

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**AS FERRAMENTAS DO CORPO**

**NUMA PERFORMANCE INCLUSIVA**

**RELATÓRIO DE ESTÁGIO**

**MESTRADO EM ARTES PERFORMATIVAS**

**ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO-MÚSICA**

---

Joana Reais Pinto

Lisboa, Novembro 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**AS FERRAMENTAS DO CORPO**  
**NUMA PERFORMANCE INCLUSIVA**

Joana Reais Pinto

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Performativas – especialização em Teatro-Música, realizado sob a orientação científica do Prof. Eq. Adjunto Luca Aprea.

Lisboa, Novembro 2013

“It is not the strongest of the species that survives, nor the most intelligent that survives.  
It is the one that is the most adaptable to change.”

Charles Darwin

“It's incredible to experience that no body is the same.”

Jérôme Bel

## RESUMO

Autor: Joana Reais Pinto; Título: “As Ferramentas do Corpo numa Performance Inclusiva”; Relatório de Estágio em Artes Performativas, especialização em Teatro-Música; Orientador: Prof. Luca Aprea; Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, 2013

O presente Relatório de Estágio está organizado em três capítulos: o primeiro, apresenta a Instituição que me recebeu – a Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Matosinhos – e os objectivos pedagógicos, lúdicos e artísticos que conduziram à realização de duas performances de dança-teatro-música inclusiva. O segundo, contextualiza a prática artística da Dança Inclusiva recorrendo a três exemplos de referência inquestionável: a inglesa Candoco Dance Company, o Grupo Dançando com a Diferença – Associação dos Amigos da Arte Inclusiva madeirense e o coreógrafo/criador francês Jérôme Bel. Por fim, o terceiro capítulo reflecte sobre os processos de pesquisa, composição e ensaios das referidas performances, analisando pormenorizadamente os três momentos/coreografias por mim concebidos. Ainda dentro do capítulo final, sugerem-se linhas condutoras para uma Performance Inclusiva, abordando-se a questão do erro e dos limites no contexto da deficiência.

Para além de um objecto teórico que relata as várias fases do Estágio, este Relatório reflecte sobre a importância das Artes Performativas enquanto ferramentas para a Inclusão Social, concluindo-se que uma Performance Inclusiva, integrando intérpretes com e sem deficiência, apresenta-se como um momento de diversidade e criatividade, características que não só espelham uma comunidade capaz de criar o futuro, como incitam à tão urgente mudança de mentalidades.

*Palavras-Chave:* artes performativas, dança inclusiva, performance inclusiva, deficiência, voz como extensão do movimento.

## **ABSTRACT**

Author: Joana Reais Pinto; Title: "Body Tools for an Inclusive Performance"; Internship Essay in Performative Arts, specialization in Musical-Theatre. Advisor: Teacher Luca Aprea. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, 2013

This Internship Report is divided into three chapters: the first chapter, presents the Institution that welcomed me – the Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Matosinhos (Portuguese Association of Parents and Friends of the Intellectually Disabled Citizen of Matosinhos) – and the pedagogical, ludic and artistic objectives that led to the completion of two dance-theatre-music inclusive performances. The second chapter, contextualizes Inclusive Dance as an artistic practice from three unquestionable references: the british Candoco Dance Company, the Grupo Dançando com a Diferença – Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – (Dancing With Difference Group – Association of Friends of Inclusive Art) from Madeira, and the french choreographer Jérôme Bel. The last chapter reflects on the processes of research, composition and rehearsals of those performances, making a detailed analysis of the three moments/choreographies co-conceived by me. This chapter also suggests guidelines for an Inclusive Performance, addressing the issues of error and limits in the context of disability.

More than a theoretical object that presents the different stages of the Internship, this Report reflects upon the importance of Performing Arts as a tool for Social Inclusion; concluding that an Inclusive Performance, that integrates interpreters with and without disabilities, presents itself as a moment of diversity and creativity, characteristics that, not only reflect a community that is capable of creating future, but also incite to the so urgent change in mentalities.

*Keywords:* performative arts, inclusive dance, inclusive performance, disabled, voice as extension of movement.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os colaboradores e utentes da APPACDM de Matosinhos, em especial à Presidente da Direcção Olívia Assunção, por me fazerem sentir em casa.

Ao Educador e Co-orientador Lécio Ferreira pelo companheirismo e por me integrar na equipa.

Ao Professor e Orientador Luca Aprea por dizer as coisas certas no momento certo. Pela amizade gentil, paciência sem fim e sabedoria certa.

À Escola Superior de Teatro e Cinema, IPL, em especial à Conceição Costa, à Rute Reis e ao Pedro Azevedo do Gabinete de Produção, por acreditarem no projecto.

Aos Professores Maria Repas, Sara Belo, Consiglia LaTorre, Armando Nascimento Rosa e Marta Cordeiro por darem novos mundos ao meu mundo.

À Fundação GDA, pelo apoio financeiro que se revelou imprescindível.

Ao Jú, à Tê e à Tâ, porque sim.

À Susana Quaresma, ao Luís Campião, ao Pessoa Júnior e à Filipa Campos pela preciosa ajuda em tempos difíceis.

Ao Rui Silveira pelo trabalho em vídeo e pela eterna amizade.

Ao Múcio e ao Huguinho, meus companheiros de aventuras no Norte!

E porque os últimos são os primeiros, aos meus Pais. Porque são o meu chão, quando tudo parece desabar. E o azul do céu, quando desaparecem as nuvens.

Grata aos que enumerei e a todos os que me inspiram a voar mais alto.

# ÍNDICE

Introdução .....	1
------------------	---

## I

### A JOANA EM MATOSINHOS

1.1. Contexto do Estágio .....	2
1.2. Apresentação da Instituição .....	3
1.3. Caracterização dos “alunos” .....	6
1.4. Objectivos pedagógicos, lúdicos e artísticos .....	8

## II

### DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE “DANÇA INCLUSIVA”?

2.1. Contexto Artístico .....	11
2.2. <i>Exigência e qualidade</i> com a Candoco Dance Company .....	16
2.3. <i>Individualidade</i> com o Grupo Dançando com a Diferença .....	18
2.4. <i>Presença</i> com Jérôme Bel .....	20

## III

### O MEU CORPO FALOU E DISSE

3.1. TERRA e QUADROS .....	23
3.1.1. Processos de pesquisa, composição e ensaios .....	25
3.1.2. Apresentações públicas .....	28
3.2. Floresta, Mar e A Dois .....	31
3.3. Uma “Performance Inclusiva” .....	42
3.3.1. O erro e o risco – que limites? .....	45

Conclusão .....	48
-----------------	----

Bibliografia .....	49
--------------------	----

Espectáculos de Dança .....	52
-----------------------------	----

Webgrafia .....	53
-----------------	----

### Anexos em CD

Anexo A – Filme da estreia dos espectáculos TERRA e QUADROS

Anexo B – Aulas/Ensaio na APPACDM de Matosinhos

Anexo C – Fotografias INDANÇA

Anexo D – Fotografias PERFORMA

## **Introdução**

Tomei a decisão de integrar o Mestrado em Artes Performativas, variante Teatro-Música, por buscar uma formação pós-licenciatura onde adquirisse valências complementares à minha arte enquanto cantora/intérprete/comunicadora.

Foi nesta busca que me cruzei pelos caminhos do CORPO: do corpo enquanto MATÉRIA num espaço e do corpo enquanto emissor e produtor de SOM, inscrito no campo da dança-teatro-música inclusiva.

Com os objectivos de conhecer, aprender e integrar esta prática, iniciei as pesquisas de uma instituição que acolhesse o meu estágio por entre companhias de dança inclusiva nacionais e internacionais, intérpretes e coreógrafos.

Nestas pesquisas reencontrei o coreógrafo e bailarino Lécio Ferreira que me apresentou a APPACDM de Matosinhos – Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Matosinhos – uma Instituição Particular de Solidariedade Social vocacionada para o apoio a pessoas com deficiência mental e suas famílias ao longo do seu ciclo de vida, que estuda e promove as Artes Performativas na Deficiência através do NIAP – Núcleo de Investigação em Artes Performativas.

Estava então encontrado o destino dos meus próximos quatro meses – Matosinhos! Sob a orientação do Professor Luca Aprea e a co-orientação do Educador Lécio Ferreira, iria desenvolver um trabalho de co-encenadora de dois grupos com limitações físicas e cognitivas, de sua professora/tutora vocal e sedimentar a minha interpretação ao nível do canto e do movimento num contexto de sensibilização para com a comunidade.

Uma alfacinha em Matosinhos?

E, afinal de contas, de que falamos quando falamos de Artes Inclusivas?

# I

## A JOANA EM MATOSINHOS

### 1.1. Contexto do Estágio

Foi aquando da minha primeira reunião no Centro Dr. Leonardo Coimbra, em Janeiro de 2013, que fiquei a saber que a APPACDM de Matosinhos não ficava no centro de Matosinhos, mas sim em S. Mamede Infesta, uma pequena freguesia do concelho de Matosinhos fronteira à Estrada da Circunvalação que delimita a cidade do Porto. Era a primeira vez que olhava para o mapa das estradas daquela região e encontrava-me um pouco ansiosa, com uns nervos similares aos de uma entrevista de emprego... Na sala da Direcção aguardavam-me a Presidente da Instituição, a D. Olívia Assunção, a Vice-Presidente, a D. Irene Reis Neves, a Dra. Fátima Almeida, Psicóloga, bem como o Educador Lécio Ferreira. Depressa os meus nervos se dissiparam devido à personalidade carismática e com sentido de humor da D. Olívia – senti-me extremamente bem-vinda e encontrei um corpo técnico motivado para receber pessoas exteriores com “sangue novo”! Esse entusiasmo contagiou-me a mim e ao Lécio e logo ali delineámos o plano do Estágio:

- de Abril a Agosto iria acompanhá-lo enquanto professora de duas turmas com limitações físicas e cognitivas durante 4h semanais;
- iríamos, em conjunto, criar coreografias para dois espectáculos a apresentar em Julho;
- iríamos aliar Movimento + Teatro Físico + Música;
- eu iria explorar, junto com os grupos, a VOZ como extensão do movimento e os SONS DO CORPO;
- para além de trabalharmos estes objectos *pedagógico-lúdico-artísticos*, iríamos organizar alguns eventos de partilha e debate sobre a questão das Artes Performativas na Deficiência junto da comunidade.

Estava desejava de conhecer os alunos e de começar o estágio!

## 1.2. Apresentação da Instituição

Conforme informação disponibilizada no site da APPACDM de Matosinhos, fruto do interesse pela causa das crianças abandonadas, órfãs e com grandes dificuldades de inserção na sociedade surge, em 1953, o médico, político e professor Dr. Leonardo Coimbra, que funda a Associação Protectora da Criança Contra a Crueldade e Abandono. Esta Instituição, que hoje em dia se apresenta como a Associação Protectora da Criança, deu origem a um considerável número de obras, entre as quais o Centro de Rastreio e Recuperação de S. Mamede de Infesta, mais tarde Centro Dr. Leonardo Coimbra, inaugurado em 1971 sob a tutela da Segurança Social. Consequentemente, assiste-se, em 1969, à criação da Delegação do Porto da Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão com Deficiência Mental e, em 1977, à abertura do Centro da Senhora da Hora, no concelho de Matosinhos.

