DIÁLOGOS e DIVERSIDADE

Artigo de fluxo contínuo
ISSN: 2764-0795

ESCREVENDO UMA ESTÉTICA INCLUSIVA COM *LÁPIS DE SEDA*: APONTAMENTOS SOBRE UM COLETIVO DE BAILARINAS E BAILARINOS COM E SEM DEFICIÊNCIAS(S)

WRITING AN INCLUSIVE AESTHETIC WITH *LÁPIS DE SEDA*: NOTES ON A DANCING COLLECTIVE OF WITH AND WITHOUT DISABILITIES

Gisele Carreirão Gonçalves[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8897-9625
E-mail: gisacarreirao@gmail.com

Alexandre Fernandez Vaz [2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4194-3876
E-mail: alexfvaz@uol.com.br

RESUMO: O texto busca apresentar o *Lápis de Seda*, uma Companhia de Dança Inclusiva. Nosso objetivo é dar visibilidade, no território acadêmico, para saberes construídos numa linguagem artística que têm o corpo como protagonista e que vêm propondo uma nova estética visual e afetiva. Nosso convite é para refletirmos sobre como as pessoas com deficiência vêm ocupando diversos espaços sociais, como o campo das artes. Para tecer tal narrativa contamos com as memórias e relatos de Ana Luiza Ciscato, a idealizadora e coordenadora desse coletivo formado por artistas com e sem deficiências. Como recurso metodológico lançamos mão da história oral, partindo de questões norteadoras tais como: especificidades formativas de Ciscato, sua empreitada e particularmente no seu ofertar a dança a pessoas com deficiência(s). Apontamentos sobre o grupo, sua origem, composição, como fazer parte dele, identidade e suas criações, também estiveram presentes. Por fim, não poderíamos deixar de ouvi-la sobre seu trabalho com seu caráter potencialmente transgressor. Logo, as páginas que seguem trazem reflexões acerca de um projeto artístico que lida com questões sensíveis ao mundo contemporâneo. Dialoga com deficiência, inclusão, acessibilidade, corpo, arte e trabalho. E, sobretudo, nos traz algumas respostas sobre um possibilitar novos acessos, acolhendo a pluralidade humana.
Palavras-chave: Dança; Deficiências; Inclusão.

ABSTRACT: The paper aims to present *Lápis de Seda*, an inclusive dance company. Our goal is to offer visibility to knowledge in the academic places of artistic language that have the body as a protagonist and that have been proposing a new visual and affective aesthetics. We invite to reflect on how people

[1] Doutoranda no Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, Mestre em Educação Física e licenciada em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui especialização em Educação Física Escolar pela Universidade Federal de Santa Catarina. Especialista em Educação Inclusiva pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora efetiva da Fundação Catarinense de Educação Especial.

[2] Doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. Phil) pela Leibniz Universität Hannover, Alemanha. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Licenciado em Educação Física pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua nos cursos de licenciatura, no Programa de Pós-graduação em Educação e no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea. É bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq (PQ-1C).

Submissão: 21 de fevereiro de 2025 | **Aceite:** 17 de julho de 2025 | **Publicação:** 28 de novembro de 2025

with disabilities have been occupying the most diverse social spheres, such as, in this example, arts. To make such a narrative we count on the memories and reports of Ana Luiza Ciscato, the creator and coordinator of this collective formed by artists with and without diagnoses of disabilities. We engaged Ciscato in an oral history process, asking for her education, actions and offering dance to people with disabilities. We also asked about the group, its origin, how one can takes part of it. Last, we asked her about the potentially transgressive character of her work. The following pages bring reflections on an artistic project that faces sensible issues of the contemporary world. The experience dialogues with disabilities, inclusion, accessibility, body, art and work. And above all, it brings us some answers about new possible ways of accessibility, welcoming human plurality.
Keywords: Dance; Disability; Inclusion.

NAS COXIAS: PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Em 2012, após exitosa experiência na cerimônia de abertura dos Jogos Náuticos (nado artístico, natação, remo e saltos ornamentais) das Olimpíadas de Londres, uma companhia de dança inclusiva de Florianópolis começa a ganhar seus primeiros contornos. O ainda embrião do que mais tarde vem se apresentar publicamente como o *Lápis de Seda*, partira do Brasil para atender a um irrecusável convite: apresentar-se em uma solenidade na maior competição poliesportiva do mundo, realizada, desde 1896, com exceção dos tempos de guerras mundiais, a cada quatro anos.

É a essa experiência que este texto se dedica. Ele foi construído a partir de relatos e memórias de Ana Luiza Cescato, a criadora e diretora do grupo. Orientados pela *história oral*[3] – e instrumentalmente por um roteiro – tivemos um longo encontro com a entrevistada em agosto de 2022. As questões norteadoras se voltaram às especificidades formativas de Ciscato, sua empreitada e particularmente em seu ofertar a dança a pessoas com deficiência. Apontamentos sobre particularidades acerca do grupo, sua origem, composição, como é possível fazer parte dele, identidade e suas criações, também estiveram presentes. Por fim, não poderíamos deixar de ouvi-la sobre o caráter potencialmente transgressor de seu trabalho.

