

Poéticas Transatlânticas:

Devires entre a performance negra e a estética da deficiência



Descrição: A imagem que compõe a capa, apresenta tons de azul, roxo e rosa. Na parte superior, em letras grandes, está escrito: “Poéticas Transatlânticas:”. Logo abaixo, em fonte menor, lê-se: “Devires entre a performance negra e a estética da deficiência”. Ao fundo, há a ilustração, feita com traços finos, do rosto de uma mulher negra de olhos fechados, com expressão serena. Seus cabelos são longos e aparecem espalhados em linhas onduladas que se misturam ao fundo. Todo o fundo é preenchido pela repetição da frase “Poéticas Transatlânticas” em letras pequenas e inclinadas. Na parte inferior da imagem, há desenhos de ondas estilizadas em azul. No canto inferior direito, uma onda maior em azul e lilás se destaca.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

RAFAELA FRANCISCO DE JESUS

**Poéticas Transatlânticas: devires entre a performance negra e a
estética da deficiência**

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme [permissões](#) assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Rafaela Francisco de Jesus

3. Título do trabalho

POÉTICAS TRANSATLÂNTICAS: DEVIRES ENTRE A PERFORMANCE NEGRA E A ESTÉTICA DA DEFICIÊNCIA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 10/06/2025, às 10:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Francisco De Jesus, Discente**, em 17/06/2025, às 07:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5382693** e o código CRC **7FA5C4E5**.

RAFAELA FRANCISCO DE JESUS

**Poéticas Transatlânticas: devires entre a performance negra e a
estética da deficiência**

Tese de Doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais na Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de doutora em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais
Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

Orientadora: Renata de Lima Silva
(Kabilaewatala)

Coorientadora: Marlini Dorneles de Lima

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Jesus, Rafaela Francisco de
Poéticas Transatlânticas [manuscrito] : Devires entre a
Performance Negra e a Estética da Deficiência / Rafaela Francisco
de Jesus. - 2025.
CCXXI, 221 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Renata de Lima Silva Kabilaewatala; co
orientadora Dra. Marlíni Dorneles de Lima.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Performance negra. 2. Encruzilhada. 3. Deficiência. 4.

Ancestralidade. 5. Dança. I. Silva Kabilaewatala, Renata de Lima,
orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 04 da sessão de Defesa de Tese de Rafaela Francisco de Jesus que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos quatro dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Poéticas Transatlânticas: Devires entre a Performance Negra e a Estética da Deficiência". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva/PPGPC UFG com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Elisa Abrão (FEFD - UFG), membro titular externo; Professor Doutor Carlos Eduardo Oliveira do Carmo - PPGDANCA/UFBA membro titular externo; Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (PPGPC-UFG), membro titular interno; Professora Doutora Vanessa Helena Santana Dalla Déa (PPGPC-UFG) membro titular interno. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 10/06/2025, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Dea, Professor do Magistério Superior**, em 16/06/2025, às 10:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, Usuário Externo**, em 16/06/2025, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 16/06/2025, às 12:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Abrao, Professora do Magistério Superior**, em 27/06/2025, às 15:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5382593** e o código CRC **B2FF14CA**.

Dedico este trabalho a meu avô Joaquim Francisco de Jesus, por ser o elo ancestral do pensamento que se manifesta nesta tese.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Renata Kabilaewatala por ter aceitado o desafio de me orientar nessa empreitada e por ser referência acadêmica e de vida nesses 10 anos de caminhada.

À Marlini Dorneles, minha coorientadora e parceira de caminhada, pela leitura cuidadosa e atenciosa deste trabalho, bem como pelas reflexões cruciais que me foram compartilhadas neste percurso no Brasil e em Portugal.

À Professora Dra. Marta Araújo e ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra/Portugal pelo acolhimento e aprendizado compartilhado durante o estágio doutoral.

A Banca examinadora composta por pessoas que são referências para este estudo e para minha caminhada e acima de tudo, por contribuir de maneira qualificada para o meu processo de formação.

À Jordana Dolores pelas conversas e pelo acalanto, compartilhados nos momentos de agonia e alegria.

À CAPES, pela bolsa concedida, a qual me permitiu parar, enraizar e me dedicar a esta pesquisa de doutorado.

Ao Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NUPICC), por ser um espaço de trocas e de aprendizados.

Ao Grupo de Dança Diversus, por acolher a minha dança e as minhas questões, e por ter sido espaço fértil para fruição da minha dança e do meu pensamento que aqui se desenvolve.

A Secretaria Estadual de Cultura do Estado de Goiás e suas políticas de democratização dos recursos públicos que me permitiram realizar estudos no exterior em 2020 e 2024.

Ao Dançando com a Diferença pelo aprendizado, principalmente durante o intercâmbio realizado em 2020, quando rabisquei as primeiras possibilidades deste projeto de doutorado.

À Mariana Tembe, pela amizade e generosidade que compartilhamos para além deste estudo.

À Josy Brasil pela calorosa recepção e por aceitar compartilhar sua história, sua experiência e seu axé.

Ao Programa Saudavelmente, em especial à Dr^a. Luiza Ninon, por acolher minhas dores e me ajudar a continuar a caminhada.

Aos estudantes do curso de Dança, com os quais pude realizar os estágios obrigatórios e retomar a minha dança.

À Katiane Santos, Juliana Jardel, Kamilla Oliveira e Juci Lopes amigas de longa data e as que chegaram depois do outro lado do Atlântico, Carla Ossuna, Stephania Mello, Bella Horta e Marina Agres pela amizade, presença e afeto.

À minha mãe Joanilza Francisco, pelas orações e amor incondicional.

À minha irmã Lara Beatriz por todo amor, amizade e cuidado e ao meu irmão José Aparecido Jr. pelo apoio e troca de saberes.

À Weverton Santos pelo apoio e parceria incondicional nessa empreitada.

À Lili Francisco (*in memorian*), por ter sido meu pet de apoio emocional, parceira de vida e por estar comigo durante boa parte da escrita desta tese.

A Mauricio Faísca por ter acolhido a minha dança e as minhas inquietações, e ainda por ser amigo presente nas partilhas acadêmicas e da vida.

Ao GICA espaço potente de Fruição e criação de futuros possíveis para as artes em Barreiras e fora dela e por ter me apresentado Danilo Lima confabulador da arte na cidade de Barreiras.

Ao Ilê Asé Omin Funké, em especial ao Pai Paulo de Oxóssi e Mãe Cristina de Oxum por terem me acolhido e me ensinarem sobre vida, espiritualidade e a potência dos Orixás.

A Tyrion Marketing e toda a sua equipe pelo apoio durante o projeto Poéticas Transatlânticas, principalmente ao seu idealizador, Lucas Carvalho por ter sido o principal motivador do início dessa caminhada na dança, quando ainda era um sonho nos idos 2011 e 2012, e por seguir sendo apoiador dos projetos realizados.

A Erika Kogui por ter me presenteado com a criação da arte da capa que expressou tão bem as inquietações do meu Devir.

A cada pessoa que tornou a minha caminhada mais leve, que agiu com generosidade, que compartilhou uma palavra de apoio, de acalanto ou de motivação durante esse percurso. Mesmo que não tenha seu nome citado aqui, pois já me estendi demais, saiba que você fez diferença em minha vida.

*Há quanto ao tempo pertenço?
Só esses anos? Impossível
Quantas cronologias marcam meu corpo.
Infinitas ...
Senão porque tanta expressão
Sensação imprevisível. Átomos em explosão
Decerto não saberia, como sei identificar
Foram precisos muito sentir
Armas a adquirir, para pôr-se de pé.*

Beatriz Nascimento, 1990

RESUMO

Este estudo estabelece conexões entre a Performance Negra e a estética da Deficiência, com o objetivo de evidenciar produções artísticas e trajetórias que assumam um posicionamento antirracista, antissexista e anticapacitista. É apresentada uma trajetória pautada em experiências e aproximações conceituais que dão suporte à noção de Poéticas Transatlânticas, a qual se afirma como um posicionamento artístico e ético ante as injustiças sociais provocadas pelo racismo e capacitismo estruturais. Para tanto, toma a interseccionalidade como uma encruzilhada entre raça, gênero e deficiência como demarcadores em confluência para compreender a trajetória de Josy Brasil e Mariana Tembe – artistas negras com deficiência – como referências para o estudo. Além disso, são abordados o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 – NuPICC, e as produções acadêmicas que versam sobre performance negra, e o Grupo de Dança Diversus como espaço formativo que prima pelo compromisso antirracista e anticapacitista em suas obras artísticas e acadêmicas. Por fim, recorre-se à noção de ancestralidade e a linguagem das cartas como recursos poéticos e performativos, que dão suporte para o devir poético transatlântico. Os resultados apontam para possíveis leituras dos trabalhos e trajetórias artísticas abordadas pautadas em perspectivas interseccionais e desdobramentos identitários de pessoas negras com deficiência e suas nuances, assumindo-se como um estudo em construção, como estão ainda as trajetórias aqui apresentadas, por isso em Devir.