Em 1986, a Segurança Social propõe à APPACDM do Porto a gestão do Centro Dr. Leonardo Coimbra, convergindo na mesma Instituição os dois centros existentes no concelho de Matosinhos direccionados para a população com deficiência mental: o Centro da Senhora da Hora e o Centro Dr. Leonardo Coimbra. Sete anos mais tarde, a Delegação do Porto dá origem a várias delegações, nascendo, então, a Delegação de Matosinhos da APPACDM, que, em 2001, passa a constituir uma instituição autónoma sob a designação de APPACDM de Matosinhos.

É, desta forma, que a APPACDM de Matosinhos surge com a missão de promover a qualidade de vida e a inclusão social do cidadão com deficiência mental, assim como a das suas famílias. Com o objectivo de ser uma organização de referência no concelho na resposta ao cidadão em situação de risco, tem como expoente máximo dos seus valores a Integridade, o Rigor, a Confidencialidade, a Flexibilidade e a Criatividade.

## Os Centros de Actividades Ocupacionais – CAO's

Esta Instituição apresenta quatro respostas sociais para os cerca de 230 utentes que apoia: os Lares Residenciais, a Equipa Local de Intervenção, a Unidade de Artes e Tempos Livres e os Centros de Actividades Ocupacionais.

Os utentes, residentes nos concelhos de Matosinhos, Maia, Valongo, Porto e Gondomar, têm idades compreendidas entre os 18 e os 65 anos e para cada um deles é elaborado um Plano Individual onde são definidas as áreas e os objectivos a trabalhar por uma equipa técnica multidisciplinar. Cada Plano Individual é realizado sob as orientações gerais da “Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde”, desenvolvida pela Organização Mundial da Saúde, que assenta cada vez mais na ideia de que *“os indivíduos não devem ser reduzidos ou caracterizados apenas em termos das suas deficiências, limitações de actividade, ou restrições na participação”*<sup>1</sup>, devendo a intervenção ser orientada não para as incapacidades, mas sim para as capacidades de cada um: *“A capacidade deve ser medida num ambiente uniforme ou padrão reflectindo, assim, a capacidade do indivíduo ajustada para o ambiente”*.<sup>2</sup> Podemos ler ainda no documento citado: *“Um ambiente com barreiras, ou sem facilitadores, vai restringir o desempenho do indivíduo; outros ambientes mais facilitadores podem melhorar esse desempenho”*.<sup>3</sup>

Existem, então, em cada CAO, vários tipos de actividades: actividades estritamente ocupacionais (ateliers de doçaria, tapeçaria, bordados, madeiras, entre outros), actividades lúdico-terapêuticas (educação física, natação, fisioterapia, psicomotricidade, artes performativas), actividades de desenvolvimento pessoal e social (actividade académica funcional, atelier lúdico) e actividades de participação e integração social (festas temáticas, caminhadas) que obedecem tanto ao *princípio da heterogeneidade*, sendo os grupos criados com alunos de diferentes níveis de funcionalidade referentes à mobilidade,

---

<sup>1</sup> *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde* pela Organização Mundial da Saúde e Direcção Geral da Saúde, edição revista em Lisboa, 2004, p. 215.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 19.

gestão comportamental e apoio específico nas actividades da vida diária, como ao *princípio da ocupação útil dos utentes*, isto é, cada Plano Individual é realizado de forma personalizada, promovendo o desenvolvimento e a manutenção de aptidões, a satisfação e o bem-estar, contribuindo, assim, para uma melhoria da qualidade de vida dos utentes.



fig. 1 – A Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Matosinhos/Centro Dr. Leonardo Coimbra

### 1.3. Caracterização dos “alunos”

Confesso que me encontrava bastante apreensiva antes de entrar na sala de aula com o Grupo do CAO das Laranjeiras: quem iria encontrar? O que iriam pensar de mim? Como iria eu passar as noções de tempo, ritmo e coordenação, em alunos com limitações cognitivas?

Encontrei um grupo de 8 alunos, 3 do sexo feminino e 5 do sexo masculino. Mostraram-se desconfiados, receosos e, como qualquer aluno, curiosos.

No dia seguinte, fui até ao CAO da Senhora da Hora onde encontrei 9 alunos, 3 do sexo feminino e 6 do sexo masculino, que se mostraram mais à vontade com a minha presença, entusiasmados por ser uma cantora e cheios de perguntas. Expliquei-lhes que vinha de Lisboa para aprender com eles, ao que um dos alunos me retorquiu, rápido como uma flecha: “Mas a professora não é a Joana?”

#### **QUADRO 1 - CAO DAS LARANJEIRAS**

NOME	IDADE	TIPO DE DEFICIÊNCIA
Fernando Araújo	37 anos	Deficiência Mental Ligeira
Florinda da Rocha	41 anos	Síndrome de Down
Francisco Pereira	45 anos	Deficiência Mental Ligeira
Liliana Ferreira	23 anos	Síndrome de Down
Nuno Silva	26 anos	Síndrome de Down
Sérgio Costa	37 anos	Síndrome de Down
Susana Pereira	37 anos	Deficiência Mental Ligeira
Vítor Teixeira	43 anos	Paralisia Cerebral + défice no desenvolvimento motor

## QUADRO 2 – CAO DA SENHORA DA HORA

NOME	IDADE	TIPO DE DEFICIÊNCIA
Alice Gomes	39 anos	Poliomielite + Deficiência Motora
António Henrique Ferreira	37 anos	Síndrome de Tourette
Fernando Rodrigues	31 anos	Deficiência Mental Ligeira
Isabel Pereira	37 anos	Deficiência Mental Ligeira + défice no desenvolvimento motor
José Carlos Valente	29 anos	Deficiência Mental Ligeira
Juliana Gramoso	28 anos	Síndrome de Down
Luís Filipe Gonçalves	46 anos	Deficiência Mental Ligeira
Nuno Azevedo	25 anos	Síndrome de Fetal Alcoólico
Ricardo Capas	31 anos	Deficiência Mental Ligeira

Com idades compreendidas entre os 23 e os 46 anos (mas com uma apreensão do mundo como jovens pré-adolescentes), muitos inseridos em situações familiares, económicas e de saúde complexas, mostrando-se reservados, curiosos, brincalhões, sensíveis, amistosos e desconfiados, era com eles que eu iria problematizar conceitos como:

- dança // movimento
- performance // espectáculo
- bailarino // intérprete
- necessidades especiais // deficiência
- artes performativas inclusivas

#### 1.4. Objectivos pedagógicos, lúdicos e artísticos

É de relevar a importância das actividades criativas, sobretudo das Artes Performativas, numa Instituição de Solidariedade Social como esta. Para uma consciencialização e valorização do ensino artístico nesta população com limitações cognitivas e físicas, muito contribuiu o Lécio Ferreira com a criação e coordenação do NIAP – o Núcleo de Investigação em Artes Performativas.

Conforme o seu documento de apresentação, o NIAP da APPACDM de Matosinhos surge com o objectivo de trabalhar as diferentes expressões artísticas (nomeadamente a dança e o movimento, as expressões teatrais, a música e os ritmos, as marionetas e os fantoches) de forma regular e metódica, sensibilizando, formando, investigando e encorajando o desenvolvimento das competências artísticas dos utentes. Para isso, criaram-se núcleos com características terapêutico-educativas, onde se privilegia a importância social do grupo, o carácter lúdico do movimento e dos jogos teatrais, formaram-se outros grupos com características educativo-artísticas, onde, a par da formação, pretende-se também a preparação e a criação de peças com valor artístico, planeando apresentações públicas das mesmas e organizam-se, ainda, eventos de discussão, problematização e apresentação à comunidade de várias temáticas relacionadas com as Artes Performativas e a Deficiência, quer para um público mais próximo da instituição de referência (colaboradores, utentes, familiares, amigos) quer para uma comunidade alargada e interessada neste campo. Por último, o NIAP pretende contribuir para o crescimento desta área, não só através de colaborações com projectos/entidades/personalidades externas, como através da produção e organização de material escrito e audiovisual.

Durante o meu estágio, assisti a diversas actividades, todas elas de enorme valor dentro e fora da instituição:

- **Grupos terapêutico-educativos:** em grupos reduzidos de 3-4 alunos ou individualmente, explora-se o jogo dramático, a música, o teatro e o movimento na sua vertente mais basilar e lúdica. Os objectivos centram-se,

sobretudo, na estimulação sensorial, motora e afectiva, assistindo-se a uma melhoria das capacidades físicas, cognitivas, de concentração e de resposta dos utentes;

- **Grupos educativo-artísticos:** são grupos mais numerosos (8 a 10 indivíduos) onde se exploram as práticas do movimento, da dança contemporânea, do teatro físico e da música (voz e ritmos) como meios para o desenvolvimento de competências artísticas. Estes grupos têm como metodologia de trabalho a criação de espectáculos de dança-teatro-música com valor artístico, permitindo-lhes, desta forma, explorar e sedimentar os conteúdos das aulas. Assiste-se a uma melhoria da sensibilidade de cada um, a uma maior capacidade de trabalho em equipa, a um gradual respeito pelo espaço “mágico” do palco;
- **Eventos Mão de Dança:** invertendo a expressão popular “pé de dança”, estes são encontros bimestrais dentro da Instituição que se propõem como plataforma de discussão, partilha e debate dentro destas temáticas. Cada encontro apresenta um convidado e buscam-se respostas às questões: Artes Performativas e Deficiência – que relação? que caminhos? que possibilidades?, assistindo-se a um gradual envolvimento da comunidade;
- **InDança:** este evento foi uma comemoração do Dia Mundial da Dança, dia 29 de Abril, na APPACDM de Matosinhos. O NIAP organizou duas aulas de dança abertas à comunidade durante a manhã, com o auxílio de educadores, animadores sociais e psicomotricistas, e durante a tarde decorreram apresentações de trabalhos de personalidades exteriores à Instituição. Embora esta actividade tenha decorrido com alguns atrasos, o saldo foi positivo devido ao entusiasmo sentido entre utentes e colaboradores e tendo em conta que outras instituições se juntaram a nós;
- **PERFORMA – I Encontro Nacional de Artes Performativas e Deficiência:** o PERFORMA nasceu da necessidade de aprofundar e debater conhecimentos sobre as Artes Performativas na Deficiência junto de uma comunidade

artística alargada e informada. Uniram-se esforços para que a APPACDM de Matosinhos, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto e o Departamento de Sociologia da Universidade do Porto fossem as entidades promotoras do debate público destas questões. Durante dois dias programámos manhãs de conferências, tardes de formação e noites de apresentação de projectos de dança-teatro-música inclusiva de relevância no panorama nacional. Os objectivos essenciais ao PERFORMA são os de partilhar e trocar ideias, estimulando uma rede social que não só se debruce como se inspire nestes temas. Este I Encontro – que se espera o primeiro de muitos – decorreu no Auditório Nobre da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no Teatro do Campo Alegre e no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett e contou com o apoio de várias entidades tais como o INR (Instituto Nacional para a Reabilitação), o ISCET (Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo), o Teatro do Campo Alegre, o PortoCultura e a Câmara Municipal do Porto. O balanço deste evento foi extremamente positivo – a adesão de personalidades de referência, a cobertura feita por diversos media (TV, imprensa, redes sociais), e um número muito satisfatório, tanto de participantes nos workshops como de público nos espectáculos, são indicadores não só de sucesso, como de uma carência de partilha de informações e experiências sobre esta prática artística.