O projeto inicial, de inter-relação entre bailarinas e bailarinos sem e com algum diagnóstico de deficiência, ocorreu primeiramente no interior de uma instituição especializada no atendimento a pessoas com deficiência na Ilha de Santa Catarina, muito distante do Velho Continente. Tal reunião em torno da dança foi propiciada pela bailarina profissional, oriunda

3 Regina Beatriz Guimarães Neto (2012) vai nos dizer que não se trata de contrapor escrita e oralidade, mas da possibilidade de uma simbiose. É a valorização das lembranças dos sujeitos, externalizadas oralmente, para então ganhar a forma escrita e a análise que lhe é pertinente. Reforça ainda para o cuidado ao operarmos com a oralidade como fonte, não desconsiderando a criticidade como critério para analisar o material. Compreender o testemunho oral como fonte é atentar para o movimento das interações humanas como únicas e particulares, que se estabelecem no mundo social. Neto (2012) ressalta que as declarações orais, operando como fonte documental, não podem ser reduzidas ao exercício de transcrições, edições e arquivamentos. Importante ainda é diferenciar o testemunho de que aqui tratamos, ou seja, o que lida com a memória de quem discursa, de quem viveu/vive o relatado, que está autorizado pelas suas experiências. Trata-se então do desafio de tecer o texto escrito tendo a oralidade como matéria-prima.

de São Paulo, Ana Luiza Ciscato. Foi ela que, com formação acadêmica em pedagogia e psicopedagogia, assumiu a responsabilidade com o ensino da dança a um público tão particular e incomum no universo técnico e estético daquele modulado pela dança, sobretudo, pelo balé clássico.

Ana Luiza trouxe na bagagem seus aprendizados do *Royal Academy of Dance*, em São Paulo, da sua atuação de dançar profissionalmente por cerca de 12 anos, que a levou a compor (tanto como bailarina, como professora para crianças) o quadro de companhias brasileiras, além da experiência como proprietária de uma escola de balé. Também teve a oportunidade de ir à Cuba aperfeiçoar-se, e foi então que conheceu o *psicoballet*[4]. Nessa ocasião, que se colocou como um marco importante para ela, teve contato com Fernando Alonso[5], que recebera de Fidel Castro a missão de montar a melhor escola de balé do mundo, como nos relata a viajante. Nesse contexto, a dimensão política também assumiu um papel importante em sua vivência, devido à proximidade com os relatos e personagens da Revolução Cubana.

O Psicoballet foi uma experiência adotada em Cuba como possibilidade de intervenção terapêutica para pessoas em tratamento em hospitais psiquiátricos. Nossa entrevistada reforça a importância que o balé tem no país caribenho, onde tal linguagem artística é amplamente difundida e conhecida pela população local. As datas e os períodos das vivências nem sempre estão vivos nas lembranças de Ana Luiza, que nos diz: *eu sou horrível de data*. Retornando ao Brasil, ela envolve-se em um trabalho social, levando, nos anos 1990, a dança a uma comunidade com vulnerabilidades das mais diversas ordens, situada na periferia paulistana. Nessa incursão, saindo da escola de dança acessível apenas à elite da capital paulista, a bailarina vai encontrar-se com crianças com diagnósticos de deficiência. Esta foi mais uma demarcação fundamental na sua construção profissional.

Mas, retomemos a gestação do *Lápis de Seda*. A oportunidade da apresentação na abertura em evento daquela magnitude, em 2012, propiciou o encontro com uma realidade bastante diferente da vivida no Brasil. Para Ana, deparar-se com um diretor geral do espetáculo com paralisia cerebral, uma roteirista cega e uma figurinista com deficiência física, compondo a equipe de trabalho na Inglaterra, potencializou o desejo da criação do *Lápis de Seda*. Como nos relata, foi a visualização de um trabalho sempre idealizado por ela, e que com a ida ao outro lado do Atlântico pôde notar que era possível: *Tudo o que eu sempre sonhei já existia*. Mais ainda, a fez perceber que já construíra um grupo muito similar, no entanto, só foi se dar conta disso

4 Método surgido em Cuba em1973. Tem objetivo psicoterapêutico, fazendo uso da relação entre o corpo e a constituição psíquica e as manifestações emocionais do sujeito. Busca ainda, a inclusão social da pessoa com deficiência por meio da arte (http://www.psiquiatriainfantil.com.br/revista/edicoes/Ed_06S1/in_18_44.pdf/).

5 Criador da metodologia da escola cubana de ballet e fundador da Companhia Nacional de Cuba (https://vermelho.org.br/2013/07/29/morre-o-pai-da-escola-cubana-de-bale-fernando-alonso/).

ao receber o reconhecimento de seu trabalho longe de casa. O que, em suas palavras, *traz credibilidade da gente pra gente mesmo*. Sentiu-se então encorajada a montar uma companhia[6] de dança com bailarinos e bailarinas com deficiência(s), com status profissional, assim como as existentes com pessoas sem deficiência.

Escrever sobre (e com) o *Lápis de Seda*, objetiva dar visibilidade, no território acadêmico, para saberes construídos numa linguagem artística que têm o corpo como protagonista e que vêm propondo uma nova estética visual e afetiva. Nosso convite é para refletirmos sobre como as pessoas com deficiência vêm ocupando os mais diversos espaços sociais, como, neste exemplo, o campo das artes.

Karinine de Oliveira Porpino (2018) nos lembra que o termo "estética" foi utilizado pela primeira vez por Baumgarten, por volta de 1750, remetendo-se às obras de artes e pensando-as como criação da sensibilidade, tendo a beleza como fim. A mesma autora ampara-se em Nietzsche para dizer que a experiência estética – ou seja, nesta interpretação, a beleza –, é tida como um canal de comunicação. A experiência estética está no encontro com o sensível, permitindo a ampliação de vivências e interpretações. Segue Porpino (2018) nos ensinando que tal experiência no universo da dança se dá na convergência entre aqueles que dançam e os que apreciam. Ambos estão, cada qual à sua maneira, e nos seus distintos lugares, interpretando a obra. Para Dufrenne (*apud* Porpino, 2018), a beleza está no centro da experiência estética – entendida como a vivência do sensível –, numa simbiose entre o sujeito que sente e o objeto sentido. Sendo assim, toda experiência sensível é uma experiência estética, e elas não se limitam às artes, mas podem ser contempladas em outros territórios, diz Porpino (2018). Fundamental que se diga, a partir da leitura na autora até aqui citada, que o belo não está emoldurado, a partir de ideias, medidas e estereótipos a serem seguidos, mas na potência, na criação e na interpretação.