Palavras-chave: Performance negra; Encruzilhada; Deficiência; Ancestralidade; Dança.

ABSTRACT

This study establishes connections between Black Performance and the aesthetics of disability, aiming to highlight artistic productions and trajectories that adopt an anti-racist, anti-sexist, and anti-ableist stance. The study presents a trajectory based on experiences and conceptual approaches that support the notion of Transatlantic Poetics, which asserts itself as an artistic and ethical stance against social injustices caused by structural racism and ableism. To this end, it uses intersectionality as a crossroads between race, gender, and disability as converging demarcations to understand the trajectories of Josy Brasil and Mariana Tembe—Black artists with disabilities—as references for the study. Furthermore, the Center for Performing Arts Research and Investigation (Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22) (NuPICC) and academic productions addressing Black performance are discussed, as well as the Diversus Dance Group, a training space that prioritizes anti-racist and anti-ableist commitment in its artistic and academic works. Finally, the notion of ancestry and the language of letters are used as poetic and performative resources, supporting the transatlantic poetic development. The results point to possible readings of the works and artistic trajectories discussed, guided by intersectional perspectives and the identity developments of Black people with disabilities and their nuances. This study is considered a work in progress, as are the trajectories presented here, hence the term "Devir."

Keywords: Black performance; Crossroads; Disability; Ancestry; Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Performance Nem lá, nem cá, aqui (2023).....	19
Figura 2 — Espetáculo Labuta, 2016	21
Figura 3 — Espetáculo Labuta, 2017	22
Figura 4 — Alfabeto Manual.....	24
Figura 5 — Sinal Visual	25
Figura 6 — Card de divulgação espetáculo Endless	49
Figura 7 — Ensaio remontagem Endless, 2018	53
Figura 8 — Cena fuzilamento - Paredão de mulheres negras. Espetáculo Endless, 2018	54
Figura 9 — Card de Divulgação projeto Aperfeiçoamento Artístico em Dança Inclusiva com o Dançando com a Diferença.....	57
Figura 10 — Card de divulgação oficina	65
Figura 11 — Momentos antes da apresentação o Caçador de uma flecha só.....	66
Figura 12 — Apresentação O caçador de uma flecha só realizada no dia 17/06/2020	67
Figura 13 — Roda de conversa realizada no dia 17 de junho de 2020	68
Figura 14 — Card de divulgação Espetáculo Transbordar	85
Figura 15 — Gravação espetáculo Transbordar, 2021	86
Figura 16 — Cartaz de divulgação Espetáculo Cartas ao tempo, 2022	91
Figura 17 — Gravação do espetáculo Cartas ao tempo, núcleo GICA	94
Figura 18 — Cartaz de divulgação espetáculo/Documentário Fronteiras, 2022.....	96
Figura 19 — Solo para Maria.....	101
Figura 20 — Solo para Maria.....	103
Figura 21 — Rainha Vânia Oliveira.....	158
Figura 22 — Coroação Rainha Muzenza - Pelourinho Salvador, 2019	165
Figura 23 — Trio elétrico Muzenza - Carnaval de Salvador, 2019	166
Figura 24 — Mesa-redonda Perspectivas Interseccionais na dança/CES	168
Figura 25 — Aparador e potes	178
Figura 26 — Joaquim Francisco de Jesus	179
Figura 27 — Cartaz de Divulgação oficina poéticas de um corpo atlântico, 2022	185
Figura 28 — Cartaz de divulgação do projeto, 2023.....	189
Figura 29 — Imagens coloridas de Beatriz Nascimento	192
Figura 30 — <i>Card</i> de Divulgação geral	193
Figura 31 — Foto oficina Poéticas Transatlânticas E.B. Mestre Querubim Lapa	194

SUMÁRIO

CRONOLOGIAS DIFUSAS E A BUSCA PELO DE VIR.....	16
1 ENCRUZILHADAS FORMATIVAS ENTRE A PERFORMANCE NEGRA E A DANÇA INCLUSIVA.....	35
1.1 Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22: A Construção do Conceito Performance Negra	36
1.2 Caminhos pela Dança Inclusiva.....	47
1.3 Cruzando o Atlântico: A Dança Inclusiva do lado de lá.....	56
1.4 “Atravessei o mar, um sol da América do Sul me guia”	62
1.5 Apresentação “O caçador de uma flecha só” um diálogo sobre o Mito da democracia racial e o racismo religioso	64
2 GRUPO DE DANÇA DIVERSUS: A CONSTRUÇÃO DE POÉTICAS ACESSÍVEIS	73
2.1 Carta para Josy Brasil.....	80
<i>2.1.1 O que transborda em você? Espetáculo Transbordar</i>	<i>83</i>
<i>2.1.2 “És um senhor tão bonito, quanto a cara do Meu filho, tempo, tempo, tempo”</i>	<i>90</i>
2.2 Pés descalços pisam nas águas - Grupo Investigação Corporal em Artes (GICA)	93
3 RAÇA- GÊNERO-DEFICIÊNCIA.....	108
3.1 Conceituando a Interseccionalidade.....	114
3.2 Os Estudos da Deficiência: modelos e divergências	122
3.3 A convergência entre os Estudos da Deficiência e os Estudos Feministas	127
3.4 E as pessoas negras com deficiência?	133
3.5 A estética da deficiência e a construção de narrativas próprias	145
4 CARTA PARA MARIANA TEMBE.....	155
4.1 “De longe se nota sua riqueza”: a beleza dos Blocos Afro da Bahia	157
5 A PERFORMANCE NEGRA E A ANCESTRALIDADE DEF: ENCRUZILHADAS PARA POÉTICAS TRANSATLÂNTICAS	174
5.1 Ancestralidade Negra E Def: Carta para Joaquim Aleijado	176
5.2 Uma Prática Embrionária	183
5.3 Corpo-Mar-Palavra-Ancestralidade - Pistas para Poéticas Transatlânticas ..	195
<i>5.3.1 Adentrar no mar e mastigar a palavra</i>	<i>195</i>

5.3.2 <i>Imagens, espacialidades e paisagens</i>	197
5.3.3 <i>A-mar-rar os sentidos</i>	198
HÁ CONCLUSÃO NO DEVIR?	200
REFERÊNCIAS	207

CRONOLOGIAS DIFUSAS E A BUSCA PELO DEVIR

A dança foi meu movimento de liberdade. A minha melhor escolha! Eu já sabia disso quando decidi prestar o vestibular para a Universidade Federal de Goiás, Campus Goiânia e tomei coragem para abandonar o curso de Ciências Contábeis na Universidade Estadual da Bahia – UNEB. Eu já dançava na igreja, fazia aulas de jazz e ballet, mas desejava saber mais e viver experiências artísticas nos palcos mundo afora. A coragem de sair de Barreiras – BA teve como combustível o desejo de me tornar artista. Eu não sabia que me tornaria professora, aliás, não desejava a carreira docente, inclusive, havia trocado o curso de pedagogia por Ciências contábeis, em 2011, na mesma instituição. Anos mais tarde, aqui estou, artista-docente-pesquisadora, identidade que aceitei como uma oportunidade de continuar o meu movimento de liberdade.

Na carta para minha mãe¹, que escrevi na minha dissertação de mestrado, falo como ela me libertou de um ciclo que se repete em nossa família. A maioria das minhas tias são empregadas domésticas e, além da minha mãe, só umas delas concluiu o ensino médio. Minha mãe, Dona Joanilza, ou Jô, como prefere ser chamada, terminou os estudos aos 29 anos e já tinha seus três filhos. Trabalhava 12h por dia e estudava à noite. Essa atitude ressoou em nós (meus irmãos e eu). Então, desde cedo, entendemos a importância da educação como uma possibilidade de crescimento, quiçá, de mobilidade social.

Foi pela dança que comecei a me ver e ela ainda é um espelho e, ao mesmo tempo, uma projeção. Com o tempo tivemos, a dança e eu, uma relação de amor e ódio, de realização e frustração, agridoce, como é a própria vida. Apesar disso, não posso ser ingrata, foi pela dança que me tornei transatlântica e segue sendo por ela a construção dessa poética em devir que está imbricada com a ancestralidade e, por conseguinte, pela memória.

