populares, a mariposa é vista como mau-agouro, não sendo bem-vinda dentro das casas. Já nas crenças pagãs, simboliza renascer de si própria.

## Tecendo teias e raízes: entremeios da cultura DEF

DEF e parte para a fase final de mariposa, que aqui exemplifica o auge da beleza e potencialidade do próprio corpo (físico e psíquico).

Já sabendo que nem sempre a PCD tem antepassados que se assemelham a ela, a construção da própria imagem pode se tornar confusa e distorcida por não conseguir se visualizar nas outras pessoas ao seu redor, mas sempre é percebido algo em que a desloca do padrão dos outros, seja pelo olhar de terceiros para seu corpo, seja pela infantilização da forma como ela passa a ser tratada, seja pela limitação dos espaços do qual ela é designada a estar. Em qualquer lugar que ocupamos, sempre seremos colocados como diferentes em comparação com o bípede:

Você, talvez, não se dê conta, mas você é bípede. Sim, se você não possui nenhuma deficiência e é parte da categoria de pessoas construídas dentro de padrões normativos de corpo que consideram as experiências da deficiência como patologia; se nos olha com sentimento de pena, compaixão, coitadinho; se considera a pessoa com deficiência menos capaz, menos bela e improdutiva; se considera a deficiência como se fosse uma experiência única que se repete da mesma maneira para todas as pessoas e desconsidera a grande diversidade das deficiências e suas especificidades, além dos contextos pessoais, você é bípede. Se a sua inclusão quiser nos colocar nos cercadinhos específicos que mais excluem, sim, você é bípede. Se entende que o corpo sem deficiência é a única possibilidade de normalidade, sem dúvida, você é bípede (Edu O., 2020).

A bipedia nos fez pensar que somos inferiores em relação ao modo como eles operam o mundo e por isso o processo de se identificar como PCD pode ser doloroso, rasga a pele, cria cicatriz através dos pontos dos quais costuram nossos corpos. A deficiência nunca foi vista como algo possível, no máximo como objeto para prática de assédio religioso ao tornarem nossos corpos suscetíveis a um discurso de salvação e, se você também acredita nisso, sinto lhe informar, mas PCDs não salvam ninguém e nem garantem seu terreno no Céu. Todas essas imagens distorcidas e abusivas das quais o bípede trata as DEFs, nos distanciam do nosso próprio conhecimento, pois, nessa visão encaixotada, tornar-se DEF é perder possibilidades de vivências. Sabendo que somos criaturas que permeiam todas as possibilidades de existência, eu sou incapaz de acreditar nessas falácias. O que eu acredito é que

existe um esforço imensurável da parte da bipedia de nos apagar, pois sabem que a partir do momento que tivermos espaço para habitar igualmente entre eles, nós iremos deformar grande parte do que eles tomam como verdade, seja sobre nossos corpos ou sobre como devemos nos comportar em meio à sociedade que eles criaram.

Não, eu não estou dizendo que é fácil a etapa da metamorfose de tornar-se DEF, são muitas as barreiras e limitações criadas pela bipedia para dificultar o nosso acesso a uma vida com afeto, *“tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho. Mas noutra de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento”* (Rosa, 2008, p. 68), um novo pensamento como uma terceira via do que nos é dado como verdade, pensar na identificação enquanto DEF em relação à mariposa é pensar na beleza de descobrir um novo corpo, entender seus próprios limites e saber impô-los quando necessário.

Nem tudo o que se vê será aquilo que de fato é  
É indizível a imensidão de ser o que se é  
Só com olhos não se pode ver, Nem com ouvidos escutar,  
É preciso atravessar, se preencher de não saber

Nem tudo o que se vê será aquilo que de fato é E assim pra renascer,  
reconhecer  
Elucidar enfim, o que se é

(Música de Marcelo Onofri para o espetáculo *Desterradas*<sup>8</sup>, 2019)

Elucidar o que se é para enfim saber dar afeto ao próprio corpo e para es outres semelhantes, entender a potencialidade e se abrir para experimentar o corpo DEF é, ao contrário do que conta o bípede, uma relação de carinho e cuidado para redescobrir as formas de se fazer no mundo, e expandir as formas já conhecidas de realizar tarefas a partir do novo corpo com as novas potencialidades. Desencasular-se<sup>9</sup> e tornar-se DEF enquanto identificação é

---

8. Espetáculo que construí junto a um coletivo de estudantes durante a graduação em Artes Cênicas na Unicamp, uma pesquisa a respeito de Medeia com direção musical de Marcelo Onofri.

9. Ato de sair do casulo capacitista e assistencial formado pela bipedia a respeito do que eles projetam em nossos corpos e nos apropriarmos de nós mesmos.

como ter um romance consigo mesmo, às vezes são necessárias as discussões e distanciamentos, mas amar-se enquanto pessoa com deficiência torna-se um ato político perante uma sociedade que nos priva de afeto. Tornar-se DEF é reivindicar o ser diferente, ser estranho, distanciar-se do comodismo da normalidade, pois igualar-se ao bípede é apagamento. Como a mariposa, renascer de si próprio reivindicando o próprio corpo como lugar de afeto.

### Deformando espaços e temporalidade

Ao redor da mariposa formam-se linhas sinuosas com pequenos traços em sua extensão, dando vida ao formato de cicatrizes. Expor as cicatrizes, para mim que sou DEF física, é uma prática de expor meu amor pelo meu corpo e de reivindicar a minha cultura, reivindicar minhas próprias linhas bordadas em minha pele, pois toda vez que nós entramos em um ambiente nós deformamos esse ambiente e começamos a fazer parte dele. Um corpo de afeto é um corpo que afeta. Uso o termo **deformar** pensando diretamente na estética dos nossos corpos disformes e a partir do momento que entendo meu corpo como potência, a deformidade torna-se algo belo e bem-vindo. Transformar nosso vocabulário a partir do conceito de nossos corpos é construir também nossa cultura.

A sociedade do capital nos transforma em máquinas em que, na cultura da bipedia, a capacidade corporal compulsória<sup>10</sup> é engrenagem do sistema em que vivemos. O bípede vive em busca de um corpo que se supera em ações, formatos e força, que se serve não apenas para alimentar esse sistema que corre em busca da sonhada perfeição. Falar sobre a cultura DEF é falar de corpos anticapitalistas que afrontam o atual sistema econômico, estruturas físicas e a noção temporal de funcionamento. Pesquisar e poetizar as estéticas disformes de nossos corpos é uma afronta a esse sistema que busca o embranquecimento das ideias, a busca por uma estética *clean*. Explorar as fisicalidades do corpo com deficiência enquanto estética de atuação no mundo nos leva para o caminho contrário ao que se espera da estética “limpa” do bípede, o movimento dos nossos corpos pressupõe assimetria e

---

10. Conceito trabalhado por Anahi Guedes, mulher DEF lésbica doutora em Antropologia.

partindo deste conceito existe uma infinidade de linguagens a serem exploradas. A despadronização do corpo é que desperta o novo. Quando corpos DEFs são identificados em meio à sociedade, uma das primeiras reações é de espanto, um susto por encontrar algo que foge tanto do comum que parece errado, por isso, ao apropriar-me de mim, me aproprio também desse espanto que me é direcionado e tomo essa ação como parte da minha existência e luta contra um sistema no qual não sou bem-vinda:

Assumir a importância da deficiência como categoria de análise epidemiológica, por exemplo, pode fortalecer a saúde coletiva na superação dos sistemas de opressão sustentados pelo capitalismo neoliberal, intimamente imbricados na corponormatividade de nossa estrutura social. Essa na qual o patriarcado, a branquitude e a cisheteronormatividade também são estruturantes e estão estruturalmente implicadas entre si (Mello, 2022, p. 3951).

Urge que na busca por reafirmar a ancestralidade de um povo marginalizado, também seja reafirmada sua cultura. Nossa cultura é afronte e por isso há o medo do bípede de que tomemos nossos locais de fala, para nossas formas de existir. Nós deformamos os espaços físicos deles construindo rampas, elevadores, corrimãos, pisos táteis, isolamentos acústicos. Deformamos seus meios de comunicação usando da língua de sinais e linguagens não verbais para nos expressarmos, deformamos sua noção de tempo ao caminharmos em outro ritmo, ao pensarmos e expormos ideias neurodiversas que operam em tempos que são naturais a nós, não construído de acordo com a demanda de mercado. Deformamos o modo de enxergar ao propormos o tatear das coisas, ao descrevermos as visualidades para que se transformem em imagens audíveis. Nossa cultura é tão rica e futurista que a bipedia é incapaz de acompanhar tamanha revolução, a cultura DEF é expansiva em seus modos de existência, pois, ao não nos encaixarmos nas formas simétricas ao qual insistem em nos colocar, nós expandimos os sentidos e reinventamos nossas práticas fazendo de nossas assimetrias nossa própria revolução, assim como afronta Billy Saga:

A hegemonia bípede, agora está fadada  
A roda da cadeira na sua unha encravada  
Linha de frente incômodo ser eu só tanta gente  
Vou te prender no labirinto da minha mente

## Tecendo teias e raízes: entremeios da cultura DEF

Sua soberania me causava medo  
Mas eu matei, exorcizei, sentei o dedo  
No centro da ferida de toda a esquisitice Saí pelado passeando com  
Zuleika Brit  
Grafitei calçadas de ruas onde nascia arruda Tags subliminares contra  
autoajuda  
E do fundo do abismo os normais me olharam confusos  
Eu que estava no topo, logo eu, um corpo intruso

Um incômodo, uma desordem, um estrangeiro  
Um fora do contexto mesmo entre os maloqueiro  
Estranho feio e frágil, um obtuso  
Profano não colonizado, um corpo intruso (Billy [...], 2021).

Incômodo, improdutivo, incapaz, insuficiente, incompleto. Não, indomável. Por sermos indomáveis que tanto se faz barulho e se incomodam conosco, por não nos encaixarmos na realidade reduzida, restrita, da qual você, bípede, criou, nós inventamos a nossa própria com uma tecnologia sensorial avançada demais para um sistema falido. Eu acredito na cultura DEF como a dos ancestrais do futuro.

### Nó final

Fim de tarde, já se passaram semanas (pois assim como os corpos DEFs, o bordado manual propõe um tempo diferente ao que se espera da imediatez mercadológica) e chegamos ao último nó em que é possível visualizar o todo da trama: em um tecido retangular bege de algodão cru, o bordado em tons de vermelho com uma mariposa ao centro. A mariposa tem a asa inferior esquerda menor que a direita, ao redor dela linhas sinuosas com pequenos traços por toda extensão formam o desenho de cicatrizes. Do canto inferior esquerdo, linhas grossas na horizontal e entre elas linhas finas verticais formam uma teia, em contraponto, no canto superior direito, o comprimento de corpos finos e cônicos preenchidos em ponto cheio dão vida às raízes. Ambas as imagens desembocam na mariposa ao centro. Mais uma vez, lembre-se de não se deixar levar por uma estética bípede ao construir essas imagens, aqui nós exploramos a estética assimétrica das formas.

Nesse bordado torno palpável minhas ideias e transformo em imagens táteis a minha pesquisa por acreditar em diferentes formas de conhecimento e de mediação com o público que eu quero que tenha acesso ao meu material. Não projeto neste meu emaranhado de linhas bordadas o desvendar de todos os antepassados não sanguíneos da PCD, muito menos a criação de uma nova cultura, mas sim instigar a busca pela continuidade da criação das teias de relações para que haja continuidade na expectativa de vida desses corpos e para que em algum momento seja possível fixar as raízes dessa cultura nesse solo em que ainda somos estrangeiros.

Um corpo que não tem raízes sanguíneas cria teias de afeto. Cada linha uma vida, cada nó um encontro, no encontro o deformatar das ideais como construção de memórias do futuro, nos nós, emaranhados de conhecimentos ancestrais. Corpos do presente que se espelham nos ancestrais do futuro com movimentos físicos, sensorialidades e sinapses avançadas demais, todas essas tecnologias orgânicas de nossos corpos geram medo num presente em que o capital limita as pluralidades de vida. Apropriar-se de nossas estéticas como forma de tecer o destino de um povo esguio que desliza por várias culturas sem ser notado.

Nós, existindo no hoje, já somos ancestrais daqueles que virão. Lutar pela nossa cultura que deforma a normalidade é lutar por nossa existência.

Visualizar nossas próprias veias como teias do corpo é entender-se ancestral entremeado de afeto.

## Bibliografia

- BILLY Saga – Corpo Intruso | Clípe Oficial. [s. l.: s. n.], 2021. Publicado pelo canal Billy Saga. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtu.be/ZU4VSzUhwVE>. Acesso em: 6 de jul. 2022.
- CARTA AOS BÍPEDES #2 – com LIBRAS. [s. l.: s. n.], 2020. Publicado pelo canal Edu O. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpLn-3Vr2HHk>. Acesso em: 19 nov. 2025.
- EDU O. Carta aos bípedes. **O corpo perturbador**, 1. Jul. 2020. Disponível em: <https://ocorpoperturbador.blogspot.com/search?q=carta+aos+b%C3%ADpedes>. Acesso em: 5 out. 2022.
- MELLO, Anahi Guedes de. Gramáticas do capacitismo: diálogos nas dobras entre deficiência, gênero, infância e adolescência. **Revista Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 10, p. 3949-3958, 2022.

## Tecendo teias e raízes: entremeios da cultura DEF

NANCY, Jean Luc. **O intruso**. Paris: Éditions Galilée, 2000.

ROIG, Tawana. Às raízes entrelaçadas ao micélio tecem conexões profundas no solo.

**Medium**, 2 jan. 2024. Disponível em: <https://medium.com/@tawanaroig/%C3%A0s-ra%C3%ADzes-entrela%C3%A7adas-ao-mic%C3%A9lio-tecem-conex%C3%B5es-profundas-no-solo-d35804cd3f22>. Acesso em: 2 mar. 2023.

ROSA, João Guimarães. Nenhum, nenhuma. *In*: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 62-68.



# **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 reelaborando 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 (UNEB), 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 seqüela 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 macropolítica, 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 sexismo, 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 posicionar-mos 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 considereirei 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 seleto 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 interdito. 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 virtuosidade 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 remetessem 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

## Metodologia da lagarta

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 lembrar 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 sobrepunha 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 bipedia 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 “enlagentada,” 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, conseqüentemente, 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 bipedia 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.



# O SABER INVISUAL DA PLASTICIDADE: POR UMA PEDAGOGIA DO EXCESSO

*THE INVISUAL KNOWLEDGE OF PLASTICITY:  
FOR A PEDAGOGY OF EXCESS*

*EL CONOCIMIENTO INVIDENTE DE LA PLASTICIDAD:  
HACIA UNA PEDAGOGÍA DEL EXCESO*

**Diego Landin Borges**  
**Anchieta de Carvalho**

**Diego Landin Borges**

Ator, diretor, escritor, designer gráfico e artista plástico. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi professor de Visualidades e Direção do curso de Teatro-Licenciatura da UFC. Diretor de *Peça para Dias de Chuva* (2016), *E.L.A* (2019) e *Gato Preto* (2025). Idealizador do Trama de Gato Coletivo (CE). Criador da marca *ERRATICA design*.

E-mail: [diego88landin@gmail.com](mailto:diego88landin@gmail.com)

**Anchieta de Carvalho**

Artista invisual. Graduando em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e formado em Artes Visuais pelo IDC (Instituto dos Cegos do Estado do Ceará). Multipar atleta hexacampeão, tetra norte nordeste, tetra jogos aquáticos e bicampeão mind cearense.

E-mail: [anchietadecarvalho22@gmail.com](mailto:anchietadecarvalho22@gmail.com)

## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o ensino de visualidades no teatro a partir da experiência pedagógica com Anchieta de Carvalho, estudante cego. Sua presença desafia paradigmas visuais hegemônicos nas artes, revelando a potência da cegueira como força criativa e crítica. O texto questiona a centralidade da visão na pedagogia teatral, propondo o conceito de plasticidade como alternativa sensível, multissensorial e inclusiva ao de visualidade. A plasticidade é entendida como um saber corpóreo, tátil e situacional, que se manifesta na relação entre corpo, espaço e espectador. O autor critica a rigidez institucional das definições tradicionais de artes visuais e defende uma pedagogia do excesso, voltada ao sensível. A relação entre o ensino de cenografia e Anchieta de Carvalho encarnam essa plasticidade expandida como metodologia. O artigo propõe um olhar cego, que envolve percepção para além da visão. Trata-se, por fim, de uma defesa de pedagogias inclusivas e excessivas como potência estética e epistemológica.

**Palavras-chave:** ensino de teatro, olhar cego, taticidade.

## Abstract

This study reflects on the teaching of visualities in theater based on a pedagogical experience with Anchieta de Carvalho, a blind student. His presence challenges hegemonic visual paradigms in the arts, evincing the potential of blindness as a creative and critical force. This study questions the centrality of vision in theater pedagogy, proposing the concept of plasticity as a sensitive, multisensory, and inclusive alternative to visuality. It understands plasticity as a corporeal, tactile, and situational form of knowledge that manifests itself in the relationship between body, space, and spectator. This study critiques the institutional rigidity of traditional definitions of visual arts and defends a pedagogy of excess toward the sensorial. The relationship between the teaching of scenography and Anchieta de Carvalho embodies this expanded plasticity as methodology. This study proposes a blind look, involving perception beyond vision. Ultimately, it defends inclusive and excessive pedagogies as an aesthetic and epistemological potential.

**Keywords:** blind look, tactility, theater teaching.

### Resumen

Este artículo propone reflexionar sobre la enseñanza de las visualidades en el teatro a partir de la experiencia pedagógica con Anchieta de Carvalho, estudiante ciego. Su presencia desafía los paradigmas visuales hegemónicos en las artes y revela el potencial de la ceguera como una fuerza creativa y crítica. Este texto cuestiona la centralidad de la visión en la pedagogía teatral y propone el concepto de plasticidad como una alternativa sensible, multisensorial e inclusiva al de visualidad. La plasticidad se entiende como un saber corporal, táctil y situacional, que se manifiesta en la relación entre cuerpo, espacio y espectador. Se critica la rigidez institucional de las definiciones tradicionales de las artes visuales y se defiende una pedagogía del exceso, orientada hacia lo sensible. La relación entre la enseñanza de la escenografía y Anchieta de Carvalho encarna esa plasticidad expandida como metodología. Este artículo propone una mirada ciega, que implica una percepción más allá de la visión. Se trata, en definitiva, de una defensa de pedagogías inclusivas y excesivas como potencia estética y epistemológica.

**Palabras clave:** enseñanza del teatro, mirada ciega, tactilidad.

### Preâmbulo

Este trabalho<sup>1</sup> nasce do diálogo artístico-pedagógico que mantenho com o estudante cego<sup>2</sup> Anchieta de Carvalho, desde que ministrei a disciplina **Estudos visuais da cena**<sup>3</sup> no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2023. Ali vi-me imediatamente entrelaçado num impasse ético, estético e epistemológico. Diante de Anchieta, questioneimei-me: como ensinar **visualidades** a uma pessoa invisual? Pois não (ou não só) se tratava de empenhar-me em adaptá-lo à dinâmica da sala (e da cena) em que termos como **perspectiva, ponto de fuga, plano baixo, médio e alto**

1. Este texto é a seleção e adaptação de passagens de minha dissertação de mestrado, *A força plástica da cena: por uma pedagogia do excesso*, sob orientação do Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC) em fevereiro de 2025.
2. Os termos “cego” e “invisual” são hoje largamente acordados para referir-se à pessoa com deficiência visual.
3. A disciplina abrangeu análises, improvisações e experimentações composicionais por meio da cenografia. Foi co-ministrada pelo Prof. Dr. Erwin Schrader.

pululavam automaticamente da minha boca. A questão calava mais fundo, indo de encontro ao paradigma mesmo do que se crê visual – hierarquicamente visual – na prática e ensino de Artes.

A inquietação que atravessa todo este artigo é: o que um único caso como o de Anchieta expõe de nós, chamados videntes<sup>4</sup>, em nossos próprios limites visíveis? Em paralelo, quais são as barreiras e possibilidades do ensino de visualidades a uma pessoa cega? Antes de indicar um **déficit**, a cegueira neste caso pode mesmo significar **potência e disrupção** de códigos relacionais e visuais hegemônicos (na arte e na pedagogia); em vez de **falta**, pode provocar uma **multiplicidade** de criações estéticas, de reinvenções da linguagem e das relações entre corpo, espaço e espectador. Cabe trazer nesse ponto a reflexão de Alves e Cerejeira (2020) quando pensam as políticas e poéticas da audiodescrição como uma “prática de expansão do olhar, retomando a natureza etimológica do teatro” (Alves; Cerejeira, 2020, p. 9)<sup>5</sup> na relação entre visualidade e deficiência visual:

a ênfase no eixo da deficiência visual nos põe diante de um cenário fértil que emerge do entendimento metafórico-estético da cegueira, suscitado por Bavcar, por meio do qual podemos interpretar, inversamente, a dimensão do não visível, da escuridão, da penumbra, como potência criadora e engendradora de outras formas de representar e perceber o mundo. Não sem razão, Bavcar nos convida a pensar, a partir do tato, em um olhar que se constitui pela aproximação, o qual não se contenta com o exercício distanciado da frontalidade perceptiva, suscitando, por conseguinte, um tateamento exploratório da tridimensionalidade dos fenômenos externos. Kastrup, por sua vez, enfoca a possibilidade da constituição de uma percepção háptica que não estaria apenas no tato, mas que contemplaria outros sentidos, podendo, assim, constituir um olhar orientado hapticamente, o qual possa “tocar”, multidimensionalmente, as coisas (Alves; Cerejeira, 2020, p. 20-21).

Ainda que o objetivo deste artigo não seja debruçar-me nas considerações acerca da audiodescrição, é relevante trazer o autor supracitado por anunciar algumas questões que atravessam este texto, como a **potência tátil**

---

4. Neste caso, expressão que designa “que ou aquele que vê”, em oposição a “cego”.

5. O autor se refere à palavra *theatron*, composta de *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que denota “lugar”. Daí, “lugar para olhar, lugar de onde se vê”: teatro.

**do olhar** e a **multissensorialidade** que enseja a cena teatral, tanto mais não seja por alinhar-se ao campo de pesquisa em ascensão da cultura DEF. Desse modo, desejo pontuar nas linhas a seguir, de maneira poética, autor-reflexiva e crítica, indagações e proposições que potencializem uma reconfiguração sensível da pedagogia teatral para além do capacitismo, e defendo o ensino da **cenografia** a partir do conceito de **plasticidade**<sup>6</sup> como processo indissociável do corpo e da espacialidade: um **saber invisual** da cena.

De antemão, torna-se necessário discutir o que seriam as visualidades, e o porquê de minha indisposição quanto ao termo. Para Sousa et al. (2021, p. 2), visualidade é a “qualidade daquilo que é visual. [...] Frequentemente, o conjunto de elementos que compõem uma encenação, para além da dramaturgia, das sonoridades e da atuação, é chamado de visualidades.” Assim, seriam materialidades – luz, cenografia, gestualidade, maquiagem, figurino etc. – que, se por um longo período serviram ao ilusionismo ou realismo ocidentais, hoje veem-se cada vez mais investidas de uma potência política e poética justamente por jogar com a percepção do espectador, tensionando seu lugar subordinado ao texto de outrora e inserindo-se num campo autônomo de arte e pesquisa.

Para o professor e designer de luz Eduardo Tudella (2017), a visualidade está inter-relacionada com outro termo: **visibilidade**. Esta é definida como a sensibilização do olho humano provocada pela luz sobre um objeto, enquanto aquela, mais complexa, envolve fatores históricos, sociais, discursivos, corporais e cognitivos. O ato de ver não é apenas biológico, mas cultural, e a visualidade está ligada ao **modo como vemos**, entremeando dinâmicas que envolvem o próprio sujeito (que vê), sua posição *in situ* e aquilo que também lhe devolve o olhar:

além de não serem idênticos, esses conceitos [visibilidade e visualidade] assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual, ou seja: uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos,

---

6. Do grego πλαστικός, plastikos, “que serve para moldar; próprio para modelagem” e “da arte de plasmar; da plástica”, conexo com o latim *plasma, ātis*, “criatura”. Daí plasticidade. Ver: Malhadas et al. (2009, p. 89).

ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível (Tudella, 2017, p. 42).

No contexto teatral e artístico, podemos então entender visibilidade como tudo o que se relaciona à iluminação da cena e à posição do espectador, enquanto visualidade envolve a qualidade estética e poética das imagens produzidas. A interação entre esses dois conceitos cria uma dimensão “invisível” (Tudella, 2017), que vai além do que é apenas iluminado ou perceptível, revelando aspectos dinâmicos da obra, que ficariam ocultos se fosse considerada apenas a visibilidade. E é a partir daí minha suposição de que tampouco o termo visualidade seja suficiente para dar conta desses territórios sensíveis infinitamente complicados que a relação ator-cena-espectador enseja. Pois onde começam as visualidades, onde termina o corpo que trabalha com essas visualidades, produzindo-as ou fruindo de sua manifestação? Por meio de que sentidos nos autorizamos a um tal exame e categorização? Apenas pela visão e inteligência humana? E se nos fosse negada a visão?

E mais: que discurso sustenta as visualidades como categoria? Não conteria este termo um paradoxo ético-estético mais profundo? Tal nomenclatura não daria a ver toda uma tradição acadêmica hipercentrada no que se crê visual? Por influência de Anchieta, meu pensamento se agitou rumo a considerações radicais sobre com que estados de percepção jogamos em cena, e a uma investigação **tátil** de texturas, densidades, frequências, volumes e aberturas que materializam uma tal experiência entre espaço, ator e espectador. Ao esmiuçar minhas inquietações no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, fui levado a expandir (quando não retrair) o termo visualidades para outro que soasse menos positivo e, a meu ver, excludente. Abriram-se para mim então as plasticidades, que não têm a competência de englobar ou absorver – como o conceito genérico das **artes visuais** – as inumeráveis técnicas, linguagens e fenômenos que envolvem o fazer artístico humano numa mesma sigla; pelo contrário, sugerem as plasticidades, possivelmente, uma zona negativa e situacional que nos **informa** enquanto seres viventes, algo sem estatuto definido que se deforma no instante mesmo em que se oferece aos sentidos e gestos sociais; um deslizamento, ou tensionamento, entre visível e invisível que a percepção engendra e faz colapsar. Afinal, antes

de contrapor-se defensivamente ao domínio do visível, as plasticidades podem mesmo enriquecer o que entendemos por **imagem** e **olhar**, restituindo-lhe o componente tátil e sensível – “**ver** só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do **tocar**” (Didi-Huberman, 2010, p. 31, grifos do autor) – e ao sentido de propriocepção do corpo no espaço, tanto mais do ator quanto do espectador: “A cena [é o] meio que efetiva a imagem total do evento espetacular simultaneamente, como fisicalização artificializada do corpo que cria e projeta imagens, desde, e em si mesmo” (Tudella, 2013, p. 66).