## II

### DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE “DANÇA INCLUSIVA”?

#### 2.1. Contexto Artístico

*“No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.”*

José Gil, *Movimento Total*

*“On the third floor, our students, some of whom couldn't see, some of whom couldn't walk, and one of whom had no legs, were increasingly believing in their individual ability to express themselves through movement, each realizing that they and their bodies were full of possibilities, each trying on that daunting title of "dancer", while beneath us, on the second floor, children whose every dream was to become a ballet dancer, were having their bones measured simply to gain access to the auditions. Their future depended not on talent or creativity but on how they measured up to someone else's idealized "standard".*

Adam Benjamim, *Making an Entrance*

A história da dança representa uma mudança de significação dos propósitos artísticos através do tempo. A *dança* é a principal arte performativa cujo foco é o movimento do corpo no espaço. O *corpo* é definido pelas suas características físicas, biológicas e sensoriais. O desenvolvimento da técnica só existe porque existe um corpo – no mesmo sentido em que só existe espaço ou um objecto com a presença do corpo que o determina. Mas o que acontece quando o corpo, a ferramenta primordial da dança, é *diferente*?

O conceito de “dança inclusiva” chega-nos em 2002 com Henrique Amoedo, (bailarino, coreógrafo, fundador e director artístico de duas companhias de

dança) que cria este termo no que se refere à possibilidade da mudança da imagem social e inclusão de pessoas com deficiência na sociedade através da arte de dançar. Embora possam existir outras designações como “Dança de Habilidades Mistas” (*Mixed Ability Dance*), “Dança sobre Cadeiras de Rodas” (*Wheelchair Dance*), “Dança sobre Rodas”, “Dança Integrada” (*Integrated Dance*) ou “Dança Habilitativa”, Amoedo, “para que possa existir uma momentânea diferenciação conceptual no cenário contemporâneo da dança” opta “por chamar de *Dança Inclusiva* aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase se encontra em toda a elaboração e criação artística.” [Amoedo, 2002] O coreógrafo defende o carácter temporário deste termo até ao dia em que “bailarinos com corpos diferentes forem aceites em todas as companhias de dança por suas qualidades artísticas e esta diferença não for mais alvo de tantos estudos, atitudes incrédulas e/ou de condescendência (...)” [Amoedo, 2002] – aí existirá, simplesmente, dança.

Historicamente, existem dois grandes marcos na visão inclusiva da Arte, mais especificamente da Dança: em 1993 a Dança passa a ser considerada como facilitadora de inclusão social da população deficiente através da adopção das Normas sobre a Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência, pela Organização das Nações Unidas, e em 1997 acontece o primeiro evento de dança inclusiva com o *International Festival of Wheelchair Dance* nos Estados Unidos da América – durante duas semanas, 12 companhias de dança de vários países (E.U.A., Reino Unido, Áustria, Alemanha e Brasil) integraram um programa variado que incluía workshops, oficinas e espectáculos, apresentando as suas performances ao público de Boston. Foi a primeira vez, a nível mundial, que um Festival de Dança reuniu intérpretes com e sem deficiência, tendo sido reconhecida qualidade artística dentro desta “bela”, “poderosa” e “surpreendente forma de arte”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Retirado do artigo “*Wheelchair Performers Widen The Sweep of Dance Moves*”, de Karen Campbell, 1997, presente no *The Christian Science Monitor* em <http://www.csmonitor.com/1997/0617/061797.feat.arts.1.html>

A dança inclusiva assenta em três importantes técnicas:

### **Dança Moderna**

Surge entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX como resposta às técnicas académicas do ballet clássico. Hoje em dia, os trabalhos nela inscritos baseiam-se em 4 grandes técnicas: a de *Cunningham*<sup>5</sup>, que se foca na arquitectura do corpo no espaço, introduzindo o acaso como método coreográfico e a decomposição do todo do corpo nas suas partes; a de *Graham*<sup>6</sup>, que se caracteriza pelo trabalho de chão e no uso de contracções abdominais e pélvicas; a de *Limón*<sup>7</sup>, que explora o uso da energia relacionada com a gravidade e o trabalho de peso em termos de queda, recuperação e suspensão; e a *Release Technique* onde se trabalha a partir das articulações e dos músculos para criar movimento, respiração e corpo relaxados;

### **Release Technique**

Emerge nos anos 30 com a Educação Somática da americana Mabel Elsworth Todd, cujo foco é a integração da consciência no corpo em movimento. É nos anos 70 que começa a ganhar adeptos por todo o mundo, chegando aos dias de hoje baseada nos seguintes princípios: utilização de imagens/conceitos associativos por forma a facilitar a execução de movimentos (por exemplo, imaginar que existem fios de marionetas ligados ao nossos joelhos que puxam as pernas, imaginar que nos movemos debaixo de água, conceito da posição fetal), compreensão do corpo humano e seus campos energéticos como sendo uma unidade, em vez da dicotomia mente-corpo; compreensão do potencial do corpo humano, em vez de o tentar modificar; interesse em processos criativos utilizando a improvisação como meio de criar novas formas de movimento, estimulando a imaginação;

---

<sup>5</sup> Merce Cunningham (1919-2009), bailarino e coreógrafo norte-americano, é considerado um dos precursores da dança moderna devido ao carácter experimental e vanguardista do seu estilo de dança.

<sup>6</sup> Martha Graham (1894-1991), bailarina e coreógrafa americana, outra das responsáveis pela dança moderna, acreditava na capacidade do corpo em expressar os seus sentimentos e sensações interiores através da dança.

<sup>7</sup> José Limón (1908-1972), bailarino e coreógrafo nascido no México, cuja técnica é conhecida pela sua musicalidade, expressão dramática e humanismo. Funda a José Limón Dance Company, em 1946, em Nova Iorque.

## **Técnica Contacto-Improvisação**

Criada na década de 70 por coreógrafos e bailarinos norte-americanos, a contacto-improvisação é uma técnica em que o peso e o contra-peso são elementos chave para o movimento acontecer, de forma improvisada mas consciente, trabalhando a relação com o outro num jogo físico de pergunta-resposta;

E tem como principais características diferenciadoras da Dança Moderna:<sup>8</sup>

- 1) utilização consciente das **diferenças morfológicas** do intérprete (desigualdades, desproporções, detalhes singulares);
- 2) dar visibilidade ao **corpo** (escondido, deformado, nu) desmistificando preconceitos e estigmas;
- 3) diversificação das **posturas** (no chão, sentado, a rastejar,...) rompendo com a hierarquização da postura erecta sobre as de outro tipo;
- 4) evidenciar **atitudes** em palco (o modo como as diferentes posturas e atitudes são assumidas podem ser transferidas para o dia-a-dia do bailarino, constituindo-se como algo positivo para a sua independência);
- 5) importância da **gestualidade** assumida (uma das maiores mudanças em relação ao sistema clássico);
- 6) diversificação das **formas de locomoção** (utilização em cena de canadianas, próteses, cadeiras-de-rodas, skates, ampliando, ainda mais, as possibilidades de deslocamento dos intérpretes);
- 7) exploração da **expressão facial**, sobretudo naqueles cuja motricidade está mais comprometida, constituindo-se como uma mais valia;
- 8) introdução da **voz** torna-se vulgar (tanto voz a cantada como a voz falada), aparelho vocal transforma-se em mais uma mais valia;
- 9) interacção entre os **diferentes corpos em cena**, bem como entre corpos e objectos cénicos que ganham importância na compreensão da narrativa.

---

<sup>8</sup> a partir do Quadro 02: “Vectores – Dança Moderna/Dança Inclusiva” presente na Dissertação de Mestrado de Henrique Amoedo “*Dança Inclusiva em Contextos Artísticos*”, 2002, p. 44

Podemos, então, avançar para uma definição da **Dança Inclusiva** como uma prática performativa que tem como principais princípios a exigência e a qualidade artística, focando-se única e exclusivamente na performance do intérprete, potenciadora da individualidade e da presença do bailarino, trazendo à cena e aproveitando, sem preconceitos nem estigmas, as características únicas de cada corpo/intérprete.

Para melhor entendermos estes princípios-base, vamos relacioná-los com três referências desta prática: a Candoco Dance Company, companhia de dança profissional inglesa; o Grupo Dançando com a Diferença, Associação dos Amigos da Arte Inclusiva madeirense e o coreógrafo/criador francês Jérôme Bel.

## 2.2. *Exigência e Qualidade* com a Candoco Dance Company

A Candoco Dance Company é uma companhia de dança londrina fundada em 1991 por Celeste Dandeker e Adam Benjamim. Dandeker (bailarina, coreógrafa, fundadora da CdcDC) foi vítima de um acidente aos vinte e dois anos de idade, enquanto dançava na Royal Opera House com a London Contemporary Dance Theater, que a deixou numa cadeira-de-rodas após ter sofrido uma grave lesão na espinal medula. Benjamim (bailarino, coreógrafo, teórico, co-fundador da CdcDC), que desenvolvia vários projectos de dança com pessoas portadoras de deficiência, conhece Celeste Dandeker e logo se forma uma parceria: em 1990 ministram vários workshops e residências pelo país, fundando, um ano depois, a Candoco Dance Company – uma companhia de dança profissional focada na integração de bailarinos com e sem deficiência.

Há já mais de vinte anos que a Candoco Dance Company tem elevado a fasquia do mundo profissional da dança por reconhecer os seus bailarinos como trabalhadores profissionais, colaborando com coreógrafos nacionais e internacionais, apresentando os seus espectáculos em mais de cinquenta países (a Candoco apresenta, em média, cerca de trinta performances por ano), com uma política de sensibilidade, inteligência e de responsabilidade para com o público – este reconhece, nas palavras de Celeste Dandeker, que a Candoco “está a fazer algo novo na exploração da dança” e “o sucesso se baseia mais no facto de termos sido julgados pela qualidade artística do nosso trabalho, do que pela natureza inclusiva da companhia”<sup>9</sup>, não apresentando soluções facilitistas, mas estimulando a imaginação de todos, enquanto quebra barreiras e preconceitos.