Para Oliveira (2007, p. 246), “Um espaço tecido pela memória é um feixe de singularidades. Este é exatamente o espaço da cultura. A cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória. A memória, por sua feita, é o corpo do espaço ancestral”. Nesse sentido, remexo as memórias como um exercício de movimentar esse “corpo ancestral” defendido pelo autor. Começo o caminho para trás, no qual faço algumas paradas não cronológicas em experiências que me conectaram a memória e a ancestralidade.

¹ Ver: JESUS, Rafaela Francisco. Carta para mãe Nega. Escritas de si - na encruza entre um Eu e o Nós. Revista Mosaico: Escritos e rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, [S. l.], ano 6, n. 6, dez. 2020 ISSN 2447-8369 Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/M1.pdf>

Nos estudos em dança, ainda na graduação em Dança, que cursei na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), fui instigada a pensar em minha ancestralidade, por meio das disciplinas ministradas pela professora Dr^a. Renata Kabilaewatala, as quais foram um convite a buscar pelo passado por meio de nossos inventários pessoais — metodologia que tive a oportunidade de experimentar algumas vezes ao longo da minha formação. A primeira vez que fiz o inventário pessoal foi em 2013. Na época, escrevi sobre a história dos meus avós maternos, com foco na minha avó, Dona Maria Francisca. Desse material, saiu o solo *A arte ser Maria* (2015).

Na segunda vez, em 2019, foi durante o estágio docente da pós-graduação, no mestrado, especificamente, no qual revisitei o inventário de 2013 e busquei referências da minha bisavó, Ana Francisca. A história que estava acostumada a ouvir sobre a bisavó Ana, era de que ela tinha morrido de “paixão”, ou seja, de tristeza, ela desistiu de viver. Minha avó me contou que ela não comia e nem bebia, só chorava e morreu por inanição. No processo de criação, que chamei de *Mulheres que habitam em mim* (2019), dancei em memória dela e em homenagem a minha mãe e minha avó, descrevi essa experiência na última carta da dissertação de mestrado (2020), destinada à Dona Conceição Evaristo, carta esta que pude entregar pessoalmente para ela no fim de 2024, durante o Festival de Literatura de Óbidos, em Portugal.

Já em 2023, no doutorado, ao estagiar na disciplina *Processos de criação em Dança: Poéticas populares e Afro-ameríndias*, também realizado no curso de dança na FEFD, decidi buscar referências de uma ancestralidade que me foi negada: a da família do meu pai, que, embora não seja nominado em minha certidão de nascimento, tive contato na minha primeira infância.

Na ocasião, fiz contato com Dona Guiomar, mãe do meu pai, viúva, com 86 anos. É sinônimo de alegria, sempre bem-humorada, tem uma risada marcante, gosta de festa. Ela me contou que, apesar de ter tido uma infância difícil na Zona Rural, foi incentivada a estudar, seus pais tinham posses. Seu pai, embora fosse um homem rígido, entendia a importância da educação, era estudado e, além de ser dono de uma extensa propriedade, trabalhava como escriturário da região. Ela me contou que faziam garapa, requeijão, cachaça, então, em uma parte do dia, ajudavam a mãe, Dona Rosalina, nessas atividades, com o objetivo de aprenderem; e, na outra, parte estudavam, às vezes em casa ou em escolas.

Meu pai é um homem branco, como é sua família. Ao escutar Vó Guiomar, foi impossível não questionar como era possível que duas famílias que vivessem tão próximas tivessem realidades e oportunidades de acesso tão distintas, como eram as minhas famílias paterna e materna. Trata-se de uma história mediada pelo privilégio de classe e raça, embora

ambas atravessadas pelo machismo. A história da minha família paterna é conhecida, eles têm um livro com a história ancestral da família e se vangloriam pela sua ancestralidade europeia, não tenho certeza se alemã ou italiana. Foi o curso dessa pesquisa que me fez olhar para esse lado da minha história, pois, apesar de não me ver neles e, de certa forma, devolver a rejeição que me foi dada, é uma parte que me constitui, é a relação África e América, Europa e África, que dá origem a tríade Europa-América-África citada por Beatriz Nascimento (1989 *apud* Ratts, 2006).

Alguns meses antes do mencionado estágio, havia feito um exame que pesquisa as referências ancestrais que trazemos em nosso DNA, para minha surpresa, de acordo com o mapeamento realizado, meu DNA é composto por Europa (49%), África (31%), Américas (12%) e Oriente médio (8%). Ironicamente, a parte que eu negava é a maior parte que me compõe biologicamente, então, a pesquisa de inventário pessoal, que realizei em 2023, tem muito do incômodo que essas descobertas me trouxeram. Eu chamei a performance que apresentei ao final da disciplina de “Nem lá, nem cá, aqui!”, o processo criativo desenvolvido durante a disciplina teve como ponto de partida elementos retirados da entrevista que fiz com Vó Guiomar e da minha sensação de não lugar provocada pelo contato com aquele lado da história. Trago abaixo o texto que serviu de motivação contextual e abaixo uma foto da apresentação.

*Nem lá, nem cá, aqui! Nem branca, nem preta, ambas...
Nem indígena, nem africana, nem europeia... brasileira, misturada nas águas doces e salgadas, nas
areias e na terra marrom e avermelhada, no pó e no asfalto, no barro e no mato.
Misturada na confusão entre crespo, cacho e liso... marrom com partes claras, linhas escuras,
texturas mestiças.
Nem lá, nem cá aqui, no meu corpo centro, na minha paleta... entre negros, indígenas e brancos
internos, vozes plurais ecoam desde o passado, as ancestralidades recobram a pluralidade
(Diário de bordo, 24/05/2023).*

Figura 1 — Performance Nem lá, nem cá, aqui (2023)



Foto: Samanta Echely

Descrição: Uma mulher está ajoelhada no chão, de costas para a câmera, em uma quadra coberta com piso liso e paredes claras. Ela veste um vestido branco sem mangas, com recortes geométricos na parte superior e uma calça laranja. Sua pele tem tom médio e o cabelo escuro está preso em um rabo de cavalo baixo. A pessoa segura um espelho retangular com moldura marrom, voltado para si mesma. Ao fundo, há algumas cadeiras de plástico brancas encostadas na parede e uma caixa de som preta. Trata-se de uma apresentação ou performance artística.

Além de acompanhar e colaborar com o processo de criação dos estudantes, esse estágio foi, para mim, um espaço de descoberta e experimentação, pois me deu a oportunidade de revisitar o inventário pessoal, uma metodologia que gosto — e inclusive uso na minha prática docente — e, ainda, de explorar uma parte da minha história que pouco visito. Olhando daqui, isto é, quase dois anos depois, percebo que tem muito do pensamento de Beatriz Nascimento (1989) e de sua filosofia transatlântica nessa célula criativa, por isso, consigo vê-la como parte do mosaico que compõe o caminho deste estudo.

Cabe salientar que a professora Dr^a. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) afirma seu compromisso com a cultura afro-brasileira e, por conseguinte, com a ancestralidade nas diversas disciplinas que ministra na graduação em Dança, ao usar o inventário pessoal como recurso de criação engajado, que parte das histórias pessoais dos estudantes para tratar aspectos sócio-históricos da cultura afro-ameríndia brasileira.

O inventário pessoal também foi um marco em sua trajetória, como ela discorreu em sua tese de doutorado, intitulada *O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2010.

O inventário pessoal integra a metodologia de ensino desenvolvida pela Professora Dr.^a Inaicyra Falcão dos Santos, defendida em 1996. A tese foi publicada em formato de livro, em sua terceira edição, o livro *Corpo e ancestralidade – Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (2006) socializa a extensa trajetória da professora, artista e pesquisadora que é um dos expoentes da arte-educação afrocentrada no Brasil. A autora defende, como hipótese, que,

[...] seria possível promover, através da dança artística e na educação, da vivência e da tradição de cada um, de forma a tornar possível ao artista e ao educando retomar sua história pessoal, suas raízes, sua autoestima, bem como a valorização de cada de sua própria tradição ao identificá-la em sua ação social. Além disso, a dança na educação pode promover, no educando, a abertura para a alteridade, com a valorização de tradições diferentes da sua própria (Santos, 2006, p. 39).