Pelo conceito de “imagem total” utilizado por Tudella, por outro lado, entendo a cena não como **síntese**, e sim como **excesso**<sup>7</sup>: proliferação de imagens sensíveis – verbais, visuais, sonoras, táteis, olfativas, gustativas etc. – que se atualizam incessantemente na produção poética e fruição estética. Assim, pensar as plasticidades da cena – ou a cena como plasticidade – me leva a entendê-las como confluência (e conflito) entre o corpo do ator e do espectador com as demais materialidades que a compõem, causando deslizamentos entre o ver e o ser visto, o produzir (e ser produzido pelas) imagens, seu estatuto na contemporaneidade e, sobretudo, promovendo um **olhar cego**<sup>8</sup> sobre a realidade.

A seguir, discutirei com mais profundidade sobre o que está implícito em tal problemática –visualidade x plasticidade – e o que seria um tal olhar cego, tendo como fio condutor o saber invisual que Anchieta me proporcionou, e relato alguns procedimentos metodológicos de que lancei mão na disciplina Estudos visuais da cena. Como prática-pesquisa em andamento, desejo com este artigo contribuir com a reflexão sobre pedagogias inclusivas e sensoriais no ensino de teatro, bem como situar o próprio ensino como um **processo criativo e amoroso** por excelência.

---

7. Do latim *excedere*, de *ex-*, “fora”, mais *cedere*, “sair, ir embora, retirar-se, abandonar”. Daí “ir além da conta”, “limite extremo”, “sobra”, “o que passa da medida”. A escolha dessa palavra tem várias modulações na pesquisa. Por enquanto, retenho o significado clássico “sair” e perverto-lhe o uso: exceder seria, pelo contrário, entrar mais ainda no corpo, adensar o corpo até este abrir-se, exceder-se. O conceito é fundamentado a partir da poética do pensador francês Georges Bataille mais à frente.

8. Uso este termo a partir de Hubert Godard, que aborda uma outra forma da sensação pelo olhar. Com base no trabalho de Lygia Clark e da neurofisiologia, o autor contrapõe o “olhar subcortical”, “côncavo”, ao “olhar cortical”, “convexo”. Ao chamar também esse olhar côncavo de “olhar cego”, Godard abre a possibilidade de pensá-lo como se fosse afetado diretamente por aquilo que “vê”, e não fechasse, pelo contrário, o que vê numa representação antecipada ou homogênea.

## O excesso: apologia às plasticidades

Num primeiro movimento teórico, vale analisar o diagnóstico efetuado pela Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais do Ministério da Cultura (MinC) quando define o campo das visualidades:

As Artes Plásticas – como foram até há pouco tempo conhecidas – ganharam nova dimensão. Passam a ser conhecidas como Artes Visuais. Integram o círculo das Artes Visuais aquelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem – por quaisquer instrumentos e ou técnicas – imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, necessariamente, através do sentido da visão, podendo ser ampliado a outros sentidos. Partindo desse centro, o círculo se expande, agregando suas diversas manifestações, até que a circunferência das Artes Visuais alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, centrados por outros valores, gerando zonas de intersecção que abrigam manifestações mistas, que não deixam de ser “visuais”, mas obedecem, com igual ou maior ênfase, a outras lógicas. Este círculo e suas intersecções compõem o campo das Artes Visuais (Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais, 2005-2010, p. 20).

O que me inquieta nessa definição é a noção determinista de **centro**. Ter “como centro a visualidade”; apreender-se a experiência artística “necessariamente através do sentido da visão” etc. Além disso, há como que uma modulação quase-**panóptica** do setor. Quantos centros, quantas circunferências – como nos círculos infernais de Dante! Mas não seria a arte (e os saberes que promove) justamente **excêntrica**, invariavelmente **excessiva**? Ou, se efetuar alguma centralização cognitiva, não seria esta provisória, sofrendo contínua transformação e reformulação? É claro que, para fins de administração e coadunação com a política de editais imperativa nesse país, torna-se necessário uma centralização, seja conceitual, seja burocrática. Porém, até que ponto isso também não nos **condiciona** enquanto produtores e espectadores de arte, até que ponto também não nos confunde ao submetermo-nos primeiro à visão? Por outro lado, se utilizo aqui a noção de plasticidade, não desejo com isso um retorno nostálgico ao termo **artes plásticas**. Na verdade, não desejaria definição alguma: a experiência artística no meu entender é indefinível, inominável, inclassificável. Defendo a noção de plasticidade

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

como potência que **excede** qualquer poder coercitivo da linguagem, seja esta escrita ou visual, implicando a reversibilidade e a interação permanentes entre as artes e os sentidos. Pois um tal excesso se radica no corpo, no tangível, na plasticidade que opera o corpóreo.

Em outra passagem desse documento oficial, entende-se que

A definição sobre os campos das artes visuais tem sido matéria de reflexão e debates sofisticados devido à sua amplitude e à agregação de questões filosóficas. É necessário, antes de qualquer diagnóstico, redefinir as Artes Visuais como um território que incorpora hoje diversas áreas de expressão, além das Artes Plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura, objeto) (Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais, 2005-2010, p. 20).

Reconhece-se a amplitude (discutível e subjetiva) do campo ao mesmo tempo que limita seu juízo: o que seria esse **convencionalismo** das Artes Plásticas? Isso não implicaria um discurso negativo sobre essas formas táteis de arte? Um esgotamento da pintura, escultura, desenho etc. como formas arcaicas, até **abjetas**? Será que tal abjeção não seria sintoma de uma sociedade sempre mais virtualizada, digitalizada, de um desprezo por tudo aquilo que é manual, suado, **sujo**? Já recebi alguns olhares desviados quando assumo que meus desenhos e pinturas são em sua maioria feitos à mão e com tinta. Já recebi alguns graves silêncios quando digo que sou diretor de teatro e levo no mínimo de seis meses a um ano para construir uma peça. É bem diferente a recepção quando informo ser também designer gráfico e **artista visual**.

Assim, desloco a plasticidade do senso comum que a toma como elemento secundário, decorativo, arcaico ou convencional. Ampliando-a para além (e mesmo aquém) das visualidades, tomo-a na dimensão radical da cena: a plasticidade é condição *sine qua non* para a produção e o acontecimento teatral.

Tudo isso também me permite considerar que as plasticidades não se encerram em sua especificidade técnica; pelo contrário, promovem percepção e agir no mundo **a partir mesmo do artifício**, do chão da fábrica, dos ensaios e experimentações, da montagem entendida como trabalho artesanal

sobre forças. O saber da plasticidade, portanto, me permite intuir formas teatrais que agem de dentro dos sistemas (e sintomas) de sentido prefigurados pela cultura, transfigurando-os. Pois se através do teatro nos damos a conhecer, é nele igualmente que nos **perdemos**, efetuando como que um dispêndio suplementar de energia física e simbólica justamente pela vertigem de sentido que convoca o processo artístico. E que seria esse dispêndio suplementar, em contraposição a um utilitarismo ou **eficiência** da visão no saber teatral? Ora, é o pensador Georges Bataille que aponta para uma perturbação fundamental entre excesso e utilidade, termos com que tateio uma possível **pedagogia do excesso**. N' *O Erotismo* (2014) ele provoca:

Por definição, o excesso está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, liga-se à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis. Mas a volúpia zomba do trabalho, cujo exercício, já o vimos, é aparentemente desfavorável à intensidade da vida voluptuosa. Em relação aos cálculos em que a utilidade e o gasto de energia entram em consideração, mesmo se a atividade voluptuosa é tida por útil, ela é *excessiva* em sua essência (Bataille, 2014, p. 195-196, grifos do autor).

Desse modo, penso uma plasticidade da cena como excesso que se efetua inevitavelmente em virtude de um dispêndio simbólico e real. Reflito sobre uma **pedagogia** que perturbe a ideia clássica do discurso, seja este visual-figurativo ou textual-narrativo. A plasticidade faz vir à tona outras qualidades de sentido e presença, instaurando um campo de forças operado pelo corpo em confronto com demais materialidades do espaço. Assim, Anchieta de Carvalho, a meu ver, é todo plasticidade, e promove o **ponto-limite** para se pensar um teatro aberto às forças excessivas do outro e do mundo.

## O olhar cego<sup>9</sup>

Há pouco mais de uma década, Anchieta de Carvalho foi acometido por uma fatalidade doméstica. Chegando em casa após treinamento extenuante sob o sol do meio-dia, abriu o freezer para tomar uma água “supergelada”:

---

9. As páginas seguintes foram desenvolvidas a partir de uma conversa online que realizei com Anchieta em novembro de 2024. A conversa, a partir de agora, é indicada direta ou indiretamente, entre aspas ou justificada especialmente no corpo do texto.

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

Seu corpo estava “com a pressão interna muito alta”; naquele instante, pela brusca alteração de temperatura, Anchieta sofreu violento choque térmico que lhe afetou severamente a retina. O trauma o deixou inconsciente por oito horas. Quando acordou no posto de saúde já não enxergava. A partir dali, Anchieta de Carvalho tornou-se um **invisual**. Mesmo após inúmeras cirurgias, Anchieta não conseguiu reverter sua condição. Hoje aposentado, percebe apenas quando está claro ou escuro, e para realizar certas ações de mobilidade precisa de auxílio. Depois de levar uma série de quedas<sup>10</sup> durante o semestre em que foi aluno de Teatro no ICA (Instituto de Cultura e Arte da UFC), Anchieta transferiu-se para o curso de Jornalismo, no qual realiza documentários audiovisuais e vivências coletivas no intuito de instruir-nos sobre acessibilidade e inclusão<sup>11</sup>.

Isso, porém, é apenas uma de suas facetas. Praticante de Kung-Fu desde a adolescência, atualmente detém o título de hexacampeão consecutivo invicto nos quatro estilos de paranatção, além de “tetracampeão Norte-Nordeste, tetra jogos aquáticos, bicampeão mind cearense, ciclovelocista, bailarino, dançarino, praticante de musculação, pilates, crossfit e funcional”. Pergunto a ele como arranja tempo para tantas atividades:

Mestre, quando a gente fica invisual, quando a gente fica cego, o tempo é todo nosso, você não precisa mais correr para trabalhar, correr para estudar. Mas agora ficou diferente; depois que eu ingressei na natação, resolvi realizar um grande sonho da minha vida. Desde a época do ginásio eu gostava de teatro, mas havia um preconceito gigantesco, e foi por isso que eu ingressei nas artes marciais, porque eu queria fazer na verdade teatro. Mas as pessoas, os meninos, tinham aquela famosa frase “quem faz teatro é baitola”, “quem faz teatro é viado”... aí os cara vinham me bater e eu digo “não, eu tenho que reagir”. Então passei a praticar o Kung-Fu e comecei a me defender. (Anchieta de Carvalho)

10. Penso que a falta de estrutura e preparação de um curso de arte como este aponta para o desafio de encampar práticas pedagógicas mais inclusivas, sem deixar de fora o rigor e vigor prático que as disciplinas exigem.

11. Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=oeskpjedwdM&ab\\_channel=AnchietadeCarvalho](https://www.youtube.com/watch?v=oeskpjedwdM&ab_channel=AnchietadeCarvalho). Para mais informações sobre seu portfólio, ver: <https://www.instagram.com/tonemaitonemvendo/?hl=pt-br>.

A arte é costumeira para Anchieta. Formou-se pelo **Projeto Cores da Alma**, vinculado ao **Instituto dos Cegos**<sup>12</sup>, onde acabou por desenvolver uma metodologia de desenho usando a mão esquerda como guia: “nas minhas mãos existem dez olhos; com as mãos aprendi a perceber novas imagens”. Diz que hoje ainda sofre preconceito por ser cego, vários amigos se afastaram depois do ocorrido, mas que nada disso o desanima. Anchieta acredita “em Deus, um Deus diferente, não esse Deus que as pessoas pregam aí, que eu não acredito, mas um Deus-essência, um Deus-energia, um Deus-frequência”. Durante os primeiros anos de cegueira começou “a buscar dentro [de si] uma energia para que pudesse reagir”. Ao ser contatado por seu mestre no Japão, este lhe perguntou:

“Você quer ser um cego igual os outros ou quer ser um cego diferente?”  
Aí eu disse “mestre, eu quero ser um cego diferente”. Então eu fiz o treinamento Ninjutsu pra acionar a glândula pineal<sup>13</sup>, que é o terceiro olho, que fica no meio da sua testa, é o olho que fica interno, é o olho que enxerga, porque enxergar é uma coisa, ver é outra. Ver você vê com os olhos e enxergar você enxerga com sua mente. Quem tem esse poder? Os mentalistas, os ilusionistas, os mágicos, os videntes<sup>14</sup> e nós, que somos invisuais, os cegos. (Anchieta de Carvalho)

Aqui me permito relacionar a **frequência** a que Anchieta se refere às considerações sobre o **olhar cego** de que nos fala o educador somático e dançarino Hubert Godard. A partir do autor, penso que o olho deve ser

---

12. Mantido pela Sociedade de Assistência aos Cegos (SAC), realiza há 81 anos ações nas áreas de saúde, educação e assistência social. Para mais informações, acessar homepage, disponível em: <https://institutodecegosdoceara.com.br/>. Acesso em: 24 nov. 2025. Provenientes da SAC, há o Grupo Olho Mágico, que “desenvolve uma pesquisa extensiva em artes cênicas, dedicando-se particularmente ao Teatro. O coletivo se lança no imenso desafio de, mesmo com a condição de cegueira, criar e produzir espetáculos teatrais com constante aprimoramento técnico e artístico”. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/36842/> e <https://www.instagram.com/grupolhomagico/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

13. O terceiro olho a que Anchieta se refere tem importantes considerações filosóficas e científicas, que por limitação formal não poderei relatar neste artigo. Fica a sugestão de leitura: *O ânus solar* e *O olho pineal*, publicados em 1931 por Georges Bataille.

14. Anchieta aqui se refere a pessoas dotadas de clarividência, adivinhação ou a faculdade de ver o passado e profetizar o futuro. Vale recordar o personagem Tirésias, famoso profeta cego de Tebas, evocado direta ou indiretamente em Homero, Sófocles, Dante, Virginia Woolf, entre outros. Não confundir com a outra acepção de vidente mais acima descrita, “que ou aquele que vê”.

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

tomado antes por sua concavidade recuada como **coisa impressa** na carne, fato material necessariamente talhado no tangível: forma plástica em conjunção com o mundo, com o qual se entrelaça a partir da singularidade de cada corpo em sua propriocepção. Godard, evocando o pensamento-arte de Lygia Clark, falará dessa “dissolução do corpo no contexto” em termos da propriocepção que “exerce um forte constrangimento sobre o olhar”:

Essa dupla ação do olhar e da propriocepção vai criar uma dinâmica responsável por nosso sentido da perspectiva. Esta por sua vez vai mudar consideravelmente a qualidade do gesto. Sabe-se que cada cultura, e a fortiori cada indivíduo, tem um sentido particular de perspectiva [...]. Portanto, cada um vai induzir uma perspectiva, ou seja, uma narrativa particular do mundo. Antes que alguém se mova, é obrigado a constituir um espaço a partir do topos, da geografia, que ele vai dinamizar, temporalizar. A perspectiva é também uma temporalização do espaço. Cada um a faz, mas muitas vezes, esta função perde sua plasticidade, podemos ficar limitados a um certo modo perspectivo (Rolnik, 2006, p. 77).

Ora, para exercitar essa plasticidade é que criava na disciplina de Estudos várias células cênicas a partir de pontos espaciais distintos da sala de ensaio. Erwin, coministrante da disciplina, havia cedido gentilmente ao curso o acervo que pertencera ao Coral da UFC, do qual fora maestro durante décadas. De posse de centenas de materialidades cênicas, desde tecidos, cordas, varais de luz, passando por bancos e mesas de madeira até andaimes de ferro, criamos um sistema de montagem e desmontagem dos dispositivos que evoluía em grau de complexidade. A infraestrutura da disciplina, portanto, estava dada<sup>15</sup>. A partir daí, ao longo do semestre, incentivamos os estudantes a improvisarem a partir do espaço branco e nu da sala HL201, no ICA, habituando-se com suas linhas, escalas, volumes, texturas, pontos de iluminação e ângulos secretos. O trabalho de investigação espacial avançava indissociável do corpo e da taticidade, como podemos observar na Figura 1.

15. Por meio da firme parceria travada com Erwin, também reabilitamos o Laboratório de Cenografia e Tecnologias da Cena (Cenotec), que hoje conserva, entre outros, o acervo do Coral da UFC, e foi fundamental para a metodologia aplicada na disciplina. Criado em 2011 pelo Prof. Dr. Pedro Henriques, o Cenotec é um projeto de pesquisa artística, pedagógica e patrimonial, de caráter extensionista, vinculado ao curso de Teatro-Licenciatura. Entendemos o CENOTEC como espaço privilegiado para articulações entre arte, ciência e tecnologia.

**Figura 1** – Estudos visuais da cena.



Por meio dessa metodologia, sempre ampliada, provocamos os estudantes a preencher a sala com formas inventadas, virá-lo de cabeça para baixo, dividi-lo em raias e planos, implodi-lo com o olhar, num consolidado espírito de cooperação geral. Aos poucos introduzimos a cenografia do acervo, sentindo seu peso, sua dinâmica e as infinitas sensações que uma mesma forma pode promover. Por meio da música, da afinação da frequência coletiva, investigamos o espaço como forma viva, nele **mergulhando**. Passamos a dividir a turma em grupos de cinco a oito pessoas; cada equipe criava microcenos repetidas até a exaustão. Quase sempre caíam numa narrativa de começo-meio-e-fim. Outros arriscavam a guiar-se apenas pelas formas, pelo desenho de seus corpos em conjunção com o espaço e pelo tempo da música. Tudo era jogo afinal. Algumas regras foram apresentadas: primeiro, era necessário que cada grupo esboçasse o espaço da cena a ser apresentada numa folha de papel, com o máximo de detalhes e indicações possíveis (espécie de *storyboard*). Segundo, o respeito de um grupo por outro durante a apresentação. Terceiro, o silêncio e a máxima concentração. Estabeleci como regra, igualmente, a verbalização e qualquer mímica gestual ilustrativa nas

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

cenas. O que quisessem expressar ou **narrar**, que fosse com o som, os objetos, a respiração, o ritmo, o movimento, o desenho espacial. Os estudantes eram constantemente impelidos a mudar suas perspectivas da mesma cena. Entre todos eles, Anchieta se movia imprimindo mais uma qualidade sensível ao espaço: o **tato**. Pedia aos alunos para observar Anchieta e a partir dele também investigar as materialidades com as mãos, com a pele, com os pés. Godard diz que “É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetifica e um outro que se dissolve no coletivo” (Rolnik, 2006, p. 74). Essa **dissolução**, mais uma vez, não é “total, regressão ou algo do gênero, é simplesmente a existência de um duplo movimento” (Rolnik, 2006, p. 74). Ou seja, é sentir que o espaço também me toca, e o tocante e o tocado se fundem numa “cegueira momentânea”:

Através desse acolhimento, vou ter um toque que também vai estar acolhendo. E depois, pouco a pouco, algo vai se colocar em movimento que permite voltar a uma objetividade. Em Lygia, existe essa relação tocante/tocado, e quando ela diz: “Dissolvo-me no coletivo”, em vez de pensar que é uma regressão, eu diria que ela encontra aquilo a que Merleau-Ponty chama a carne do mundo. Ela encontra uma espécie de matéria que é feita do cruzamento das interações sensoriais entre os objetos. E ela tenta modelar essa carne... (Rolnik, 2006, p. 74).

Esse extravio, essa dissolução, portanto, não significa uma despersonalização de si. Pelo contrário, é perceber e sentir que **tudo o que me excede também é corpo**, tudo o que não sou também pode ter estatuto de pessoa: a natureza, a matéria cenográfica que constitui o mundo, uma sala, o outro. É novamente praticar um fluxo sensível entre as coisas, sentir e perceber que, antes de signos articulados, as ideias são coisas e há uma **sensação** da própria ideia. Seria essa condição da sensação a frequência a que Anchieta se refere em vários momentos de sua fala? Ao perguntar-lhe sobre como faz para orientar-se espacialmente na piscina durante a natação, ele explica que

vem as vibrações, vem a frequência da água, vem a matemática, a contagem das braçadas, a contagem das pernadas, a contagem de você virar a cabeça para respirar. A sua cabeça, depois que você aciona a pineal, que você passa a entender o que é a frequência, você sente quando você tá chegando perto da borda da piscina, há um retorno na frequência

da água, aí você já diminui a velocidade pra você não bater, entendeu?  
A minha pele se tornou um olho gigante. (Anchieta de Carvalho)

Anchieta já havia me relatado a sensação de mergulho que lhe acompanhou nas aulas de teatro e sua descoberta como ator no espaço. O mergulho também qualifica a experiência igualmente **imersiva** de Anchieta como espectador cego de um espetáculo:

Houve uma peça que nós assistimos, tinha uma pessoa que ficava verbalizando pra mim, alto, descrevendo, e chegou um certo momento que eu pedi que ela não fizesse mais isso: “olha, eu te agradeço, mas agora eu quero sentir a peça”. Ela estranhou e disse “como assim?”; aí eu: “eu quero sentir a peça”. Então, como eu estava próximo ao palco eu botei as minhas mãos lá e senti a vibração das pessoas pisando no palco. Eu sentia as suas vozes vibrando no meu corpo, ou se não na minha própria alma. É algo como uma coisa, assim, extrassensorial, a gente tenta entrar dentro da peça, a gente imagina, desenha tudo que está acontecendo, e a nossa audição é supercaptativa. (Anchieta de Carvalho)

Godard também falará que “esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego [...] é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração” (Rolnik, 2006, p. 73). Se o espaço – piscina ou cena – é um “mergulho”; se Anchieta a um só tempo nele mergulha, é que há sobretudo uma convocação ao tato emanada pela realidade imediata das formas e fundos espaciais. Quando Anchieta mergulha e interage com o espaço por meio da sensação-frequência, sua matéria como indivíduo e a matéria do mundo parecem refluir sobre si a cada braçada, pernada – respiro. Sua pele se torna plástica, torna-se um olho gigante que não vê objetivamente, mas enxerga: esculpe e é esculpido tatilmente pelo meio, promove formas em trânsito pelas quais se orienta.

Assim, percebo em Anchieta a encarnação como que de um princípio cenográfico na experiência de mergulho com o mundo, produzindo uma **cenografia** indissociável do corpo. Uma breve revisão da etimologia grega pode enriquecer tal impressão. *Skênê* (σκηνή) indica a construção ou abrigo de fundo oposto ao proscênio, servindo a um só tempo de cenário e bastidor: ponto-limite entre aparição e desaparecimento do ator sob a perspectiva de quem vê, do *theatron*. De *skênê* podemos inferir, portanto, a **frequência** do

visível, o jogo de presença e ausência dos corpos no espaço, a gradação escultural de luz e sombra (a variante σκιά, *skia*, é literalmente “sombra de algo ou alguém”)<sup>16</sup>. **Grafia** é justamente sua escritura, seu desenvolvimento no tempo e no espaço, sua atualização em forma e figura sequenciada, como a música ou a poesia. *Skênographia*, portanto: “escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal)” (Pavis, 2015, p. 42-45). As considerações em torno de **cena**, **cenário** e **cenografia** apontam para uma problemática elementar entre profundidade e superfície no teatro ocidental, bem como as relações possíveis e impossíveis entre o teatro – tridimensional ou quadridimensional pelo fator tempo – e a pintura – bidimensional e **fixa** em um suporte<sup>17</sup>. Não é objetivo deste artigo esgotar tais considerações, tendo em vista o volume que tal tarefa exigiria. O que vale dessa, por assim dizer, **agonística visual**, é a encarnação em Anchieta de uma situação, por assim dizer, **aporética**, que escapa ao *logos* e à síntese: Anchieta é a cena, **enxerga** a cena ou **produz** a cena de dentro da cegueira? Talvez tudo isso concomitantemente. Nesse sentido, o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, em *Os olhos da pele* (2011), observa que

A construção em culturas tradicionais é orientada pelo corpo do mesmo modo que um passarinho dá forma a seu ninho movendo seu corpo. As obras de arquitetura autóctones em argila ou barro, de várias partes do mundo, parecem nascer dos sentidos musculares e táteis, mais do que dos olhos. Podemos inclusive identificar a transição da construção autóctone da esfera tátil para o controle da visão como uma perda de plasticidade, da intimidade e da sensação de fusão total características dos contextos de culturas nativas. [...] Contudo, a predileção da visão não implica necessariamente a rejeição dos outros sentidos [...]; os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis. O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais; o ingrediente tátil inconsciente que existe na visão é particularmente importante e muito presente na arquitetura histórica, mas extremamente negligenciado na arquitetura de nossa época (Pallasmaa, 2011, p. 25).

16. Ver: Malhadas, Consolin e Dezotti (2006).

17. E não é justamente essa suposta bidimensionalidade constituinte do quadro que um pintor como Francis Bacon questiona com as espessuras e volumes? E com seu trabalho escultural na divisão do tema pictórico em trípticos? Ver: Deleuze (2007).