Para seguirmos com nossa conversa, precisamos dizer qual conceito de deficiência nos orienta. Inclinamo-nos sobre ele para além dos marcadores biológicos, inquieta-nos pensar como as legendas históricas e culturais operam nos corpos e quais os desdobramentos disso. Portanto, observamos a deficiência de maneira plurifacetada e como um importante vetor no processo da constituição de subjetividades. Reconhecemos uma dimensão política por meio dos movimentos que reivindicam seus lugares de direito (escola, trabalho, lazer, assistência médica e social) e que pautam diariamente a deficiência. Trata-se de um constante (re)escrever

6 "Companhia de dança" remete-se ao trabalho profissional, e, portanto, remunerado. Logo, difere-se da ideia de "escola de dança", onde os aprendizados acerca dessa arte podem almejar uma profissionalização, mas também é possível que quem o pratica esteja descomprometido/a com o objetivo de tornar-se um/a profissional da dança (https://petitedanse.com.br/escola-e-companhia-de-danca-diferencas-e-trabalho-em-conjunto).

historicamente essa condição, ora numa tentativa de bani-la, ora na gana de apresentá-la ao mundo, subvertendo ordens que, no entanto, ainda se mantêm. Interessante pensarmos que a deficiência não apagada se apresentou para Ciscato nessa pluralidade da condição humana como mais uma possibilidade de inscrição corporal. *Eles são o que eles são e são respeitados*, nos diz ela. Assim como gênero, raça, idade, a deficiência deve ser compreendida na interseccionalidade[7], agregando-se na composição de cada singularidade.

Denise Bernuzzi de Sant'Anna (1995) nos ajuda a pensar sobre o corpo em sua dimensão multifacetada, portanto, em um embaraçado daquilo que é biológico, cultural, social, histórico. Nessa leitura, é imprescindível observar o corpo em seu constante movimento, associado aos contextos históricos, às pautas políticas e sociais, aos protocolos de beleza e saúde, enfim, às inscrições de um tempo, que são sempre mutáveis. Pedimos licença para nos apropriarmos de suas palavras: "o corpo não cessa de ser (re)fabricado ao longo do tempo." (Sant'Anna, 1995, p. 12). Assim, jamais seremos capazes de um encontro com um corpo em sua suposta pureza orgânica, sem ele estar encharcado de cultura. Certamente, a profundidade a que a autora nos leva é sobremaneira importante para debruçarmo-nos sobre o tema aqui proposto. Afinal, pensar em bailarinas e bailarinos com deficiência(s), com uma rotina de ensaios e apresentações, com contratos para apresentar-se em diversas localidades, é um tópico do tempo histórico que nos cabe viver. Tal possibilidade é resultado de lutas e reivindicações, numa relação tensionada por conquistas e cedências. É nesse cenário – político, histórico, cultural e social – que a deficiência vem ocupando outros espaços, assumindo novas formas de ser e estar no mundo. Outra vez, a requisitaremos: "(...) as liberdades adquiridas pelo corpo implicam necessariamente em novas responsabilidades assumidas" (Sant'Anna, 1995, p. 15).

Nessa perspectiva, parece que estamos diante, ou próximos, de uma ética e uma estética mais acolhedoras às diferenças, num (micro) ambiente que não está pautado na repulsa ao distinto, concebendo-o como aquilo que deve ser eliminado, a exemplo do que abordam Adorno e Horkheimer (1985), em "Elementos do Antissemitismo: limites do esclarecimento", um dos capítulos de "Dialética do esclarecimento". É ainda esse referencial teórico que nos leva a compreender, a partir da psicanálise, os gatilhos psicológicos geradores do preconceito. Em forma patológica, a da paranoia, há a transferência para a vítima – no caso do texto que nos subsidia, os judeus – de tudo aquilo que é socialmente inaceitável, atribuindo-lhe dessa forma o lugar do indesejado. Embora tomemos por empréstimo as reflexões que cercam a

7 Feministas negras vão trazer para o debate a urgência em se pensar as diferentes categorias (raça, gênero, idade, classe) como lugares distintos de opressão. Reforçam que a interseccionalidades é constituinte das subjetividades (Gesser; Block; Mello, 2020). Dessa forma, reivindica-se a importância de acolher nas discussões acadêmicas e políticas a vivência da deficiência, sempre que coexistir ao lado de outra(s) categoria(s) de análise.

problemática do antissemitismo, somos igualmente autorizados, pelos mesmos autores, a pensar sobre as relações de preconceito estendidas a outros grupos, já que ele transita, não é exclusivamente destinado a um coletivo. As transferências, como acima citadas, podem ser destinadas a qualquer um que seja dissonante dos cânones civilizatórios, de modo que, precisam ser eleitos como passíveis de dominação[8]. Facilmente podemos nos remeter a outros grupos vitimados e torturados pelo preconceito. Prostitutas, comunistas, negros, indígenas, entre muitos outros, compõem o elenco daqueles que "necessitam" de alguma civilidade, uma vez que são vistos como inferiores ou em oposição aos padrões dominantes. Não é diferente, mas sim com tudo isso reforçado, em relação às pessoas com deficiência.