Nota-se o compromisso da autora em promover elos com a autoestima e alteridade, por meio do conhecimento de si e de suas raízes. A professora Renata de Lima Silva discorreu sobre sua experiência docente no artigo *Poéticas Afro-ameríndias no ensino superior de Dança: Corpos insurgentes em performances de (re)existência*. Nele, ela reconheceu o papel que a busca pela ancestralidade teve em sua formação e como ela influenciou o projeto pedagógico exercido ao longo de sua carreira docente. Ela cita, inclusive, o trabalho da mencionada, Inaicyra Falcão, que foi sua professora na graduação e coorientadora no doutorado.

Se o inventário pessoal inspira até hoje o fazer artístico-pedagógico das autoras do citado artigo — a saber as prof^{as}. Dr^{as}. Renata de Lima Silva, Carolina Laranjeira e Gabriela Di Donato Salvador Santinho nas unidades de ensino em que atuam, junto-me a elas para fazer coro à importância da ancestralidade no processo de formação artístico, pedagógico e cidadão.

O currículo da licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, vigente durante a minha formação, possuía duas disciplinas que relacionavam as culturas tradicionais e a ancestralidade com processos de criação em dança: *Fundamento das Danças Populares e Metodologia de Ensino e Pesquisa em Dança II*, ministradas respectivamente, no segundo e no quinto período.

A minha turma, em especial, teve o privilégio de poder desdobrar as histórias pessoais nas disciplinas *Ateliê de criação I e II*, nas quais montamos um espetáculo para ser apresentado ao público no fim do curso. Ao longo do ano de 2016, montamos o espetáculo *Labuta*, com direção cênica da prof^a. Renata Lima² e direção musical de Diego Amaral. Sou suspeita para

² Renata de Lima Silva é o nome civil de Renata Kabiliaewatala que passa a utilizar esse último a partir de sua iniciação no candomblé angola em 2017. Assim, Renata Lima, Renata de Lima Silva e Renata Kabiliaewatala, são a mesma pessoa, por vezes citada como Silva (2011, 2019, 2021 etc.)

falar, mas foi um processo de criação incrível, com um resultado que deu gosto de ver. Estreamos no Centro Cultural UFG em 14 de dezembro de 2016 — compartilho abaixo uma foto daquele dia.

Figura 2 — Espetáculo Labuta, 2016



Foto: Layza Vasconcellos.

Descrição da imagem: Fotografia de um grupo de mulheres em uma performance artística. No primeiro plano, uma mulher está em posição de destaque, levemente voltada para a esquerda. Ela ergue acima da cabeça uma grande bacia de alumínio, que reflete a luz do palco. Sua pele tem tom médio, o cabelo é escuro, cacheado e preso parcialmente para trás. Ela veste um figurino em tom terroso claro, feito de tecido leve, que deixa os ombros e parte das costas à mostra. Sua expressão e postura transmitem força e concentração, compondo a atmosfera da performance. No segundo plano, outras três mulheres repetem o gesto de erguer objetos circulares. A figura central, de costas, tem cabelos longos e claros soltos, iluminados pela luz do palco. À esquerda, uma mulher de cabelos escuros presos levanta uma cabaça cortada ao meio. À direita, outra mulher, parcialmente de perfil, exibe cabelos longos e escuros soltos. Todas vestem figurinos semelhantes em tons terrosos e tecidos leves.

No ano seguinte, inscrevi o espetáculo na pauta do Centro Cultural UFG e fomos aprovados. Já havíamos concluído a graduação, então, alguns colegas não conseguiram integrar o elenco. Assim, foi o NuPICC que aceitou o chamado da Professora Renata para remontarmos a obra que foi apresentada no dia 17 de dezembro de 2017, com parte do elenco original e integrantes do NuPICC. Trago abaixo um dos registros daquele dia.

Figura 3 — Espetáculo Labuta, 2017



Foto: Fernanda Ferraz.

Descrição da imagem: Na Fotografia quatro mulheres dançam em sintonia sob a luz quente do palco. No primeiro plano, duas mulheres estão em destaque, próximas à frente do palco. À esquerda, uma dançarina de pele em tom médio e cabelos escuros cacheados presos ergue os braços dobrados diante do rosto. Ao lado, mais à frente, uma dançarina de pele clara e cabelos curtos e loiros repete o mesmo gesto, com intensidade. Mais ao fundo, parcialmente iluminadas, duas outras dançarinas realizam o mesmo movimento, com braços erguidos diante do rosto. Ambas usam figurinos iguais, em tons terrosos e vermelhos, e têm cabelos longos, soltos ou presos.

Nesse sentido, o inventário pessoal que iniciamos lá em 2013, nas primeiras disciplinas da graduação, desaguou na construção dramaturgica do espetáculo *Labuta*, que, primeiro, marcou a finalização da graduação em dança e, depois, foi a possibilidade dos participantes do NuPICC se integrarem na prática artística ancorada pelas pesquisas e estudos que estudávamos nas reuniões do Grupo de pesquisa.

A participação no NuPICC, bem como na Companhia Núcleo Coletivo 22, entre os anos de 2017 e 2020, também foram espaços de formação importantes para o acesso às performances negras em seus aspectos tradicionais por meio da participação e produção de rodas de manifestações de afro-brasileiras — como Tambor de Crioula, jongo, Batuque, Coco, dentre outras — e do aspecto da produção cênica, através do acompanhamento, como assistente de produção, em alguns espetáculos da companhia — como espetáculo *Por cima do Mar* (2015), *Moringa* (2018) e *Entre raízes, corpos e fé* (2016). Esses foram cruciais para o entendimento da noção de ancestralidade como prática docente e artística.

Considero importante mencionar também a disciplina *Performance Negra: Tradição e contemporaneidade*, ministrada por Renata Lima e Sebastião Rios, que cursei durante o mestrado, no segundo semestre de 2018. Do mesmo modo, as disciplinas *Tópicos Avançados em Performances Culturais II – Performances Negras*, ministrada pelos professores Renata de Lima, Luciene Dias e Sebastião Rios e *Performances Culturais e Cultura Popular*, ministrada por Joana Abreu e Sebastião Rios, cursadas durante o doutorado, todas no Programa de Pós-graduação em Performance Culturais. Nelas, estudantes do mestrado e doutorado puderam acessar o arcabouço teórico que indica que,

A necessidade de racializar a performance está ligada a uma questão política de enfrentamento ao racismo epistemológico que, por meio de categorias que se pretendem universais, apagou e/ou invisibilizou a contribuição africana na história da dança e do teatro brasileiro (Silva [Kabilaewatala]; Falcão, 2021, p. 170).

Nesse sentido, toda a minha formação, desde a graduação até o doutorado, esteve imbricada no compromisso firmado pelos professores citados em criar espaços de enfrentamento ao racismo institucional e epistemológico, como afirmaram os autores acima. As disciplinas que foram ofertadas na pós-graduação, sem dúvidas, podem contribuir para o fortalecimento desse compromisso. De modo que, no melhor dos cenários, os professores mestres e doutores que por elas passam podem se tornar aliados da luta antirracista.

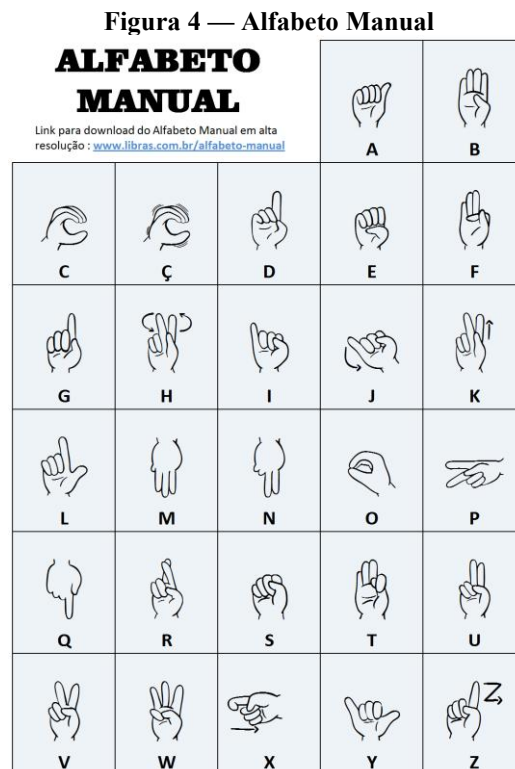
Retomo essas vivências com o objetivo de referenciar a ancestralidade como uma busca contínua que me motivou a dançar em diversos momentos da minha formação, na graduação em dança, no Mestrado e doutorado em Performances Culturais, e que, sem dúvidas, me conduziu a navegar pelas águas da Performance Negra e da Estética da Deficiência — motivada pelos ventos da Escrivivência, que me ajudaram a reconhecer, em Vô Joaquim (ou simplesmente, no Sr. Joaquim Aleijado, como era chamado), a minha ancestralidade negra e def.