Em outras palavras, trata-se menos de um ataque indiscriminado à visão em si (o que seria absurdo), que uma crítica ao olho como órgão hegemônico das modalidades arquitetônicas – e sensíveis, e teatrais, e plásticas – no contemporâneo; e o que isso implica de alienação do sujeito para com o espaço, pelo expurgo do “ingrediente tátil inconsciente da visão” em proveito da pura visibilidade, da visualidade retirada do sensível. É isto o que venho até aqui tateando, e que informo por meio de Anchieta: retomar a força tátil da visão. Segundo o estudante, “Para eu enxergar uma imagem eu tenho que senti-la.”

Pois não se abriria aí justamente uma outra lógica da imagem? A imagem aberta no entremeio? E, como forma aberta, não restauraria a imagem para si alguma taticidade? Não abriria Anchieta, de todo modo, a potência de um **ponto cego** no entendimento abstrato da visão? Em seu mergulho entre as linhas e raias da piscina-cena, não manejaria Anchieta aqui, plasticamente, não só uma, mas várias formas a partir de um centro, paradoxalmente excêntrico, que sua mão imprime com o espaço? Uma experiência heterogênea do espaço, entre o perigo do extravio e o firme desenho de linhas em seu percurso, pleno de imagens por onde se situar e se perder?

Tateando uma tal potência da imagem, reforço o desejo de abri-la para outras modalidades do sensível. A imagem é uma experiência multissensorial (nas palavras de Anchieta, extrassensorial) que envolve o corpo e o fluxo heterogêneo entre os sentidos: “As características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos” (Pallasmaa, 2011, p. 39). Isso porque “Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele” (Pallasmaa, 2011, p. 39-40). Para que tenhamos a consciência de “solidez, resistência e protuberância [bem como] distância, exterioridade e profundidade” necessitamos do tato que, de resto, nos dá a dimensão do próprio corpo (Pallasmaa, 2011, p. 40). Pallasmaa conclui afirmando que a arquitetura – e posso sempre mais alinhar suas considerações ao teatro – “elabora e comunica ideias do confronto carnal do homem com o mundo por meio de ‘emoções plásticas’” (Pallasmaa, 2011, p. 40).

Esse “confronto carnal”, essa “emoção plástica”, essa cenografia sensível, penso que Anchieta encarna em sua taticidade com o mundo. Através de seu olhar cego, Anchieta cria **com o mundo**. E regozija-se, por igual, com o fato

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

de que “talvez o espetáculo que acontece na minha mente seja melhor do que o que está acontecendo no palco”. Recordo a Anchieta o exercício que fizemos na disciplina quando inseri a montagem de andaimes no espaço. Lembramos, Anchieta e eu, que a maioria dos alunos permanecia estática. Olhavam o material cenográfico e pensavam muito antes de fazer qualquer coisa. Poucos alunos realmente se jogaram com maior desenvoltura, e Anchieta foi um deles, mergulhando destemidamente por entre as linhas e escalas, dançando pelos pontos de pressão dos andaimes. Peço-lhe que traga com o máximo de detalhes como foi aquele dia:

Um colega me levava até a estrutura, ficava passando pra um e pra outro, então quando surgiu essa metodologia dos andaimes, essa dinâmica, eu digo “pronto, e agora?”, por que era uma coisa nova. Para mim foi, e eu agradeço muito às artes marciais. Aí o mestre colocou uma música, a partir daquela música houve uma harmonia sensorial, aí o que foi que eu fiz? “Agora eu vou me liberar, agora eu vou deixar minha pele sentir, vou deixar todos me tocarem”. Então foi ali, uma batalha muito grande comigo, onde, realmente, como eu sempre falo, eu fiz uma introspectiva, mergulhei, conversei comigo mesmo e “eu vou, eu vou, por que eu tenho que ir, um desafio desses eu não vou perder, por que eu sou um guerreiro, eu tô aqui é pra guerrear, eu vou tentar”. Eu continuo tentando. Aí eu peguei nos andaimes, ali, me concentrei, e digo “pronto, vai ser agora”. E aí eu passei a sentir a frequência de cada pessoa. (Anchieta de Carvalho)

Esse “sentir a frequência de cada pessoa” a que Anchieta se refere em suas evoluções pelo espaço, comparo-a com o que Godard conceitua como “empatia torácica” (Rolnik, 2006, p. 75). Uma empatia, por assim dizer, de osso. Osso com osso; o osso do outro que respira com o meu; meu osso respirando com o osso do espaço, como vemos na Figura 2:

Figura 2 – Tríptico para Anchieta de Carvalho.



## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

Quando olho para alguém, quando estou com alguém, o que quer que ele faça, há uma superposição de nossas caixas torácicas, de nossa respiração. [...] Isso acontece o tempo todo. Quando duas pessoas se encontram os jogos dos micromovimentos da caixa torácica formam um diálogo. É interessante saber desse efeito espelho sobre o ritmo respiratório: uma comunidade musical da respiração. [...] Como se a respiração se apoiasse num primeiro tempo sobre a dinâmica de nossa relação com o mundo. Em todo caso, os desequilíbrios ou as fixações respiratórias são comumente o reflexo de distúrbios da percepção. A maneira pela qual construímos, inventamos o espaço a partir do real topológico modula nossa possibilidade de inspiração. Esse espaço não é homogêneo, ele é feito de densidades variáveis, ele é povoado de fantasmas de nossa história, de nossa cultura, de buracos, de opacidades, de feridas e de orientações luminosas privilegiadas. [...] O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí o seu lugar (Rolnik, 2006, p. 75-76).

O espaço é, então, cenográfico e vivo, uma vez que povoado por tais “densidades variáveis”, “buracos”, “opacidades”, “feridas”: **plasticidades**. E Anchieta, se a um só tempo se extravai e faz uso dessa plasticidade pulsante do espaço, é que ele, a partir de cada osso que o constitui, é inteiramente plástico por igual. Por meio de sua respiração, abre excentricidades na matéria a cada entrelaçar-se com o andaime, a cada forma em trânsito. Teria Anchieta construído para si um corpo em plasticidades? Teria ele captado as forças sensíveis do mundo, desenhando-as no espaço? **Tem Anchieta exercitado continuamente uma pedagogia do excesso?**

Eu dizia: “Rita?”; “Meu Deus como é que tu sabe que sou eu?”

Aí passava pelo Arthur e dizia: “E aí, Arthur!”; “Valha, esse cara tá é me vendo”

Saca? Que cada pessoa tem uma frequência diferente. Então eu subia no andaime, descia, passava pelos colegas. Nos abraçamos lá em cima do andaime... O teatro é maravilhoso, é sensacional, você se solta, as vibrações das pessoas é como se fosse um “pá,” batia num, aí “pim bim bim bim,” aí voltava “pim pim,” de pebolin, num tem pebolin né?! Foi uma coisa transcendental, como todos nós nos debruçamos no chão, ficou um sobre o outro e aquela energia maravilhosa, como se eu fosse ali, tivesse me alimentando daquela energia, daquela juventude, eu digo “Meu Deus do Céu, que coisa maravilhosa.” Entendeu? (Anchieta de Carvalho)

Entendi, Anchieta. Como eu entendi! Explico-lhe que reconheço nele um saber plástico, pois seu corpo, depois da subtração do olhar objetivo, abriu-se para a vibração, o mergulho, a frequência. Pergunto-lhe finalmente se o mundo, depois da cegueira, ficou mais presente. Ele me dá um banho de água fria: “Não, mestre, sinto muito, o mundo não tá mais presente não. O mundo que são as pessoas se afastaram”. Eu rapidamente me retifico, insistindo que o mundo a que me refiro é o mundo sensível, o mundo que se toca, o mundo que vibra. Ele diz que

Realmente preferia ver. Mas, na vertente que o mestre tá falando, realmente, a minha vida melhorou, eu encontrei outro mundo dentro de mim, dentro da minha própria mente. Mas em sentido de seres humanos, como eu acabei de falar, de afeto, de afago, de reciprocidade, não. Mas, em relação a buscar novos conhecimentos, por que a nossa mente ela é muito vasta, então eu busquei novos conhecimentos, inclusive, no próprio teatro, eu agradeço ao teatro, a esse sonho que eu ainda não realizei, mas vou realizar, quando terminar jornalismo, com certeza, eu voltarei correndo para os braços do teatro. Por que eu, não é que eu me vejo não, eu me encontro no teatro, o teatro liberta você. E com certeza, mestre, aí sim. Eu conheci o mundo sensorial. Eu conheci o tato. (Anchieta de Carvalho)

Dessa tensão em preferir ver e ver extrassensorialmente após a cegueira, intuo mesmo no enxergar e na frequência de Anchieta uma força plástica, e que, no limite, pode devolver a nós, videntes, a taticidade do próprio olhar. Assim, reconheço-me em Anchieta, como em **contraluz**. Porque cego, sua existência se avoluma, se excede e me envolve: entrelaça. Pois a partir de Anchieta de Carvalho se parece abrir novamente, em nossa pele, um saber de que afinal vivemos – apesar de tudo que nos possa despotencializar – vivemos afinal uma **vida plástica**.

As noções de **saber invisual** e **plasticidade** nos convidam a pensar o corpo e a cena como espaço expandido – eu diria **excessivo** – de sensibilidade, no qual a deficiência não é um obstáculo, mas uma via potente. Além de tudo, expande o próprio conceito das visualidades, evidenciando nesses fenômenos a produção de uma cenografia indissociável do corpo. Ao articular plasticidade e excesso, espero ter contribuído para a desconstrução de paradigmas capacitistas ainda presentes na formação e na prática artística.

## Bibliografia

- ALVES, Jefferson Fernandes; CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. Visualidade e audiodescrição: a cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 8-23, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p8-23.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE ARTES VISUAIS. **Relatório de atividades 2005-2010**. Brasília, DF: MinC, 2005-2010. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/arquivos>. Acesso em: 10 out. 2024.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MALHADAS, Daisi; CONSOLIN, Maria Celeste; DEZOTTI, Maria Helena de Moura Neves. **Dicionário grego-português (DGP)**: vol. 1. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- MALHADAS, Daisi et al. **Dicionário grego-português (DGP)**: vol. 4. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROLNIK, Suely. Olhar cego: entrevista com Hubert Godard. *In*: ROLNIK, Suely; DISERENS, Corine. (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento**. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 73-79.
- SOUSA et al. Editorial. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 1-7, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p1-7.
- TUDELLA, Eduardo. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. 2013. Tese (Doutorado) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- TUDELLA, Eduardo. A propósito da visualidade na cena. *In*: TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 41-79.



# ACESSIBILIDADE CULTURAL E FIGURINO INCLUSIVO: UM ESTUDO DE CASO DO ESPETÁCULO *MIG MEG MUG*

*CULTURAL ACCESSIBILITY AND INCLUSIVE COSTUME DESIGN:  
A CASE STUDY OF THE PLAY MIG MEG MUG*

*ACCESIBILIDAD CULTURAL Y DISEÑO DE VESTUARIO INCLUSIVO:  
UN ESTUDIO DE CASO DEL ESPECTÁCULO MIG MEG MUG*

**Juliana Schmidt Tomazini**

**Juliana Schmidt Tomazini**

Bolsista Haddad Fellowship, Pós-Graduação em Design Cênico (*Stage Design*) com especialização em figurino pela The Lir Academy em Dublin, Graduação em Design de Moda pela Anhembi Morumbi, Responsável pela confecção dos figurinos do espetáculo *Mig Meg Mug* da Manifesta Companhia criados pela figurinista Anna Köhl.

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

### Resumo

Este artigo analisa o processo de criação do espetáculo *Mig Meg Mug* a partir da perspectiva da acessibilidade cultural e do design de figurino inclusivo. Dirigido por Maria Alice Possani e com figurinos desenvolvidos por Anna Kühl, o espetáculo integra elementos de acessibilidade, como a audiodescrição incorporada à dramaturgia e a criação de figurinos táteis que dialogam com os conceitos da obra. Durante a pandemia, o processo criativo colaborativo foi adaptado às restrições, utilizando ferramentas remotas para garantir a comunicação e o desenvolvimento dos figurinos. Este estudo destaca como a acessibilidade pode ser integrada como uma linguagem artística inovadora, transformando o teatro em uma experiência compartilhada por todos os públicos.

**Palavras-chave:** criação colaborativa, práticas inclusivas, figurino tátil, mediação sensorial.

### Abstract

This study analyzes the creative process behind the play *Mig Meg Mug* based on a perspective of cultural accessibility and inclusive costume design. Directed by Maria Alice Possani with costumes by Anna Kühl, the production integrates accessibility elements such as audio description embedded in the dramaturgy and the creation of tactile costumes in line with the concepts of the show. During the pandemic, its collaborative creative process adapted itself to restrictions by using remote tools to ensure smooth communication and costume development. This study highlights how accessibility can be integrated as an innovative artistic language, transforming theater into a shared experience for all audiences.

**Keywords:** collaborative creation, inclusive practices, tactile costume, sensory mediation.

### Resumen

Este artículo analiza el proceso de creación del espectáculo *Mig Meg Mug* desde la perspectiva de la accesibilidad cultural y el diseño de vestuario inclusivo. La obra, dirigida por Maria Alice Possani y con traje diseñado por Anna Kühl, integra elementos de accesibilidad, como la audiodescripción incorporada en la dramaturgia y la creación de vestuarios táctiles que dialogan con los conceptos del espectáculo. Durante la pandemia, el proceso creativo colaborativo se adaptó a las restricciones, mediante el uso de herramientas a distancia para garantizar la comunicación y el desarrollo fluido de los figurines. Este estudio destaca cómo la accesibilidad puede integrarse como un lenguaje artístico innovador al transformar el teatro en una experiencia compartida para todos los públicos.

**Palabras clave:** creación colaborativa, prácticas inclusivas, vestuario tátil, mediación sensorial.

## Introdução a acessibilidade cultural

Acessibilidade cultural pode ser compreendida como um conjunto de medidas para a eliminação de barreiras e promoção da participação plena das pessoas com deficiência nas políticas, programas, projetos e ações culturais, garantindo à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de modo independente e exercer seus direitos culturais.

Nas artes cênicas, em particular, a acessibilidade cultural desempenha um papel central ao garantir que pessoas com diferentes condições físicas, sensoriais, cognitivas ou sociais possam criar, participar e desfrutar de produções artísticas em condições de igualdade.

Acessibilidade cultural vai além da simples adaptação de espaços ou produtos culturais para pessoas com deficiência. Ela envolve a transformação dos processos criativos, estruturas e narrativas para incluir, de maneira integrada, as diversas perspectivas e realidades humanas. Isso significa pensar a acessibilidade como parte do design inicial das obras e não apenas como uma adição posterior. No teatro, por exemplo, inclui a incorporação de recursos como audiodescrição, para pessoas cegas ou com baixa visão, descrevendo elementos visuais como cenários, figurinos e gestos; tradução em Libras (Língua Brasileira de Sinais), para incluir pessoas surdas ou com deficiência auditiva; legendas e legendagem descritiva, para dialogar com públicos diversos; e espaços acessíveis, estruturas físicas que permitem a mobilidade de cadeirantes e pessoas com outras limitações motoras.

Mas a acessibilidade cultural não se restringe a tecnologias ou adaptações. Ela implica uma mudança na maneira como as histórias são contadas e vivenciadas, abrindo espaço para que as narrativas incluam as experiências de pessoas com deficiência como protagonistas, e não apenas como representações estereotipadas.

## Acessibilidade cultural e barreiras sociais

A discussão sobre acessibilidade cultural parte do princípio de que o acesso à cultura é um direito fundamental, conforme estipulado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (United Nations – UN, 1948) e aprofundado

## Acessibilidade cultural e figurino inclusivo

pela Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (UN, 2006), e pela Constituição Brasileira de 1988 (Brasil, 1988, art. 215). Contudo, muitas pessoas com deficiência ainda enfrentam barreiras significativas para acessar produções artísticas, seja como público ou criadoras.

Segundo Rezende (2010, p. 87), essas barreiras não se restringem às limitações individuais, mas são produtos de estruturas sociais que negam condições de igualdade, ao priorizar formas normativas de participação cultural. Em consonância com essa visão, o sociólogo britânico Mike Oliver (1990, p. 22) desenvolve o conceito de “modelo social da deficiência”, argumentando que a deficiência não é um atributo inerente ao indivíduo, mas uma construção social que emerge das barreiras impostas pelo ambiente e pelas atitudes culturais.

Assim, quando as artes cênicas são acessíveis, elas podem contribuir para a redução do preconceito e das barreiras sociais que marginalizam pessoas com deficiência. Incluir pessoas com deficiência no processo de criação artística não é apenas uma questão de inclusão, mas também de inovação. A acessibilidade cultural pode inspirar novas linguagens cênicas, como audiodescrição integrada à dramaturgia ou performances em Libras que enriquecem o espetáculo para todos os espectadores.

Recursos de acessibilidade beneficiam não apenas as pessoas diretamente afetadas por uma deficiência, mas também o público em geral. Um espetáculo que explora audiodescrição, por exemplo, pode criar uma experiência imersiva para todos os espectadores, transformando barreiras em oportunidades criativas.

Como propõe Miriam Gimenes em seu artigo “Acessibilidade cultural e processos criativos: desafios e perspectivas” (2013, p. 45), acessibilidade cultural deve ser entendida como um processo multidimensional, que abrange desde a eliminação de barreiras físicas e sensoriais até a transformação das narrativas artísticas para incluir perspectivas diversas. Essa abordagem desafia o entendimento tradicional de acessibilidade como algo meramente técnico e propõe uma visão mais ampla e integrativa. Gimenes ressalta que, no campo das artes cênicas, isso significa não apenas garantir que as pessoas

com deficiência possam assistir a uma peça de teatro, mas também possibilitar que elas participem como criadoras e protagonistas.

A ideia de barreiras sociais é fundamental para compreender os desafios da acessibilidade cultural. A pesquisadora Maria José de Rezende, em seu livro *Acessibilidade cultural e inclusão social* (2010), assim como Gimenes (2013) argumentou que essas barreiras incluem atitudes preconceituosas, práticas excludentes e a ausência de políticas públicas que promovam a inclusão efetiva. Essas barreiras não são apenas obstáculos práticos, mas também simbólicos, pois reforçam a exclusão e perpetuam a invisibilidade desse público.

## **Acessibilidade criativa nas artes cênicas**

O conceito de acessibilidade criativa surge como uma resposta inovadora a essas questões, propondo que os recursos sejam integrados de maneira orgânica em vez de serem vistos como meros complementos ou ajustes finais, tornando-se parte fundamental da dramaturgia e da interpretação. Essa abordagem não apenas enriquece a experiência cultural para pessoas com deficiência, mas também amplia o potencial criativo das obras (Gimenes, 2013).

No teatro, por exemplo, a audiodescrição pode ser incorporada diretamente ao texto ou à atuação, como ocorre no espetáculo *Mig Meg Mug*, do Manifesta Companhia, dirigido a um público infantojuvenil e livremente inspirado na obra *História de Mix, Max e Mex*, de Luís Sepúlveda (2012), obra que se tornou um marco na minha trajetória profissional e pessoal, especialmente no que diz respeito à acessibilidade cultural.

A narrativa acompanha a história da gata Mig, da menina Meg e da ratinha Mug, trazendo a cegueira como um tema central para a dramaturgia e abordando as barreiras sociais enfrentadas por pessoas com deficiência visual de maneira sensível e criativa.

Nesse espetáculo, as três atrizes narram e audiodescrevem a cena em tempo real, transformando o recurso em uma ferramenta estética que beneficia todos os espectadores. Essa prática reflete a perspectiva de Gimenes (2013), que enfatiza a necessidade de uma abordagem inclusiva que não apenas acomode, mas celebre a diversidade sensorial.

## Acessibilidade cultural e figurino inclusivo

O design inclusivo, amplamente discutido por Lawson (2017), busca criar espaços, produtos e experiências que atendam à diversidade humana, respeitando as necessidades e capacidades de todos os indivíduos. No campo das artes cênicas, isso inclui a atenção a elementos como cenários, figurinos, iluminação e som, que devem ser projetados para promover a inclusão.

No caso do figurino, por exemplo, texturas e materiais podem ser utilizados para criar elementos táteis que dialoguem com o público cego ou com baixa visão. No espetáculo *Mig Meg Mug*, os figurinos foram projetados para dialogar sensorialmente com o público, demonstrando como a acessibilidade pode ser integrada à estética teatral sem comprometer a qualidade artística.

No campo da interpretação, a atuação integrada, como a audiodescrição realizada pelas próprias atrizes, é um exemplo prático de como a acessibilidade criativa transforma o teatro em um espaço verdadeiramente inclusivo.

### Processo colaborativo e a gênese acessível de *Mig Meg Mug*

O processo criativo de *Mig Meg Mug* destacou-se desde o início por sua abordagem colaborativa, característica do teatro de grupo, como enfatizou a diretora Maria Alice Possani. Segundo ela, “o projeto nasce muito do grupo, do coletivo [...] numa relação com responsabilidades diferentes: atuação, direção, dramaturgia, mas numa horizontalidade de criadores”<sup>1</sup> (Possani, 2024, comunicação pessoal). Essa perspectiva de criação conjunta foi essencial para construir um espetáculo em que a acessibilidade não fosse um elemento externo ou secundário, mas estivesse integrada à estrutura dramática e cênica desde o princípio.

---

1. POSSANI, Maria Alice. Entrevista sobre a direção de *Mig Meg Mug*. 2024.

**Figura 1** – Mig, Meg e Mug colocando flores no cabelo.



Fotografia: Dalton Yatanabe.

Gabriela Correa Giannetti, atriz no espetáculo e audiodescritora desde 2012, compartilhou como o projeto começou a ganhar forma a partir da parceria com as colegas Brisa Vieira e Lila Marília, que desejavam criar algo juntas no universo infantojuvenil. Segundo ela, a proposta de integrar a acessibilidade surgiu nas primeiras conversas com a diretora.

A Alice trouxe a ideia de aproveitar a história da gata que ficava cega para trabalhar essa questão da acessibilidade e da audiodescrição integrada. Eu já tinha experiência com audiodescrição e pensei: será que a gente consegue? Achamos que dava para bancar essa pesquisa e aí tudo começou<sup>2</sup> (Giannetti, 2024, comunicação pessoal).

A escolha de contar a história de uma gata que perde a visão, inspirada no conto de Sepúlveda, impulsionou o grupo a criar uma narrativa acessível tanto para pessoas que enxergam quanto para aquelas com deficiência visual. “Desde a primeira conversa [...] a gente já tinha pactuado que o espetáculo

2. GIANNETTI, Gabriela Correa. Entrevista sobre o processo criativo e audiodescrição em *Mig Meg Mug*. 2024.

## Acessibilidade cultural e figurino inclusivo

seria acessível” (Possani, 2024, comunicação pessoal). Assim, a temática da cegueira como um aspecto central da história serviu como catalisador para questionar barreiras sociais e repensar as formas de criação e fruição artísticas.

## Consultorias e experimentação em acessibilidade criativa

Para construir um espetáculo com acessibilidade integrada, o grupo contou com consultorias de profissionais como Vilson Zattera, do Laboratório de Acessibilidade da Unicamp (Labaces), e Oscar Capucho, ator e bailarino cego. Zattera trouxe *insights* fundamentais ao assistir a um ensaio presencial no início do processo criativo, apontando como elementos sonoros poderiam substituir descrições narrativas. “Ele revelou pra gente o quanto a espacialidade sonora era interessante [...] de repente isso não precisa mais ser descrito porque o próprio barulho já sonorizava uma espacialidade” (Possani, 2024, comunicação pessoal).

Sobre a colaboração com Capucho, Possani explicou que ela aconteceu posteriormente. Ele acompanhou os ensaios por meio de gravações e reuniões online, contribuindo para afinar aspectos da audiodescrição e a adequação dos elementos cênicos às necessidades do público com deficiência visual. Esse trabalho colaborativo remoto permitiu que o grupo alcançasse soluções criativas mesmo em um contexto de isolamento social.

## Integração da audiodescrição e tradução em Libras

A integração da audiodescrição à dramaturgia foi um dos aspectos mais desafiadores e inovadores de *Mig Meg Mug*. Segundo Possani, “foi um processo de muita descoberta, muita experimentação, muita tentativa e erro [...] tudo tinha que caminhar junto: a direção, a atuação e o texto” (Possani, 2024, comunicação pessoal). A dinâmica do espetáculo exigia que cada mudança em cena impactasse imediatamente os elementos textuais e sonoros, o que demandou uma interação constante entre os diferentes criadores.

Além disso, o espetáculo incorporou a tradução em Libras, reforçando seu compromisso com a inclusão. A figurinista Anna Kühn destacou que o objetivo é que a presença de recursos como a interpretação em Libras torne-se habitual nos espetáculos. “A gente quer que vire hábito [...] que as pessoas

com deficiência auditiva saibam que podem assistir ao espetáculo sem se preocupar<sup>3</sup> (Kühl, 2024, comunicação pessoal).

Giannetti trouxe para *Mig Meg Mug* sua ampla experiência como audiodescritora. Formada em 2011 pela Fundação Dorina Nowill, em São Paulo, atuou entre 2012 e 2014 na Iguale Comunicação de Acessibilidade, também na capital paulista, onde desenvolveu roteiros e fez locuções de audiodescrição. Após se afastar temporariamente dessa área para concluir seu mestrado em atuação na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), ela encontrou neste projeto uma oportunidade única de retomar e ressignificar sua prática como audiodescritora.

Foi uma oportunidade ótima porque eu trabalhei num outro lugar, que era esse lugar da audiodescrição integrada à dramaturgia, um trabalho totalmente diferente e novo, muito experimental, onde a gente trabalha com mais ludicidade e poesia na audiodescrição (Giannetti, 2024, comunicação pessoal).

Giannetti descreveu ainda como a audiodescrição foi incorporada ao texto e às improvisações das atrizes, sendo desenvolvida de forma livre e inovadora.

Nas improvisações, narrávamos nossas ações, brincando livremente, sem certo ou errado. Como as meninas não tinham tanta familiaridade com as diretrizes da audiodescrição, surgiam ainda elementos que não eram descrições visuais, porque a audiodescrição é uma tradução inter-semiótica, que traduz o que é visual para palavras. Então as meninas traziam ainda outras coisas, que não eram visuais para essa narrativa (Giannetti, 2024, comunicação pessoal).