HISTÓRIA E IDENTIDADE: TRAÇADOS DO (E PELO) *LÁPIS DE SEDA*

A dança é concebida por *essa mulher* para além de uma técnica. Segundo ela, trata-se de *quebrar paradigmas*, de considerar a *dança que fala do desenvolvimento pessoal*. Contudo, apesar das realizações propiciadas por e nesse universo, as dificuldades para sobreviver se fazem presentes. Poucos artistas brasileiros, comenta, alcançam sucesso financeiro.

Porém, trabalhar com pessoas com diagnóstico de deficiência não lhe parece um problema. Afirma que ensinar é sempre um processo complexo, indiferente de alunos e alunas terem ou não alguma deficiência. Explica que ao nascer uma criança com algum diagnóstico, o tratamento a ela dedicado já passa a ser diferenciado, o que a levará a um *desenvolvimento diferente*. E, continua, não há que se questionar se para melhor ou para pior, o fato é que será diferente. E segue defendendo *a dança como impulso para o desenvolvimento*, e nos diz que quer *descobrir quem é essa pessoa que mora atrás da deficiência*. É nesse raciocínio que legitima seu trabalho com bailarinas e bailarinos com deficiência(s), advogando que é pelo corpo e pela emoção que consegue acessar a pessoa – movimento que é importante também para quem é acessado, diz Ana Luiza.

Tal passagem da conversa nos coloca diante de uma dança materializada em fundamentos como afeto, sensibilidade, compromisso. A técnica e a estética não são negligenciadas, mas possibilitadas por outros rigores: *as pessoas estão fazendo aquilo que elas podem fazer e não aquilo que elas não podem*. A dança profissional, neste caso, torna-se possível a outros corpos (com deficiência e/ou sem formação clássica), desde que estejam de fato implicados no ato de dançar.

8 Aqui uma breve, porém curiosa observação: aquelas e aqueles que dançam também precisam, de alguma forma, ser dominados.

Michelle Carreirão Gonçalves e Alexandre Fernandez Vaz (2011), tematizando o balé[9], trazem que essa expressão artística só é possível por meio de uma dominação corporal, intimamente atrelada ao disciplinamento dos movimentos. Explicam que o corpo, objeto da dança, é instrumentalizado por meio de incansáveis repetições gestuais. Apoiam-se nesse aspecto em Adorno e Horkheimer (1985), que traduzem o processo de instrumentalização como o domínio de si mesmo. Temos um interessante e irrenunciável paradoxo. Embora a proposta dessa profissional esteja alicerçada em outros parâmetros, o processo de dominação de si, de um corpo instrumentalizado, ainda se mantém em cena. Existem critérios, como o cuidado de si que balizam essa possibilidade de pertencer ao grupo. É possível que a instrumentalização não seja do mesmo tipo que a estudada pelos autores acima. Mas há, sim, a necessidade de instrumentalizar o corpo para apresentar-se asseado, com comportamentos adequados socialmente, quesitos que aparecem na nossa conversa, e que serão mais bem detalhados posteriormente, quando entrarmos no tema da profissionalização do grupo. Mesmo quando os rigores técnicos específicos (no caso do balé) não assumem o protagonismo, as exigências corporais de ordem cultural se apresentam, e igualmente exigem uma dominação de si. O que, em outras palavras, podemos concordar que se trata da experiência do sofrimento na conquista da evocada autonomia, bem como da imersão no mundo civilizado.

Nessa relação de domínio do corpo, de pertencimento a um grupo, a Companhia vai escrevendo sua história. Quando o *Lápis de Seda* nasce, já tem no seu horizonte um espetáculo: *Convite ao olhar* foi o estreante, em 2014. Atualmente conta em seu repertório com cinco coreografias, o que inclui criações durante a pandemia de Covid-19. De acordo com Ciscato, em 2022 produziram o *Masculino Diverso* que, coreografado por uma mulher, retrata o universo masculino e foi dançado exclusivamente pelos bailarinos. Outra produção foi *Desapego*, que evidenciou as vivências do período pandêmico, e contou com o grupo na íntegra.

A Companhia já visitou quatro capitais brasileiras: São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. Passou por várias cidades catarinenses, e em Florianópolis, a maioria de suas apresentações tem acontecido no teatro do *Centro Integrado de Cultura*. Nesse espaço contabilizam-se até hoje dez exibições e, de acordo com a coreógrafa, é notável o crescimento do público a cada evento, o que ela atribui ao processo de conhecimento gradual, por parte da população, da Companhia *Lápis de Seda*.

Essas saídas pelo país sugerem o acesso a espaços mais diversos, como hotéis, aeroportos e teatros. Para Ana Luiza, precisa haver um *cuidado diferente* nessas ocasiões, já que

9 Tomamos as problematizações acerca do balé considerando a formação da criadora e coordenadora do grupo aqui evidenciado.

está acompanhada, com frequência, por pessoas com deficiências. Mas, para ela, o maior desconforto está na sensação de invasores de lugares, como se estes não lhes fossem de direito: *Invadindo espaços que não são legitimados para essas pessoas.* Olhares e falas dos transeuntes denunciam isso. Relata que já ouviu no saguão de um aeroporto a surpresa: *Eles namoram!*, fazendo referência a casal de bailarinos com deficiência que caminhava de mãos dadas.