Outro factor que contribui para estes elevados padrões de qualidade é a aposta na educação: a formação pioneira em dança para estudantes com deficiência começou em 2004 e desde então que a companhia tem aumentado a sua oferta, visando chegar ao maior número de público interessado com a abertura de novos cursos, *summer schools*, workshops e residências artísticas.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 117.

Citando Celeste Dandeker: *"If we were going to form an integrated dance company, we needed to be excellent and not seen as a dance-therapy or disabled dance company."*<sup>10</sup> – que traduzido para a língua portuguesa significa: “Se nós iríamos formar uma companhia de dança integrada, precisávamos de ser excelentes e de não sermos vistos como dança-terapia nem como uma companhia de dança para a deficiência.”



fig. 2 – *Parallel Lines* de Marc Brew, fotografia por Pedro Machado

---

<sup>10</sup> Retirado do artigo *"Ready, Willing, and Able"*, 2006, de Wendy Doscher-Smith presente no Miami New Times em: <http://www.miaminewtimes.com/2006-06-22/culture/ready-willing-and-able/>

### 2.3. *Individualidade* com o Grupo Dançando com a Diferença

Foi em 2001 que Henrique Amoedo iniciou o Projecto Dançando com a Diferença no Funchal, Madeira, o qual deu origem à Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença (AAAI-DD), seis anos mais tarde.

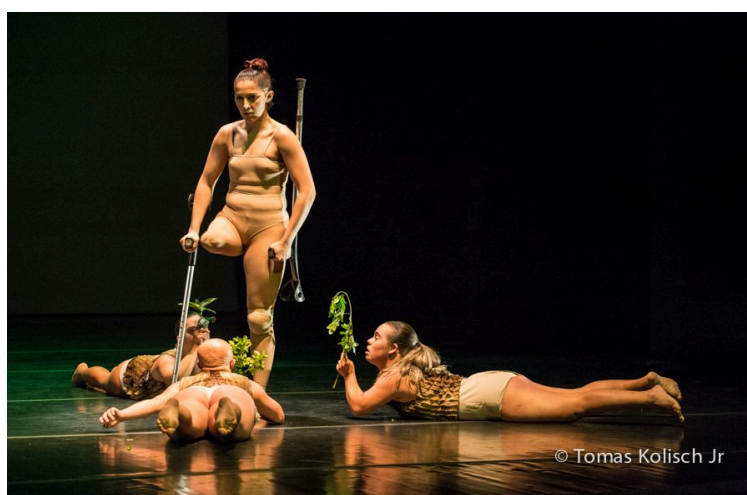
Henrique Amoedo, natural do Brasil, detém uma licenciatura em Educação Física, Especialização em Consciencialização Corporal pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Mestrado em Performance Artística – Dança Inclusiva, pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa. Foi nos tempos da licenciatura que viu pela primeira vez uma menina com paralisia cerebral a dançar – constituiu-se, ali, o momento decisivo em que passou a ver a dança como um instrumento de inserção social para a população com deficiência. Foi coordenador do Projecto de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiência do Departamento de Artes da UFRN, em conjunto com Edson Claro (bailarino, coreógrafo, professor), com quem igualmente funda a companhia de dança inclusiva Roda Viva Cia. de Dança, em Natal. Participa ainda, activamente, no nascimento da Cia. Experimental – Grupo Mão na Roda, em São Paulo.

É, já em Portugal, que surge o convite da Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação da Região Autónoma da Madeira para ministrar aulas e workshops. Um ano depois, surge o Grupo Dançando com a Diferença que a partir de 2007 é gerido pela Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – Dançando com a Diferença.

Este é um projecto com acções educacionais, terapêuticas e artísticas marcado por espectáculos de qualidade, inovação e ousadia, por colaborações com coreógrafos portugueses e estrangeiros de renome (tais como Rui Horta, Clara Andermatt ou Ivonice Satie), que cresce ampliando a sua participação e competitividade no “mercado da dança”, constituindo-se a *dançando com a*

*diferença* como uma imagem de marca.<sup>11</sup>

Uma postura central da AAAI-DD é a de que “só poderemos contribuir para uma modificação da imagem social das pessoas com deficiência se soubermos aliá-las e apresentá-las para o público de forma a confrontá-lo com esta realidade” e esta modificação só poderá acontecer respeitando a individualidade do intérprete – uma das provas é a mudança da imagem do Grupo na comunicação social, de onde tem vindo a ser retirada importância à questão dos bailarinos com e sem deficiência, passando esta a focar-se noutros factores, tais como numa nova parceria, numa estreia de um espectáculo ou numa apresentação no exterior.<sup>12</sup>



figs. 3 e 4 – *Dez Mil Seres* de Clara Andermatt, fotografias por Tomas Kolisch Jr

---

<sup>11</sup> retirado da Dissertação de Mestrado de Ana Carolina Silva: “*Dança (Inclusiva) – O Impacto do Grupo Dançando com a Diferença*”, 2011, p. 28.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 43.

## 2.4 Presença com Jérôme Bel

Jérôme Bel é um coreógrafo/criador francês, cujo trabalho gira em torno de uma problematização dos conceitos de “dança” e de “bailarino”. Nascido em 1964 em Montpellier, Bel é associado ao movimento francês *non-dance* que reivindica um ambiente cénico transdisciplinar afastando-se da dança tradicional ao integrar outras artes cénicas tais como o teatro, o vídeo, a literatura, as artes plásticas ou a música. Depois de dançar para vários coreógrafos franceses e italianos e de trabalhar durante cerca de dez anos com o também criador Frédéric Seguet (bailarino, actor, performer), é na década de 90 que começa a criar os seus próprios trabalhos não os denominando como espectáculos de dança, mas como trabalhos ocupados pela coreografia, pelo corpo e pela linguagem. O que se vê nas suas criações não são difíceis passos de dança, mas movimentos e gestos banais. Não vemos bailarinos exímios, mas pessoas que, na sua maioria, não têm formação em dança, pois o que interessa a Bel é que elas sejam comuns, “iguais a qualquer dos espectadores e que não tenham corpos cultivados pelas técnicas da dança.” [Fazenda, 2012]

Nestas criações, o que se destaca são os *‘still acts’* (paragens no movimento dançado) como nos elucida André Lepecki – a partir dos conceitos da antropóloga Seremetakis<sup>13</sup> – “A paragem não é sinónimo de congelamento. Antes, o que a paragem faz é iniciar o sujeito em uma outra relação com a temporalidade. A paragem opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (pré-estabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção da sua própria presença.” [Lepecki, 2005] Os *‘still acts’* podem ser entendidos como poderosos, perturbadores e resistentes, na medida em que propõem uma outra dança: “uma na qual o tempo se estende imensamente despertando memórias descartadas para inundá-la, permitindo que gestos, pensamentos, sentimentos, pontos de vista necessários, ainda que sedimentados, possam emergir.” [Lepecki, 2005]

---

<sup>13</sup> Ver Seremetakis, 1996.

Esta presença do intérprete, que não necessita de ser o melhor nem o mais perfeito bailarino, rejeitando movimentos excessivos, distantes da realidade e programados, potencia *micromovimentos* (que José Gil havia já denominado de “pequenas percepções”<sup>14</sup>), isto é, potencia uma força cénica que se encontra noutra lugar – para Bel, a recusa da utilização de movimentos extra-quotidianos assenta na preocupação de “aproximar as suas representações das experiências e dos comportamentos das pessoas comuns e os corpos dos seus intérpretes dos corpos dos espectadores.” [Fazenda, 2012]

Em 2012, Jérôme Bel é convidado a colaborar com a companhia de teatro suíça Theater HORA<sup>15</sup> – uma companhia profissional de teatro formada por actores portadores de deficiência. Perante o desafio, Bel cria um espaço onde as limitações não estão escondidas sob o *politicamente correcto*, colocando-as inequivocamente no centro de um discurso influenciado tanto pela estética como por uma dimensão política. Ao invés de nos ser apresentada uma série de momentos coreografados e milimetricamente ensaiados, testemunhamos intérpretes que são eles próprios e não figuras que alguém impôs, deparando-nos com uma realidade nua e crua, deparando-nos com a verdade (ou um meio subtil de revelar os intérpretes a eles mesmos e, portanto, de os revelar ao público).

*Disabled Theater*, para além de ter uma acção que acontece em tempo real, composta por performers que se interpretam a eles próprios, com material retirado da vida real, acrescenta a experiência de se assistir a vastas camadas da tragédia da condição humana ao lado de uma alegria desenfreada – onde rigor e fantasia e ficção e realidade jogam à tragédia do real.

---

<sup>14</sup> Ver José Gil, 1996.

<sup>15</sup> A Companhia de Teatro HORA foi criada em 1993, em Zurique (Suíça), pelo pedagogo Michael Elber. O seu objectivo era – e ainda é – o de promover o desenvolvimento artístico de pessoas com dificuldades de aprendizagem, dando-lhes a oportunidade de apresentar as suas extraordinárias capacidades para um grande público, ao nível profissional.

O público assiste a onze actores que se apresentam – dizendo o seu nome, a sua idade, a sua profissão e a sua deficiência – para mais tarde presenciar sete danças criadas por eles com uma música à sua escolha. No fim, é-lhes ainda questionado sobre o que acharam da sua performance. As suas fragilidades, os seus corpos, os seus medos e as suas conquistas ficam expostas perante todos, enquanto a plateia se apega a cada um dos actores, jogando o seu jogo de humor malicioso, compreendendo, mais uma vez, a inteligência desta abordagem. Afinal, o que é que é mais corajoso: o acto de esconder ou o acto de mostrar?

Roberta Smith, jornalista para o The New York Times, caracteriza esta peça como *“transcendent art”* (“arte transcendente”), confidenciando-nos: *“I started shocked and disoriented and ended up completely caught up in it and grateful for what it revealed to me about what is often called “our common humanity.”* – o que traduzido para a Língua Portuguesa significa: “numa primeira instância senti-me chocada e desorientada, para terminar completamente envolvida e grata pelo que a peça me revelou sobre o que é muitas vezes chamado da “nossa humanidade comum.”



fig. 5 – *Disabled Theater* de Jérôme Bel, fotografia por Michael Bause

### III

## O MEU CORPO FALOU E DISSE

### 3.1. TERRA e QUADROS

Na preparação dos objectivos do estágio com o Lécio Ferreira, este já me havia contextualizado sobre as duas turmas com que iria trabalhar: tanto o Grupo da Senhora da Hora como o Grupo das Laranjeiras realizavam um trabalho artístico há cerca de um ano e meio, tendo já apresentado os seus espectáculos a diversos públicos; cada um dos grupos integrava maioritariamente utentes com limitações cognitivas ligeiras e com graus de independência e de motivação elevados, sendo que, no Grupo das Laranjeiras, existia a particularidade de um aluno, o Vítor, se movimentar numa cadeira-de-rodas e no Grupo da Senhora da Hora uma das alunas, a Alice – com quem viria mais tarde a desenvolver um trabalho em duo – deslocava-se com o auxílio de um andarilho. Em ambos os grupos, o Lécio tinha já optado por temáticas gerais (na Senhora da Hora seria “pintura” e nas Laranjeiras “terra”) e iniciado pesquisas coreográficas dentro destes temas.<sup>16</sup>

O meu desafio era compreender estes grupos, abranger o seu *modus operandi* e as suas particularidades, compreender o método de trabalho do Lécio e integrar a voz como extensão do movimento nesta direcção artística conjunta.