Para ela, isso permitiu experimentar e, aos poucos, lapidar o texto de audiodescrição, ajustando-o ao mesmo tempo às diretrizes tradicionais e à proposta criativa do espetáculo. Essa liberdade permitiu que os personagens integrassem a audiodescrição de maneira lúdica, transformando-a em parte essencial da narrativa.

Isso proporcionou, ainda, liberdade para experimentar e, aos poucos, ir lapidando o texto de audiodescrição, ajustando-o às diretrizes. Ao mesmo tempo em que as atrizes foram descobrindo juntas propostas criativas de brincar com a audiodescrição necessária no momento da ação dramática,

---

3. KÜHL, Anna. Entrevista sobre o figurino acessível em *Mig Meg Mug*. 2024.

## Acessibilidade cultural e figurino inclusivo

essa liberdade possibilitou, por exemplo, que os personagens também fizessem a audiodescrição, além da narradora.

**Figura 2** – Mig, Meg e Mug em cena com mãos para o alto.



Fotografia: Dalton Yatanabe.

## Impacto social e feedback do público

Para Giannetti, um dos aspectos mais marcantes de trabalhar em *Mig Meg Mug* foi a experimentação poética com a audiodescrição, que alcançou um lugar de linguagem lúdica dentro da proposta teatral infantojuvenil. Para ela, o mais interessante foi justamente essa experimentação, de trazer a audiodescrição como uma linguagem aberta ao público.

Normalmente, ela vai em um fone e só as pessoas cegas escutam. Claro que, às vezes, as pessoas que são curiosas para conhecer podem pegar também o fone, mas dessa forma aberta ao público a gente também traz abertamente para todos, que esse recurso de acessibilidade existe, que todos nós podemos conhecer, nos preocupar, nos informar para praticar e inserir em nossos trabalhos como artista ou sociedade. Claro, sempre muito importante com a orientação de um(a) audiodescritor formado e principalmente um consultor cego [...] (Giannetti, 2024, comunicação pessoal).

**Figura 3** – Mig, Meg e Mug se preparam para o voo.



Fotografia: Dalton Yatanabe.

Assim, ela destacou como essa abordagem ajuda a democratizar o acesso ao teatro, tanto para pessoas cegas quanto para o público em geral.

## Acessibilidade cultural e figurino inclusivo

A gente de alguma forma contribui para eliminar essas barreiras sociais e democratizar tanto o acesso do público cego ao teatro como também para pessoas que enxergam saberem que existe audiodescrição, se familiarizarem com isso, entenderem um pouco mais, terem curiosidade de conhecer mais, poder se comunicar. E assim expandirmos as ações e reflexões sobre as diferenças e a acessibilidade cultural, social, arquitetônica, atitudinal (Giannetti, 2024, comunicação pessoal).

O impacto de *Mig Meg Mug* para o público foi significativo, especialmente para pessoas com deficiência. Um dos relatos mais marcantes foi o de um menino com baixa visão que assistiu ao espetáculo em Jundiaí. Segundo Possani, “no final ele comentou: ‘Mãe, a Mig é que nem eu, né?’” (Possani, 2024, comunicação pessoal). Esse depoimento reflete não apenas a eficácia dos recursos de acessibilidade, mas também a importância de narrativas inclusivas que representem diferentes experiências de vida. Giannetti também destacou o impacto emocional de ter uma protagonista cega no espetáculo para o público.

[...] Também ouvimos histórias de crianças que associaram a personagem a experiências pessoais, como ter animais que ficaram cegos. Esse protagonismo de outros corpos e possibilidades de vida valida novos campos simbólicos, criando um imaginário que não é de exclusão, mas de centralidade e reconhecimento (Giannetti, 2024, comunicação pessoal).

Esse feedback revela que, para o público geral, o espetáculo também trouxe reflexões profundas sobre as barreiras sociais enfrentadas por pessoas com deficiência, promovendo empatia e conscientização. A presença de recursos integrados de acessibilidade foi percebida não como um elemento adicional, mas como parte essencial da experiência artística.

## Figurino acessível e os desafios do design inclusivo

Minha colaboração com a figurinista Anna Kühn teve foco direto na confecção dos figurinos, envolvendo a pesquisa de materiais e recursos táteis, além do corte e costura das peças. O trabalho começou durante a pandemia, o que impôs desafios adicionais tanto pela limitação de encontros

presenciais quanto pela necessidade de desenvolver figurinos que equilibrassem ludicidade, funcionalidade e acessibilidade sensorial. Já conhecia Kühn de projetos anteriores, e sua proposta inicial para *Mig Meg Mug* estava muito bem estruturada, com desenhos e *moodboards* detalhados baseados na leitura do texto.

Desde as primeiras conversas entre a figurinista e a equipe criativa do espetáculo, a proposta de um figurino tátil e sensorial foi uma diretriz clara. Um dos desafios enfrentados foi como tornar reconhecíveis, por meio do toque, elementos como orelhas e caudas dos animais-personagem (gata, rata), sem recorrer a clichês ou soluções literais já amplamente exploradas em peças infantojuvenis. A solução encontrada foi integrar esses elementos ao próprio corte e construção das roupas. Por exemplo, a cauda surge como uma continuação da amarração da cintura do macacão – funcional como figurino e expressiva como linguagem corporal, pois é manipulada em cena pelas atrizes e que, posteriormente, pudessem ser explorados pelo público com deficiência visual.

Nosso processo partiu de duas frentes principais: a seleção dos materiais e acessórios e a modelagem das peças, que exigiu uma abordagem adaptada à realidade da pandemia. Como não era possível realizar encontros frequentes, adotamos uma estratégia híbrida para obter as medidas das atrizes, alternando entre reuniões presenciais limitadas e videoconferências. Uma delas, inclusive, estava grávida na época, o que demandou ainda mais atenção às soluções práticas e confortáveis para todos os envolvidos.

## Confecção e acessibilidade no design

Anna Kühn projetou três macacões no estilo jardineira em cores saturadas e alegres, que dialogavam com o caráter lúdico da peça. Inicialmente, discutimos a possibilidade de usar peças já existentes por meio da técnica do *upcycling*, mas as limitações de tempo e a necessidade de maior flexibilidade no ajuste levaram a um reposicionamento do design.

A busca por tecidos que unissem a textura ideal com a elasticidade e as cores específicas da cartela cromática proposta foi um grande desafio. A

## Acessibilidade cultural e figurino inclusivo

comunicação remota durante a pandemia exigiu envio constante de amostras, experimentações e registros fotográficos até se alcançar um equilíbrio entre os requisitos funcionais, sensoriais e visuais do figurino, algo intensificado já que a escolha dos materiais refletiu a preocupação com acessibilidade tátil. O capuz, por exemplo, recebeu uma aplicação de pelúcia para criar uma textura que remetesse ao pelo dos personagens animais e proporcionasse uma experiência sensorial enriquecedora para espectadores com deficiência visual. Já o tecido principal, uma malha estruturada, foi escolhido tanto pela elasticidade necessária para ajustes corporais quanto pelo movimento que ele confere, ajudando a compor a ideia de uma cauda que também funciona como amarração do figurino.

Para garantir uma comunicação efetiva com a figurinista, as atrizes e a diretora, criei uma dinâmica de feedback constante à distância. Durante o processo, fiz videochamadas para guiar a medição das atrizes, tirei diversas fotos minhas vestindo os figurinos em diferentes etapas da produção e enviei para aprovação (Figura 4). Isso permitiu que Kühn acompanhasse cada detalhe e fizesse ajustes no design mesmo remotamente. Essa abordagem colaborativa também facilitou a escolha dos acessórios e a integração dos figurinos com o cenário e a iluminação.

Além do figurino, o processo reforçou a importância de pensar em soluções de design inclusivo que fossem tanto práticas quanto simbólicas. Por exemplo, por meio dos registros, discutimos questões como contraste de cores, texturas e ajustes que facilitam a interação tanto das atrizes quanto do público com deficiência.

O resultado foi um figurino que, além de cumprir seu papel narrativo, se tornou parte ativa da cena, estimulando sensorialmente e contribuindo para a construção de personagens acessíveis também pelo toque e pelo movimento. A escolha de materiais, os cortes e os acabamentos foram constantemente testados e adaptados em colaboração entre costureira, figurinista e intérpretes, num processo que demonstra o potencial da acessibilidade como princípio norteador do design.

**Figura 4** – Prova de figurino adaptada durante processo de confecção para aprovação.



## Reflexões finais

O espetáculo *Mig Meg Mug* revelou-se uma experiência rica para aprofundar a acessibilidade cultural enquanto prática artística. Com base nas entrevistas com a diretora Maria Alice Possani, a atriz Gabriela Correa Giannetti e a figurinista Anna Kühn, foi possível identificar como a acessibilidade se entrelaça de maneira orgânica ao processo criativo do espetáculo, indo além da inclusão funcional e se transformando em uma linguagem artística inovadora.

A escolha de integrar a audiodescrição como parte da dramaturgia foi um dos maiores desafios relatados por Possani. Segundo ela, o processo exigiu um constante ajuste entre texto, interpretação e elementos técnicos como o ritmo e a espacialidade sonora. Essa abordagem, complementada pela consultoria de Oscar Capucho e Wilson Zattera, evidenciou que a audiodescrição pode ser um recurso tanto funcional quanto estético, enriquecendo a experiência sensorial de todos os espectadores.

Embora o figurino tenha alcançado resultados potentes em sua função tátil e expressiva, o processo também evidenciou desafios concretos: desde as limitações de materiais disponíveis no mercado até a necessidade de criar soluções à distância, em meio à pandemia. Esses obstáculos, no entanto, revelaram caminhos férteis para práticas futuras. Esses figurinos, que funcionam como extensões narrativas dos personagens, foram projetados de maneira a dialogar não só com o público, mas também com a ideia central de acessibilidade criativa.

*Mig Meg Mug* mostrou como o teatro pode repensar seus processos para atender às demandas de acessibilidade sem perder sua essência artística. Ele exemplifica a possibilidade de criar espetáculos em que todos os públicos compartilhem da mesma experiência, um objetivo ainda raro, mas que deve ser cada vez mais buscado.

## Bibliografia

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 7 jan. 2025.

- GIMENES, Miriam. Acessibilidade cultural e processos criativos: desafios e perspectivas. **Revista Inclusão Cultural**, [s. /], v. 5, n. 2, p. 45-50, 2013.
- LAWSON, Anna. **Design inclusivo: práticas e desafios contemporâneos**. London: Routledge, 2017.
- OLIVER, Mike. **The Politics of Disablement**. London: Palgrave Macmillan, 1990.
- REZENDE, Maria José de. **Acessibilidade cultural e inclusão social**. Curitiba: UFPR, 2010.
- SEPÚLVEDA, Luis. **História de Mix, Max e Mex**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- UNITED NATIONS – UN. **Universal Declaration of Human Rights**. Geneva: UN, 1948. Disponível em: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>. Acesso em: 7 jan. 2025.
- UNITED NATIONS – UN. **Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD)**. Geneva: UN, 2006. Disponível em: <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.



# DOBRAR A LÍNGUA: A DRAMATURGIA DE ROTAÇÃO E A ACESSIBILIDADE COMO ENCONTRO

*BENDING THE TONGUE: THE DRAMATURGY OF  
ROTATION AND ACCESSIBILITY AS AN ENCOUNTER*

*DOBLAR LA LENGUA: LA DRAMATURGIA DE ROTACIÓN  
Y LA ACCESIBILIDAD COMO ENCUENTRO*

**Lívea Castro**  
**Manoel Negraes**

## **Lívea Castro**

Artista da dança, professora e videoartista. Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Integra o coletivo Nó movimento em rede.

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

## **Manoel Negraes**

Consultor de audiodescrição e acessibilidade cultural. Pós-graduado em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e sociólogo pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPS).

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

## Resumo

Tendo como base a análise da dramaturgia da peça *Rotação* (2024), este artigo tem como proposta articular a noção de acessibilidade poética e estética proposta por Carlos Silva e Gislana Vale, junto à noção do fazerCOM de Camila Alves, como um modo de ampliar a percepção para o fazer artístico nutrido por um pensamento de acessibilidade cultural. Com uma sugestão metafórica acerca de “dobrar a língua” enquanto um exercício que gera outras perspectivas na produção de conhecimento, a experiência do encontro com as diferenças será costurada ao longo do texto para discutir a potência da criação artística nessa perspectiva. Entendendo a análise da dramaturgia como metodologia de pesquisa, este artigo indaga como o processo de criação artística pode propor outras formas de pensar acessibilidades, bem como a cultura da acessibilidade pode propor intervenções e ressignificações nos processos de criação.

**Palavras-chave:** dramaturgia, acessibilidade poética, acessibilidade estética, encontro.

## Abstract

Based on the analysis of the dramaturgy of the piece *Rotação* (2024), this study aims to articulate the notion of poetic and aesthetic accessibility proposed by Carlos Silva and Gislana Vale with Camila Alves’s notion of doingWITH as a way to expand the perception of artistic creation nourished by a thought of cultural accessibility. Using a metaphorical suggestion about “bending the tongue” as an exercise that generates new perspectives in the production of knowledge, the experience of encountering differences will be interwoven throughout this study to discuss the power of artistic creation based on this perspective. Understanding the analysis of dramaturgy as a research methodology, this study investigates how the process of artistic creation can propose other ways of thinking about accessibility and how the culture of accessibility can propose interventions and resignifications in creative processes.

**Keywords:** dramaturgy, poetic accessibility, aesthetic accessibility, encounter.

### Resumen

A partir del análisis de la dramaturgia de la obra *Rotação* (2024), este artículo tiene como objetivo articular la noción de accesibilidad poética y estética propuesta por Carlos Silva y Gislana Vale con la noción de hacerCOM de Camila Alves como un modo de ampliar la percepción de la creación artística nutrida de un pensamiento de accesibilidad cultural. Con base en una sugerencia metafórica sobre “doblar la lengua” como ejercicio que genera otras perspectivas en la producción de conocimiento, la experiencia del encuentro con las diferencias sucederá a lo largo del texto para discutir el poder de creación artística desde esta perspectiva. Al considerar el análisis de la dramaturgia como metodología de investigación, este artículo indaga cómo el proceso de creación artística puede proponer otros modos de pensar la accesibilidad y cómo la cultura de la accesibilidad propone intervenciones y resignificaciones en los procesos de creación.

**Palabras clave:** dramaturgia, accesibilidad poética, accesibilidad estética, encuentro.

*“Entre o encontro e o encontro – seguimos até o fim.”*  
*Rotação (2024)*

### Introdução

Este artigo reflete sobre o processo dramático da peça *Rotação*<sup>1</sup>, a partir do pensamento de acessibilidade poética e estética proposto por Carlos Silva e Gislana Vale (2024), com o objetivo de expandir os horizontes para além de práticas hegemônicas do fazer artístico. Aqui consideramos o entendimento de dramaturgia com base na experiência de *Rotação*, sendo esta o entrelaçamento de todas as escolhas e elementos conceituais e materiais que promovem a identidade da obra em si. Segundo Velloso, “o que se dá a ver em

1. Criada em Curitiba (PR), com estreia em 2024. Equipe de criação: idealização e performance: Giovanni Venturini e Lívea Castro; direção: Fernando de Proença; dramaturgia: Bobby Baq, Fernando de Proença, Giovanni Venturini e Lívea Castro; desenho de luz: Wagner Corrêa; trilha sonora e desenho de som: Lilian Nakahodo; interlocução em descrição: Manoel Negraes; figurino: Luan Valloto; produção: Pomeiro Gestão Cultural.

uma dramaturgia diagnóstica um determinado modo de organizar e configurar uma ideia, temática ou argumento. É um modo de se relacionar com determinados contextos, limites e campo de possibilidades.” (Velloso, 2010, p. 193).

Por meio da proposta de fazerCOM, que Camila Alves (2020) desenvolve para pensar outras acessibilidades possíveis, indagamos como o processo de criação artística pode propor outras formas de promover acessibilidades, bem como a cultura da acessibilidade pode propor intervenções e ressignificações no processo de criação. Nos entres do decorrer do texto, trataremos de esmiuçar o encontro<sup>2</sup>, assumindo-o como direcionador de escolhas dramatúrgicas. Encontro este que segue rotas de colisão, que é incalculável, que desdobra em si a estranheza e o atravessamento das diferenças.

Buscamos ressaltar a importância do encontro entre obra e público, mas questionando, para isso, qual público é esse e por quais vias esse encontro acontece. Repensar a construção dos recursos de acessibilidade em uma obra é repensar modos de criar linguagens.

O ato do espectador – designamos como ato, pois a leitura solicita produção –, reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como produção de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem (Desgranges, 2019, p. 87).

Este artigo é escrito não a quatro mãos, mas com dois corpos inteiros – Lívea Castro e Manoel Negraes – e opta-se por escrever em primeira pessoa do plural. A partir desse nosso encontro, com discussões que surgiram desde o processo de criação de *Rotação*, seguimos questionando: como o pensamento da acessibilidade poética<sup>3</sup> e estética<sup>4</sup> abre caminhos para que corpos com e sem deficiência tenham uma experiência artística imbuída de

2. Entendido a partir de *No metaplano do encontro* (2013), de André Lepecki, e de *O encontro é uma ferida* (2012), de Fernanda Eugênio e João Fiadeiro.

3. O entendimento de acessibilidade poética trabalhado neste artigo diz respeito à construção de subjetividades inerentes do fazer artístico.

4. “A acessibilidade estética, do modo como a entendemos, é sempre e necessariamente, experimental. [...] O que afirmamos, portanto, é que a acessibilidade estética diz respeito a uma possibilidade de fruição de uma obra de arte que se faz de forma encarnada, vivida, experimental e experimentada” (Alves; Moraes, 2019, p. 491).

## Dobrar a língua

presença, representatividade e conexão? Essa pergunta nos desloca sentido a uma dobra na linguagem, nas bases comuns de comunicação e construção do pensamento artístico, dobras que podem nos levar a novas perspectivas.

## Rotação: uma provocação ao encontro

**Figura 1** – Elenize Dezgeniski. Descrição: no palco do teatro, uma sequência de diferentes escadas forma duas diagonais que se encontram. Na escada do vértice, alta e de passada para os dois lados, Lívea e Giovanni se olham frente a frente. Lívea é uma mulher branca, com cabelos castanhos presos em coque, Giovanni é um homem branco com nanismo, cabelo e barba loiros. Ambos usam blusas sem manga e calças em cores escuras, sapatos vermelhos. As luzes de cima desenham o espaço evidenciando as escadas e o encontro dos dois. Silhuetas do público espalhado pelo espaço ora sentado no chão, ora em pé. Fim da descrição.



*Rotação* é uma peça sobre perspectivas variadas de encontro, idealizada por Giovanni Venturini<sup>5</sup> e Lívea Castro, com direção de Fernando de Proença<sup>6</sup>. Em cena, como evidencia a Figura 1, os artistas Giovanni e Lívea, na companhia de 40 escadas diversas em alturas, formatos e materiais, criam

5. Ator, roteirista e poeta. Em seus trabalhos, sempre traz a discussão de ser um corpo com deficiência e fora dos padrões estéticos estabelecidos.

6. Doutor e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Diretor, ator, pesquisador de teatro e jornalista.

diferentes disposições espaciais e situações que emergem da ação de perspectivar, atravessados pela presença do público que compõe o espaço com muita proximidade.

Estão no jogo da cena questões sobre profundidade, altura, ângulo, distância, tridimensionalidade, convergências e divergências. *Rotação* é uma peça feita de encontros que criam diversos pontos de vista e multiplicam modos de estar com, em um circuito que atravessa o espaço, o tempo e as presenças. As escadas – no entre da cena – fazem variações escalonadas e diversas sobre ser, estar, viver e se relacionar, investigando a potência das diferenças dos corpos. A peça faz encontrar também teatro e dança. Com uma dramaturgia poética, busca expandir e tensionar a aliança entre corpos lançando convites para o público se relacionar com a cena.

Além disso, outro encontro em *Rotação* ocorre entre recursos de acessibilidade e dramaturgia, com a proposta de trazer a audiodescrição para dentro do texto, contando, para isso, com a interlocução em descrição do consultor Manoel Negraes. Essa proposição possibilita que pessoas cegas e com baixa visão tenham acesso à peça independentemente de equipamentos de audiodescrição.

A proposta dramaturgical surgiu com discussões iniciais da própria pesquisa cênica: falávamos do encontro entre os dois artistas propositores, dois corpos diferentes – um com deficiência e outro sem – e sobre todas as questões sociais que poderiam envolver essa aproximação. Gostaríamos de investir em um espaço que fosse compartilhado com o público, guiado pelos próprios artistas (Lívea e Giovanni), um espaço que possibilitasse trocas e visibilidades. Nessa perspectiva, compreendemos que a melhor escolha dramaturgical seria ter a audiodescrição inserida dentro da cena, e não apartada dela.

Criar um espaço de trocas, dentro do contexto de *Rotação*, tem a ver com estar aberto a o que o público pode oferecer de perspectivas, semeando um terreno fértil para o acaso, o não-saber e tudo o que pode aparecer quando o encontro acontece. Segundo Alves (2020, p. 35), “[...] é justamente a partir do encontro e da sensibilidade para ser afetado por ele que a diferença pode então ser percebida”

## Dobrar a língua

À medida que trabalhávamos os movimentos corporais com as escadas, criávamos o texto que seria falado em cena, testando como seriam as descrições e, ao mesmo tempo, buscando preservar suas subjetividades. A dramaturgia foi assinada por Bobby Baq<sup>7</sup>, Fernando de Proença, Giovanni Venturini e Lívea Castro. Era discutido insistentemente sobre o encontro: entre Lívea e Giovanni, com as escadas, com o público. Um corpo com nanismo e um corpo sem deficiência subindo e descendo diversos degraus, provocando encontros e desencontros e traçando rotas alternativas para permanecerem juntos. Compreender o encontro como uma brecha que “alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos” (Eugénio; Fiadeiro, 2012, p. 1). Observar as diversas nuances que apareciam nessas circunstâncias gerou mais engajamento para investir no encontro como direcionador de escolhas dramatúrgicas.

Nesse processo, a potência de pensar a acessibilidade por um viés estético e poético está na via de desaprender os padrões normativos e propor experiências que subvertam a lógica estrutural que passa a amparar os recursos de acessibilidade (Silva; Vale, 2024, p. 211).

Com esse campo de experimentações criado, o convívio a partir das diferenças já estava dado. Assumir que a acessibilidade da peça se daria **junto** à dramaturgia foi assumir um posicionamento estético, ético e político coerente à pesquisa em andamento. Criar a partir desse campo aberto, na tentativa de subverter os padrões e manuais de acessibilidade, em diálogo com as experiências que Manoel propunha sendo uma pessoa com baixa visão, também possibilita que os horizontes se expandam. “Compor danças em ambientes onde há diversidade de pensamentos interessa-nos porque é possível criar as condições para o exercício da democracia” (Carmo; Castro, 2020, p. 77). Criar danças, teatros, arte – criar encontros.

---

7. Nascido em São Paulo (1992), é poeta, dramaturgo e arte educador. Trabalha a palavra e seus usos em diferentes linguagens.

## Intersecções possíveis para pensar dramaturgias

E se dobrássemos a língua, a linguagem, o corpo para pensarmos novas possibilidades de conexões entre pessoas e mundos? E se inventássemos dobras inéditas – embutidas de risco e coragem – para falar do encontro?

Antes dessa dobra acontecer, é importante considerar que o fazer artístico hegemônico ainda é um fazer capacitista que deslegitima outras existências para além dos corpos tidos como padrões. Segundo Edu O., esta é

uma lógica de organização social que parte da perspectiva de quem não possui deficiência e reconhece o mundo exclusivamente pautado por suas demandas, desconsiderando todos aqueles que estão fora dessa normatividade de corpo. A bipedia que organiza o mundo a partir do seu ponto de vista exclui e invisibiliza qualquer outra experiência (Carmo, 2019, p. 79 *apud* Carmo, 2020, p. 51).

Assim, é urgente que provoquemos discussões que possibilitem novos modos de organização social e cultural. Para isso, é fundamental identificar e analisar quais corpos estão ocupando os espaços, quais discursos estão sendo produzidos e quais práticas temos como possibilidades de existência. Ao olhar para o âmbito social, percebemos que a presença de corpos com deficiência nos espaços cria um ruído na norma imposta.

Em um recorte de análise para o ambiente escolar, Lapponi afirma que “a presença do Corpo DEF nas escolas é revolucionária e de extrema importância. Ela desafia e obriga a atualização sobre o entendimento de ensinar, de aprender e, conseqüentemente, do viver” (Lapponi, 2023, p. 30). Nesse sentido, é imprescindível que reivindicemos o direito de presença e liberdade de todos os corpos, compreendendo que essa presença é fundamental para a complexidade do viver em sociedade.

Nos processos artísticos não é diferente. A diversidade de perspectivas, histórias, vivências, colabora positivamente com a criação e coloca em xeque fragilidades que precisam ser consideradas. Quando investimos em uma prática que vai de encontro com a cultura da acessibilidade, alimentamos um campo de discussões que irriga diversas áreas da vida. Ter essa consciência desde o processo de criação – escolhendo uma equipe diversa para o trabalho, mas também contando com uma diversidade de público, é considerar “[...] a importância de fazer um trabalho COMpartilhado, um trabalho em que

## Dobrar a língua

a metodologia COM fosse uma direção ética para os encontros que estariam por vir” (Alves, 2020, p. 34).

A possibilidade de encarar uma obra, desde o processo de criação até seu compartilhamento com o público, a partir dessa perspectiva do fazerCOM, que Camila Alves propõe, se torna uma escolha interessante para pensar a acessibilidade de forma prática.

A acessibilidade estética e poética é uma experiência sensorial que possibilita uma fruição, vivência e imersão do corpo da pessoa com deficiência nas diversas obras artísticas. Para isso, a pessoa com deficiência precisa ter, a seu dispor, condições de acessibilidade nas quais a experiência sensorial é efetivada por uma contaminação orgânica e não impositiva, isto é, uma acessibilidade criada e concebida com a pessoa com deficiência, e não a inserção da acessibilidade meramente como recurso nas obras e produções culturais disponíveis nos modelos e padrões normativos (Silva; Vale, 2024, p. 208).