Confessa que a acessibilidade arquitetônica não tem sido um dos maiores impeditivos para o grupo, ainda que reconheça que está falando sobre locais especiais, incomuns. Mesmo assim, pondera que em alguns teatros se faz necessário levar no colo quem faz uso de cadeira de rodas, uma vez que inexistem adaptações. No entanto, para ela, o conceito de acessibilidade precisa ser ampliado, acredita que as pessoas com deficiência intelectual necessitam de um outro modelo de acessibilidade. *Tudo é feito para quem tem cognição*, é preciso pensar nas pessoas com *défice de compreender a vida*, como se dá o acesso para elas? E continua trazendo a problemática, usando a Libras, o Braille, as rampas, a audiodescrição, como recursos para a acessibilidade. Mas e a *pessoa que não consegue entender*?, indaga.

"As cidades revelam os corpos de seus moradores", vai nos dizer Sant'Anna (1995, p.17). Segundo ela, a arquitetura, a relação com os corpos de uma população, são marcas também de um tempo que atravessam as (im)possibilidades desses corpos de pertencerem e transitarem pelos espaços urbanos, pois, "(...) há um parentesco evidente entre um estilo arquitetônico e o espírito de uma época." (Sant'Anna, 1995, p. 17). Convocamos a autora para pensarmos nos debates de acessibilidade nos atuais projetos da construção civil, nas exigências de adaptações, todas demandas de um tempo que se depara com corpos passantes com deficiência, ou seja, um tempo com exigências históricas mais avançadas. No entanto, a velocidade da história nos coloca num constante reelaborar, como apontado por Ana Luiza Ciscato, quando questiona o modelo de acessibilidade que não está comprometido com os deficientes intelectuais.

Pontuamos outro tema: o processo criativo do grupo. Ouvimos de Ana que ela traz nas suas construções conceitos aprendidos em leituras de Paulo Freire, além de princípios da dança contemporânea e da DanceAbility[10]. Tais preceitos subsidiam a sua ação, no entanto, o processo criativo é coletivo, já que as coreografias são montadas a partir de *improvisações dirigidas* que propiciam a criação dos movimentos, com vocabulários corporais e emocionais das bailarinas e dos bailarinos. Cabe a ela o *alinhavar* dessas movimentações.

10 Método de dança criado em 1987 por Alito Alessi. Faz uso da improvisação de movimento como potencializadora da criação artística. Metodologia voltada ao trabalho às pessoas com e sem deficiência (https://dancasemfronteiras.com.br/danceability/).

De maneira mais detalhada, explica-nos que um tema (um conceito, um sentimento) é apresentado e conversado com o grupo. A partir dele, diálogos, jogos, ações, até mesmo a poesia, podem ser recursos utilizados para a sua elaboração. Ana nos ensina que isso se chama *laboratório*, que é o momento de compreender e *passar para o corpo*. As inúmeras conversas e demais aportes usados para a apreensão do tema do trabalho ganham outras direções, é quando há exploração espacial, ou de diferentes posturas corporais, ou ainda distintas posições (perto ou longe) diante do chão. Tal processo, destaca, é longo, minucioso e exige investimentos didático-metodológicos para a sua construção.

Saber dessa riqueza produtiva nos levou a querer conhecer a composição desse grupo no dia a dia. Ciscato explica: *eu e eles*; isso implica dizer que são onze pessoas na rotina diária. No entanto, quando a Companhia está envolvida com algum espetáculo, outros profissionais lhe dão amparo: produtora, assessoria de imprensa, cenógrafo, iluminador e sonoplasta.

Os "eles", da fala acima, são dez bailarinos, seis deles com diagnóstico de deficiência(s). Aqui vale destacar que apesar da diversidade diagnóstica, a deficiência intelectual está presente em todos os casos. Essa proporção ocorre desde a origem do *Lápis de Seda*, e de acordo com a responsável pela Companhia se deu de maneira casual. No entanto, demonstrou-se eficiente e por isso ela vem sendo mantida, mesmo com a eventual mudança em seus componentes.

Dito isso, coube o questionamento se os bailarinos e as bailarinas sem diagnóstico desempenham a função de suporte para os outros. Para a coreógrafa isso não acontece de maneira planejada, já que as produções precisam ser significativas e desafiadoras para a totalidade de envolvidas e envolvidos. Isso demanda uma *união de grupo*, de acordo com as reflexões de Ana Luiza. Nos momentos em que os suportes se fazem necessários, isso se dá de maneira natural, numa cooperação em que todos e todas se beneficiam.

O cenário tampouco é usado para dar amparo – essa foi uma de nossas indagações. Quisemos saber se os elementos em cena auxiliam na locomoção ou manutenção e restabelecimento do equilíbrio, tendo em vista que pessoas com paralisia cerebral fazem parte do elenco. Ela segue assertivamente: *elementos cênicos são usados para valorizar uma movimentação que talvez não ficasse tão clean se não tivesse*. Ressalta que tal recurso auxilia a *não expor as dificuldades de um ou de outro*. Parece haver um compromisso com uma estética inclusiva, de modo que a beleza, a qualidade do espetáculo, a limpeza nos movimentos, imprimem um cuidado com quem dança, mas também com quem o assiste. Os possíveis desequilíbrios, as dificuldades de locomoção, a movimentação nem tão refinadas tecnicamente, não são apagados, mas assumidos e embelezados. Como observamos em sua fala, há a menção "um ou de outro", colocando a situação como possível para todo o grupo. Devemos registrar

que o composto pelas pessoas sem deficiência não se constitui de bailarinas e bailarinos clássicos. Nesse coletivo, uma bailarina emerge da dança contemporânea, outra da afro e os dois bailarinos vêm teatro. No entanto, se há o reconhecimento da existência de um esforço em propor a dança desvinculada do que conhecemos como hegemônico nesse universo, há de se admitir que ainda assim se faz um elogio à beleza clássica (aqui no sentido de afastar-se do grotesco e bizarro). A movimentação coreográfica de alguns corpos fora da corponormatividade[11], a transgressão ao compor uma companhia de dança que abraça as singularidades corporais e que se dedica ao protagonismo de bailarinas e bailarinos com diagnóstico de deficiência, não abandona a ideia de levar ao público a beleza, ou ainda a (aparente) leveza da dança.