#### **Primeiros contactos com a voz e o movimento**

Cedo me apercebi que teria de simplificar as propostas, adaptando as linguagens para menos complexas e recorrendo a exemplos práticos do quotidiano dos alunos, como por exemplo, nos momentos de aquecimento corporal invocar a acção de “tomar banho e passar o sabonete pelo corpo” para ir activando gradualmente as diferentes partes do corpo, para um trabalho de movimento global utilizar exemplos como caminhar como um “gigante”, caminhar como uma “formiga”, voar como uma “ave”, rastejar como uma “cobra”. Foi aqui que me

---

<sup>16</sup> Ver Quadro 3: “Pontos de Partida das Peças”, p. 24.

apercebi que estes alunos não estavam familiarizados com o conceito da voz como emissor sonoro, isto é, reconheciam a voz falada e a voz cantada, mas noções tão elementares como sons agudos ou sons graves nunca tinham sido trabalhadas com estes utentes. Começou então uma enorme descoberta para eles – e para mim inclusivamente – que partiu de exemplos práticos como os de “imitar um bocejo”, “imitar um comboio”, “imitar o vento”, “imitar a chuva”, chegando a exercícios mais complexos como paisagens sonoras ou variações de dinâmicas.

### QUADRO 3 - PONTOS DE PARTIDA DAS PEÇAS

CAO DAS LARANJEIRAS	CAO DA SENHORA DA HORA
Tema: Terra	Tema: Pintura
Ponto de Partida Musical: trabalho “Ihu – Todos os Sons” (1995) da compositora e cantora brasileira <i>Marlui Miranda</i> que a partir da década de 70 começa a pesquisar a música de várias tribos de índios, actividade a que se dedicou por diversos anos, realizando projectos de preservação e recriação da música indígena da Amazónia. Este trabalho recolhe as sonoridades dos estados brasileiros da Rondônia, Roraima, Amazonas, Pará e Rio Grande do Sul num resultado de instrumentação simples e de um trabalho de vozes notável.	Ponto de Partida de Movimento: trilogia de coreografias “Cursive” do coreógrafo Lin Hwai-min para a <i>Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan</i> (2003-05) baseada na estética da caligrafia chinesa. As coreografias assentam na força das artes marciais e na intensa quietude da meditação: em vez de invadirem o espaço, fazem descobrir um novo espaço, um outro mundo dentro do nosso corpo. Com uma combinação entre imobilidade, simbolismo e a fluidez do desenho das linhas dos caracteres chineses ousa-se capturar a aura da dança.
Exercícios nas Aulas: momentos a solo definidos, momentos de grupo em fase inicial.	Exercícios nas Aulas: momentos a solo definidos, momentos de teatro físico com objectos trabalhados, momentos de grupo em fase inicial.
Duração: não superior a 30m	Duração: não superior a 30m

### 3.1.1. Processos de pesquisa, composição e ensaios

Foram várias semanas intensas de trabalho em equipa e, a pouco e pouco, as coreografias começavam a ganhar forma. Destaco agora alguns obstáculos que encontrei pelo caminho e como encarei a sua ultrapassagem:

Como apresentar uma proposta artística a estes alunos – com uma apreensão do mundo bastante inferior à sua idade real, portadores de várias deficiências tais como Paralisia Cerebral, Síndrome de Tourette, Síndrome de Down, Síndrome Fetal-Alcoólico, Poliomielite e pouco ou nada familiarizados com noções como “emissor sonoro”, “voz como extensão do movimento” ou “performance” – por exemplo, como fazê-los explorar outros sons fora do registo falado do dia-a-dia? A chave para descodificar esta situação, como já havia referido, é adaptar as linguagens para menos complexas utilizando exemplos práticos do quotidiano, pois a linguagem abstracta não atinge os objectivos. A imaginação dos utentes deve, então, ser estimulada através de referências conhecidas por todos – trazendo este caso para o universo da peça TERRA, a apresentação de imagens de florestas tropicais, a audição de pesquisas musicais da cultura indígena brasileira e a exemplificação vocal de animais exóticos, simplificou a proposta de cada um emitir um som da floresta e deu-lhes as ferramentas para alcançarem um bom resultado.

Intrincada com a questão da coreografia, vem a problemática da música – como escolher um tema para ser dançado? É a música que serve a coreografia ou a coreografia deve servir a música? Tendo eu formação nesta área, esta foi uma questão complexa. Inicialmente, debrucei-me sobre as minhas escolhas pessoais, escolhendo temas que emocionalmente me transmitiam o que queria comunicar. No entanto, estas escolhas revelaram-se pouco exequíveis e difíceis de adaptar ao contexto, sendo que mais tarde compreendi que deveria inverter o processo: pensar primeiro nos movimentos que queria explorar e só depois encontrar músicas que servissem a coreografia, com todas as adaptações e maleabilidades que este processo pode e deve ter.

Outra questão com que me deparei foi a de como equilibrar a participação entre profissionais e amadores? Este é um tópico delicado pois, num contexto propício a imprevisibilidades, sente-se a forte necessidade de dar aos alunos a máxima estabilidade possível e um dos recursos que poderá existir é a introdução de um profissional num dado momento – mas como gerir os diferentes níveis de execução sem destacar demasiado o profissional nem diminuir os restantes? O caminho, aqui, está na racionalização: não será possível que um performer profissional esteja em igualdade de capacidades que um amador, assim sendo, garantindo que a movimentação dos amadores é simples mas essencial para a coreografia global, poderá haver a participação de profissionais sem demasiado protagonismo – por exemplo, o educador Lécio Ferreira participa na peça QUADROS, no terceiro momento, com dois alunos. A coreografia destes é claramente mais simples do que a do Lécio, mas é ela que conduz e direcciona os movimentos do bailarino, ou seja, o profissional é uma referência naquele momento, mas a sua prestação não eclipsa nem faz sentido sem os restantes.

Ao elaborar o quarto quadro<sup>17</sup> e reflectir sobre o caminho percorrido na concepção das duas peças, reconheço que o trabalho de composição das mesmas foi guiado pelos seguintes princípios:

- uma estética contemporânea multidisciplinar, ousada mas com preocupações pedagógicas;
- não utilização de “soluções facilitistas ou de vitimização”, guiando-nos sempre pelos princípios da Dança Inclusiva abordados no capítulo anterior de exigência e qualidade artística, bem como a valorização das características únicas de cada um potenciando a individualidade nas coreografias a solo;
- adereços, figurinos, luzes e gestos assumidos reforçam a mensagem que queremos transmitir, mas encarados com simplicidade – deve-se começar com o simples e ir, progressivamente, complexificando, etapa a etapa (nas palavras do Lécio: “mais vale simples mas com qualidade, do que complexo com falhas”);

---

<sup>17</sup> Ver Quadro 4: “Pontos de Chegada das Peças”, p. 27.

- utilização da voz em cena é encarada como uma mais-valia, constituindo-se como outra ferramenta de expressão, sobretudo entre aqueles cujas deficiências são mais limitadoras;
- voz como extensão do movimento terá de ser explorada com paralelos do quotidiano, imaginação e criatividade.

#### QUADRO 4 - PONTOS DE CHEGADA DAS PEÇAS

CAO DAS LARANJEIRAS - TERRA	CAO DA SRA. DA HORA - PINTURA
Título: Terra	Título: Quadros
Disciplinas utilizadas: dança, teatro físico, música (voz como extensão do movimento)	Disciplinas utilizadas: dança, teatro físico, manipulação de objectos, música (voz como extensão do movimento)
Sequência final: 1. coreografia grupal > poema Joana + movimentação almas 2. coreografia individual > solo Nuno 3. coreografia grupal > lagarta 4. coreografia grupal > sons da floresta 5. coreografia grupal > Vítor 6. coreografia grupal > vento 7. coreografia grupal final > expiração e movimento	Sequência final: 1. coreografia grupal > bolinha 2. coreografia individual > solo Juliana 3. coreografia trio > corpo como tinta 4. coreog. grupal c/objectos > carioca 5. coreog. grupal c/objectos > quadros 6. coreog. grupal c/objectos > mar 7. coreografia duo + final > duo Joana&Alice + todos
Duração: 15m	Duração: 25m

### 3.1.2. Apresentações públicas

Existiram dois grandes momentos de apresentação ao público dos dois trabalhos de dança-teatro-música TERRA e QUADROS: dia 5 de Julho de 2013 no Estúdio de Teatro João Mota da Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e dia 12 de Julho de 2013 no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto, integrado no PERFORMA – I Encontro Nacional de Artes Performativas e Deficiência.

A apresentação na ESTC foi a nossa estreia, por isso os nervos estavam ao rubro e a adrenalina a mil! Mas antes da chegada dos “artistas” a Lisboa, foi necessário organizar toda uma logística que implicou autorizações dos Pais dos utentes, o acompanhamento por funcionários da APPACDM de Matosinhos que asseguraram o bom comportamento e o cumprimento de regras durante as deslocações, a elaboração prévia de planos de luz e adaptação das coreografias ao espaço – nada disto teria sido possível sem o apoio da Direcção da Instituição nem do Gabinete de Produção da ESTC.

À hora marcada o público começou a chegar e os corações – talvez seja prudente referir-me apenas ao meu – galopava cá dentro! Pais, amigos, familiares, professores e alunos da ESTC acomodaram-se e assistiram a sensivelmente uma hora de espectáculo constituída em primeiro lugar pela peça TERRA seguida da peça QUADROS, finalizando-se com um momento de conversa-partilha sobre o processo com a comunidade que se encontrava entre um misto de curiosidade e emoção.

Pessoalmente, o que mais me tocou, foi a enorme responsabilidade com que todos os intérpretes, sem excepção, encararam o “momento do espectáculo”. Foi a primeira vez que os senti tão concentrados, tão focados, tão presentes – não significa, de forma alguma, que os ensaios tenham decorrido sem empenho, mas assistimos, no palco, a uma transformação do ser e da consciência: “os momentos mais electrizantes de uma performance, em qualquer tradição, podem ser justamente aqueles em que o corpo lampeja por detrás (ou por baixo, acima, etc.)

da máscara. Trata-se da experiência de quem se descobre como “não-eu” e “não não-eu” ao mesmo tempo.” [Dawsey, 2011] Esta explicação por parte de John Dawsey a partir das reflexões de Schechner<sup>18</sup> sobre a Performance, vai de encontro ao princípio, já aqui abordado anteriormente, relativo à presença: quando, a partir de movimentos banais e do quotidiano, se atinge uma força cénica que se encontra noutra lugar que não naquele espaço físico, quando se potencia micromovimentos a transbordar de entrega e de verdade, quando conseguimos sentir a percepção da presença de cada intérprete.