Mas antes de chegar nesse ponto, tentei puxar na memória vestígios em que a performance negra e a estética da deficiência se inter cruzaram. A primeira vez, talvez tenha sido há 20 anos atrás, em um tempo que ainda nem pensava em ser artista ou pesquisadora, e nem ao menos sabia o que era ser uma mulher negra. Em 2005, durante o primeiro curso de Libras que fiz, tive contato com uma mulher negra surdocega que se comunicava por Libras táteis. Ou talvez, tenha sido antes, quando era menina de colo ainda, lá nos tempos do meu avô, Joaquim Francisco de Jesus, homem negro, baiano, conhecido em sua região como “Joaquim

aleijado”. Mas só me dei conta disso recentemente, relendo Ponciá Vicêncio (Evaristo, 2003) e olhando os retratos antigos de família, dos tempos em que ele ainda era vivo.

A sensibilidade analítica que me conduziu ao encontro com a minha ancestralidade tem sido construída ao longo desses 12 anos de formação, o que permitiu criar uma relação outra como o futuro, a partir da tessitura da memória. De modo geral, minha família tem forte relação com a oralidade, à medida que possuem pouca ou, em alguns casos, nenhuma alfabetização, recorrem à transmissão da memória por meio da oralidade, que é também um componente civilizatório afro-ameríndio, no sentido de não estar somente em África, mas igualmente, em culturas tradicionais indígenas.

Em 2005, fiz o meu primeiro curso de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), no qual recebi meu sinal, que é o símbolo/gesto que te representa na comunidade surda. Trata-se de um nome visual, na maioria das vezes, tem alguma característica física como ponto de partida. As pessoas que ainda não tem sinal na comunidade surda têm seus nomes sinalizados com as letras do alfabeto manual, que pode ser visualizado abaixo.



Fonte: https://www.libras.com.br/ct__images/artigos/alfabeto-manual/alfabeto-manual.png

Descrição da imagem: Imagem informativa intitulada "ALFABETO MANUAL". Apresenta uma grelha com 26 quadrados, cada um mostrando o desenho em linha de uma mão a fazer o sinal correspondente a uma letra do alfabeto em Libras (Língua Brasileira de Sinais), de A à Z.

A convidada que me batizou na comunidade surda era surdocega e se comunicava por meio das LIBRAS tátil, ou seja, as pessoas realizavam os sinais e ela tocava na mão durante a execução para compreender. Para me conhecer, Janine Farias, tocou meus cabelos cacheados e o meu rosto, a intérprete, que a acompanhava datilografou meu nome para ela, que, em seguida, me deu um sinal, que é a mão em “R” saindo da nuca em espiral, representando meus cachos, como ilustrado na imagem abaixo.

Figura 5 — Sinal Visual



Fonte: arte produzida pela autora

Descrição da imagem: Imagem quadrada com fundo rosa claro. No canto superior esquerdo, o busto de Mirabel, personagem da animação "Encanto", sorrindo. Acima dela, o texto manuscrito "Meu nome é Rafaela". Da personagem, sai uma linha preta em espiral que aponta para a letra "R" maiúscula e, abaixo dela, o desenho do sinal manual para a letra "R" em Libras. Na parte inferior, o texto "E esse é meu sinal na comunidade surda!".

Ainda muito jovem, fiquei impressionada, pois ainda não tinha contato com ninguém como ela, tinha vizinhos surdos, já havia visto pessoas cegas, mas foi no curso que pude conhecer um pouco mais sobre outras formas de comunicar e viver. Fomos ensinados ali que a deficiência não era uma barreira, mas, mostrava uma nova forma de percorrer o caminho.

Guardei aquela experiência com muito apreço e, alguns anos depois, já na graduação em dança, tive a oportunidade de trabalhar com pessoas com deficiência, por meio dos estágios obrigatórios e das monitorias no Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID) e no Programa Mais Educação, no qual fiz outro curso de Libras que era oferecido pela Escola Estadual Colemar Natal e Silva para a comunidade.

Recentemente, busquei informações sobre Janine Farias e me alegrei em saber que ela se formou em pedagogia na Universidade Estadual da Bahia, no mesmo campus que estudei antes de ir para Goiânia. Janine foi a primeira estudante surdocega da história da universidade a concluir um curso de graduação. Em entrevista cedida à TV Oeste, ela falou sobre seu sonho de ser professora e do interesse em cursar pós-graduação e seguir estudando. Ela ingressou no curso em 2015 e se formou em 2023. A direção da universidade falou da importância da estudante na história da instituição, pois foi um espaço de aprendizado mútuo, que obrigou a universidade a mudar a sua estrutura e torná-la acessível. Aqui, notamos que foi a presença de Janine na universidade que suscitou as mudanças arquitetônicas necessárias para que ela pudesse exercer seu direito de estar naquela instituição.

É importante destacar a busca empreendida pela mãe de Janine, a professora Sandra Farias, pedagoga, mestra em educação, especialista em educação especial/inclusiva e em LIBRAS. A maternidade foi sua motivação para tornar-se especialista e ativista em prol dos direitos das pessoas surdocegas. A professora atua no Instituto Federal da Bahia, campus Barreiras. Sua dissertação de mestrado intitulada *Os processos de inclusão dos alunos com surdocegueira na Educação básica*, defendida em 2015, é um instrumento de difusão de práticas educativas, voltadas para uma temática pouco evidenciada no âmbito da educação de modo geral.

Com relação ao meu avô, Sr. Joaquim Francisco de Jesus, foi pela literatura de Conceição Evaristo que me dei conta de sua identidade negra e def. Embora ele fosse um homem negro com deficiência física, conhecido como Joaquim Aleijado, foi somente em 2023 que me dei conta da encruzilhada que ele habitava. A memória e a ancestralidade foram aguçadas pela Escrivivência, ao reler o livro Ponciá Vicêncio em meio ao emaranhado da escrita desta tese, em meio à miudeza dos detalhes que a autora usa para descrever Vô Vicêncio e suas complexidades, o braço cotó, o riso/choro, o adoecimento e a herança deixada para Ponciá, vejo, naquela obra, a poesia do sofrer.

No exercício de lembrar, considero que o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), que integrei entre os anos 2014 e 2016, foi importante para retomar saberes adormecidos pelo tempo, como as LIBRAS, por exemplo. Lembrava alguns sinais, mas, para aprender na prática o exercício da docência, na época, acompanhei o trabalho de uma professora que trabalhava a dança com estudantes surdos, usando como recurso pedagógico imagens e, ainda, aprendeu a se comunicar em LIBRAS para que pudesse ter mais fruição nas aulas, visto que, para ela, a presença do intérprete quebrava a dinâmica das aulas, em algumas situações.

A Licenciatura em Dança da UFG tem duas disciplinas que abordam deficiência: Dança, Inclusão e Diferença e Introdução à língua brasileira de sinais – LIBRAS. Embora tenham sido importantes, na ocasião em que cursei, não tiveram relação direta com o campo da dança, pois, foram disciplinas introdutórias sobre educação “inclusiva”, tipos de deficiência, linguagem etc. Assim, havia uma lacuna em minha formação, pois só as disciplinas não nos davam pistas sobre como relacionar os conteúdos da disciplina com a prática pedagógica em dança. Desse modo, a atuação no PIBID e a observação da prática docente de outras professoras nos estágios obrigatórios permitiram acessar algumas possibilidades de ensino da dança com pessoas def. e não def.

Assim, foi a graduação em dança que me trouxe a consciência de um mundo mais transversal, pois a universidade forneceu pistas sobre os estudos da deficiência e da performance negra, fosse na atuação nos estágios, ou nos programas Institucionais de formação complementar.

Após concluir a graduação, em 2017, fui convidada pela Professora Dr^a. Marlini Dorneles de Lima a participar do projeto *Dançando com a Diferença: Arte, Inclusão e Comunidade*, espaço de formação e fruição artística que, embora estivesse ancorado no entendimento que a companhia portuguesa Dançando com a Diferença e seu diretor Henrique Amoedo possuíam de Dança Inclusiva (Amoedo, 2002), foi uma zona de fricção do mencionado conceito com questões relacionadas ao Feminismo negro e ao movimento LGBTQIA+.