Para Ana Ciscato, essa pluralidade na formação do grupo é essencial. São pessoas que descendem de lugares formativos diferentes, mas que, no entanto, têm a dança contemporânea como elo. Os dez componentes do *Lápis de Seda* são bailarinas e bailarinos profissionais formados a partir dos preceitos da dança contemporânea. Afirma que desde a sua gênese, essa sempre foi a proposta da Companhia: *a junção dessas diferenças pode dar uma igualdade muito interessante*.

Diante do exposto, interessou-nos saber como é feita a seleção para compor o grupo. De acordo com a idealizadora do projeto, não há protocolos ou testes para admissão. A entrada na Companhia é *um convite*, nos diz. O critério é o *perfil da pessoa*, não sendo a técnica apurada como essencial. Os diferentes diagnósticos também não despertam preferências. Como bem lembrado por ela, as pessoas com Síndrome de Down costumam se beneficiar pela sua hiper flexibilidade[12], mas para ela isso não é um requisito por si só. Por outro lado, alguns quadros podem ser um impeditivo. Advoga que dançar profissionalmente exige um grau de autonomia. Faz-se imprescindível saber se comportar e se apresentar. Isso também se coloca nas demandas consequentes da assinatura de contratos, por exemplo. *Todos eles são responsáveis por si mesmos, legalmente.* Aqui vale um adendo, somente dois dos bailarinos com deficiência, de um grupo de seis, são alfabetizados. Os documentos com as cláusulas são lidos e explicados para as bailarinas e bailarinos pela própria Ana Luiza, mas a família também toma conhecimento. Porém, todo o ritual de assinatura é estabelecido no interior do coletivo, sem a presença dos familiares.

11 Conceito oriundo dos chamados "Estudos da Deficiência", que nos convida a pensar na diversidade corpórea contrastando-a com o que se tem como norma (corponormatividade). Ou seja, trata-se de exemplares que se tornam provocativos, já que destoam do que concebemos socialmente e culturalmente como modelo (Mello e Nuemberg, 2012).
12 Uma das características da Síndrome de Down é a frouxidão ligamentar, geradora da referida hiper flexão. Lembremos que bailarinas e bailarinos utilizam o recurso da flexibilidade em suas performances.

Percebemos que se admite os diferentes lugares ocupados pelas pessoas com e sem deficiência. Isso aparece quando comenta sobre o cuidado ao viajar com os diagnosticados, ou mesmo quando fala de entraves para compor a Companhia. Mas há também o desejo insistente de proporcionar igualdade de acesso, de vivência, de relações, de conflitos, de reconhecimento. Não se trata da tentativa vazia de romantizar aquilo que é muito duro – o encontro com a deficiência. Almejar igualdades está posto no lugar de direito, direito a usufruir a própria humanidade, mesmo que com deficiência. Não se trata de favor, piedade e caridade. Prova disso é o fato de serem, na totalidade da Companhia, profissionais, o que significa dizer que são remunerados e desempenham suas funções em todos os projetos desenvolvidos[13] pelo *Lápis de Seda.* Segundo Ana Luiza Ciscato, ter um grupo menos volumoso, o "eu e eles", embora haja o desejo de envolver outros profissionais no processo, significa poder mais bem remunerá-los.

Ainda sobre a profissionalização, visto que na sua maioria não vem do balé clássico, a entrevistada expõe que o modelo formativo é muito diferente daquele vivenciado por ela. No *Lápis de Seda* não se estabelece um período mínimo dançando como exigência para formá-los, nem mesmo pauta-se em uma grade curricular (como no caso dela durante sua formação, quando chegou a ter aulas de anatomia e fisiologia). Compreende que seu grupo com deficiência já dançava por um longo período com ela, quando ainda vinculado à instituição especializada já referendada. Nesse contexto já ensaiava muitas horas diariamente, já havia atentado à importância da pontualidade nos compromissos, bem como acerca dos cuidados com a higiene pessoal, pontos esses que ela chama de *trabalho de base*. A mudança se deu quando passaram a ser profissionais, pelo fato de que agora seriam remunerados para continuar fazendo o que já faziam. Mas, com o novo título e o reconhecimento financeiro, as responsabilidades também aumentaram e, portanto, igualmente as cobranças. Nesse ponto percebe que as bailarinas e bailarinos sem deficiência contribuem muito, já que são referências para seus pares com deficiência(s).

As discussões relacionadas ao corpo com deficiência ocupando um espaço tão seleto e rigoroso tecnicamente, não podem ser ignoradas. Buscamos ouvi-la sobre esse trabalho criado e desenvolvido por ela, que transgride[14] e acaba assumindo atitude transformadora ao colocar

13 Atualmente desenvolvem dois projetos. Um de formação com oficinas de dança para o público (crianças e adultos) com deficiência, onde os bailarinos com diagnóstico assumem ao lado dos sem diagnóstico as responsabilidades com as aulas, que acontecem de maneira virtual. O projeto conta ainda com palestras, ministradas por convidados externos, além da atuação direta de uma psicóloga e uma assistente social com as famílias. O outro projeto ocorre em parceria com a APAE de Florianópolis, com o objetivo de montar um espetáculo que será levado ao público no final do corrente ano. Essa criação conta com a participação de cem alunos da referida instituição, e dos integrantes da Companhia de Dança Inclusiva *Lápis de Seda*.