A noção de fazerCOM abre espaço para que outras investigações dramáticas sejam feitas, considerando que, para colocar em prática a cultura da acessibilidade, é necessário lembrar que os recursos de acessibilidade de um trabalho artístico devem ser pensados e discutidos desde o início do projeto. Da mesma forma que se discute a iluminação, o figurino e demais elementos que compõem as escolhas dramáticas, defendemos aqui que a acessibilidade também deve acompanhar esse processo. De acordo com Velloso (2010, p. 192), “a ideia de dramaturgia da dança não envolve apenas o corpo, mas, também, as correlações que circundam e compõem o todo de uma peça ou trabalho artístico.” Uma dramaturgia implicada em tudo que atravessa e estabelece chão para a criação acontecer.

Pensar o processo de criação com a fricção dessas perspectivas é sobre dobrar a linguagem que está sendo construída, produzir torções que atualizam o campo que está se estabelecendo. A seguir, apresentamos um trecho do texto de *Rotação*, para exemplificar pontos que serão discutidos na sequência:

*Subo o tronco vagorosamente, meu olhar encontra o limite.  
Apesar de tudo, na inclinação, em pé, no alto.  
Uma luz se derrama na minha cabeça.  
Desfaço o coque, seguro todos os fios com as mãos, puxo a gravidade  
pra cima através dos meus cabelos.  
[...]  
Meu tronco escorre pra baixo, de encontro à minha base.  
A luz se desfaz.*

Esse texto compõe uma cena de dança, na qual o movimento corporal é o principal fio condutor. Nesse caso, a escolha dramatúrgica para pensar a audiodescrição foi o investimento em expressões mais subjetivas em conjunto com as descrições das ações – sendo esta uma possibilidade de abertura para interpretações, e não um fechamento em si mesmas. Palavras que sugerem imagens e sensações (como “*meu tronco escorre pra baixo*”) são exemplos da tentativa de amplificar a percepção sensorial em relação ao texto falado.

Outro exemplo na peça é a cena inicial, na qual o espaço está delimitado pelas escadas dispostas em sequência formando um “V”. Lívea está em uma das pontas do “V” e Giovanni em outra, e o público está à vontade pelo espaço. A descrição do que acontecerá em seguida é falada primeiro, antes da ação ser realizada: ambos começam uma caminhada em cima das escadas, pisando degrau por degrau sem tocar o chão, se encontram na ponta do “V” e continuam seu caminho individual até a última escada. A Figura 2 evidencia o longo caminho de escadas que é percorrido:

**Figura 2** – Elenize Dezgeniski. Descrição: no palco escuro do teatro, a sequência de diferentes escadas formando um “V” no espaço, com uma luz de cima delineando o caminho e projetando suas sombras no chão. Em ambas as paredes laterais do espaço, algumas escadas na penumbra, encostadas na parede. Fim da descrição.



## Dobrar a língua

A travessia, como toda peça, conta com a trilha sonora criada especialmente para *Rotação* por Lilian Nakahodo<sup>8</sup>, essencial para a construção da acessibilidade estética. A trilha<sup>9</sup> foi desenvolvida a partir do piano preparado, observando os materiais presentes nas escadas: o metal e a madeira. O resultado foram sonoridades criadas de acordo com os parâmetros do próprio trabalho: sons metálicos e opacos, que sugerem perspectivas, degraus, subidas e descidas, espacialização, melodias e harmonias mínimas. A ambientação sonora, além da trilha produzida, também conta com uma disposição de quatro caixas suspensas no teto, as quais tridimensionam a saída de som, e um microfone acoplado em uma escada específica usada em uma das cenas, amplificando os movimentos feitos nela (como arrastar e bater).

A escolha de descrever a cena antes da ação e então seguir sem fala pelos próximos 4 minutos gerou muitas discussões acerca da audiodescrição. A princípio, o tempo sem descrição (preenchido somente pela trilha sonora e ruídos dos passos pisando em cada degrau das escadas) parecia longo demais para pessoas cegas e com baixa visão. Porém, percebemos que essa seria uma oportunidade interessante para oferecer um caminho de fruição não apenas por meio da informação visual, mas também da trilha sonora (a qual já se apoiava na proposta da acessibilidade estética) e dos ruídos de deslocamento dos artistas em cena. Essas tentativas ao longo do processo de criação são entendidas aqui como o exercício metafórico de dobrar a língua ao experimentar outra perspectiva dramaturgica a partir da discussão de acessibilidade.

Em conjunto com essa proposta, também era realizado um tour tátil antes do início da peça, no qual pessoas com deficiência visual pudessem tocar e acompanhar a sequência de escadas auxiliando, assim, na compreensão das texturas e espacialidade. Segundo Silva e Vale (2024, p. 210),

---

8. Pianista, compositora, mestra em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e, até a escrita deste artigo, cursando a especialização em música eletroacústica pela Unespar.

9. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/0v4xrc7Vk9Dfm7gRFMjAAe?si=2HsrPh9PRfGpi\\_2vOhZbPA](https://open.spotify.com/intl-pt/album/0v4xrc7Vk9Dfm7gRFMjAAe?si=2HsrPh9PRfGpi_2vOhZbPA). Acesso em: 25 nov. 2025.

“o sistema cinestésico é um dos sistemas que fornecem informações sobre a orientação espacial, o movimento e o equilíbrio, possibilitando a percepção de posição, da direção do vento, da velocidade do movimento e orientação do corpo”. Ou seja, existem outros formatos que permitem acessibilizar o contexto de uma pessoa com deficiência na fruição de uma obra cênica.

Nessa perspectiva, um dos desafios de elaborar uma dramaturgia em compromisso com um pensamento de acessibilidade poética e estética é assumir o risco como fator existente. Quando a proposta da acessibilidade transpassa o campo da informação e faz as pazes com a subjetividade da obra, abre-se espaço para a experiência. A acessibilidade, para além de querer traduzir a obra, expande as margens do que a obra é em si. Essa é uma “[...] possibilidade de pensarmos em uma relação com o campo mais cheia de risco, uma acessibilidade que se arrisque mais, que se proponha a viver as experiências e a ser transformada por elas [...]” (Alves, 2020, p. 46).

Nessa pesquisa, percebemos que o risco e o encontro andam juntos, pois da experiência do encontro podem emergir inúmeros caminhos desconhecidos, os quais não são mapeados previamente. Lepecki (2013, p. 118) afirma que “o encontro comporta também choques, colisões, esbarros. Esses encontrões nos revelam a dureza no mundo, dureza que não deve deixar de ser considerada, mesmo em teorias e práticas que associam a potência do devir ao puro fluxo”.

Após as apresentações de *Rotação*, tivemos retornos em conversas informais de pessoas com deficiência visual: alguns se conectaram com a proposta de dramaturgia e enfatizaram com curiosidade as escolhas feitas, enquanto outros fizeram críticas alegando que faltava algo, por estarem mais acostumados com a audiodescrição já conhecida, com o narrador externo e fones de ouvido.

No horizonte da acessibilidade estética, acolhemos tais percepções pois compreendemos que o público tem sua própria subjetividade para a fruição da obra. Esses retornos nos auxiliam a ter uma dimensão maior do que pode ser o encontro de *Rotação* com públicos múltiplos, reforçando o lugar particular da construção de subjetividade. Ao dobrar a língua com o intuito de ampliar as possibilidades de encontros acontecerem, reduzimos as expectativas diante

## Dobrar a língua

de determinadas situações: reiterando que a experiência estética é particular e de acordo com o contexto de cada pessoa. Uma (d)obra na qual diversos públicos podem acessar em complexidade vai de encontro ao desconhecido inerente da experiência. Como afirma Alves (2020, p. 70), “um espaço que possa ser experimentado é um espaço que suporte o desconhecido, que suporte a ação que traz novas leituras, novos valores”

Nesse sentido, fluir em conjunto à acessibilidade poética e estética de um trabalho é apostar em uma discussão aprofundada que percorre todos os espaços da criação. A dramaturgia de *Rotação* provoca outras perspectivas ao considerar desde seu início de criação a diversidade de corpos, o que coloca em evidência a importância de repensarmos espaços de convívio. O fazerCOM as diferenças desestabiliza modos previamente organizados e padronizados de ser, estar, criar no mundo. Por meio de solavancos e estranhamentos, abrimos espaço para afetações e atravessamentos.

Compreender a importância dos encontros e presenças no processo de criação é um modo de afirmar a diversidade de existências. Camila Alves fala da “acessibilidade como dispositivo de memória” (Alves, 2020, p. 29), por abrir espaços para que novos referenciais se criem, e aqui podemos sugerir a acessibilidade como dispositivo de fruição artística – não só para corpos com deficiência, mas também para corpos sem deficiência, compreendendo que a acessibilidade poética e estética pode amplificar os modos de acesso às obras para todas as pessoas.

Em letras garrafais, grandes, indagamos:

### QUAIS ENCONTROS ESTÃO SENDO CRIADOS?

Em *Rotação*, além de pensar a acessibilidade para o público com deficiência visual, também foi pensada a conexão da intérprete de Libras dentro da cena, sendo este um elemento que se tornou parte da composição espacial, da criação da iluminação e das dinâmicas que aconteciam em cena. Esse é um exemplo de que a acessibilidade poética se embrenha não só no pensamento de acessibilidade da obra, mas também compõe com outras escolhas, no fazerCOM. A Figura 3 mostra a intérprete Elaine Moreira em cena com os artistas:

**Figura 3** – Elenize Dezgeniski. Descrição: no palco escuro do teatro, escadas de alturas e materiais diferentes estão espalhadas em um espaço próximo. No centro do agrupamento de escadas, a intérprete de Libras em pé, em cima de uma escada de um degrau. Em seu entorno, Giovanni e Lívea estão em movimento, se apoiando nas escadas e mudando de base sem pisar no chão. Fim da descrição.



### Considerações para hoje

Dobrar a língua como um ato político de repensar estratégias de relações e convívios, como uma forma de não mais normalizar exclusões estruturais e conceituais presentes em todos os espaços de trocas. Dobrar a língua como quem tem uma crença de que vai encontrar algo novo ao dobrar uma esquina. Dobrar como quem dobra uma folha de papel e descobre novas perspectivas de uma figura que foi transformada: é uma ação que provoca novas perspectivas.

Neste artigo, propusemos discussões que visam rejeitar a hegemonia de uma única forma de fazer ou acessar arte. São discussões que precisam ser atualizadas a todo momento, com escuta atenta às características e especificidades de cada encontro. Segundo Casale (2023, p. 93),

é importante ressaltar que todos estamos passíveis de sermos influenciados pela supremacia, fascismo, conservadorismo, pois estamos numa estrutura com bases colonizadoras e eugenistas. Quanto mais perto de estar confortável nessa estrutura social, mais você pode flertar com essas práticas de não habitar as fronteiras, de não ceder espaço.

Nesse sentido, apostar na experiência do encontro é um direcionador fundamental para continuarmos arriscando nossas perspectivas até a fronteira da percepção, provocando, assim, a criação de novos horizontes. Compreendemos, com a experiência de *Rotação*, que o encontro com a diferença – entre uma equipe diversa, entre dramaturgia e acessibilidade, entre público e obra – transformou e continua transformando as percepções. É o tipo de encontro que gera conexão, pertencimento, escuta, e instabiliza saberes justamente por provocar ruídos em estruturas por vezes enrijecidas.

Em *Rotação*, a investigação da acessibilidade estética desenvolvida a partir das escolhas textuais que ampliassem a percepção da cena, bem como de alguns momentos nos quais a trilha e outras informações sonoras foram privilegiadas em lugar das informações visuais, nos convocou a imaginar outras dramaturgias possíveis, outras (d)obras, outras organizações que só puderam surgir com as provocações do encontro. No panorama do que compreendemos por encontro neste artigo, ele segue sendo esse atravessamento

que deixa rastros de presença e que atualiza discussões complexas imbricadas pela prática. Em consonância com Alves (2020, p. 67),

dedicamo-nos a um trabalho de acessibilidade que deixa marcas de copo na mesa, sofá manchado, arranhões no chão, que deixem visíveis os passos dançados. Uma acessibilidade capaz de deixar marcas seria uma acessibilidade capaz de produzir uma experiência sensorial estética.

Percebemos que uma dramaturgia compromissada com esse pensamento não envolve somente uma desconstrução do modo mais usual do recurso de acessibilidade, envolve também uma imersão de corpo inteiro no processo artístico, com todos os seus sentidos e suas potências, no qual não só o consultor de acessibilidade esteja engajado na experiência, mas toda a equipe da obra. Esperamos, com este artigo, que mais pessoas possam se inspirar pelos encontros, e que este estimule novas pesquisas e dramaturgias nesse campo de estudos que ainda carece de reconhecimento e visibilidade. Talvez, então, se nos arriscarmos ao desconhecido, ao não saber da experiência, os sinos dobrem anunciando novos ventos porvir, outras linguagens e línguas possíveis a partir de dramaturgias possíveis.

## Bibliografia

- ALVES, Camila Araújo. **E se experimentássemos mais?:** contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais. Curitiba: Appris, 2020.
- ALVES, Camila Araújo; MORAES, Marcia. Proposições não técnicas para uma acessibilidade estética em museus: uma prática de acolhimento e cuidado. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 484-502, 2019.
- CASALE, Desiree Helissa. **Tá todo mundo rindo?** São Paulo: Questione, 2023.
- CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. **Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto**, v. 3, n. 5, p. 40-61, 2020. DOI: 10.70446/ephemera.v3i5.4386.
- CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do; CASTRO, Fatima Campos Daltro de. Desconstrução da bipedia compulsória na dança. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v.16, n.4, p.59-84, 2020. DOI:10.5965/19843178164202059.
- DESGRANGES, Flávio. Instâncias da relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 85-95, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019085.

## Dobrar a língua

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. O encontro é uma ferida. **Culturgest**, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://ladcor.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2025.

LAPPONI, Estela. **Corpo intruso**: uma investigação cênica, visual e conceitual. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023.

LEPECKI, André. No metaplano do encontro. **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

SILVA, Carlos Alberto Ferreira da; VALE, Gislana Maria do Socorro Monte do. Acessibilidade cultural a partir dos corpos divergentes: práticas e desaprendizagens. *In*: ALVES, Jefferson Fernandes; SILVA, Carlos Alberto Ferreira; BERSELLI, Márcia (orgs.). **Artes cênicas e acessibilidade cultural**: contextos de desaprendizagem. Natal: SEDIS-UFRN, 2024. 2v, p. 203-220.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. **Sala Preta**, São Paulo, v. 10, p. 191-197, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p191-197.



# **NARRATIVAS CRÍTICAS: CORPOS E SEXUALIDADES DEF EM UMA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA**

***CRITICAL NARRATIVES: DEF BODIES AND SEXUALITIES  
IN A BRAZILIAN AUDIOVISUAL PRODUCTION***

***NARRATIVAS CRÍTICAS: CUERPOS Y SEXUALIDADES DEF  
EN UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL BRASILEÑA***

**Louise Lima Storni Rocha  
Giovanna Marafon**

**Louise Lima Storni Rocha**

Doutoranda no Programa de Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Mestre em Políticas Públicas em Direitos Humanos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Email: [lustorni@gmail.com](mailto:lustorni@gmail.com)

**Giovanna Marafon**

Doutora em Psicologia. Pós-doutorado CAPES/PrInt no Gender and Sexualities Program da University of San Francisco/2024. Professora da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF) e do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

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

### Resumo

Este artigo explora a interseção entre sexualidade e deficiência no audiovisual, com foco no documentário brasileiro *Assexybilidade* (2023). Fundamentado na teoria *crip/aleijada*, a escrita-ensaio questiona o capacitismo estrutural e ressalta como a arte pode colocar em curso narrativas críticas, criando novas percepções sobre sexualidades, direito ao prazer e acessibilidade para corpos DEF. Destaca-se a importância de aleijar teorias e práticas artísticas como uma contribuição para a promoção e defesa de direitos.

**Palavras-chave:** cinema, aleijar, deficiência, sexualidade, capacitismo.

### Abstract

This study explores the intersection between sexuality and disability in audiovisual media, focusing on the Brazilian documentary *Assexybilidade* (2023). Based on *crip* theory, this study questions structural ableism and highlights how art can implement critical narratives, creating new perceptions about sexualities, the right to pleasure, and accessibility for DEF bodies. This study highlights the importance of crippling artistic theories and practices as a contribution to the promotion and defense of rights.

**Keywords:** cinema, *crip*, disability, sexuality, ableism.

### Resumen

Este artículo explora la intersección entre sexualidad y discapacidad en los medios audiovisuales y se centra en el documental brasileño *Assexybilidad* (2023). Basado en la teoría *crip/tullida*, este ensayo cuestiona el capacitismo estructural y destaca cómo el arte puede implementar narrativas críticas, creando nuevas percepciones sobre las sexualidades, el derecho al placer y la accesibilidad para los cuerpos DEF. Se destaca la importancia de tullir las teorías y prácticas artísticas como contribución a la promoción y defensa de derechos.

**Palabras clave:** cine, tullido, discapacidad, sexualidad, capacitismo.

## Introdução

As narrativas artísticas que abordam deficiência, dissidências e ativismos revelam um notável potencial da arte em desafiar paradigmas e construir novas percepções sobre sexualidade, direito ao prazer e acessibilidade de, com e para pessoas com deficiência. Mais do que expandir as possibilidades de enxergar novas formas de vivência da sexualidade, essas narrativas fomentam reflexões críticas, novas percepções e coalizões políticas entre corpos dissidentes das normas, fortalecendo a luta por uma realidade anticapacitista e socialmente mais justa.

O interesse pela temática do ativismo, sexualidade e deficiência nasceu durante a realização de pesquisa anterior, em âmbito de mestrado, com dissertação defendida em 2020<sup>1</sup>. Na pesquisa foi realizado um estudo de caso sobre o grupo responsável pelo documentário *Yes, we fuck!*, sediado em Barcelona (Espanha). O documentário e os ativismos relacionados a essa produção tiveram um impacto significativo na percepção sobre deficiência e sexualidade, evidenciando um espaço frutífero para observar como, por meio da arte, certos ativismos contemporâneos promovem um debate instigante sobre sexualidade, deficiência e dissidências.

Durante a pesquisa de mestrado, foi possível aferir que grande parte do êxito do documentário *Yes, we fuck!* se deu por conseguir reunir ativistas envolvidos em diferentes pautas sobre o debate da sexualidade e dissidências na Espanha. Ativistas com deficiência de Barcelona se aproximaram de ativistas transfeministas (especialmente pessoas transmasculinas) e identificaram várias áreas de interseção em suas causas, como a crítica à normatividade corporal, a importância da interseccionalidade, a resistência às estruturas opressivas e a oposição ao modelo neoliberal.

Ao perceber o Brasil de 2024, no contexto da pesquisa de doutorado em andamento<sup>2</sup>, tornou-se evidente que existe um frescor nas produções artísticas brasileiras dos últimos anos na proposição de um encontro estético que

---

1. Cf.: Rocha (2020).

2. Pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação da professora Giovanna Marafon, com bolsa Capes.

## Narrativas críticas

ajude a construir ferramentas políticas e novas subjetividades referentes a corpos com deficiência. São produtoras, diretoras, ativistas, atrizes e atores com deficiência que se propõem a colocar luz sobre seus corpos aleijados e suas experiências eróticas, apresentadas de modo completo, sem qualquer perspectiva de falta ou déficit.

Assim, as perspectivas que permeiam esta escrita-ensaio são atravessadas pela teoria *crip*, desenvolvida por autoras como Alison Kafer (2013) e Robert McRuer (2024). O termo foi traduzido no Brasil pelo sociólogo Marco Gavério (2015) juntamente à antropóloga Anahí Guedes de Mello (2014). A teoria “aleijada”, conecta os estudos da deficiência aos estudos *queer*, argumentando que, assim como a heteronormatividade e a lógica binária, o capacitismo estrutura a sociedade em torno de um ideal de capacidade física e mental que marginaliza aqueles que não se encaixam nesse padrão. Sob essa ótica, a teoria aleijada valoriza as diferenças e subverte as expectativas normativas, questionando o impulso de “curar” ou “normalizar” corpos com deficiência. No Brasil, essa perspectiva tem ganhado destaque, encontrando eco nos debates acadêmicos relacionados aos estudos críticos da deficiência, bem como nos campos culturais e artísticos.

É importante também destacar que a adoção do termo “capacitismo” no Brasil é relativamente recente. Traduzido do inglês *ableism*, o conceito foi introduzido no país pela antropóloga Anahí Guedes de Mello no contexto da II Conferência Nacional LGBT em dezembro de 2011, durante sua atuação como ativista e segundo ela, “o capacitismo só surge documentado no Brasil por causa da aliança com a população LGBT” (Lapponi, 2023, p. 320).

Nesse cenário, o documentário brasileiro *Assexybilidade*, lançado em 2023, merece destaque e é abordado neste ensaio. A obra apresenta narrativas instigantes que provocam reflexões consistentes sobre a sexualidade de corpos dissidentes, contribuindo para ampliar a compreensão e sensibilidades em torno da deficiência por meio de produções audiovisuais.

### ***Assexybilidade*: narrativas de sexualidade e resistências**

Partimos do desejo de escrever em relação ao presente, imersas nele e, ao mesmo tempo, observando-o com algum distanciamento. Esse olhar

coloca o pensamento em movimento, especialmente em um momento crítico e de mutação, impulsionado pelas narrativas de *Assexybilidade*. Daí emergiu a intenção de fazer este texto-ensaio, considerando que “o ensaio é, também, olhar a existência a partir dos possíveis, ensaiar novas possibilidades de vida” (Larrosa, 2004, p. 37). Essa chave persegue a inspiração do filósofo literário Michel Foucault, que propôs o ensaio como um problema de pensamento e de escrita, justamente no prefácio de sua *História da Sexualidade II – O uso dos prazeres*.

O documentário *Assexybilidade* é dirigido por Daniel Gonçalves, pessoa com uma deficiência não diagnosticada, que afeta a coordenação motora de seu corpo e produz especificidades de fala. Foi produzido pela TV Zero com coprodução da Globo Filmes e apresenta elementos frequentes na construção de um documentário, como entrevistas e narração em *off*.

O filme tem 86 minutos e foi exibido pela primeira vez em 2023, no Festival de Cinema do Rio, onde conquistou o prêmio de Melhor Direção de Documentário, apontando para o reconhecimento dessa produção e para o momento em que a presença DEF é protagonista no audiovisual. Em setembro de 2024, teve seu lançamento oficial, sendo exibido em várias cidades brasileiras<sup>3</sup>. O filme ficou em cartaz por cerca de três semanas, alcançando um público de 970 espectadores<sup>4</sup>. Além disso, o documentário foi premiado com o Grande Prêmio do Júri de Melhor Longa-Metragem Documentário no NewFest 2023, festival de cinema LGBTQI+ realizado em Nova York.

O filme traz 14 personagens que se expõem diante das câmeras, compartilhando suas experiências eróticas, percepções de mundo, relações e batalhas cotidianas contra o capacitismo. As entrevistas são intercaladas com cenas de performances de dança, autofilmagens do diretor, leitura de poemas e imagens que sugerem atos sexuais, com um filtro sobreposto que se coloca entre a imagem e o espectador, como em um teatro de sombras. Se, por um lado, não vemos tudo, o que desperta curiosidade, por outro, é justamente no que se entrevê sem tudo ver que surge um convite a imaginar.

3. As cidades brasileiras que exibiram o filme no cinema foram: Aracaju (SE); Brasília (DF); Campinas (SP); Fortaleza (CE); Manaus (AM); Poços de Caldas (MG); Porto Alegre (RS); Recife (PE); Rio de Janeiro (RJ); Salvador (BA); São Paulo (SP); Vitória (ES).

4. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-indicadores>, Acesso em: 25 dez. 2024.

## Narrativas críticas

Para esta escrita e análise, selecionamos trechos do filme que, em nossa percepção, articulam discursos e sensibilidades sobre deficiência, sexualidade e anticapacitismo, além de sintetizar a narrativa central do documentário. O poema “Saudação aos antepassados DEF”, que permeia toda a narração, será o fio que entrelaça a abordagem, pois sintetiza as provocações presentes nos depoimentos e na estética explorada pelo diretor. As cenas atravessadas pela narração do poema são corporificadas pelas performances de dança de Jessica Teixeira, Edu O. e Estela Lapponi.

Nas “conversas com Foucault e Coutinho”, propostas no artigo de Teresa Gonçalves e Thiago Ranniery (2022), atravessou-nos a ideia de montagem do texto como quem pensa a montagem fílmica. O poema que percorre o filme-documentário foi também o fio que, ao escrever, permeia este ensaio.

O poema de Estela Lapponi (2023), com narração da própria no filme, oferece uma profunda reflexão sobre a história e a resistência das pessoas com deficiência, que, ao longo dos séculos, foram marginalizadas, desumanizadas e frequentemente esquecidas. Ela homenageia os “antepassados não genéticos”, ou seja, aqueles que, por uma condição social que os marcou como diferentes e indesejáveis, compartilham experiências de opressão, exclusão e violência, não necessariamente ligadas por laços sanguíneos.

O reconhecimento dessa ancestralidade DEF implica reconhecer pessoas cujas existências foram constantemente negadas, desde as que foram “largadas à sorte” até as que tiveram seus corpos utilizados como objetos de pesquisa, sendo desumanizadas em nome de uma ciência e, frequentemente, encarcerados em instituições.

Outro ponto forte do poema está na crítica ao apagamento dessas histórias, não apenas pela sociedade em geral, mas também pelos movimentos sociais que, muitas vezes, esquecem de incluir a luta das pessoas com deficiência em suas agendas. Essa omissão é ainda mais cruel porque aqueles que “são alvo de ódio”, “ridicularizados” e vistos como “sinônimo de vergonha”, continuam, até hoje, relegados às margens, tanto literal quanto simbolicamente. A imagem de corpos que “são diariamente desviados nas ruas” reforça a ideia de uma sociedade que prefere ignorar o que não se encaixa nos moldes da normatividade e aponta para o aspecto *crip/aleijado* desses corpos.