Nos dias 12 e 13 de Julho realizou-se o PERFORMA, um Encontro em forma de debates, formações e apresentações de espectáculos de artes inclusivas, que teve lugar em vários espaços da cidade do Porto. No dia 12, foi a vez do NIAP da APPACDM de Matosinhos apresentar as suas peças. Embora não existisse o mesmo nervosismo da estreia, o facto de os alunos estarem a actuar perante uma plateia recheada de amigos, colegas e os seus familiares constituiu-se como um factor de pressão.

Tanto em Lisboa, na Escola Superior de Teatro e Cinema, como no Porto, na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, actuámos para um público composto por entidades experientes nesta prática (professores, alunos, coreógrafos, outros intérpretes), assim como para a comunidade em geral (familiares, amigos, colaboradores das instituições) e, em ambos os casos, sentimos emoção, estranheza, admiração, curiosidade pelo processo. Esses dados fazem-nos acreditar na pertinência dos nossos objectos, no impacto positivo devido aos objectivos pedagógico-lúdico-artísticos transversais a várias artes performativas e no carácter educativo destes trabalhos perante uma sociedade pouco informada sobre a Inclusão pela Arte.

---

<sup>18</sup> Richard Schechner é autor de vários livros, dentro dos quais: *Essays on Performance Theory* (1976), *Between Theater and Anthropology* (1985), *Performance Studies – An Introduction* (2002). Professor, escritor e fundador do grupo de teatro "The Performance Group of New York" é um dos maiores pesquisadores sobre Performance Studies/Estudos da Performance.

É de realçar a extrema importância de trabalhar em equipa nestes contextos, pois a pluralidade de olhares, experiências e sugestões, torna não só o resultado mais enriquecedor, como humaniza um processo que tem as suas etapas de frustração e desalento. Seja para um público de menor escala como para um público geral mais informado e direccionado para estas questões, todos estes momentos são vitais para a sobrevivência de um projecto como o Núcleo de Investigação em Artes Performativas – não só ao nível da comunidade que necessita destes encontros potenciadores de partilha e debate, como fortalece o próprio na comunidade das Artes Performativas na Deficiência, estabelecendo-o como um projecto a longo prazo e não apenas como um "fazedor de espectáculos de final de ano".

## 3.2. Floresta, Mar e A Dois

Agora gostava de aprofundar estas reflexões, acrescentando o meu ponto de vista enquanto criadora e intérprete. De facto, este foi um caminho pleno de aprendizagens e experiências em que pude desempenhar vários papéis.

O meu principal desafio era, como já referi, aliar a voz ao movimento. Revelou-se a tarefa mais árdua para todos, devido ao facto de ser a primeira vez que alguém lhes fazia este tipo de propostas:

- na peça TERRA, realizarmos a paisagem sonora de uma floresta conjugando sons e movimentos, explorando diversas dinâmicas, sobreposição de sons e interagindo com o grupo;
- na peça QUADROS, realizarmos uma paisagem sonora inspirada no mar, mais especificamente no alar da rede, explorando sons percussivos, a noção de “cama de sons” para uma solista improvisar e trabalhar a movimentação em conjunto, como um bloco.

### **Na floresta**

O ponto de partida estava escolhido: a Terra. As suas cores, os seus odores, as suas texturas e diversidade biológica abriam-nos um horizonte de pesquisa e criação muito rico e vasto. O contacto com as sonoridades da recolha indígena da compositora Marlui Miranda permitiu-nos aprofundar e orientar a nossa exploração criativa, tanto sob o ponto de vista da musicalidade, como do ponto de vista da estética de movimentos que esta nos inspirava. Desta forma, pareceu-me pertinente criar um momento de exploração vocal – até porque a Terra tem também essa dimensão solene e ritualista – dentro do imaginário de uma floresta. Após estímulos externos como a audição de sons e a visualização de imagens, as primeiras sonoridades começaram a surgir, o vento e a chuva, seguidas de vários animais: cavalo, esquilo, águia, lobo, macaco, cobra.

**QUADRO 5: SONS E MOVIMENTOS “DA FLORESTA” EM TERRA**

NOME DO INTÉRPRETE	TIPO DE SOM	TIPO DE MOVIMENTOS
Fernando Araújo	oral - soprar o ar com utilização da vogal fechada [U], de forma contínua	“vento” > mãos na boca, alonga braços
Florinda da Rocha	oral – articulação dental da consoante [S], de forma contínua	“cobra” > braço direito desenha “sss”
Francisco Pereira	oral – articulação línguo-dental das consoantes [CH], de forma contínua	“chuva” > mãos desenhavam chuva num movimento descendente dos braços
Liliana Ferreira	percussivo, de forma contínua	“esquilo” > joelhos flectidos, mãos nas coxas, tronco baloiçasse acompanhando movimento lateral da cabeça
Nuno Silva	percussivo e oral com a utilização da vogais [U] fechada e [À] aberta, em <i>staccato</i>	“macaco” > tronco acompanha o bater das mãos no peito
Sérgio Costa	oral – utilização das vogais [Â] média e [U] fechada, em <i>legato</i>	“lobo” > cabeça e tronco alongam
Susana Pereira	oral – utilização das vogais [Â] média e [À] aberta, em <i>legato</i>	“águia” > abrir e fechar os braços simulando movimento de vôo
Vítor Teixeira	percussivo	“cavalo” > movimentos ligeiros da cabeça no sentido ascendente-descendente

Interessava-me bastante explorar esta dimensão da voz não cantada nem falada, ou seja, a dimensão vocálica e percussiva da voz, sobretudo para os dotar dessa ferramenta que não conheciam. Também me pareceu, devido à sua inexperiência, que seria simples criar movimentos a partir de referentes do seu dia-a-dia (animais, vento ou chuva). Este momento constituiu-se pelos alunos espalhados pelo espaço, cada um no seu local definido, e, à medida que um intérprete se deslocava entre eles, cada um dos sons e movimentos era despertado. Cedo percebemos que este grupo não tinha experiência suficiente para realizar este exercício de forma autónoma, tendo eu e o Lécio decidido que essa intérprete accionadora das diferentes performances seria eu, elemento que lhes transmitia segurança e estabilidade.



figs. 6 e 7 – Imagens retiradas do vídeo da estreia na ESTC, em Lisboa. Realização por Rui Silveira.

Trabalharam-se diferentes propósitos neste momento:

- convicção e intenção ao interpretar o seu som/movimento;
- paisagem sonora global quando todos se exprimem ao mesmo tempo;
- musicalmente, foram trabalhadas noções de dinâmica, volume, sobreposição de vozes, sons percussivos e sons vocálicos.

Foi muito compensador trabalhar estes objectivos com esta população.

Pessoalmente, é sempre extremamente enriquecedor encontrar momentos no nosso percurso artístico que nos fazem voltar ao início das nossas pesquisas – por muito que nos apeteça voar mais alto, momentos de voltar às origens e voltar a responder a questões como “o que fazemos” e “porque é que fazemos” são preciosos ao nível do crescimento pessoal e artístico. Ao voltar às bases do movimento e do canto, simplificando as propostas, mas mantendo o interesse estético, para além de lhes ter proporcionado uma nova e rica aprendizagem, operou-se em mim mesma uma viagem interna como nunca havia experimentado.

É então, com extremo orgulho, que afirmo que os objectivos foram alcançados, que os alunos apreenderam uma outra dimensão vocal desconhecida até então que, se for trabalhada de forma contínua, continuará a produzir resultados surpreendentes.

### **No mar (o mar dentro de um quadro)**

Um quadro pode ser entendido de múltiplas formas, mas, para nós, este foi o ponto de partida versátil a partir do qual vimos, interpretámos e reflectimos a realidade.

Vindo o grupo de um momento de “pescaria”, pareceu-me lógico continuar nesta temática marítima, tendo ido buscar a referência de Michel Giacometti e da sua recolha sonora a bordo da traineira Nicete, no ano de 1962, em Portimão, apreendida no segundo módulo do 1º semestre da disciplina de Artes

Performativas do primeiro ano lectivo do Mestrado.

Este momento, ou o “Alar da Rede”, foi o mote para dispormos os quadros em quadrícula no chão, representando o mar e permitindo-lhes ter os membros livres. A movimentação partia da deslocação do peso do corpo ora para um pé ora para o outro, dando início a sons percussivos do próprio alar da rede e a interjeições da oralidade como “puxa” e “força”.

Sensivelmente a meio criou-se um momento de improvisação realizado por mim, em forma de cantilena, por cima da paisagem sonora dos alunos. Sem nunca existir silêncio por parte deles, após a conclusão da improvisação, os alunos aumentavam o volume dos seus sons para se voltar a ouvir as interjeições. Este momento terminaria com a saída de cena de todos os intérpretes – de forma cruzada – mantendo os sons percussivos até à sua saída, ficando apenas uma intérprete como emissor sonoro (em preparação do momento seguinte).

#### **QUADRO 6.1: SONS E MOVIMENTOS “DO MAR” EM QUADROS – ALUNOS**

TIPOS DE SOM	TIPO DE MOVIMENTO
oral - articulação labiodental da consoante [F]	“atirar a rede” – peso do corpo para a frente, braços esticados para o mar
oral - articulação línguodental da consoante [CH]	“puxar a rede” – peso do corpo para trás, braços recolhem
interjeições da linguagem oral: “vai!”, “força!”, “puxa!”	atirar e puxar a rede a uma velocidade superior
oral - articulação labiodental da consoante [F] e da articulação línguodental da consoante [CH]	saída de cena com os quadros, cruzando com os colegas, mantendo os sons

## QUADRO 6.2: SONS E MOVIMENTOS “DO MAR” EM QUADROS – JOANA

TIPOS DE SOM	TIPO DE MOVIMENTO
oral - articulação labiodental da consoante [F]	“atirar a rede” – peso do corpo para a frente, braços esticados para o mar
oral - articulação língüodental da consoante [CH]	“puxar a rede” – peso do corpo para trás, braços recolhem
interjeições da linguagem oral: “vai!”, “força!”, “puxa!”	atirar e puxar a rede a uma velocidade superior
oral - utilização das vogais médias [Ê] e [Ô]	atirar e puxar a rede a uma velocidade inferior
improvisação cantada	atirar e puxar a rede conjugado com movimentos circulares e rotação do tronco
oral - articulação labiodental da consoante [F] e da articulação língüodental da consoante [CH], em <i>staccato</i>	parado e preparação do momento seguinte

A maior dificuldade encontrada foi, novamente, no que toca a autonomia dos alunos, nomeadamente na alternância entre os sons percussivos e as interjeições e na manutenção das consoantes [F] e [CH] durante a minha improvisação. Tornou-se necessário criar alguns códigos, nomeadamente com o olhar e com as vogais [Ê] e [Ô] para accionar os diferentes momentos.