14 Aqui não nos referimos à transgressão materializada em coreografias e movimentações violentas ou que utilizam o insólito como recurso. Mas entendemos a transgressão quando esses corpos desviantes da normatividade espetacularizam.

esses corpos em evidência. Evidencia-os não somente sobre os palcos, mas também os revela ao transitar por aeroportos, rodoviárias, hotéis etc. Trata-se da ocupação de locais "não autorizados" para eles, como Ciscato mesmo sugere. É tema, o da ocupação de espaços públicos, que acaba percorrendo a discussão, e retornando com alguma frequência, tendo em vista que não está colocado somente para as indagações de acessibilidade, senão numa dimensão política, em amplitude que visibiliza tais corpos, que lhes confere o lugar de sujeitos, o lugar daquele que pode e deve transitar no espaço público. Tais corpos, que buscamos invisibilizar a partir da nossa ótica normalizada, que fingimos não ver porque nos sentimos agredidos (visualmente ou comportamentalmente), gritam a todo momento a própria existência. Grita a movimentação desequilibrada do paralisado cerebral, grita o descontrole do autista, grita o cego com sua bengala ou cão-guia, gritam os surdos em diálogo, com seus movimentos de mãos frenéticos. Todos esses corpos, a partir de suas singularidades, nos afetam, já que nossos parâmetros de normalidade (de locomoção, comunicação e comportamento social) passam muito longe deles.

E como pensar esses "gritos" em cena, dançando? Quais os sentimentos despertados no público? Podemos falar em pena, comoção, repulsa? A idealizadora da Companhia *Lápis de Seda* reitera que despertar sentimentos de pesar não está no seu horizonte criativo. Entende que a competência técnica dos profissionais que atuam nos bastidores (iluminação, som, cenário, produção) é fundamental para isso. O mesmo vale para seu estilo de trabalho – *faço a conversa com a deficiência de maneira leve* –, ou como revelado em outro trecho de nossa conversa: *O Lápis de Seda vem para mostrar o que se pode tirar de artístico da deficiência.* Inicialmente, nos diz, não anunciava os espetáculos como propostas de um grupo inclusivo, porque acreditava não ser necessária tal informação. E o que percebia, o que o público lhe relatava, é que num primeiro momento identificavam algumas diferenças quanto ao que estavam habituados a assistir em outras apresentações de dança, levando algum tempo para compreender que se tratava de pessoas com deficiência dançando. Ao se depararem com uma coreografia dessa categoria, *as pessoas entram em contato com as suas deficiências e suas eficiências*. Sobre a preferência por omitir o caráter "inclusivo" de seu grupo, hoje tem outra opinião, fazendo questão de divulgá-lo.

Quanto à rigidez técnica da dança, em especial à do balé clássico, e aos desafios de criar aulas e coreografias de alguma forma desviantes, revisita a memória dos tempos de professora nas escolas de balé para responder: *eu sempre ficava com as pessoas que não tinham talento físico, que não eram aquela coisa pronta, aquelas crianças que eram inseguras. Sempre quis*

Há de se reconhecer ainda que corpos abjetos (Butler *apud* Mello e Nuemberg, 2012), são por si só, agressivos (e transgressores) ao contestarem o protótipo hegemônico.

mostrar que podia ser de outro jeito, defendendo que igualmente poderiam chegar longe, apesar do biótipo visto como inadequado.

Será que Ana acaba por desafiar a lógica de uma educação que privilegia o sacrifício e a dor como ingredientes da aprendizagem do domínio do corpo? Adorno e Horkheimer (1985), vão falar de uma relação de amor-ódio com o corpo nesse processo de dominação, como salientam Gonçalves e Vaz (2011). O controle corporal, a busca pela técnica, se faz na posição de corpo subjugado, mas também com consentimento, como apresentam Gonçalves, Turelli e Vaz (2012). Ou seja, trata-se daquele que se deixa ser sujeitado que é também quem o faz de maneira deliberada, levando em consideração seus desejos e aspirações atreladas a essa tecnificação corpórea. Parece-nos que a professora e coreógrafa insiste em desafiar essa educação pautada numa conduta que naturaliza a dor, que vislumbra o sucesso somente pelo sacrifício, e que adverte que é pelo caminho do sofrimento que o aperfeiçoamento se concretiza. Não saberíamos dizer se esses outros personagens que povoam as lembranças de Ana Luiza chegaram a uma excelência técnica por meio da sua mediação "de outro jeito". Não temos condições de responder acerca da conquista ou não de uma magistralidade na dança por parte dessas pessoas. O fato é que Ciscato desnaturaliza essa racionalidade. Para ela, questionar os ritos de violência (inclusive impressa na negação da possibilidade de alguém dançar) inscritos no mundo da dança, sempre foi importante. Convivemos, construímos e denunciamos atitudes de violência cotidianamente. Uma delas é, sem dúvida, a desaprovação de acesso e/ou permanência em lugares, entre eles os formativos (escolas, universidades, instituições que visam o ensino de artes). Algumas vezes tais negações se dão de maneira tão sútil, ou tão naturalizada, que sequer a observamos como uma expressão violenta. No entanto, estar atenta para isso, e buscar transpor tal situação é o registro de uma visão diferenciada e, sobretudo, urgente para ser debatida e consolidada.