O filme parece um convite a nos aproximarmos de vidas que a história política da relação com a deficiência nos apartou de conhecer e celebrar a diversidade humana. Ideia que está em sintonia com o depoimento de uma das entrevistadas no documentário, a “PCD Perigosa”, pseudônimo utilizado por Amanda Soares nas redes sociais. Escritora e pessoa com deficiência física, Amanda é uma jovem baiana que, por meio de seu perfil no Instagram, compartilha com seus mais de 47 mil seguidores comentários ácidos e irreverentes, além de usar o erótico como um poder de existir, manifestado a partir de seu corpo, da convivência satisfatória com outras pessoas e da recusa em exigir de si o impossível incapacitante. Trata-se de se permitir sentir-se plenamente no ato de fazer. Esses aspectos ressaltam a potência transformadora dos usos do erótico, como escreveu Audre Lorde (1984).

Amanda reflete sobre como a inacessibilidade e o capacitismo a impactaram profundamente. Ela comenta que abraçou poucas pessoas com deficiência ao longo de sua vida, e isso teve um peso significativo em sua trajetória. Seu relato nos provoca a olhar para nossas próprias experiências: quantas pessoas com deficiência compõem nossas relações cotidianas? Como o capacitismo estrutura também os nossos afetos, vínculos e distâncias?

A jovem também aponta que as discussões sobre independência e autonomia realizadas pelo feminismo tradicional não contemplam as experiências de mulheres com deficiência, questionando se há espaço no feminismo para mulheres que, devido às suas limitações corporais, não podem alcançar independência nos mesmos termos das mulheres sem deficiência. Isso resulta em uma sensação de solidão e de inadequação, em que ela se sente “menos mulher” por não se enquadrar nos padrões de autonomia promovidos pelo feminismo dominante. Pergunta, então, se há espaço dentro do movimento de mulheres para um feminismo DEF.

Outro ponto importante que a “PCD Perigosa” aborda é a complexidade do opressor. Diferentemente de outros movimentos sociais que identificam claramente seus opressores, como o feminismo que aponta o patriarcado, ou o movimento negro que identifica o racismo, ela não consegue nomear um único opressor. Para ela, o capacitismo é uma forma de opressão difusa, presente em todas as pessoas sem deficiência, independentemente de raça, gênero ou orientação sexual.

## Narrativas críticas

Esse capacitismo difuso se reflete logo nos primeiros minutos do filme, quando vemos a cena do jornalista Cassiano Fernandez (o Cacá), que possui paralisia cerebral, tentando abrir um pacote de camisinhas. As cenas com Cacá são disruptivas na narrativa, parecem um “jogo de cena” e se destacam tanto pela duração, que se prolonga em relação a outras cenas, quanto pela ironia e espontaneidade dos acontecimentos capturados pela câmera, sem que tenham sido iniciados por perguntas estruturadas para as entrevistas.

À medida que várias sequências do filme se desenrolam, a cena com Cacá ainda tentando abrir o pacote de camisinha se repete. Essa repetição em diferentes momentos, em que Cacá diz que insiste em abri-lo – seja com as mãos, com os dentes, e tentando controlar a salivação – parece transportar o público para outra dimensão temporal.

Apesar do humor leve de Cacá, o desconforto que o diretor gera na(o) espectadora(or), ao repetir a cena em vários momentos do filme, faz emergirem as barreiras de acessibilidade. A cena expõe as dificuldades enfrentadas por pessoas com deficiência em situações cotidianas e em experiências eróticas, como abrir um pacote de camisinha, acessar locais de encontro, entrar em motéis, ou até mesmo tirar a roupa, deitar-se na cama e tocar o próprio corpo.

O contraste entre a leveza de Cacá e a seriedade do tema enfatiza o impacto da inacessibilidade nas experiências eróticas de pessoas com deficiência, especialmente aquelas que dependem de assistência para tarefas cotidianas. Essas dificuldades, tanto materiais quanto emocionais, são muitas vezes invisíveis para a sociedade, mas têm um efeito profundo na vivência erótica das pessoas DEF. O filme, portanto, convida o público a refletir sobre essas barreiras, amplificando as vozes das pessoas com deficiência para que sejam ouvidas de maneira mais ampla, ao abordar um tema pouco discutido nesse contexto: a sexualidade.

Os depoimentos apresentados no documentário revelam como o passado social sombrio, em que corpos com deficiência eram vistos como “objetos”, ainda reverbera nas subjetividades contemporâneas. Esse passado, embora hoje menos marcado por ações brutais, persiste por meio do capacitismo, que se manifesta tanto nas relações interpessoais quanto na forma internalizada nas experiências de vida. Como já destacado, o capacitismo é uma forma de opressão que desvaloriza a diversidade e marginaliza pessoas com deficiência.

Ao evocar essa memória, os depoimentos não apenas reconhecem essas injustiças, como também colocam a luta das pessoas com deficiência como uma extensão dessa resistência ancestral. A repetição da palavra “direito” na segunda parte do poema intensifica o apelo por reconhecimento e justiça. Esses direitos, especialmente o direito ao prazer e à intimidade, apresentados no filme, são sistematicamente negados a corpos percebidos como “impossíveis” ou “intrusos”.

Estela, a narradora, enfatiza a necessidade de “rasgar fronteiras”, “reverter significados” e “desestabilizar o corpo” como formas de reivindicar espaço e existência para as pessoas com deficiência, questionando as noções de corponormatividade compulsória que sustentam a sociedade. Nesse contexto, o corpo DEF, um corpo aleijado, torna-se um instrumento de subversão, uma “Torre de Babel” que confunde e desconstrói as narrativas hegemônicas, afirmando-se como algo possível, vivo e ativo. É nesse contexto que entendemos que o filme *Assexybilidade* se insere, propondo uma estética que incorpora esses mesmos princípios de resistência e transformação.

A cena final é marcada por diferentes pessoas protagonistas das cenas do filme, com suas(seus) parceiras(os), pessoas com e sem deficiência, que se beijam intensamente sob a narração final do poema/manifesto. Trata-se de uma convocação da presença dos corpos com deficiência no “aqui e agora”, indicando que o futuro DEF não é um ideal distante, mas sim uma realidade que já está em construção. O futuro como espaço de reivindicação sugere que a luta contra o capacitismo não é apenas uma questão do passado ou do presente, mas também uma batalha contínua que definirá o porvir.

Essa convocação final se alinha à luta por direitos e acessibilidade, especialmente a acessibilidade cultural, dada a importância de que os espaços culturais ofereçam tanto acessibilidade física quanto o uso de tecnologias assistivas para o corpo cênico e para a plateia. Isso não só amplia o acesso de pessoas com deficiência como público espectador, mas também cria oportunidades para a formação e empregabilidade de profissionais com deficiência no campo audiovisual e nas artes.

Um exemplo de como o filme *Assexybilidade* configura um manifesto é sua campanha de impacto, por meio da qual é exibido em diferentes espaços

## Narrativas críticas

ativistas e acadêmicos, sempre acompanhado de debates com a presença do diretor. Além disso, em julho de 2024, uma exposição foi realizada no Centro Cultural Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, e em outubro na cidade de Petrópolis (RJ), no Centro Cultural Piccola Arena, mostrando os bastidores e personagens que participaram, mas não apareceram na versão final do filme.

Outra situação interessante ocorreu durante a exibição e premiação do filme no Cinema Odeon, no Centro do Rio de Janeiro, em 2023. Na ocasião, o diretor Daniel Gonçalves aproveitou o momento para chamar a atenção de produtores e empresários sobre a urgente necessidade de acessibilidade nos espaços culturais. O cinema, que tinha espaço para apenas cinco cadeirantes, teve a presença de outras dez pessoas cadeirantes, evidenciando a falta de infraestrutura e promovendo o “aleijamento” das estruturas. Além disso, as escadas que davam acesso ao palco impediram que alguns convidados com deficiência física participassem, forçando o debate a acontecer na parte inferior do palco. Esse desconforto e a desestabilização impactaram a produção do festival e chamaram a atenção da imprensa nacional, o que evidencia o propósito do filme: revelar, com humor, acidez e crítica, as opressões diárias vividas por corpos que fogem às normas hegemônicas. Para além de denunciá-las, o filme também propõe caminhos para que esses corpos – em diálogo com todos os outros – possam ocupar os espaços de maneira plena e legítima.

Essas situações exemplificam que a arte não apenas representa, mas também cria afetos e subjetividades, desafiando normas estabelecidas e gerando novas formas de resistência política.

## Reflexões finais: caminhos abertos

Embora a sexualidade seja o foco central do filme, sua narrativa se expande para abordar uma gama mais ampla de questões, revelando como classe social, território, raça, gênero e orientação sexual se cruzam e interseccionam nas vidas das personagens. Pessoas DEF de diferentes classes sociais e idades, negras ou brancas, moradoras de territórios distintos, com diferentes orientações sexuais e identidades de gênero, atravessam as experiências apresentadas, ampliando as camadas de discussão e enriquecendo a sensibilidade em torno do tema.

Essa abordagem está alinhada com o pensamento da socióloga Patricia Hill Collins (2019), quando argumenta que as opressões relacionadas a raça, classe, gênero, deficiência e outras categorias sociais não podem ser analisadas de maneira isolada, mas sim em suas interconexões. Assim, a epistemologia interseccional deve reconhecer a pluralidade de vozes e experiências na produção de conhecimento, com o objetivo de promover a justiça social.

Ao expor corpos e narrativas eróticas, o documentário utiliza a intimidade e o humor para estabelecer uma conexão com o público em geral. Ao focar as experiências de pessoas DEF e suas sexualidades plurais e polimorfas, o filme contribui para dismantelar preconceitos, como a suposta ausência de sexualidade na vida das pessoas com deficiência ou a associação dessa experiência com perigo e infantilização. Revela também que as “dores e delícias” da vivência erótica são comuns a todas as pessoas, independentemente da presença ou não da deficiência em seus corpos, embora evidencie que esses caminhos são atravessados por obstáculos ainda mais severos quando se trata de corpos com deficiência.

Consideramos que a novidade dessa obra no cinema brasileiro reside no fato de que, além de ser dirigida por uma pessoa com deficiência, aborda uma temática pouco explorada em documentários nacionais: a interseção entre sexualidade e deficiência. Suas campanhas com foco no ativismo também são de grande relevância e inovação. Daniel Gonçalves tem apresentado o filme para audiências seguidas de debate com ele e pessoas convidadas, geralmente com deficiência e pesquisadoras/ativistas do campo DEF. Depois de uma dessas apresentações, na UERJ, em conversa com participantes, Daniel contou que esteve em Los Angeles (Estados Unidos), em um evento para cineastas que trabalham com documentário, e fez ecoar as palavras e os modos de fazer do mestre Eduardo Coutinho, destacando a riqueza da produção brasileira e latino-americana – que, muitas vezes, ainda permanece pouco conhecida naquele contexto.

Nessa perspectiva, corroboram as antropólogas Nádia Meinerz e Pamela Block (2023) que, no âmbito do projeto “Retrato Defiças: arte e ativismo deficienciados”, propõem um olhar que ultrapassa a ideia de tratar a deficiência apenas como objeto de estudo ou categoria de análise, mas sim como uma “ontologia combativa” (Meinerz; Block, 2023, p. 13).

## Narrativas críticas

Em outras palavras, as autoras entendem a deficiência como um meio combativo por meio do qual são questionadas as convenções éticas e estéticas, convocando a participação ativa das pessoas com deficiência na produção das imagens e narrativas que as representam, sendo feitas por elas, com elas, sobre elas e a partir de suas próprias corporeidades e pensamentos. O próprio termo DEF, nesse sentido, é parte de uma ontologia criada e nomeada para combater os essencialismos de exclusão das ontologias preexistentes. É preciso nomear-se nos movimentos, agir e criar, tanto no audiovisual quanto na escrita.

Ainda, percebemos que a linguagem cinematográfica adotada no *Assexybilidade* segue um formato convencional, centrando-se majoritariamente nos depoimentos de pessoas com deficiência, enquanto a representação visual dos movimentos de seus corpos fica ainda limitada a alguns trechos de dança e poesias roteirizadas. Considerando a temática da sexualidade, o filme poderia ter explorado enquadramentos mais explícitos dos corpos com deficiência, semelhante à estética pós-pornô empregada no documentário espanhol *Yes, We Fuck!*. Isso leva a um questionamento: como seria o impacto do filme se adotasse uma abordagem cinematográfica mais experimental?

Reconhecemos, contudo, que essas limitações no conteúdo erótico podem ter sido influenciadas em favor de maior alcance da obra em um contexto ainda profundamente marcado pelo capacitismo. Um exemplo expressivo dessa realidade foi a exclusão da obra da programação da 1ª Mostra de Artes Inclusivas, realizada em agosto de 2024, em atendimento a uma solicitação do Governo do Estado de Santa Catarina, então sob a gestão de um governador do Partido Liberal (PL) que, em geral, adota uma orientação política mais conservadora e alinhada à extrema-direita.

Diante desse cenário, marcado por restrições e censuras veladas ou não, destacamos a necessidade de romper com visões conservadoras e práticas de silenciamento, desejando que tais obstáculos não desestimulem o diretor (e outras/outros artistas) de, no futuro, ousar ainda mais – com representações mais explícitas e eróticas dos corpos com deficiência.

Esse contexto também levanta uma importante questão: como expandir o debate sobre deficiência, ultrapassando um público restrito e alcançando espaços mais amplos de alianças e colaborações? Torna-se essencial, portanto, propor novas formas de aleijar linguagens e práticas, abrindo caminhos

para novas dimensões éticas, estéticas e políticas, especialmente no campo audiovisual e nas artes.

Para encerrar, citamos o poema que guiou a análise, o fio condutor com o qual tecemos as escritas e as reflexões apresentadas no filme.

### **SAUDAÇÃO AOS ANTEPASSADOS DEF**

#### **De Estela Lapponi**

Saúdo a todos os meus antepassados não genéticos,  
que foram largados à sorte  
Que foram sacrificados  
Que foram amaldiçoados por um Deus inexistente  
Que foram enaltecidos em algum momento pífilo em alguma cultura antiga  
Que foram enfiados em porões  
Que foram apagados  
Que se tornaram inexistentes  
Que tiveram seus corpos/seres usados para testes por pesquisas malé-  
ficas que se diziam científicas  
Que foram sumariamente aniquilados  
Que tiveram suas existências desumanizadas  
Que foram desincorporados  
Que foram transformados em objeto  
Coisificados  
Que foram trancafiados  
Institucionalizados  
Isolados  
Proibidos  
Que são, ATÉ HOJE, esquecidos até mesmo por aqueles que se dizem  
marcados em sociedade.  
Que são constantemente alvo de ódio  
Que são ridicularizados  
Que são SINÔNIMO DE VERGONHA  
Que são diariamente julgados por serem o que são  
Que são diariamente desviados nas ruas  
Que são exemplo daquilo que não se pode ser  
Que são a mira de projetos políticos de destituição do direito à existência  
Do direito de ir e vir  
Do direito à fala  
Do direito à autonomia  
Do direito ao conhecimento  
Do direito ao trabalho  
Do direito à convivência  
Do direito à criação  
Do direito!!!!

## Narrativas críticas

Minha mais absoluta gratidão a todos esses antepassados que foram de uma forma e de outra sacrificados.

Peço licença para continuar a luta de afirmar e confirmar a existência de nossos corpos que insistem em nomear como impossíveis (Lapponi, 2023, p. 1759).

## Bibliografia

- ASSEXYBILIDADE. Direção: Daniel Gonçalves. Brasil: TV Zero, 2023. 86min.
- COLLINS, Patricia H. **Bem mais que ideias**: a interseccionalidade como teoria social crítica. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GAVÉRIO, Marco A. Medo de um planeta aleijado? Notas para possíveis aleijamentos da sexualidade. **Áskesis**, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 103-117, 2015.
- GONÇALVES, Teresa; Thiago Ranniery. Conversas com Foucault e Coutinho: ensaiar modos de vida impuros com a escrita na universidade. **Dois Pontos**, Curitiba, v. 19, n. 3, p. 108-127, 2022. DOI: 10.5380/dp.v%vi%i.86603.
- KAFER, Alison. **Feminist, Queer, Crip**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- LAPPONI, Estela. **Corpo Intruso: uma investigação cênica, visual e conceitual**. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023. *E-book*.
- LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004.
- LORDE, Audre. Os usos do erótico – o erótico como poder. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. *In*: LORDE, Audre. **Sister outsider: essays and speeches**. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.
- MCRUER, Robert. **Teoria Crip Signos culturais entre o queer e a deficiência**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2024.
- MEINERZ, Nádia; BLOCK, Pamela. Retratos defieças: Arte e ativismo deficentados. **Mundaú**, Maceió, n. 13, p. 12-25, 2023.
- MELLO, Anahi G. Gênero, deficiência, capacitismo e cuidado: uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- ROCHA, Louise Lima Storni Rocha. **Ativismos e novos discursos sobre sexualidade de pessoas com diversidade funcional**: um olhar sobre as movimentações queer-crip através da experiência Yes, we fuck!. 2020. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos em Políticas Públicas) – Núcleo de Estudos de Políticas Públicas em Direitos Humanos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.



# ROTAS DE UM BARCO À DERIVA: A ÉTICA DO CUIDADO NA PERFORMANCE DA DOR

*ROUTES OF A DRIFTING BOAT: THE ETHICS OF  
CARE IN THE PERFORMANCE OF PAIN*

*RUTAS DE UN BARCO A LA DERIVA: LA ÉTICA DEL  
CUIDADO EN LA PERFORMANCE DEL DOLOR*

**Giovanna Galisi Paiva**

**Giovanna Galisi Paiva**

Atriz, professora e pesquisadora em Artes Cênicas e medicina chinesa.  
Mestre em Estética e Poéticas Cênicas pela Universidade Estadual  
Paulista (Unesp). Acupunturista pela Universidade Anhanguera.

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

## Resumo

A partir da experiência de um corpo que, ao se movimentar, é interrompido pela dor, o artigo investiga como o teatro contemporâneo lida com a vulnerabilidade do corpo em cena e os efeitos desencadeados de sua expectativa. Para isso, o artigo se utiliza da alegoria da Nau dos loucos, relatada no livro VI da República de Platão, como metáfora para uma reflexão da cena. Devido ao fato de o choque ser uma sensibilidade radicada na experiência sensível contemporânea, o artigo questiona como o fascínio na performance do corpo em dor na cena põe em risco a espetacularização da dor, o que pode levar à apatia no espectador. Para enfrentar esse dilema, propõe-se uma ética do cuidado que transforme a experiência de fruição para além do choque.

**Palavras-chave:** corpo, performance da dor, performatividade, teatro contemporâneo.

## Abstract

Based on the experience of a body that, when moving, is interrupted by pain, this study investigates how contemporary theater engages with the vulnerability of the body on stage and the effects triggered by its spectatorship. For this, it uses the allegory of the Ship of Fools, as recounted in Book VI of Plato's Republic, as a metaphor for reflecting on the stage. Given that shock is a sensibility rooted in contemporary sensory experience, this study questions how the fascination with the performance of the body in pain on stage risks turning pain into spectacle, which may lead to apathy in spectators. To address this dilemma, this study proposes an ethics of care that transforms the experience of spectatorship beyond shock.

**Keywords:** body, performance of pain, performativity, contemporary theater.

## Resumen

Basado en la experiencia de un cuerpo que, al moverse, es interrumpido por el dolor, este artículo analiza cómo el teatro contemporáneo aborda la vulnerabilidad del cuerpo en escena y los efectos desencadenados por su expectativa. Para ello, emplea la alegoría de la *nave de los locos*, relatada en el Libro VI de la *República*, de Platón, como una metáfora para reflexionar sobre la escena. Dado que el impacto es una sensibilidad arraigada en la experiencia sensorial contemporánea, este artículo cuestiona cómo la fascinación por la performance del cuerpo en dolor en escena pone en riesgo la espectacularización del dolor, lo que puede llevar a la apatía del espectador. Para abordar este dilema, se propone una ética del cuidado que transforme la experiencia de expectativa más allá del impacto.

**Palabras clave:** cuerpo, performance del dolor, performatividad, teatro contemporáneo.

## A queda de um corpo

Temos este corpo, esta bagagem que só causa problemas, e, de fato, não sabemos nada sobre ele. Precisamos de diversas ferramentas para nos informar sobre os processos mais simples. Não é ridículo que, da última vez que o médico quis verificar o que estava acontecendo com meu estômago, me mandou fazer endoscopia? Tive que engolir um tubo grosso e foi necessária ajuda de uma câmera para que o interior do meu estômago se revelasse. A única ferramenta primitiva e grosseira que nos foi dada como consolação é a dor (Tokarczuk, 2020, p. 81).

Começamos com um corpo que pula, canta e realiza alguns movimentos que podem ser lidos como dança, jogo ou simplesmente festa. Começamos com um corpo que é visto por outros corpos enquanto se locomove pelo espaço. Começamos com um corpo que se utiliza de gestos para entreter outros corpos que o assistem. Começamos com um corpo que empresta seus órgãos, músculos, pele, memórias e emoções para criar um outro corpo, que até então não existia. Começamos com um corpo cuja força de trabalho se resume, em grande parte, à ampliação de seu repertório gestual. Tudo aquilo a que esse corpo se dedicou, nos últimos anos de sua existência, foi a utilizar seu próprio esqueleto, músculos, nervos, neurônios e epiderme para provocar algum tipo de sensação em outros corpos que escolheram assisti-lo.

Mas agora imaginemos que esse mesmo corpo, repentinamente, ao pular ou correr nesse espaço onde é percebido por outros corpos, seja interrompido por um grito agudo que vem diretamente de sua articulação sacroilíaca. Esse grito agudo se manifesta sem pedir licença e acomete seu corpo, imobilizando-o da cintura para baixo. Sua sacroilíaca grita, mas ele não entende de onde vem esse grito. Já foi sussurro, já foi uma tentativa fracassada de conversa, já foi um “preste atenção”. Mas, mesmo para corpos que trabalham correndo, pulando, incorporando gestos de fantasmas, ainda é muito difícil compreender seu idioma. Seriam necessárias inúmeras universidades especializadas para tentar aprender essa linguagem tão particular.

A dor continuou se expandindo, como um parasita, expropriando todo o espaço – e, junto dele, todas as emoções daquele antigo corpo. E com a dor veio a imobilização. Ao acordar, esse corpo era rígido, retido, incapaz

## Rotas de um barco à deriva

de realizar pequenos movimentos. Era impossível imaginar que, em algumas horas, ele estaria pulando, correndo e dançando com o objetivo de provocar sensações em outros corpos que o percebem.

Com o tempo, esse grito deixou de surgir ao acaso, como um intruso indesejado em dias de celebração, e estabeleceu no corpo sua própria morada. A dor tornou-se parte dele, tanto quanto as mãos, os músculos, os nervos, os órgãos, o sorriso – fazendo desse corpo um novo corpo. E essa nova natureza o impediu de realizar aquilo que escolheu chamar de trabalho: utilizar-se de gestos com o objetivo de provocar alguma sensação em outros corpos. Alguns corpos, antes de entrar em cena, emitem sons engraçados com os lábios e as línguas; outros realizam movimentos com as pernas e as colunas para se tornarem mais flexíveis. Mas esse corpo, para entrar em cena, usa opioides.

Foi então que esse corpo – que antes tinha como habitat as salas de ensaio, os rolamentos no chão, a poeira na roupa, pés sempre pretos de sujeira, fricção de peles, suor, calor, esgotamento, êxtase de endorfina – passou a ser invadido por instrumentos médicos, pela temperatura fria dos aparelhos hospitalares, pelo ruído da ressonância, pelo cheiro estridente do álcool etílico, pelo branco ácido das paredes do hospital. O ambiente de assepsia passou a ser familiar. E tudo isso parecia afirmar a esse corpo a angústia do fracasso, das células morrendo, da vida definhando.

Em determinado momento da história dos corpos, um vírus os abateu em nível global. A compulsória imobilidade deixou de ser uma condição de apenas alguns corpos. A assepsia passou a significar segurança e conforto. O deitar no chão, o toque, o suor, o perdigoto que respinga da intensidade de uma emoção falada, a respiração conjunta em roda – tudo isso tornou-se sinal de perigo. Nenhum corpo podia dançar, cantar, pular, utilizar-se de gestos para causar sensações em outros corpos. Alguns desses corpos, arrastados pela condição social da dor, tentaram causar sensações pela imagem do seu corpo delimitada pelo enquadramento da câmera e convertida em sinais digitais que chegam em milissegundos nos olhos de outros corpos, com uma diferença de tempo que não é possível ser percebida pela cognição humana. Assim, o corpo deixou de ser corpo para se tornar imagem. A matéria de sua percepção não era mais feita de músculo, sangue e suor; mas de pixels – um

conjunto de imagens estáticas que, ao serem transmitidas em alta velocidade, provocam a sensação de movimento.

A dor começou a estar ainda mais presente no vocabulário cotidiano. Mais corpos passaram a partilhar dessa sensação – embora a experiência da dor não seja, de maneira alguma, universal. A dor é absolutamente singular e, por isso, profundamente solitária. Mas, naquele momento, era inevitável não falar dela. Sentia-se dor. Alguns a gestavam dentro de seus próprios organismos. Outros a percebiam por meio de imagens: um céu escurecido pelo incêndio, pixels de cadáveres jogados nas ruas – sem espaço físico ou simbólico para o luto –, guerras televisionadas, corpos que puxam peso com o desejo de fazer da própria carne um objeto de desejo, corpos doentes e raquíticos aplaudidos como ideal de beleza, corpos racializados arrastados pelo carro da polícia militar. Tanto no âmbito da arte quanto nos meios de comunicação, o desejo de veicular a imagem de corpos sofridos parecia crescer cada vez mais.

Mas aquele corpo, ainda solitário na sua dor, ao experimentar a estetização do sofrimento, não encontrava alívio. Pelo contrário, sentia ainda mais dor.