Mais uma vez foi trabalhada a voz como extensão do movimento, e ainda:

- alternância de intensidades, volumes, dinâmicas, sobreposição de vozes;
- sons percussivos e interjeições;
- paisagem sonora como cama para improvisação;
- inclusão de objectos cénicos.

Embora não tenha sido a primeira vez que realizei uma improvisação em cima de uma paisagem sonora, confesso que foi uma experiência única tanto para mim, como para eles – para eles sim, foi uma estreia.



figs. 8 e 9 – Imagens retiradas do vídeo da estreia na ESTC, em Lisboa. Realização por Rui Silveira.

Foi um processo longo e intenso o de trabalhar com eles as noções de diferentes volumes, diferentes intensidades, diferentes dinâmicas e, ainda, tanto no som como no movimento, trabalharem em conjunto, como uma única massa sonora e de movimentos. Foi não só exaustivo como delicado, dotá-los da sensibilidade de gerir o seu volume sonoro tendo em conta que iria surgir uma voz por cima da deles sem certezas de quando começaria e quando terminaria a improvisação.

Com a certeza de que o resultado seria “perfeito” se realizado por profissionais – como abordar a questão da “imperfeição” e do “erro” neste tipo de contexto? (abordarei esta questão no próximo capítulo) – falharia, no entanto, no seu propósito essencial, propósito esse a que os alunos deram corpo de forma tão transcendente: o de confiarem em mim, cegamente, num caminho para eles desconhecido, e partilharem, generosamente, entre eles e com o público, os resultados desse estranho mas fascinante processo.

Uma das maiores alegrias ocorreu quando, já numa fase final das aulas, pedi a um dos alunos que me substituísse – ficando, então, o “mar” composto totalmente por alunos – e os “pescadores” terem conseguido produzir um alar da rede bastante satisfatório, encarando a tarefa com enorme responsabilidade, por entre a improvisação envergonhada do “pescador-mor”. Missão cumprida!

### **A Dois (duo com Alice)**

Por último, analisarei a coreografia final da peça QUADROS, concebida para ser interpretada em duo por mim e pela Alice.

Aproveitando a particularidade de ambas termos dificuldades na nossa locomoção, de a aluna se deslocar com o auxílio de um andarilho e eu com o auxílio de uma prótese com joelho incorporado, pensámos que seria interessante trabalharmos uma coreografia ao nível do chão, libertando-nos dos nossos auxiliares de marcha e explorando outras formas de movimento.

A partir de exercícios da Contacto Improvisação (“estrela”, “bolinha”, “levantar”) e dentro do universo vocal do cantor norte-americano Bobby McFerrin, mais especificamente o seu trabalho “Circlesongs” (1997), esta coreografia desenvolve-se em torno da repetição de um ciclo de movimentos no chão: numa primeira instância assistimos a um trabalho dos membros superiores regido pelos tempos da música, numa segunda fase o corpo desliza para o chão realizando movimentos coordenados entre braços e pernas para depois se

deslocar de um ponto a outro pelo solo, de forma livre, até parar num dado momento definido na música e começar-se um novo ciclo. São realizados quatro ciclos, com a única premissa de que as duas bailarinas devem começar e terminar sentadas no chão, lado a lado. Esta coreografia contempla, ainda, um momento final em que se dá uma multiplicação dos duos com a entrada sequencial das outras duplas de intérpretes que realizam os mesmos movimentos com os membros superiores e o tronco, alinhando-se atrás da dupla inicial, terminando com todos os intérpretes na posição vertical.

Neste momento trabalharam-se os seguintes aspectos:

- passagem da verticalidade para o nível do chão, retirando os auxiliares de marcha: sem constrangimentos, assumimos o nosso corpo tal como ele é num acto de libertação, de entrada num outro plano, potenciando a nossa individualidade. Esta forma de abordar o meu corpo, de oferecer a verdade ao público – o que me ajuda a tê-lo comigo, mais do que nunca – opera mudanças nele também, confrontando-o com o “real”, um real que irrompe e que coloca arte e vida no mesmo plano;
- uso da repetição como garantia de estabilidade e construtora de significados: quanto mais repetimos um certo movimento, melhor o fazemos até o integrarmos, até ele ser nosso. E num ciclo de *loops*, a troca entre presentes, passados e futuros através de antecipações, retenções, expectativas, previsões ou reapresentações permite a construção de uma teia de significados que não só fundamenta a percepção do espectador sobre aquilo que vê, como lhe permite continuar os caminhos na sua imaginação;
- o gesto como uma possibilidade expressiva na dança: como nos diz Nirvana Marinho: “o gesto no corpo do dançarino pode funcionar como uma matéria-prima importante para o corpo do dançarino, pois ele permite reconstruir novas possibilidades para os outros códigos já estabilizados”. A autora e bailarina complementa ainda: “o gesto na dança mostra-nos

evidências de mudanças na cena e no corpo dos dançarinos, com refinamento motor e permeabilidade a outras linguagens, gerando combinações cada vez mais complexas” [Marinho, 2005] o que nos ajuda a criar a tal panóplia de significados e de envolvência desejadas;



figs. 10 e 11 – Imagens retiradas do vídeo da estreia na ESTC, em Lisboa.

Realização por Rui Silveira.

- o trabalho a dois ao nível do corpo, que nos permitiu trabalhar noções de confiança/autonomização, dependência/independência, diversidade de corpos/resultados único e plural.

Este momento foi muito importante para mim. Por um lado, por ter criado pela primeira vez uma coreografia, por outro, por ter trabalhado em duo com outra intérprete, como se fosse minha dupla ou o meu espelho. O que é aliciante, o poder interpretar algo que se imaginou, também se torna frustrante, pois não temos aquele olhar exterior como guia, estamos totalmente implicados na razão e na emoção do que fazemos – felizmente pude contar com o olhar e a experiência do Lécio na concepção deste momento.

Por sermos dois corpos, diferentes mas iguais, que se conheceram e reconheceram durante o processo, o caminho foi pautado por medos, inseguranças e dúvidas, mas de extrema emoção quando concluído. Pela primeira vez criei algo ao nível da dança inclusiva, expondo uma relação de interdependência e de verdade no palco – foi uma aprendizagem extremamente rica ao nível humano e artístico.

A música, o movimento, os gestos, sob o controle do bailarino, intensificam a *presença* – característica tornada hiperbólica pela repetição. A presença propõe uma outra dança, uma na qual o tempo se estende imensamente, permitindo que pensamentos, sentimentos e pontos de vista possam emergir novamente com outro impacto.

### 3.3. UMA “PERFORMANCE INCLUSIVA”

Se falamos de mudança de paradigmas, temos de falar de Romeu Sasaki<sup>19</sup>, o autor do conceito de Inclusão Social adoptado na sociedade em geral e em qualquer prática artística inclusiva:

*“Conceitua-se a inclusão social como o processo pelo qual a sociedade se adapta para poder incluir, em seus sistemas sociais gerais, pessoas com necessidades especiais e, simultaneamente, estas se preparam para assumir os seus papéis na sociedade. A inclusão social constitui, então, um processo bilateral no qual as pessoas, ainda excluídas, e a sociedade buscam, em parceria, equacionar problemas, decidir sobre soluções e efectivar a equiparação de oportunidades para todos.”* (Sasaki, 1997, p. 3)

Este conceito inclui, também, a noção de uma **Sociedade Inclusiva**, na qual a sociedade deve eliminar todas as barreiras físicas, programáticas e posturais para que as pessoas com necessidades especiais possam ter acesso aos serviços, lugares, informações e bens necessários, assim como a pessoa portadora de deficiência deve operar uma aceitação das suas limitações, eliminando os preconceitos e barreiras comportamentais, educando a sociedade. As comunidades que acolhem a diversidade são mais ricas, mais criativas, lugares mais produtivos para viver e aprender. Em suma, são comunidades capazes de criar o futuro.

Dizemos que há inclusão quando as actividades não excluem alguém em detrimento de um qualquer atributo, nomeadamente: características físicas (gordas, magras, altas, baixas), idade (jovens, idosas), género (sexo), cor (etnias diversas), deficiência (física, mental, visual, auditiva ou múltipla), condições de saúde (vírus HIV, epilepsia, transtorno psíquico, etc.), condições económicas (ricos, pobres), entre outros. Todos os interessados, detentores ou não destas características, participam juntos na actividade, seja ela para o desenvolvimento

---

<sup>19</sup> Ver Romeu Sasaki, 1997.

pessoal, social, educacional ou profissional.

O contexto da prática artística não deverá ser exceção – todos os interessados poderão fazer parte das actividades e grupos artísticos, aplicando critérios de exigência e qualidade a todos os candidatos, não caindo nos extremos nem de banir a participação de alguém devido à suas limitações, nem de aceitar automaticamente estas características apenas porque se é uma companhia de dança inclusiva ou um grupo de teatro amador inclusivo, por exemplo.

Adam Benjamim, na sua obra *“Making an Entrance – Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers”* (2002), propõe um processo artístico alicerçado, não numa aprendizagem de movimentos em que se consiga esconder a deficiência, mas em aprender a lidar com toda a diversidade de corpos sem artifícios, em compreender o modo como se usa o peso, a respiração e como se pode equilibrar movimento e tensão, calma e relaxamento. Mas é muito mais do que o que se pode fazer com o corpo – é sobre decisões e a coragem de desenvolver as ideias de cada um. É sobre criatividade, como desenvolver o potencial de criação, e a crítica construtiva.

O coreógrafo prefere considerar esta abordagem aos intérpretes deficientes como membros alienados de uma mesma família, criando a ideia de que um dos seus membros está desactivado, com um corpo que às vezes é frável, às vezes forte, às vezes inspirado, às vezes distorcido, às vezes banal, às vezes extraordinário. Um corpo cuja maior virtude pode ser a de nos levar a reconsiderar a beleza nas nossas construções internas e externas de tempo e espaço. Um corpo que nos obriga a questionar as origens e os efeitos das nossas próprias perspectivas e preconceitos:

*“Today, we still need to think just as deeply about the world we live in, to seek to understand and value differences rather than eradicate them, to celebrate our (bio)diversity and uniqueness; in short, we need to be educating people whose concerns are both aesthetic and ethical and, dare I say it, the need of this kind of person currently far outweighs the global*

*demand for ballet dancers. Perhaps, who knows, there is room for both."*

(Adam Benjamim, 2002, p. 74)

No campo artístico, tanto a Action Painting como os movimentos das primeiras vanguardas futurista, dadaísta e surrealista contribuíram para uma redefinição do espaço e potenciaram o indivíduo na acção da obra de arte, alargando tanto o espaço da obra como o do criador artístico, dando o mote para o aparecimento da *Performance*, do *Happening* e da *Body Art*.

Segundo Schechner: "performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias." A performance, balizada entre tempo, espaço, relação entre artista e o público, assume-se, então, como uma linguagem que se caracteriza pela sua interdisciplinaridade e expressão cénica, tendo como principal elemento o corpo. No entanto, aquilo que a distingue não é o trabalho realizado com o corpo, mas os discursos que lhe advêm, através dos quais se ambiciona questionar convenções, transmitir ideias, reflectir sobre a arte e a vida.