A matéria-prima da minha criação vem dessas diferenças, diz ela, num enaltecer constante da potência da pluralidade. *A beleza vem de ser tão diferente uma coisa da outra*. E encerra, assim, sua narrativa dançada acerca do trabalho da Companhia de Dança Inclusiva *Lápis de Seda*, trabalho que reivindica uma estética mais afetiva, mais transgressora, sem esvaziar o compromisso da arte com uma dimensão humana formativa.

FIM DO ESPETÁCULO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ousamos coreografar com as palavras. Tomamos de Ana Luiza Ciscato, em seu processo criativo, a ideia de "alinhavar". Para tecermos este texto também alinhavamos a

"movimentação" das memórias e da narrativa de nossa entrevistada, que estão "colocadas em seu corpo", com reflexões de outros estudos que subsidiaram a nossa empreitada.

A Companhia de Dança Inclusiva *Lápis de Seda* desenvolve seu trabalho com projeções artísticas, sociais e políticas. O ato de instigar não está limitado à movimentação coreográfica, mas o transcende ao transitar por diversos espaços (inclusive, "aqueles que parecem não terem sido feitos para eles", como dito por Ciscato), bem como ao colocar em xeque preceitos cristalizados acerca da dança. De modo geral, a dança, em especial o balé clássico, constitui-se a partir de um grupo seleto, com habilidades muito singulares e com refinamento técnico exemplar. O *Lápis de Seda* vem apostar em atributos para além dos privilégios corporais.

Adentrar, com muito respeito, a historicidade, as produções, os processos circunscritos a esse coletivo, nos encaminhou para outros enfrentamentos. Como, por exemplo, alertar para a urgência de conceber a deficiência na interseccionalidade. Tal discussão só é possível, como vimos acompanhados por Sant'Anna (1995), porque o corpo é produto histórico. Os tempos de hoje colocam a deficiência numa vitrine que permite que novos debates e outros questionamentos sejam suscitados. Ainda por esse caminho, a acessibilidade vem à tona, já que atualmente os corpos com deficiência ocupam as ruas, teatros, escolas, transporte coletivo, entre outros. Sant'Anna (1995) vai nos lembrar da relação arquitetônica urbana e os corpos de uma época. Ou seja, quais corpos estavam/estão autorizados a transitar pelos espaços urbanos num dado período, num recorte cultural e social.

Falar sobre a deficiência é, de alguma forma, problematizar o preconceito. Nesse sentido, amparados em Adorno e Horkheimer (1985), tentamos jogar luz sobre sua fluidez, que se desloca com facilidade entre diversos grupos, desde que estejam na pauta como o que deve ser dominado e civilizado. Distintos grupos já ocuparam e ocupam esse lugar. As fronteiras que delimitam os "inimigos" em potencial não são fixas, ao contrário, mutáveis. O fato é que sempre parece haver, no curso da história, *o outro,* destino do ódio, uma vez que é a expressão de tudo aquilo que é, no preconceituoso, indesejado.

A técnica, premissa do balé, não nos abandou ao longo das reflexões. Inclusive, inquietantemente, se apresentou de uma maneira menos rígida e com menos protagonismo nessa Companhia. No entanto, não podemos afirmar que ela é desimportante na projeção desse grupo. A beleza, a leveza, o investimento numa equipe de apoio gabaritada, apontam para uma preocupação estética e técnica. E nesse sentido Gonçalves, Vaz (2011), bem como Gonçalves, Turelli e Vaz (2012) nos dão algum suporte.

A escuta, aqui transportada para a escrita, nos colocou diante de um projeto artístico que lida com questões sensíveis ao mundo contemporâneo. Dialoga com deficiência, inclusão,

acessibilidade, corpo, arte e trabalho. E, sobretudo, nos traz algumas respostas sobre um possibilitar novos acessos, acolhendo a pluralidade humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. Elementos do Anti-Semitismo: Limites do esclarecimento. *In:* ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., p. 157-194, 1985.

GESSER, M.; BLOCK, P.; MELLO, A. G. de. Estudos da Deficiência: interseccionalidade, anticapacitismo e emancipação social. *In:* GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Letícia Kempfer;

LOPES, Paula Helena (Organizadoras). **Estudos da Deficiência: anticapacitismo e emancipação social.** Curitiba: Editora CRV, p. 17-35, 2020.

GONÇALVES, M. C. e VAZ, A. F. Dor, Domínio do Corpo, Conformações Subjetivas: Um estudo sobre o balé. **Impulso**, Piracicaba, p. 85-95, 2011.

GONÇALVES, M. C.; TURELLI, F. C. e VAZ, A. F. Corpos, dores, subjetivações: notas de pesquisa no esporte, na luta, no balé. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 18 n.3, p 141-158, 2012.
https://dancasemfronteiras.com.br/danceability/. Acesso em 02/09/2022.

MELLO, A. G. de & NUEMBERG, A. H. Gênero e Deficiência: interseções e perspectivas. **Revista Estudos Feministas**, 20(3), p.635-655, 2012.

NETO, R. B. G. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. *In*: MONTENEGRO, Antônio Torres; DUARTE, Geni Rosa; MONTYSUMA, Marcos F. Freire; FROTSCHER, Méri; LAVERDI, Robson (Orgs). **História Oral, Desigualdades e Diferenças**, Recife: Editora Universitária UFPE, p. 15-37, 2012.

PORPINO, K. de O. **Dança é educação [recurso eletrônico]:** interfaces entre corporeidade e estética. 2ª edição. Natal: RN: EDUFRN, 2018.

SANT'ANNA, D. B. de. **Políticas do Corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.