## A Nau dos Loucos

Nós adoecemos, e nossa doença cai sob a mão dura da ciência, cai em slides sob microscópios confiantes, cai em mentiras bonitas, cai em piedade e relações públicas, cai em novas páginas abertas no navegador e novos livros na prateleira. Então há esse corpo (meu corpo) que não tem sensibilidade para a incerteza, [...] na fenda dessa linguagem, cai (Boyer, 2019, p. 16, tradução minha)<sup>1</sup>.

Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus (Sontag, 2003, p. 38).

A recorrência das imagens de corpos em dor, que se alastraram nos palcos e nas telas pelos meios de comunicação nos últimos anos, não é

---

1. No original: “*We fall ill, and our illness falls under the hard hand of science, falls onto slides under confident microscopes, falls into pretty lies, falls into pity and public relations, falls into new pages open on the browser and new books on the shelf. Then there is this body (my body) that has no feel for uncertainty, [...] then into the rift of that language, falls*”.

uma condição recente, mas algo que já se configurava como uma forma frequente de expressão na arte contemporânea desde meados do século XX. Como aponta Hal Foster (2017), há, na arte contemporânea, uma fascinação com o trauma e o abjeto, em ocupar-se da “radicalidade niilista do cadáver” (Foster, 2017, p. 185). Tal fascinação pode ser observada no teatro, com a exposição dos corpos dos *performers* a situações de risco e limite, trazendo para a cena imagens de corpos doentes, flagelados, sofridos, maltratados ou torturados. As obras que integram esse cenário referem-se a expressões que estabelecem uma relação direta com a materialidade dos corpos e são fruto da grande influência que a performance exerceu sobre o teatro a partir do século passado.

Existia um intercâmbio vivo entre o teatro e a arte da performance, que aproxima os dois gêneros. Desde então, o teatro incorporou métodos e abordagens da arte performativa, tais como a utilização de espaços de atuação não tradicionais, a apresentação de corpos aberrantes e doentes em palco ou a imposição de violência no corpo do artista (Fischer-Lichte, 2008, p. 49, tradução minha)<sup>2</sup>.

A recorrente presença de corpos vulneráveis em situação de dor na cena pode ser analisada como uma resposta a uma crise dos enquadramentos no teatro, resultante da emergência do real que marca a cena contemporânea a partir do século XX. Pesquisar a história do teatro é também pesquisar uma história dos enquadramentos. Ir ao teatro convoca o olhar para um espaço cênico – um espaço que se estabelece à medida que é ocupado por atores, *performers* ou dançarinos. Esse enquadramento é material e construído por uma criação humana; é a partir dele que os mortos são evocados, sejam personagens fictícios de uma dramaturgia, sejam pessoas reais das quais guardamos a memória. A questão dos enquadramentos delimita, materialmente, o que está dentro e o que está fora. Na história do teatro ocidental, é comum reconhecermos o espaço de dentro como o da ficção, e o de fora como o da realidade. No entanto, ao longo do século XX, esses limites começaram a ser

---

2. No original: “A lively exchange existed between theatre and performance art, bringing both genres closer together. Theatre had since incorporated methods and approaches from performance art such as its use of non-traditional performance spaces; its presentation of aberrant and Sick bodies onstage, or its infliction of violence onto the performer’s body”

desafiados por diversas manifestações artísticas cuja principal característica era borrar as fronteiras entre esses enquadramentos, revelando novas relações entre a matéria cênica e a vida.

Essa tendência é frequentemente associada ao movimento das vanguardas, que objetivavam romper com as formas tradicionais de arte e com seu confinamento aos territórios da produção cultural (Quilici, 2015), em busca de uma intervenção mais direta na realidade. Esse movimento se desdobrou ao longo do tempo, influenciando o teatro de diferentes maneiras. Uma dessas influências se deu com o desenvolvimento de poéticas que propunham a irrupção de camadas do real no cosmos ficcional, de modo que “o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real” (Fernandes, 2013, p. 2). Em um contexto em que a criação cênica tendia majoritariamente à preservação da ficção, o real surgia como elemento estranho e transgressor, provocando um verdadeiro abalo na teoria teatral. Esse abalo atualmente se manifesta na amplitude de ideias que tem se estruturado com base nos conceitos de performatividade e teatralidade.

Porém, com a atual propagação de imagens de corpos sôfregos, percebidas tanto na expressão artística quanto nos meios de comunicação, as fronteiras entre o real e o ficcional tendem a se borrar. Anteriormente, a imagem se situava no domínio da ficção, pois era criada e por fim percebida – havia uma distância entre o momento de sua criação e o de sua recepção. Já o real pertencia ao plano da vida, da fisicalidade e da experiência. Com o surgimento da fotografia, o real pôde ser capturado e abstraído, o que provocou uma nova configuração dos enquadramentos que separavam ficção e realidade. A imagem, atualmente, chega ao olhar do espectador com menos distanciamento e mediação. A invenção da fotografia também permitiu que certos corpos em situação de fragilidade ou perigo viessem à luz, revelando realidades antes ofuscadas pelos interesses do Estado e dos próprios meios de comunicação: “as fotos são o meio de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (Sontag, 2003, p. 12).

Para compreender melhor essa crise dos enquadramentos, imaginemos um barco. Esse barco tem como capitão uma pessoa fisicamente preparada,

## Rotas de um barco à deriva

mas com dificuldades de audição, visão e cognição quanto à arte da navegação. Os marinheiros, igualmente inexperientes, disputam entre si o controle do leme. Para tomar posse da embarcação, embriagam o capitão, gerando um tumulto que vai da festa à violência. Enquanto essa disputa ocorre, o barco segue à deriva. Como o capitão não tem condições de conduzi-lo, os tripulantes colocam a embarcação em risco de naufrágio. Essa imagem, conhecida como a *Nau dos loucos*, é utilizada no Livro VI da *República* de Platão (2018) como alegoria para refletir sobre o Estado e seus governantes. A passagem propõe um elogio da razão em detrimento do corpo, que, por suas fragilidades, seria incapaz de garantir uma navegação segura.

Agora, imaginemos que o barco ideal para Platão (2018) – ou seja, aquele em que o capitão e seus marinheiros possuem as capacidades auditivas, visuais e cognitivas necessárias para pilotá-lo – fosse um teatro. Esse barco, enquanto espaço da ficção, deveria ser guiado pela razão, a fim de navegar com segurança e garantir a inteligibilidade da fábula, prezando pela continuidade em detrimento da imprevisibilidade do acontecimento. O barco alcançará seu destino, pois aqueles que o conduzem detêm a racionalidade da navegação e seus corpos estão preparados para o êxito. A imagem desse barco aproxima-se da lógica do teatro de tradição psicológico-realista, no qual o corpo do ator deve ser disciplinado por meio de um “*gestus* totalitário” (Fischer-Lichte, 2013, p. 3), subordinando-se à narrativa, sem exceder-se nos afetos que emergem da intensidade do presente. Nesse barco, corpos desviantes – que não se enquadram em determinadas capacidades sensoriais ou cognitivas – são considerados obscenos, no sentido de algo que deve permanecer fora de cena.

Porém, ao considerar as transformações da cena contemporânea das últimas décadas, podemos imaginar a *Nau dos loucos* como metáfora de um teatro que tensiona a emergência do real no tecido da ficção, considerando que nesse barco o real da fisicalidade dos corpos toma seu espaço, fazendo com que o acontecimento prevaleça sobre a continuidade da narrativa. O que importa não é o destino final, mas o processo que se desencadeia: as ações, os afetos e a experiência gerada pela urgência do presente. O barco à deriva torna-se um teatro em que a força performativa se sobrepõe ao destino que corresponde metaforicamente ao desencadeamento da história pela representação.

Os marinheiros disputam entre si o timão: cada qual acho que lhe cabe segurá-lo, embora nada conheça sua arte e não possa indicar sob qual mestre e em que época ele aprendeu. Ainda mais, pretendem que não se trata de uma arte que se aprende se alguém ousa declarar o contrário, estão prontos a reduzir a pedaços. Rondando incessantemente o patrão<sup>3</sup>, a coçam com seus pedidos, e usam de todos os meios para que ele lhes confie o timão; e se ocorre que não consigam perceber que outros consigam, matam estes últimos e já tiram pela morada. Em seguida, apoderam-se do bravo piloto, quer adormecendo com mandrágora, quer embriagando-o, quer ainda de outra maneira; senhores do barco, apossam-se então de tudo o que lhe contém e, bebendo e festejando, navegam como pode navegar gente assim (Platão, 2018, p. 230).

Nesse trecho, os afetos tomam o leme e travam à continuidade da navegação ao promover o tumulto. Dessa forma, o barco se desvia da linearidade da travessia, propondo rotas erráticas e extravasando os limites do corpo e do enquadramento da cena. É pelo presumido fracasso desses corpos – doentes, deficientes e desviantes à racionalidade dominante – que a cena escapa “do seu próprio enquadramento [...] instalando uma performatividade violenta” (Féral, 2016, p. 16, tradução minha)<sup>4</sup>. A suspensão dos limites da ficção impõe um risco à seguridade do corpo real do ator que anteriormente estava preservada pelo molde da ficção. Ao mesmo tempo que se expõe os corpos reais à brutalidade do real, essa ação denuncia o próprio ato violento de excluir corpos considerados inaptos à cena.

Podemos associar esses corpos que navegam na *Nau dos loucos* ao conceito de *crip*<sup>5</sup>, utilizado por Christine Greiner em sua última obra *Corpos crip: instaurar estranhezas para existir* (2023). Segundo a autora, o *crip* surge como uma resposta à noção de sucesso culturalmente construída e da qual se presume que apenas “pessoas ‘saudáveis e normais’ podem executar tarefas para produzir conhecimento” (Greiner, 2023, p. 34). O considerado fracasso

3. Aqui se entende como “patrão” o capitão do barco.

4. No original: “*de su encuadre propio para crear, en escena, el acontecimiento, incluso lo espectacular, instalando una performatividad violenta*”.

5. O termo *crip* é desenvolvido por diversos autores mencionados por Greiner (2023), esse conceito evoca uma “biopolítica da deficiência que instaura novas perspectivas afirmando a noção de corporeidades periféricas compostas por corpos *queer*, obesos, esqueléticos, racializados, com doenças autoimune, apenas para mencionar alguns (Greiner, 2023, p. 44-45).

da *Nau dos loucos* é a impossibilidade de completar a sua trajetória, mas se olharmos por uma perspectiva *crip*, à deriva também é uma forma de se produzir conhecimento, ou, nesse caso, fruição estética. O suposto fracasso da *Nau dos loucos* – sua incapacidade de cumprir a linearidade da travessia – transforma-se, sob um olhar *crip*, em outra forma de navegação: um modo de produzir conhecimento e fruição estética a partir da errância.

Ao dar visibilidade a corpos que anteriormente estavam fora da cena, um outro ponto que emerge para reflexão é o modo como esses são percebidos pela plateia, como se dá a recepção dessas imagens e quais os afetos que emergem de sua fruição. Segundo Josette Féral (2016), essa propensão ao real, em detrimento da ficção, passou a “instalar uma nova forma de solicitar o espectador, uma forma que perturba o pudor, rejeita a censura e dá um murro na cara do público” (Féral, 2016, p. 17, tradução minha)<sup>6</sup>. A autora observa como o choque se constitui atualmente como um elemento comum à recepção das obras artísticas, legado do movimento das vanguardas artísticas do século XX e que desencadeou no que a Susan Sontag vai denominar como um “hábito crônico da Arte Moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público” (Sontag, 2015, p. 14). Nesse caso, o choque ocorre por não estar mediado pela segurança da ficção, mas por expor corpos reais a situações de risco no encontro imediato com o público.

Não apenas na arte, o choque aparece como um afeto comum da experiência sensível moderna e contemporânea. Walter Benjamin (2012) assinala, como uma das estruturas fundantes da modernidade, a decadência da experiência, evidenciada no silêncio dos soldados regressos da Primeira Guerra Mundial, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (Benjamin, 2012, p. 124). Essa incapacidade de assimilação simbólica refere-se ao choque das tecnologias de guerra com o corpo, gerando uma experiência traumática.

Sob essa perspectiva, ao entender que o choque se manifesta pela dificuldade de assimilar simbolicamente os estímulos e situações que nos acontecem, podemos pensar que a velocidade do avanço tecnológico nos mantém em um estado de choque constante. A violência, que aparece como

---

6. No original: “parecen querer instalar un nuevo modo de solicitud al espectador, un modo que perturba el decoro, rechaza las censuras y agrede a puñetazos al público”.

uma marca da arte performativa atual, também se dissemina no nosso cotidiano na sucessão de imagens veiculadas por diferentes meios de comunicação. Pelos veículos jornalísticos que projetam cenas de guerra e corpos feridos, pelos reality-shows que se estruturam a partir do sofrimento alheio, pelas propagandas que vendem padrões corporais como modelos de saúde, desejo e bem-estar; entre muitas outras imagens que nos são familiares<sup>7</sup>. Nós sabemos, pois vivemos e sentimos: o choque é um afeto que está radicado na experiência sensível contemporânea.

A presença cotidiana do choque faz com que seja mais difícil estabelecer um contorno simbólico para essas violências. Quando somos expostos a uma imagem de violência em meio a várias outras imagens reconfortantes ou estimulantes, como frequentemente ocorre em nossa experiência nas redes sociais, o impacto dessa violência tende a se diluir. Assim, diante da alarmante disseminação dessas imagens, “o choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer” (Sontag, 2003, p. 70).

Atualmente, sentimos uma certa apatia diante da brutalidade do real. Diante disso, como pode a arte, em sua urgência de dar visibilidade a corpos sôfregos e em seu empenho de dar forma à violência da vida, não gerar, em sua recepção, a mesma apatia à qual estamos condicionados cotidianamente? Quais outras formas de sensibilidades ela pode fazer emergir para além do choque? “De que outro modo se pode obter atenção para uma obra de arte? [...] A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença” (Sontag, 2003, p. 24). Há sempre o perigo, na necessidade de chocar o público, de espetacularizar a dor – transformá-la em uma forma atrativa de consumo, da qual a cultura contemporânea mata a própria sede. E, no excesso de choque, são os corpos doloridos aqueles que mais sofrem ao verem a dor transformada em imagem. É necessária uma distância para conseguir contemplar a imagem, distância que não existe quando o corpo está em agonia. Os soldados que voltaram da guerra, convocados por Benjamin na passagem anteriormente citada, não conseguem dar voz ao trauma. A dor grita no corpo, mas ela não se organiza discursivamente na voz.

---

7. Em relação à espetacularização do sofrimento do outro nos programas de reality-shows ver *Rituais de sofrimento*, da autora Silvia Viana (2012).

Dessa forma, faz-se necessário buscar outras formas de sensibilidade para a fruição dessas obras, que não se reduzam ao choque. Se há o interesse de cuidar para que os corpos em situação de dor possam não estar apenas enclausurados nas clínicas e hospitais, mas presentes na cena como agentes criadores, é preciso pensar para além da ideia de inclusão. Não basta apenas que esses corpos sejam vistos como imagem, mas que seus próprios modos de existência sejam afirmados. “A deficiência não é enclausurada em si mesma: é o tempo todo construída nas relações” (Greiner, 2023, p. 40) e para que essa relação seja frutífera ela necessita de um cuidado.

A sensibilidade do cuidado, diferente da do choque, ocupa hoje um lugar marginalizado na sociedade contemporânea. O neoliberalismo, por meio das suas políticas de austeridade e da abolição do estado de bem-estar social, implementou uma destruição sistemática dos diversos dispositivos coletivos de cuidado. O cuidado, cada vez mais, deixa de ser uma responsabilidade compartilhada, para ser uma obrigação individual. Assim, o sujeito que, além de trabalhar e clicar em anúncios, precisa ainda dedicar-se ao autocuidado, transformado em mais uma demanda no regime do desempenho<sup>8</sup>. Mesmo se o motor da criação envolvesse uma situação de dor e violência, qual o lugar do cuidado nessas produções? Como cuidamos de nós mesmos, como artistas, ao criar imagens violentas? Como nos preparamos para um encontro de dor compartilhada? E, principalmente, como cuidamos do nosso público ao dividir com ele essa dor? Diante do axioma de que **a boa arte é aquela que choca**, pergunto-me: até que ponto dar continuidade à história da arte como uma história dos choques é algo poeticamente potente para as demandas do presente? Como criamos esferas de cuidado em meio à violência? Como uma experiência compartilhada de dor e sofrimento pode gerar um espaço de cuidado?

Acredito que essas perguntas exijam uma elaboração coletiva para serem respondidas. Entretanto, proponho, como uma primeira rota possível para as construções de uma ética do cuidado na cena, a atenção em não se deter tanto ao fascínio da imagem do corpo sôfrego, mas sim à experiência que se estabelece em seu encontro. Seduzir-se menos com a exibição da

---

8. Conceito cunhado pelo autor Byung-Chul Han (2018), que vai analisar essa passagem do neoliberalismo da sociedade do disciplinamento para a sociedade do desempenho.

crueldade e buscar experienciar outras formas de criar relações a partir das condições que esses corpos propõem – condições que subvertem as regras estabelecidas no cotidiano. Pois o fracasso que condena a inadequação do corpo pode “na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo” (Halberstam, 2020, p. 7).

Por fim, a ética do cuidado se torna imprescindível na medida em que, por vezes, é necessário um certo distanciamento para abordar a dor. Quando a dor se manifesta apenas pela violência, ela não produz afastamento reflexivo – reduz-se apenas à brutalidade do real. Nesse sentido, uma outra rota possível para uma ética do cuidado seria buscar por enquadramentos que retornam ao simbólico após a irrupção da violência. “A violência tem que ser enquadrada de algum jeito para ter um sentido ou para nós conseguirmos dar algum sentido a ela” (Guimarães; Acácio, 2020, p. 183).

Gosto de pensar o jogo dos enquadramentos como a dança dos ouriços na parábola de Schopenhauer (2021). Em um dia gelado, um grupo de ouriços se aproximou entre si, com o objetivo de se aquecer do frio com o contato corporal. Quanto mais eles se aproximavam, menos frio sentiam, porém os seus espinhos acabavam ferindo o ouriço ao seu lado. Os ouriços, portanto, passaram a alternar entre a aproximação e o distanciamento, entre o frio insuportável e a dor do ferimento. Por meio dessa dança, juntos, foram encontrando a distância necessária: aquela mais suportável.

## Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOYER, Anne. **The Undying: Pain, vulnerability, mortality, medicine, art, time, dreams, data, exhaustion, cancer, and care**. New York: Farrar, Straus e Giroux, 2019.
- FÉRAL, Josette. **Teatro y violencia: una mediación imposible?** Chile: Frontera Sur, 2016.
- FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. New Aesthetics. London: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 26 set. 2023.

## Rotas de um barco à deriva

- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- GUIMARÃES, Júlia; ACÁCIO, Leandro Silva. Entrevista com Josette Féral – Professora e pesquisadora teatral. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179-185, 2020. DOI: 10.5965/1414573101162011179.
- GREINER, Christine. **Corpos crip**: instaurar estranhezas para existir. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Pernambuco: CEPE, 2020.
- HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.
- PLATÃO. **A República de Platão**. J. Guinsburg organização e tradução. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga e Paralipomena**: Pequenos escritos filosóficos. São Paulo: Lebooks Editora, 2021.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TOKARCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos**. São Paulo: Todavia, 2019.
- VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.



# **CERCADINHO PCD: REFLEXÕES ACERCA DO PARADOXO DA INCLUSÃO NAS AÇÕES CULTURAIS**

*PWD PLAYPEN: REFLECTIONS ON THE INCLUSION  
PARADOX IN CULTURAL INITIATIVES*

*CORRALITO PCD: REFLEXIONES SOBRE LA PARADOJA  
DE LA INCLUSIÓN EN LAS ACCIONES CULTURALES*

**Claudio Rubino**

**Claudio Rubino**

Produtor cultural, ilustrador e educador, pessoa com deficiência física, gay e autista. Investiga e pratica formas de acessibilidade na arte e na cultura. Mestrando em Artes da Cena, com trajetória em instituições como Instituto Tomie Ohtake, Itaú Cultural e Museu Afro Brasil.

E-mail: [claudiorubino@culturadef.com](mailto:claudiorubino@culturadef.com)

### Resumo

O artigo aborda o paradoxo da inclusão de pessoas com deficiência nas ações públicas e políticas institucionais internas dos equipamentos culturais. A acessibilidade no setor frequentemente se limita a espaços isolados e estereotipados, aqui denominados “Cercadinho PCD”. A história da deficiência é marcada por exclusão e imposições hegemônicas que perpetuam estereótipos impedindo a participação plena em diversos âmbitos sociais. A acessibilidade cultural exige desconstrução de narrativas normativas e valoração das experiências e contribuições das pessoas com deficiência nas artes, uma interpretação crítica sobre os modelos de inclusão vigentes.

**Palavras-chave:** cercadinho PCD, acessibilidade cultural, capacitismo, inclusão, deficiência.

### Abstract

This study explores the paradoxical nature of inclusive practices for disabled individuals within the public initiatives and internal institutional policies governing cultural institutions. Accessibility in this field is often confined to segregated and stereotyped spaces, which we ironically call “Cercadinho PCD” (“PwD Playpen”). The history of disability shows exclusion and dominant societal norms that reinforce stereotypes, hindering full participation in various social contexts. Cultural accessibility asks for the deconstruction of normative narratives and the validation and celebration of the experiences and contributions of disabled people in the arts, fostering a critical understanding of inclusion models.

**Keywords:** PwD playpen, cultural accessibility, ableism, inclusion, disability.

### Resumen

Este artículo aborda la paradoja de la inclusión de personas con discapacidad en las acciones públicas y políticas institucionales internas de los equipamientos culturales. La accesibilidad en el sector, a menudo, se limita a espacios aislados y estereotipados, aquí denominados “Cercadinho PCD” (Corralito PCD). La historia de la discapacidad implica la exclusión e imposiciones hegemónicas que perpetúan estereotipos e impiden la participación plena en diversos ámbitos sociales. La accesibilidad cultural requiere la desconstrucción de narrativas normativas y la valoración de las experiencias y contribuciones de las personas con discapacidad en las artes, una interpretación crítica sobre los modelos de inclusión en vigor.

**Palabras clave:** corralito PCD, accesibilidad cultural, capacitismo, inclusión, discapacidad.

Precisamos explicar por quais razões as pessoas com deficiência foram isoladas, encarceradas, observadas, reguladas, tratadas, institucionalizadas e controladas em um grau provavelmente mais acentuado ao experimentado por qualquer outro grupo minoritário. Por quê? (Piccolo, 2022, p. 29).

Recebi a frase que abre este breve artigo de uma pessoa que admiro e tenho muito carinho e que tem a generosidade em compartilhar conhecimentos, indo direto ao ponto nevrálgico que nos atravessa em muitas camadas íntimas enquanto pessoas com deficiência no setor artístico-cultural. Compartilhar leituras e referências sobre as relações a respeito da deficiência como forma de afeto, processos de expurgo das dores do capacitismo diário que vivenciamos em qualquer hora, lugar ou contextos e grupos sociais, principalmente naquelas horas que nem esperamos, em uma atividade cultural, de lazer e nas relações profissionais nesse setor. Você não está errado, você não é uma pessoa sozinha, mas querem fazer com que você acredite nisso e de que precisa aceitar o que a normatividade compulsória<sup>1</sup> te oferece, o que as pessoas sem deficiência acreditam ser o melhor para nós.

Quantas vezes você, prezada leitora ou prezado leitor, já foi tangido para um lugar que julgam que é o seu e te avaliam com conhecimento parco e vil baseado em cartilha desatualizada, laudo médico ou em achismo? Independentemente de você ser uma pessoa com ou sem deficiência, tal comportamento pode ser muito violento e, para nós DEFs<sup>2</sup>, é constante no dia a dia, nas camadas simbólicas embrenhadas nas estruturas e valores das sociedades, comportamento comum que não se deve ao acaso, não é por acidente ou descuido, é histórico.

Segundo Piccolo (2022), a narrativa histórica da deficiência é caracterizada por dinâmicas de exclusão e marginalização, perpetuadas pela medicalização que tende a neutralizar e ocultar as dimensões sociais, políticas e culturais de nós, DEFs. Devido aos sistemáticos silenciamentos, apagamentos

- 
1. Alguns autores abordam a normatividade compulsória como mecanismo de exclusão que ignora a diversidade humana e busca eliminar as diferenças, impondo normas de comportamento e aparência que vão além das questões da deficiência: Michel Foucault (1988), Pierre Bourdieu (2014), Tobin Siebers (2008), Robert McRuer (2024).
  2. DEF é um termo criado por pessoas com deficiência que atuam nos setores artísticos culturais que reivindicam pensamento crítico a partir de produções dissidentes. Caroline Teixeira é uma das autoras que populariza a expressão **Cultura DEF**.

e negligências, nossa existência foi reduzida a conceitos patológicos, ignorando-se nossa complexidade e riqueza cultural, política e social. Essa abordagem medicalizante perpetua estereótipos limitantes. Entretanto, não pretendo me debruçar aqui nas bases sociais históricas da deficiência, apenas não devemos esquecer delas, que ainda insistem em forjar nossas escolhas, caminhos e destino.

Vivenciar a intersecção entre acessibilidade, gestão cultural, questões raciais, de orientação sexual e arte me fez compreender a importância da representação, presença e participação ativa. Acessibilidade e cultura do acesso não se resumem a remover barreiras físicas, mas também tem a premissa de desafiar narrativas hegemônicas e, de tal forma, nossa presença e produções nos espaços culturais de modo basal e fundamentalizador, não para reescrever nossa história, e sim tomá-la, pois ela não pode e nem deve ser alterada ou apagada, mas deve ser reconhecida como dívida histórica assim como o racismo é. O “lugar de fala,” se referindo à experiência pessoal da pessoa como epicentro dos debates das questões raciais trazida por Djamila Ribeiro, interseccionaliza com o anticapacitismo, o **Lugar de Falta**<sup>3</sup> e a **Fala Aleijada**.