A remontagem realizada em Goiânia se constituiu no diálogo entre a direção e os intérpretes, pois existiam cenas que eram “abertas”, então, poderíamos inserir ali questões próprias. Foi nesse diálogo que surgiram novas configurações que versavam sobre o racismo, o sexismo e LGBTfobia, por exemplo. Desse modo, ao refletir sobre essa experiência, alguns anos mais tarde, percebo, nessa zona de fricção criada durante a remontagem do espetáculo *Endless* (2012), uma fresta aberta para que outras intersecções pudessem dialogar e criar dança — que hoje compreendo como uma encruzilhada entre performance negra e estética da deficiência.

Desse projeto, guardei a sensação de realização por integrar um projeto que foi um verdadeiro marco em Goiânia, um espaço de aprendizado comprometido com a acessibilidade, de modo a derrubar barreiras atitudinais, comunicacionais e arquitetônicas para que o máximo de pessoas se sentissem acolhidas e pudessem ser protagonistas naquela experiência. Foi um projeto que mobilizou dois continentes, América e Europa, unidos pelo atlântico da dança, e foi ali que me alimentei de coragem para cruzar o Atlântico em busca da dança.

Pela trajetória que contei até aqui, é possível notar que a performance negra e a estética da deficiência pareciam habitar mundos distintos, mas que, a partir do interesse em analisá-las em confluência é que me empenho no exercício de buscar na memória situações ou trabalhos em que elas pudessem aparecer juntas, mesmo que não tenha sido de forma intencional, como no curso de LIBRAS, em 2005, e na trajetória de Vô Joaquim, ou de forma proposital, como foi durante a remontagem do espetáculo *Endless* em Goiânia.

Vale ressaltar que, apesar da deficiência estar em pauta nos espaços formativos propostos de PIBID, estágios obrigatórios ou mesmo durante o intercâmbio artístico, o debate sobre raça, ou racismo, pouco se dava, mesmo com a presença de pessoas negras com deficiências diversas. Desse modo, a “inclusão” pelo viés da deficiência acabava sendo a pauta mais constante. Do mesmo modo, nos espaços de formação antirracista, tais como Coletivo Quilombo (Goiás), o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 – NuPICC, os eventos e congressos voltados para temática antirracista que participei em Goiânia, Brasília, São Paulo, Argentina e Portugal não havia discussões ou aproximações com os debates anticapacitistas, pelo viés das deficiências. Assim, percebi que a causa de pessoas negras e pessoas com deficiência dialogavam pouco e, talvez, isso causasse, em alguma medida, uma “fragmentação” identitária de pessoas negras com deficiência, no sentido de não se reconhecerem como pessoas negras, por exemplo.

A escritora e ativista Carolina Ignarra³, em um vídeo publicado em sua rede social, falou o quanto demorou para se pensar como mulher, pois a deficiência a blindava de pensar em outros demarcadores. Do mesmo modo, a bailarina Mariana Tembe comentou na última oficina⁴ ministrada no Grupo Diversus que as pessoas a veem primeiro como uma mulher com deficiência e, depois, como uma mulher negra. Desse modo, ao que me parece, em uma mesma pessoa existem camadas que aparecem mais e, portanto, afetam mais o seu cotidiano.

As experiências citadas acima, sobretudo nas vivências isoladas em diferentes contextos com os estudos da deficiência e o contato com a Dança Inclusiva, demonstram meu interesse pela temática. De modo que, em 2019, me dividi entre a escrita da dissertação e a escrita de projetos em diversos editais. Estava plantando para colher, em termos de recursos para

³ Carolina Ignarra, cofundadora da Talento Incluir, empresa que já contribuiu para empregabilidade de mais de 7 mil pessoas com deficiência no Brasil. Em 2020, foi considerada uma das 20 mulheres mais poderosas do Brasil, pela Revista Forbes. Ver: Mulheres mais poderosas do Brasil em 2020 Forbes, [S. l.], 30 maio de 2020. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2020/05/mulheres-mais-poderosas-do-brasil-em-2020/#foto7>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁴ Oficina 6 - Grupo Dançando com a Diferença, ministrada em 14 de abril de 2023. Ação 3 - Oficinas formativas em dança do projeto Cartografias interseccionais da diferença, contemplado pelo Edital 01/2021 da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

sobrevivência, visto que a conclusão do mestrado, e da bolsa, estava prevista para o primeiro semestre de 2020. O projeto Aperfeiçoamento artístico em Dança Inclusiva, com o Dançando com a Diferença, foi então aprovado pelo Edital Bolsa de formação artística do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Duas semanas após a defesa de mestrado, que aconteceu no dia 12 de fevereiro de 2020, voei para Portugal, e aterrissei na Ilha da Madeira em 5 de março.

Naquele território, arrisquei as primeiras escritas do que viria a ser esta tese. Como mencionei, havia recém-concluído o mestrado e ainda estava revisando a dissertação para o depósito final. Já conseguia sentir a leveza batendo à porta, após uma etapa densa de formação; ao mesmo tempo, sentia que havia um mundo de possibilidades. Desejava dançar, talvez mergulhar na produção cultural, na escrita de projetos, mas, principalmente, na prática da dança em si. Confesso que estava cansada da academia, depois de ter concluído a graduação, em 2016, a especialização, em 2018, e o mestrado, em 2020, o corpo pedia uma pausa dos estudos. Entretanto, a pandemia suscitou uma mudança brusca de rota: o que seria prático não foi, o que seria dança virou pausa, o que seria movimento de mudança mundo afora, converteu-se em um movimento de mudança mundo adentro.

Em 2020, na Ilha da Madeira, em intercâmbio com o Dançando com a Diferença, uma companhia de dança, pautada na inclusão social de pessoas com deficiência, deparei-me com outros contornos e sentidos sobre a minha própria imagem, a minha identidade como mulher negra e brasileira. Tive tempo para revisitar as memórias do primeiro contato com a Dança Inclusiva, durante a remontagem do espetáculo *Endless*, ao mesmo tempo que estudava mais sobre o conceito com a leitura de textos e o acesso ao repertório da companhia.

As circunstâncias provocadas pela pandemia me colocaram diante de dois caminhos: esperar o tempo passar olhando o “mundo acabar”; ou aproveitar esse tempo para seguir com os estudos e, talvez, antecipar uma etapa que eu escolheria encarar alguns anos depois dali. Como se pode notar, escolhi a segunda opção e, após defender o mestrado, no qual mergulhei a fundo na *Performance Negra* de Victoria Santa Cruz (1922-2014)⁵, retomei a navegar pelas marés Dança Inclusiva, que havia iniciado em 2017, que por cumprimento de outras demandas, havia deixado em suspenso, embora tenha criado oportunidades, por meio da escrita de projetos.

O que eu tinha, a princípio, era um emaranhado de ideias, atravessadas por mil sensações, enquanto passava pela pandemia e por um denso período de adoecimento mental. Eu queria que todos os mundos que vivi coubessem em um projeto de doutorado e, por um tempo, não abri mão de nenhuma ideia, guardei elas em mim até que estivesse pronta para

⁵ Artista e pesquisadora afroperuana, difusora da dança e teatro negro no Peru e das danças tradicionais peruanas.

escolher e começar a delinear como seria a pesquisa de fato. Só depois de cursar as disciplinas obrigatórias e passar por algumas reuniões de orientação, decidimos, minha orientadora e eu, abrir mão da noção de ativismo que integrava a primeira versão do projeto, por entender que o conceito de Performance em si, pode ser compreendido como uma flexão entre arte, identidade e política.

Todavia, nos primeiros passos deste estudo, tive a sensação de que um demarcador acabava excluindo o outro, pois, quando se fala em deficiência, as bibliografias as quais tive acesso excluía raça, quando se fala em raça, as bibliografias excluía a deficiência. Por sua vez, quando a abordagem era sobre gênero e deficiência, a questão racial também não era contemplada, e foi daí que surgiu uma das inquietações que impulsionam o processo de investigação que resulta nesta tese: onde estariam e quem são as mulheres negras com deficiência na dança? Qual a história delas? Onde estariam as mulheres negras com deficiência na universidade?

A partir desses questionamentos, o caminho metodológico da pesquisa foi se desenhando no sentido de revisitar e refletir o que me levou a fazer tais perguntas e de conhecer e aprender com as experiências de mulheres negras com deficiências.