A performance constitui-se, então, como um meio ideal para levantar questões e a deficiência um mundo que necessita e se presta a isso. Uma **Performance Inclusiva**, integrando intérpretes com e sem deficiência, será, certamente, uma expressão rica tanto em diversidade e capacidades, como em significados e debates.

### 3.3.1. O erro e o risco – que limites?

O processo de co-concepção de ambas as peças, para além de critérios de exigência e qualidade artística, promovendo a individualidade, a criatividade e a presença do intérprete, foi um processo plural e multidisciplinar de ideias, adaptações, tentativas e erros, frustrações, emoções, conquistas, vitórias.

Uma das grandes ferramentas que me foi revelada pelo Lécio, e que a incorporei nos meus processos de trabalho, foi a imaginação. E não, não é um cliché – não me refiro a uma condescendência ou a uma desculpabilização infantil, refiro-me a estimular e a potenciar o desconhecido, o novo, a ousadia, de tal forma que o real e o ficcional sejam uma mesma mancha única indissociável. No universo das suas imaginações, tocamos no mais alto dos sonhos e caímos no mais baixo dos precipícios – momentos em que o conhecimento e a crença se unem em espaços perpétuos de revelação sublime. *Apresentação e representação* jogam ao toca-e-foge no espaço mágico do palco, assim como *o corpo e máscara* ou *o ser e consciência* de Schechner.

Um bom exemplo desta contaminação aconteceu espontaneamente quando um dos intérpretes se benzeu em palco (no início da peça QUADROS, quando se encontram todos sentados ao nível do chão, segundos antes de abrir a luz e de começar a primeira coreografia): este intérprete fez aquilo que normalmente faz quando se encontra fora da sua zona de segurança – pede uma bênção aos céus – e este gesto, por ter sido realizado em cima do palco, perante a plateia, pertence ao espectáculo, embora não tenha sido ensaiado e nem eu nem o Lécio o conseguíssemos antecipar. Afinal, quando é que começa a performance? Quando é que termina o real e começa o ficcional?

Enumero outros dois exemplos: na peça TERRA, entre o quarto e o quinto momento, temos um intérprete que em plena execução do seu movimento puxa a t-shirt para baixo, por breves instantes, tal e qual como se estivesse na rua ou em casa (aquele gesto em que uma pessoa “compõe o figurino”) e, ainda, no último momento da peça QUADROS, eu própria incluo o gesto de “acenar com a cabeça”

na coreografia para reforçar a outro intérprete fora de cena que era altura de entrar – onde está o limite da performance? Quando é que o real passou a ser ficção?

Num contexto que já de si é imperfeito (existirão contextos imaculados?), onde a deficiência, seja intelectual ou física, corresponde a termos como insuficiência, falha ou imperfeição, conceitos como erro/falha e risco/limite assumem uma validade muito particular, sobretudo quando é a própria performance que incorpora o erro, o risco e o extravasar de limites, sendo essas parte das características que a definem.

Dentro destes contextos, a diferença/deficiência é, geralmente, discriminada pela sociedade – e é aqui que opera a magia da performance inclusiva: ao incorporar o erro e ao esbater os limites entre real e ficção, oferece ao público uma outra visão em que não se consegue destringir o “certo” do “errado”, semeando a incerteza sobre de que lado estará a normalidade.

Na década de 30, Artaud defendia a “crueldade” como solução para um Teatro sem paixão, cada vez mais banal e vazio, incapaz de seduzir os espectadores face ao brilho do Cinema. Citando o autor: “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira. Assim como os nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre os nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que eles os considere, de facto, como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhes permitam liberar a liberdade mágica do sonhos, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade.

Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de toda as nossas possibilidades. É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos

um espectáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores.”<sup>20</sup>

É minha convicção de que esta “picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira”, esta “crueldade e terror (...) que nos coloca diante de todas as nossas possibilidades” se encontra no âmago da gênese performativa. Não falamos de crueldade e terror de forma dolorosa nem sádica, mas falamos de incitamentos a ver diferente, a pensar diferente, no fundo, a mudar mentalidades.

---

<sup>20</sup> Ver Artaud, 1999.

## **Conclusão**

Este Estágio permitiu-me desempenhar vários papéis: enquanto intérprete, enquanto criadora e enquanto observadora de uma prática artística numa sociedade que cada vez mais caminha no sentido da igualdade de oportunidades. Embora me considere uma optimista nata, sei que ainda existe um longo caminho a percorrer. Mas encaro-o, novamente, com optimismo: ainda bem que há estrada para andar e possibilidade de evolução, de incorporação de novos limites, de elaboração de novos preceitos estéticos.

Após a elaboração deste Relatório, em que me debruço não só sobre o contexto do mesmo e na prática artística da Dança Inclusiva, como também no que define uma sociedade para todos, concluo que fazer performance em contextos onde a deficiência corresponde a noções como insuficiência ou imperfeição, se constitui como um momento de mudança de paradigma para o público – incitando-o a ver diferente, a pensar diferente, estimulando uma comunidade que veja na diferença aquilo que a torna única.

A nível pessoal, o estágio no Núcleo de Investigação em Artes Performativas da APPACDM de Matosinhos permitiu-me a aprendizagem de novas metodologias, de incorporação de novas ferramentas, de as saber utilizar e ensinar ao outro, onde incorporei um novo olhar sobre a deficiência mental e as suas possibilidades artísticas. Não obstante o ter adquirido várias e importantes valências para a minha vida pessoal, profissional e artística, sinto que este é um campo que urge continuar a pesquisar, o que enriquecerá não só a comunidade das Artes Performativas, da Dança e da Performance, como, também, ajudará a estruturar uma sociedade que se quer mais plural, mais criativa, mais produtiva – numa palavra, inclusiva.

Ao compreender como os nossos corpos funcionam, reflectir e sentirmo-nos confortáveis com a nossa pele, procuramos a expressão mais completa do que significa ser humano. A excelência exige um esforço, que, com a devida motivação, pode colocar-nos na mais excitante das viagens.

## BIBLIOGRAFIA

AMOEDO, Henrique

*"Dança Inclusiva em Contexto Artístico – Análise de Duas Companhias"*

Dissertação de Mestrado não publicada, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2002

ARTAUD, Antonin

*"O Teatro e o seu Duplo"*

Martins Fontes Ed., São Paulo, 1999

BENJAMIM, Adam

*"Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers"*

ed. Routledge, New York, 2002

DAWSEY, John

*"Schechner, Teatro e Antropologia"* in "Cadernos de Campo nº20", Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011

DAWSEY, John

*"Sismologia da Performance: Ritual, Drama e Play"* in "Revista de Antropologia, v.50, nº2", Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

FAZENDA, Maria José

*"Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções"*

ed. Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2012

GIL, José

*"Movimento Total – O Corpo e a Dança"*

ed. Relógio d'Água, Lisboa, 2001

GIL, José

*"A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções"*

ed. Relógio d'Água, Lisboa, 1996

GOLDBERG, RoseLee

*"Performances – l'Art en Action"*

ed. Thames&Hudson, Paris, 1999

KOSTELANETZ, Richard

*"Merce Cunningham - Dancing in Space and Time"*

ed. Da Capo Press, New York, 1992

LEPECKI, André

*"Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still Acts' em The Last Performance de Jérôme Bel"* in S. Soter & R. Pereira (Eds.) "Lições de Dança 5" (p. 11-25),

Univer Cidade Ed., Rio de Janeiro, 2005

MACRÌ, Teresa

*"Il Corpo Postorganico - Sconfinamenti della Performance"*

ed. Costa&Nolan, Genova, 1997

MARINHO, Nirvana

*"O gesto na dança contemporânea: que papel cumpre?"* in S. Soter & R. Pereira (Eds.) "Lições de Dança 5" (p. 91-104), Univer Cidade Ed., Rio de Janeiro, 2005

ROUX, Céline

*"The Show Must Go On de Jérôme Bel - Pour une transmission, a partir de la reprise au Musée de la Danse"* in "Pratiques Performatives/Corps Critiques n°6", edição on-line pelo Musée de la Danse, Rennes, 2011

SCHNEIDER, Rebecca

*"The Explicit Body in Performance"*

ed. Routledge, New York, 1997

SASSAKI, Romeu

*"Construindo uma Sociedade Para Todos"*

WVA Editora, Rio de Janeiro, 1997

SILVA, Ana Carolina da

*"Dança (Inclusiva) – O Impacto do Grupo Dançando com a Diferença"*

Dissertação de Mestrado, Universidade da Madeira, Funchal, 2011

SEREMETAKIS, Nadia

*"The Senses Still - Perception and Memory as Material Culture in Modernity"*

ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1996

## **ESPECTÁCULOS DE DANÇA**

*bODY\_rEMIX/gOLDBERG\_vARIATIONS*

Compagnie Marie Chouinard, 2010

*Dez Mil Seres*

Clara Andermatt para o Grupo Dançando com a Diferença, 2012

*Disabled Theater*

Jérôme Bel em colaboração com o Theater Hora, 2012

*GOSMOSE*

Henrique Amoedo para Grupo em Movimento da APPACDM Ponte de Lima, 2010

*Parallel Lines*

Marc Brew para Candoco Dance Company, 2011

*Sobre Rodas*

Ana Rita Barata para Companhia CiM, 2008

*The Show Must Go On*

Jérôme Bel, 2001

*The Power of Balance*

Adam Benjamim para Vertigo Dance Company, 2001

*Unlimited Commissions*

Marc Brew and Claire Cunningham para Candoco Dance Company, 2012

*12*

Claire Cunningham para Candoco Dance Company, 2012

## WEBGRAFIA

<http://companhiacim.jimdo.com>

<http://www.aaaid.com>

<http://www.adambenjamin.co.uk>

<http://www.apcrianca.pt>

<http://www.appacdmματοςinhos.com>

<http://www.candoco.co.uk>

<http://www.hora.ch>

<http://www.jeromebel.fr>

<http://www.limon.org>

<http://www.mariechouinard.com>

<http://www.marthagraham.org>

<http://www.mercecunningham.org/newwebsite>

<http://www.musedeladanse.org>

<http://www.nytimes.com>

<http://www.tempsreel.nouvelobs.com>

<http://www.vertigo.org.il>

<http://www.voarte.com>

<http://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y&list=PL3093B00E3F5910F3>

(acedido última vez em 15/11/2013 às 18h21)

<http://www.youtube.com/watch?v=QPHwrtRu5qQ&feature=youtu.be>

(acedido última vez em 15/11/2013 às 20h49)

<http://www.youtube.com/watch?v=4nsNRrcobXg>

(acedido última vez em 16/11/2013 às 8h42)

<http://wikidanca.net>



**fundação GDA**

Texto escrito ao abrigo do antigo Acordo Ortográfico.