[...] fala aleijada, terminologia inspirada na Teoria Crip ou aleijada proposta por Robert McRuer. Proponho pensar “falas” como uma comunicação para além do trato vocal, mas ampliar a consideração de falas gagas, falas de surdos oralizados, falas de pessoas com distonias, paralisias, falas-olhos, falas-pés, falas-psicoatípicas. Provoco aqui com essa questão para não tentarmos escapar de termos no intento de não sermos capacitistas, mas acabamos por ser (Lima, 2023 p. 67).

Nos anos recentes, nota-se a crescente reivindicação do nosso lugar de onde desejamos estar, como agentes culturais, políticos e sociais questionando e transformando as estruturas que nos marginalizam. A arte e a educação são campos de promoção dessas mudanças e, entendo como um grande pleonasma unir a palavra “acessibilidade” a tais palavras, o mesmo

---

3. **Lugar de Falta** é parte do pensamento de Jéssica Teixeira no capítulo “A percepção de si como um ato de criação e acesso” (Teixeira, 2022). É um lugar simbólico no qual nós DEFS experimentamos a incompletude, a ausência, o vácuo proporcionado pela ausência de representação, falta de reconhecimento e outras relações com a perda de identidade e o capacitismo estrutural.

anexando-a “diversidade”, comumente aplicadas para evidenciar que pessoas com deficiência também fazem parte. Fazemos parte?

“Gerar imagem de pessoas com deficiência em uma área reservada com a placa PCD”. Esse foi um comando dado por mim nos campos de algumas plataformas de inteligência artificial para criar imagens; exercício que faço periodicamente, só por curiosidade, a fim de observar como alimentamos as inteligências artificiais. O resultado varia entre as plataformas, muitas vezes o algoritmo tende a gerar imagens estereotipadas de pessoas que utilizam cadeira de rodas, sempre brancas, ora sorridentes e cercadas por pessoas sem deficiência, ora entediadas em ambiente bancário-hospitalar (esses sim em grupos infelizes com várias figuras com deficiência e idosas). Em um caso específico, uma imagem criminosa foi gerada, colocando pessoas com deficiência que utilizam cadeiras de rodas dentro de um cercado gradeado com serragem no chão e alguns pequenos animais do lado de fora, ao lado de pessoas sem deficiência, todas brancas e utilizando um elemento específico de uma religião. Assunto para outro artigo com intersecções da sociologia, psicologia e semiótica.

Assim como não compete a esta escrita o aprofundamento histórico das bases sociais sobre a deficiência, também não pretendo me embrenhar sobre como embutimos informações nas inteligências artificiais – duas pontas que parecem se retroalimentar e que, por vezes, têm leituras mais ensolaradas e alvas, por outras bem sombrias e perversas.

O **Cercadinho PCD**, forma como me refiro (com forte ironia) às áreas reservadas para pessoas com deficiência no contexto físico e simbólico nas artes, representa um paradoxo. São espaços essenciais para que possamos acessar os espaços com dignidade e segurança, mas também nos confinam com muitas restrições e geram “processos seletivos” aplicando critérios subjetivos aleatoriamente, mesmo com a Lei Brasileira de Inclusão – LBI (Brasil, 2015) em vigor.

A abordagem simplista de que as áreas reservadas em eventos públicos, as cotas em projetos e vagas de trabalho para pessoas com deficiência nos setores artísticos-culturais resolvem todos os problemas e funcionam como blindagem às críticas ignora a diversidade das necessidades e experiências

## Cercadinho PCD

DEFs, reduzindo-as à aparência, à estética e a funcionalidades, perpetuando estereótipos danosos colocando no mesmo balaio neurodiversidades, deficiências ocultas e outros aspectos óbvios ululantes para nós DEFs, mas não para os bípedes<sup>4</sup>. Aqui alguns episódios do capacitismo estrutural velado e não tão velado (constantes para muitos de nós):

Episódio 1: Grande show gratuito com estimativa de público de mais de um milhão de pessoas, porém com um **Cercadinho PCD** para cinquenta pessoas, considerando os acompanhantes. A proporção parece justa e prevista em lei? Aumentaram para cem pessoas com deficiência, obviamente contando os acompanhantes. Na entrada, acesso obstruído com equipamentos, maquinários e multidão de pessoas sem deficiência, o pseudo livre acesso a muito custo era para amputados, pessoas que utilizam cadeira de rodas, muletas e andadores, para os demais DEFs com passabilidade total ou parcial, não. Mesmo apresentando documentos comprobatórios previstos em lei e até mesmo de parte da deficiência física de membro superior, os olhares desconfiados dos controladores de acesso e seguranças julgam quem é suficientemente aleijado ou não. Do lado de dentro do cercadinho, havia apenas dois banheiros, que também eram compartilhados com profissionais de imprensa, número inferior na proporção prevista em lei e que não considera que uma pessoa com deficiência pode levar mais tempo para usar o banheiro por diversas questões. Além disso, nenhuma possibilidade de comprar bebidas e alimentos, diferente de quem está fora do **Cercadinho PCD**. O lazer e a fruição são estancados na porta da diversão para dar lugar à militância e, mais uma vez, ter que nos justificar, nos explicar, informar que são nossos direitos conquistados com muita luta dos antepassados DEFs, pessoas aliadas e traidores de seus privilégios<sup>5</sup>. Este não é um caso isolado.

---

4. Na carta “Carta aos bípedes”, Edu Oliveira, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), define o termo “bípede” como uma estrutura socioeconômica, cultural e política que determina o que é normal e anormal, capaz e incapaz. Segundo ele, o pensamento bípede está enraizado no padrão normativo de corpo, que exclui e marginaliza as experiências da deficiência (Carta [...], 2020).

5. Contextualizado no final deste texto o conceito de “traidores de seus privilégios”

Episódio 2: Uma pessoa com deficiência, com vasta experiência e qualificação em mediação e gestão cultural com capacidade técnica e prática para assumir cargos de direção, sobrevive por uma década na mesma instituição de artes. Com a mesma função desde que foi admitido dentro da alcova “acessibilidade” atrelada ao educativo ou ao consultor de acessibilidade, geralmente o Cercadinho PCD *premium* dentro das instituições de arte nas quais nós DEFs podemos atuar com a supervisão da hegemonia bípede. Todas as tentativas de ascender de cargo ou ter atuação mais transversal nos demais setores sofreram muita resistência ou foram ceifadas, ignoradas, enfraquecidas (inclusive por pessoas de outros grupos minorizados), afinal é muito importante que o *token*<sup>6</sup> fique no lugar cartesiano para manter os privilégios de quem sabemos. O profissional DEF passa por alguns quadros de esgotamentos, potencialmente minado, se adaptando às mudanças de gestão, tendo que se justificar diversas vezes, para diversas pessoas ao longo dos anos, justificar a existência DEF na cultura como produtores e artistas, e não apenas como públicos, justificar a importância de pensar fora dos modelos falaciosos para avançarmos nas pautas anticapacitistas; todas as pessoas com “alta qualificação”, exceto em Cultura do Acesso. O mesmo profissional DEF depois de uma década dentro do armário da neurodivergência decide se assumir, pois sentia uma enorme incoerência lutar pelos direitos das pessoas com deficiência e não se posicionar como autista; apresenta laudo comprobatório, inicia tentativa de aleijar<sup>7</sup> as formas de pensar a acessibilidade institucional, e no percurso teve a necessidade de licença médica por esgotamento (e mais uma vez é obrigado a se justificar, dessa vez para ter seu afastamento respeitado), e quando volta, é desligado, como um eletrodoméstico que serve apenas em funcionamento pleno e com mascaramento, atendendo o fetiche

6. O termo “*token*”, ou “tokenismo”, tem origem nos Estados Unidos, durante o movimento dos direitos civis. Derivação da palavra *token*, que significa “símbolo” ou “ficha”. É uma prática discriminatória em que uma pessoa ou grupo minorizado é utilizado para exibir falsa diversidade para evitar críticas.

7. Expressões violentas como “aleijado” estão em processo de ressignificação pela Cultura DEF protagonizada por artistas e atores sociais assim como a luta do movimento LGBTQ+ por visibilidade e respeito reivindicando expressões que eram deferidas para ofender, inferiorizar e ferir.

da normatividade sobre o controle de corpos PCD<sup>8</sup> de alta performance com passabilidade que a hegemonia aplaude e quer de chaveirinho. Assim como o negro não pode ser mais que o branco permita que ele seja (Fanon, 2020), o DEF não pode ser mais que o bípede da suposta inclusão permita que ele seja. Este também não é um caso isolado.

Episódio 3: Uma pessoa sem deficiência, aliada na luta da acessibilidade, prestadora de serviços para uma grande e significativa feira no cenário cultural do país, organizada pelo Ministério da Cultura (para fomento e promoção para os diversos setores das indústrias criativas brasileiras), abrangendo áreas do audiovisual, música, literatura, artes visuais, entre outras, notou que na programação não havia pessoas com deficiência. Palestras, oficinas, shows... nenhuma pessoa com deficiência, tampouco a abordagem da acessibilidade para o mercado das indústrias criativas ou se quer recursos de acessibilidade. De pronto, a pessoa aliada convidou três DEFs de diferentes estados do Brasil, uma delas com quem ela já tinha mais contato e havia trabalhado em parceria internacional; pessoas que tentam circular fora dos Cercadinhos PCD. Uma mesa de debate e uma oficina foram realizadas com estas pessoas, ações que atraíram muitos bípedes e outras duas DEFs, uma que estava no evento como empreendedora do setor de artesanato e outra das artes da cena, que foi ao evento a fim de tentar patrocínio em rodadas de conversas. Um evento imenso promovido pelo recém-restituído Ministério da Cultura (MINC), sem recursos de acessibilidade e treinamento, sem presença equiparável de pessoas com deficiência. Simbolicamente, o imenso espaço que sediava o evento na região Norte do Brasil abriga um grande painel escultórico composto de centenas de moldes de mãos em terracota, representando os operários (e talvez operárias) que construíram o local. Quem observa não localiza uma mão DEF, só alguns dedos quebrados sem querer; DEFs ajudaram a construir esse lugar? Quantos se tornaram DEFs construindo esse lugar? Onde estamos representados? Onde estão as mãozinhas de obras DEF para o anticapacitismo na cultura?

---

8. Eventualmente utilizo a sigla PCD (pessoa com deficiência) ou para comunicar rapidamente para grupos mais leigos ou para ironizar. Na minha interpretação, a sigla ilustra certo esvaziamento e pasteurização aplicada como selo ou para se referir diretamente a uma pessoa, aplicada em documentos e muitas vezes substituindo o nome. Ex.: "Ali ao lado daquela PCD".

Não é segredo para as pessoas mais próximas que essas são algumas das cenas em que sou o ator DEF. O que intento refletir nessas palavras é que a famigerada ideia de inclusão de pessoas com deficiência no mercado de trabalho artístico-cultural tem avançado mais para quem não tem deficiência, para sentirem menos “culpa bípede”<sup>9</sup> do que de fato, impulsionada por políticas de ação lideradas por DEFs. Sim, devemos reconhecer que tivemos avanços como, por exemplo, com a Lei Paulo Gustavo<sup>10</sup> que evidenciou algumas discussões acerca da produção dos recursos de acessibilidade (assim como também prevista na Rouanet<sup>11</sup> que não fazem mais do que a obrigação conforme estabelecida na LBI), mas que foi além com a pontuação para projetos que tiverem profissionais com deficiência na produção e mais ainda enquanto proponentes DEFs.

Nem todas as pessoas com deficiência querem ou têm saúde para levantar a bandeira de lutar pelo reconhecimento e garantia dos direitos difusos. E é claro que elas estão no direito delas, sem mais desgastes emocionais ao querer mediar e educar a população em qualquer situação social em que somos expostos ao capacitismo – da mesma forma, nem toda mulher levanta a bandeira antimachista e nem toda pessoa negra levanta a bandeira antirracista e assim por diante. De tal modo, acreditar que basta ter uma pessoa com deficiência por perto e mantê-la no cercadinho simbólico se resume a um pensamento simplista e insuficiente. A ordinária presença física de uma pessoa com deficiência, sem o acompanhamento de medidas que promovam a acessibilidade atitudinal, comunicacional, arquitetônica, metodológica, instrumental, programática e ambiental podem perpetuar estereótipos e reforçar a ideia de inclusão no sentido negativo, do sistema criado para controle dos DEFs, que se resume a quem se encaixa melhor dentro das estruturas

---

9. Em alusão à **culpa branca**, desconforto branco diante do próprio privilégio racial e do racismo sistêmico.

10. A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) representa o maior investimento direto já realizado no setor cultural do Brasil para a execução de ações e projetos culturais em todo o território nacional.

11. A Lei 8.313/1991 foi criada com o objetivo de captar e canalizar recursos para o setor cultural de modo a facilitar o acesso de todas as pessoas do país às fontes da cultura e promover o pleno exercício dos direitos culturais, além de estimular e fomentar a produção, preservação e difusão cultural, principalmente por meio de incentivo fiscal concedido a quem patrocina projetos com esse fim.

normativas hegemônicas, e não pelo reconhecimento da capacidade e do potencial de cada indivíduo.

Segundo Goffman (1988) estereótipos podem ser alimentados e aplicados para justificar a exclusão, a marginalização e de certa forma o controle de grupos sociais minorizados, incluindo nós, pessoas com deficiência. Para a ruptura dessas estruturas sociais enrijecidas, é fundamental adotar uma abordagem mais complexa que não apenas leve em conta, mas assuma e pratique a diversidade sem reduzir o termo.

O estigma associado à deficiência não é uma característica inerente ao indivíduo, mas sim uma construção social que se manifesta nas interações entre as pessoas e é reforçada pelas estruturas e práticas sociais. Essa construção social pode ter um impacto profundo na identidade e na autoestima das pessoas com deficiência, levando à internalização de visões negativas e estereotipadas sobre si mesmas ou podendo gerar reatividade e certa agressividade nas interações, resultado de uma existência de luta por reivindicações de condições e equidade muitas vezes silenciadas e frustradas. Como resultado, nós, pessoas com deficiência, podemos experimentar sentimentos de vergonha, culpa e baixa valorização, o que pode limitar nossa participação cabal nas instituições culturais, criações artísticas, na sociedade em geral. Em muitas conversas em consultorias para equipamentos culturais recebo relatos da gestão de que, quando há pessoas com deficiência na equipe (raríssimo), sentem um certo distanciamento e falta de motivação ou “engajamento” dessas DEFs. Em que condições ocupam tais espaços, cargos ou funções?

Outrossim, o estigma pode perpetuar a exclusão social, criando barreiras para o acesso às oportunidades de educação, emprego, lazer, política, artes etc., reforçando a marginalização das pessoas com deficiência nas instituições culturais que parecem selecionar por conviência e se esquecem que, para ter qualificação e experiência de trabalho, não tivemos as mesmas oportunidade e isonomia. Como formar pessoas com deficiência conscientes na produção cultural e a quem isso interessa? Há muito em jogo e se nós, DEFs, fizermos críticas diretas ao sistema, automaticamente nós deixamos de ser PCD e nos tornamos PNG: personas não gratas, pois a bipedia, na maior parte das vezes, se declara justa em nos conceder um espaço, o Cercadinho PCD – e ainda assim nós criticamos? Como pode?

A acessibilidade cultural, assim como os demais setores artísticos profissionais, é um campo complexo em constante movimento e pesquisa, que exige reflexões críticas sobre as práticas e os modelos vigentes. Até mesmo as Normas Brasileiras Regulamentadas (NBRs) e Normas Regulamentadoras (NRs) passam por atualizações, as leis, o vocabulário, as práticas museais e de democratização do teatro, dança, cinema. É preciso desformatar a ideia de que as artes e a cultura como áreas de atuação são privilégios de poucos, e que a pessoa com deficiência é um mero espectador passivo. Nas artes geramos espaços de encontros, de trocas e de reconhecimento de narrativas distintas, em que pessoas com e sem deficiência com suas interseccionalidades possam se sentir pertencentes, reconhecidas, valorizadas e valoradas. Obviamente, no sentido financeiro também é importante, pois segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2022 (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, 2022)<sup>12</sup>, pessoas com deficiência têm menor acesso à educação, ao trabalho e à renda. A pesquisa apontou que, enquanto pessoas sem deficiência têm taxa de participação na força de trabalho de 66,4%, as pessoas com deficiência têm apenas 29,2%. Além disso, a taxa de pessoas com deficiência em trabalhos informais é de 55%, enquanto a dos sem deficiência é de 38,7%. Outro sintoma da exclusão da força de trabalho de pessoas com deficiência é o rendimento médio que aponta que uma pessoa com deficiência recebe 44,6% a menos do que uma pessoa sem deficiência. Não obstante, geralmente as divulgações de vagas de trabalho direcionadas às pessoas com deficiência são para estágio. Sintomático.

Como podemos ressignificar esses lugares simbólicos das áreas reservadas para pessoas com deficiência e oportunidades de trabalho em equidade para DEFs nas artes? Como podemos tomar de volta e ressignificar a palavra “Inclusão”, que nos foi sequestrada da Luta dos Direitos das Pessoas com Deficiência do início dos anos 1980 no Brasil para ser esvaziada e hierarquizada<sup>13</sup> por pessoas e empresas que usam a palavra associada à “diversidade” como um selo de validação de *token*?

12. A PNAD 2022 é uma pesquisa estatística realizada IBGE para coletar dados da população brasileira no Brasil.

13. Em uma das obras de Estela Lapponi (2012), o *Manifesto Anti-inclusão*, a artista provoca a reflexão de que o conceito vigente de “inclusão” é hierarquizante, feito por pessoas sem deficiência, uma estratégia de controle e normatização.

Obviamente, não existem respostas exatas para essas perguntas, mas temos a arte, que, segundo Nietzsche, é a única forma de atividade humana que pode recriar o mundo. Ademais, a presença DEF na arte é uma forma de resistência a estética eugênica, é contranormativa e politizadora do corpo em cena e das ocupações de espaços artísticos.

As bases sociais não contemplam a nós, DEFs. Espaços físicos e simbólicos inacessíveis, restrições de linguagens, atitudes, metodologias e instrumentalizações criam segmentações nas quais pessoas com deficiência devem constantemente se adaptar ao mundo dos outros, dos sem deficiência, dos bípedes, falantes, enxergantes<sup>14</sup>, neurotípicos, simétricos, normais, regulares, comuns. Enquanto pessoas com corpos, formas de se comunicar e se relacionar aleijadas, atípicas e dissidentes somos negadas ou impedidas de construir nossa própria identidade porque estamos preocupadas em adentrar e sobreviver dentro das instituições culturais e produções artísticas sob o crivo de novos colonizadores, estes que ironicamente também falam sobre decolonização.

Então nos coube enfrentar o olhar branco, um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza (Fanon, 2020, p. 126).

Mais uma vez tomo emprestada uma referência na luta antirracista para alimentar a luta anticapacitista, reflexões importantes acerca das consequências das imposições de padrões hegemônicos que fazem com que qualquer outra pessoa com condições distintas questione sua própria identidade. Pessoas com deficiência estão situadas em um mundo que não foi feito para elas. Assim como para o negro colonizado, um ser dividido, o mundo é dos brancos e sem deficiência. Devemos reconhecer a desigualdade estrutural capacitista. O corpo aleijado é o outro, um corpo estranho a um padrão imposto pela sociedade e, logo, tudo relacionado a tal corpo é estranho, alargando a dicotomia entre o “normal” e o “deficiente”, objeto de pena, indiferença

---

14. Contrapondo a terminologia “vidente”.

e até medo. Essas relações de desafeto tendem a nos apartar e impedir nossa participação plena e saudável, limitando nossas condições de acessar oportunidades em equidade, seja no ambiente de trabalho, num passeio cultural, num bar qualquer e nas relações afetivas e sexuais.

A participação de pessoas com deficiência nas produções e instituições culturais é um desafio que enfrentamos cotidianamente. Embora tenhamos progressos significativos, ainda há uma lacuna importante em relação à acessibilidade no amplo espectro cultural e simbólico, reflexo da forma como as produções culturais abordam DEFs, muitas vezes a partir de uma perspectiva de público passivo, carente e com falta, em vez de considerar o aleijo como uma diferença ou singularidade valiosa. É necessário mudar essa perspectiva e adotar uma Cultura do Acesso que valorize a diversidade e promova enquanto profissionais e artistas.

Uma cultura do acesso considera a deficiência como alteridade, uma diferença ou singularidade a ser considerada no encontro, e não como falta. Essa perspectiva é revolucionária porque muda a nossa forma de nos relacionarmos simbólica e afetivamente com a diferença da deficiência – ela não é simplesmente uma humanidade danificada, mas outra forma de ser humano, outro modo de existência – com suas próprias capacidades, seus próprios modos de ser e fazer que produzem conhecimentos que aqueles corporalmente constituídos como “normais” nem sempre são capazes de desenvolver, pois não fazem o mesmo uso dos seus corpos (Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia, 2020, p. 3).

A Cultura do Acesso, na qual uma das premissas é a atuação direta de DEFs conscientes, desafia o modelo do Cercadinho PCD para reconhecimento de justiça social em que **direitos básicos são construídos a partir de imaginários**<sup>15</sup>. É fundamental que mais pessoas sejam conscientes de seus direitos para revolucionar o paradigma da exclusão, da benevolência assistencialista, em que qualquer coisa, recurso, cargo, função ou remuneração serve e, de que devemos sempre estar dispostos e dispostas a nos justificar e explicar pacientemente o capacitismo para a hegemonia que “está

---

15. Reflexão provocada pela professora Deise Brito na aula do dia 4 de setembro de 2023 no Mestrado em Artes da Cena: turma especial Laboratório em Artes e Mediação Cultural (Escola Superior de Artes Célia Helena – Escola Itaú Cultural).

## Cercadinho PCD

aprendendo.” Essa é uma responsabilidade coletiva, a deficiência não é um problema individual, mas uma questão social (Teixeira, 2021).

O Cercadinho PCD é uma metáfora, simbolismo irônico das limitações e expectativas sociais recheadas de inclusão de representação falaciosa. Tal modelo precisa ser aleijado e desafiado com nossas contribuições como artistas, pessoas atuantes nas produções, gestões e direções de equipamentos culturais e projetos de arte para criar permaculturas<sup>16</sup> do acesso que sejam duradouras e contínuas que gerem campos de atuação mais corajosos, criativos, experimentativos, desobstruídos e respeitosos, assim e tão mais quanto almejam nossos antepassados DEFs.

Que atitudes anticapacitistas passaram a fazer parte da sua realidade nas produções culturais?

O artista DEF é artista ou PCD, primeiro?

Pessoas com deficiência desafiam o capacitismo nas instituições culturais e, de certo modo, subvertem propondo e criando formas de arte e gestão cultural que refletem suas experiências e perspectivas. Para uma mãozinha no anticapacitismo cultural, é necessário reconsiderarmos o lugar comum criado pela hegemonia em relação às pessoas com deficiência, como parte de uma diversidade subalternizada dentre as diversidades.

Encerro com um compartilhamento que vai além do academicismo, com algo que nos atravessa, rasga, fermenta, reflexão feita pela artista Ana do Vale em um post no Instagram no dia 21 de setembro de 2024:

Precisamos de menos aliados e mais traidores.

Traidores de sua classe social, de sua cor, seu gênero, sua espécie, seu partido, seu privilégio.

Não aliados a partir de sua comodidade discursiva, mas traidores na incomodidade da práxis.

*É disso que precisamos.*

Quer ser um aliado da pessoa com deficiência?

Trai os teus privilégios

(Vale, 2024).

---

16. Mais uma vez tomo emprestado um termo de outro setor – permacultura é mais usual nas relações com a terra e o plantio, um tipo de abordagem sustentável para gerar sistemas harmoniosos com o meio ambiente.

## Bibliografia

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BRASIL. Lei 13.146, de 6 de julho de 2015. Lei Brasileira de Inclusão das Pessoas com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, 7 jul. 2015. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm). Acesso em: 9 jan. 2025.
- CARTA aos bípedes #2 - com libras. [S. l.: s. n.], 2020. Publicano pelo canal Edu O. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpLn3Vr2HHk>. Acesso em: 19 jan. 2025.
- COMITÊ DEFICIÊNCIA E ACESSIBILIDADE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. **Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade**. Brasília, DF: ABA; São Paulo: ANPOCS; Rio de Janeiro: UERJ, 2020.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html>. Acesso em: 9 fev. 2025.
- LAPPONI, Estela. **Manifesto Anti-inclusão**. Blogpost, 29 maio 2012. Disponível em: <https://estelapponi.blogspot.com/2012/05/anti-inclusao-manifesto.html>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- LIMA, João Paulo. Acessibilidade, corporeidades e interseccionalidades. *In*: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (org.). **Anais da ABRACE 2024**. [S. l.: s. n.], 2023. p. 67.
- MCRUER, Robert. **Teoria Crip: signos culturais entre o queer e a deficiência**. São Paulo: Papéis Selvagens, 2024.
- NASCIMENTO, Tatiana. Leve sua culpa branca pra terapia. **O Menelick**, maio 2020. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/leve-sua-culpa-branca-pra-terapia>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- PICCOLO, Gabriel Martins. **O lugar da pessoa com deficiência na história: uma narrativa ao avesso da lógica ordinária**. Curitiba: Apris, 2022.
- SIEBERS, Tobin. **Disability Theory**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena: a ciência excluída e outras estéticas**. 2 ed. Natal: Offset, 2021.

## Cercadinho PCD

TEIXEIRA, Jéssica. A percepção de si como um ato de criação e acesso. In: ALVES, Jefferson Fernandes; SILVA, Carlos Alberto Ferreira da; BERSELLI, Márcia (Org.). **Artes Cênicas e acessibilidade cultural**: contextos de desaprendizagens. Natal: SEDIS-UFRN, 2022.

VALE, Ana do. (@lentamenteprogressiva). Precisamos de menos aliados e mais traidores [...]. **Instagram**, 21 set. 2024. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DALlz80pbpc/?img\\_index=3&igsh=OTJudWR6MXc5OGJ4](https://www.instagram.com/p/DALlz80pbpc/?img_index=3&igsh=OTJudWR6MXc5OGJ4). Acesso em: 7 jan. 2025.