Durante o mestrado e a especialização, o aprofundamento nos debates sobre questões raciais trouxe a noção de interseccionalidade defendida pela professora e ativista estadunidense Kimberlé Crenshaw (2002) e difundida no Brasil por Carla Akotirene (2019). Nesse conceito, as questões raciais são pensadas na fricção com as relações de gênero e de classe. Seguindo por essa perspectiva, aliada com uma sensibilidade metodológica pautada na ideia de ancestralidade (Martins, 2021), a proposta de doutoramento ensejou discutir, pelos caminhos da dança e do corpo, o fazer artístico em uma perspectiva antirracista e anticapacitista.

Além da questão da interseccionalidade, também me acompanha desde o mestrado a noção de Escrivivência (Evaristo, 2002), que atravessa a escrita desta tese, como um fio condutor. Isso, pois, enquanto conteúdo, trata-se da perspectiva de uma mulher negra que busca um sentido coletivo e ancestral em uma escrita que dança ou uma dança que escreve. Enquanto forma, permite transitar pela escrita poética, pela escrita de cartas dentre outros, mas, acima de tudo, trata-se de uma epistemologia negra e feminina (Evaristo, 2024)⁶.

⁶ Nos dias 12 e 13 de outubro de 2024, Conceição Evaristo esteve em Óbidos (Portugal) para lançamento do Livro *Olhos D'Água e Canção para ninar menino grande* (Editora Orfeu Negro), durante o Festival Literário de Óbidos – FOLIO. No dia 13, ela ofereceu um minicurso chamado *Escrivivências: Imagens e Espelhos*, no qual discorreu sobre a base teórica e política que a conduziu na criação de sua escrevivência.

Nesse sentido, quando Conceição Evaristo relaciona a sua Escrivivência com o espelho de Oxum, ela está afirmando politicamente uma estética, uma identidade e um discurso pautado na ancestralidade negra feminina. Para Evaristo (2024), o espelho de Oxum confere dignidade ao sujeito negro e não pretende falar apenas de si mesmo, antes, refere-se à construção de uma escrita coletiva, o espelho de Iemanjá, por sua vez, afirma a segurança e o cuidado coletivo. Para ela, a poesia buscou esvaziar os sentidos negativos que estavam associados ao povo negro e na própria palavra “negro”, a fim de atribuir a ela, sentidos positivos de afirmação de identidade. Nessa direção, compreendo que também a escrita de cartas pode ser atravessada pela ideia de Escrivivência, defendida pela autora.

Além disso, a autora chama atenção para o fato da população negra poder se ver em outros referenciais no interior das religiosidades de matriz africana e da própria literatura negra, que cria uma outra história, diferente da história “oficial” pautada na história única (Adiche, 2019) — problema que também assola a realidade, presença e história das pessoas com deficiência, como abordou Carmo (2023).

Aliado ao recurso das cartas, fez parte dos procedimentos metodológicos desta investigação a entrevista não diretiva, que, de acordo com Kilomba (2019, p. 86), “[...] permite à/ao entrevistadora/entrevistador incentivar as/os entrevistadas/os a falar sobre um determinado tópico com um mínimo de questionamento direto ou orientação”. A entrevista realizada com a artista Josy Brasil teve como estímulo inicial uma carta, a qual corresponde ao segundo capítulo desta tese, que foi enviada para entrevistada.

A carta entregue para Josy Brasil apresenta o Grupo de Dança Diversus e, também, uma outra artista negra com deficiência, Mariana Tembe. Aqui, a carta serviu como um instrumento de interlocução da artista com esta pesquisa e, ainda, como elemento de reflexão, na qual localizo pontos de encontro da minha trajetória, enquanto artista negra, com a dança e a deficiência, sobretudo no interior do Grupo de Dança Diversus e de suas produções.

A interlocução com Josy Brasil e Mariana Tembe se insere nesta pesquisa a partir da inquietação de conhecer e aprender com a experiência de artistas negras com deficiência, o que me pareceu ser uma condição ética para discutir a interseccionalidade entre dança, identidade negra e deficiência.

Até aqui, apresentei o começo e o meio do processo de investigação, que resultam nesta tese que aqui se introduz. No início, uma trajetória de envolvimento com a Performance Negra, o contato com o grupo de dança Diversus e com a Dança Inclusiva em estágio realizado em Portugal. No meio, o interesse em discutir a interseccionalidade entre gênero, raça e deficiência, de modo a revisitar minha própria trajetória e a dialogar com artistas negras com deficiência.

Cabe, neste momento, apontar o que se pretende, não como o fim desta tese, mas talvez como finalidade, isto é, o que se objetiva e o que se conclui, mesmo que esta seja percebida como um devir. A partir do objetivo de buscar abordagens artísticas e trajetórias que expressem a encruzilhada entre a Performance Negra e a Estética da Deficiência, chego a uma proposta de abordagem em dança, denominada Poéticas Transatlânticas, que defendo como um posicionamento ético para pensar e fazer dança reconhecendo identidades múltiplas.

Poéticas Transatlânticas se afirma como um devir — o qual, conforme conceituou Deleuze e Guattari (1997, p. 81 *apud* Carneiro, 2013), “Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois”. Assim, é o entre-dois ou mais, visto que Performance Negra e Estética Da Deficiência são plurais. Para Carneiro (2013, p. 78), “Devir é estar em processo constante na vida, é viver e experimentar o que está no meio”.

Assim, entrego nesta tese o meu devir poéticas transatlânticas, que é a maneira como refleti sobre as inquietações do meu corpo diante do mundo, do meu corpo diante de outras, do meu corpo na transmigração, do meu corpo-mundo e nas sinceras descobertas ancestrais que aproximaram ainda mais os pontos da encruzilhada. Na deglutição desse processo, esta tese apresenta cinco capítulos que borram as fronteiras do tempo cronológico, por parecer ir e voltar no espaço-tempo, ir e voltar do Atlântico, pois se fez na travessia geográfica, mas respeita o tempo da experiência que está além dos conceitos.

O primeiro capítulo, intitulado *Encruzilhadas formativas entre a performance negra e a dança inclusiva*, apresenta o conceito de performance negra, por meio das produções do NuPICC, a remontagem do espetáculo *Endless* (2012) e a análise dessa experiência à luz dos conceitos arquivo e repertório, da professora e pesquisadora Diana Taylor (2013). Aborda, ainda, o relato de experiência do intercâmbio com o Dançando com a Diferença, localizado na Ilha da Madeira, em Portugal, realizado em 2020, por meio do projeto *Aperfeiçoamento artístico em dança inclusiva com o Dançando com a Diferença*, contemplado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, pelo Edital 02/2018, de bolsa de Formação em Artes. Esse debate atende à demanda de apresentar, revisitar e refletir o percurso formativo que dá sustentação para o que se defende como Poéticas Transatlânticas.

No segundo capítulo, intitulado *Grupo de Dança Diversus e a construção de Poéticas Acessíveis*, a experiência do GDD é tomada como plataforma para reflexão sobre temas relacionados às questões frequentemente denominadas como deficiência, inclusão e acessibilidade. Assim, são apresentadas tanto a produção teórico-prática do Grupo de Dança Diversus, como o processo de construção do conceito de poéticas acessíveis, ainda em curso.

Na esteira desse debate, na segunda parte deste segundo capítulo, apresenta-se a carta para primeira interlocutora deste estudo, a artista e comunicóloga brasileira Josy Brasil, na qual escrevi sobre os espetáculos *Transbordar* (2021), *Cartas ao Tempo* (2022), repertório do GDD, e o espetáculo-documentário *Fronteiras* (2021), obra do PsicoBallet Maitê Leon em parceria com o GDD e o Dançando com a Diferença, do qual participa a segunda interlocutora, a artista moçambicana Mariana Tembe. A trajetória de Mariana, por sua vez, terá sua trajetória descrita na última parte da carta, sobretudo em sua performance no trabalho Solo Para Maria.

No terceiro capítulo, intitulado *Raça-gênero-deficiência* apresento, no primeiro tópico, os estudos feministas negros, ancora-se no pensamento de autoras como Beatriz Nascimento (1974; 1989), Lélia Gonzalez (1989), Patrícia Hill Collins (2019), Grada Kilomba (2019). No segundo tópico, a partir da noção de encruzilhada defendida por Leda Maria Martins (1997; 2021) e Eduardo Oliveira (2007), conceituo e esmiúço a interseccionalidade e suas críticas, por meio dos estudos de Kimberlé Crenshaw (2002) e Carla Akotirene (2019). Os estudos da deficiência e feministas da deficiência, por sua vez são trazidos a partir das autoras Débora Diniz (2007), Anahí Guedes Mello (2016; 2019), Rosemarie Garland-Thomson (2019), Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (2014; 2023) e Ana Carolina Teixeira (2010; 2016).

Constitui-se, ainda, esse terceiro capítulo, a partir dos estudos que versam sobre mulheres negras com deficiência, bem como sobre racismo e capacitismo. Além disso, buscou-se evidenciar iniciativas brasileiras como o Vidas Negras com Deficiência Importam (VDNI) e o Quilombo PCD, no intuito de pensar a interseccionalidade entre raça-gênero-deficiência, visto que há, nesses movimentos, a atuação de mulheres negras com deficiência. No último tópico, trago a Estética da Deficiência (Siebers, 2010) e sua relação com a produção de conhecimento de artistas defs. como Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (2014; 2023) e Ana Carolina Teixeira (2010; 2016).

A discussão sobre estética da deficiência, como possibilidade epistêmica que compreende a deficiência como um fenômeno histórico, de modo a chamar atenção para a contribuição desta na produção estética não hegemônica, deu impulso para chegarmos ao quarto capítulo. Esse se trata da *Carta Para Mariana Tembe*, em que se apresenta a história da artista Josy Brasil, à luz dos movimentos dos blocos Afro da Bahia, e a importância deles da construção da autoestima de seus integrantes e da comunidade que o rodeia, reflexões feitas por Vânia Silva Oliveira (2016). Faz parte desta carta os apontamentos de Marilza Oliveira da Silva e Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (2023) sobre formas capacitistas que estão presentes na dança Afro e nos blocos afro, evidenciados na ocasião da coroação de Josy Brasil a Muzembela,

em 2019. E, ainda, há as reflexões sobre interseccionalidade de raça, gênero e deficiência feitas por Carolina Teixeira (2021).

Cumprido destacar que as cartas foram entregues às destinatárias, e que o diálogo com uma delas, durante a entrevista, teve a carta como ponto de partida. Desse modo, a entrevista como Josy Brasil pode ser compreendida como uma resposta indireta à carta, visto que ela destacou os pontos que lhe chamaram atenção, bem como os incômodos que teve durante a leitura. Apesar disso, deixo registrado o desejo de uma roda de conversa composta por Josy Brasil, Mariana Tembe e eu, a tríade de interlocução que compõe a pesquisa desde que ela era apenas um desejo, ao mesmo tempo, assumo essa falta como uma lacuna da pesquisa.

Por fim, no quinto capítulo, apresento pistas por onde tenho caminhado para a construção de uma poética em devir, por hora denominada como Poéticas Transatlânticas, que, além do embasamento teórico apresentado ao longo da tese, teve como experiências algumas oficinas realizadas. São abordados conceitos-chaves como ancestralidade defendidas por Leda Maria Martins (1997; 2021) e Eduardo Oliveira (2007), em diálogo com as noções de transmigração e transatlântico a partir do pensamento de Beatriz Nascimento (1989). No segundo tópico, retomo a licença poética empreendida pela *Escrevivência* e destino uma carta para meu avô materno Joaquim Francisco de Jesus, na qual abordo a concepção de Ancestralidade Def. desenvolvida por Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (2023), ao tecer relações com a *Escrevivência*. No diálogo estabelecido com Vô Joaquim, retomo a literatura de Conceição Evaristo (2003) e conto para ele como a obra *Ponciá Vicêncio* nos aproximou. No tópico seguinte, relato as práticas ainda embrionárias das oficinas de dança realizadas em Goiânia e Portugal, partindo delas para um exercício reflexivo sobre o que pode ser aproveitado delas para pensar em ações futuras. Assim, caminho para conclusão, que na verdade anuncia o devir.

1 ENCRUZILHADAS FORMATIVAS ENTRE A PERFORMANCE NEGRA E A DANÇA INCLUSIVA

Conforme, já mencionado durante o curso de graduação em Licenciatura Dança, que concluí em 2016, na Universidade Federal de Goiás, e em especial nos estágios curriculares obrigatórios, tive a oportunidade de estar em dois campos que tinham a presença de estudantes com e sem deficiência. Embora munida de alguns estudos teóricos, eles pareciam insuficientes para a prática pedagógica em dança. Nas observações, ou mesmo nas práticas do estágio, havia um limiar entre desafiar e subestimar, adaptar ou incluir, bem como um melindre em torno do tratamento das pessoas com deficiência, que transitava entre a piedade e a romantização da deficiência — em ambos os casos, o foco estava na deficiência. Assim, o fazer da dança naqueles espaços se construiu no ir e vir da prática reflexiva cabível ao processo de formação docente em dança.

No decorrer das práticas no campo de estágio, percebi que era possível trabalhar qualquer conteúdo em sala de aula. Também percebi que, como professora, posso pensar e criar metodologias que auxiliem os alunos. Na relação construída no espaço de formação e educação, caminhamos juntos para chegar ao objetivo, de modo a respeitar particularidades, limitações e a evidenciar potencialidades. No Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), tive a oportunidade de acompanhar o trabalho de uma professora que fazia uso de diversos instrumentos para dar suas aulas de dança. Em sua turma, havia estudantes com e sem deficiência, alguns deles, surdos, e, por isso, ela passou a fazer uso de imagens, enquanto se qualificava para se comunicar em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).

Foi nessa instituição que eu e outras colegas fizemos um curso de LIBRAS, o qual era aberto à comunidade. Foi uma oportunidade muito valiosa de praticar, quer fosse na convivência com colegas surdos na Universidade, ou nas intervenções do estágio. Quando atuei como estagiária na Associação dos Surdos de Goiânia, por exemplo — hoje chamada de Centro Educacional Bilíngue de Surdos do Estado de Goiás —, fui recebida com alegria pelos estudantes logo que perceberam que eu os compreendia e conseguia me comunicar minimamente com eles.

Saber LIBRAS quando se vai atuar com a comunidade surda transpõe a barreira da comunicação, tão importante no processo de ensino-aprendizagem. Embora sempre pedisse para que falassem/sinalizassem mais devagar, conseguimos nos entender e isso fez com que eles me acolhessem melhor. Enquanto monitora do Mais Educação, o desafio foi o inverso, pois havia uma estudante que, embora tivesse deficiência auditiva, negava-se a conversar em

LIBRAS, então, fazíamos negociações entre LIBRAS, mímicas, gestos e leitura labial para nos comunicar.

Concomitantemente, estava em curso a minha formação identitária a partir dos estudos antirracistas. Em 2014, passei a integrar o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC), na UFG, e comecei a me descobrir como uma mulher negra. Processo que descrevo em minha dissertação de mestrado na Carta para Susan Santos (Jesus, 2020). Os anos de 2013 e 2014 foram um divisor de águas, pois foi nessa época que decidi me aliar à luta de combate ao racismo por meio da dança.

De lá para cá, além de integrar o NuPICC, participei de diversos cursos, congressos e seminários voltados para a temática étnico racial, feminismo negro, danças negras etc., através dos quais pude construir um novo pensamento sobre o que é ser uma pessoa negra no Brasil ou nos diversos países marcados pela diáspora africana. O que apresentarei a seguir é o percurso que me conduziu à encruzilhada de saberes que estou chamando de Poéticas Transatlânticas. Primeiro, discorrerei sobre as performances negras nas produções do Núcleo de Pesquisa Coletivo 22, e em outros trabalhos que julguei relevantes para este estudo. Em seguida, discorrerei sobre a Dança Inclusiva e as suas reverberações, bem como o encontro com outros conceitos e possibilidades, que estão sendo construídas com o intuito de pensar o corpo, a arte e a deficiência em cena e para além dela.

Vale mencionar que, embora o NuPICC e o GDD sejam espaços distintos, eles também se conectam, tanto no compromisso com a pauta da diversidade, quanto pelo fato de a fundadora do GDD ser também integrante do NuPICC. Isso acaba por estimular um fluxo constante de estudantes e pesquisadoras entre um grupo e outro, como foi meu caso.

1.1 Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22: A Construção do Conceito Performance Negra

De acordo com o que consta registrado no cadastro no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPQ⁷, o NuPICC surgiu na Universidade Federal de Goiás a partir do encontro entre diversos professores, artistas e pesquisadores. Nesse sentido:

Do encontro de professores da Universidade Federal de Goiás que já conduziam, isoladamente ou em outros grupos de pesquisas, investigações que tinham no estudo dos usos sociais do corpo o seu ponto de encontro, quer fosse através de uma

⁷ Ver: NÚCLEO de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Grupo de pesquisa. CNPq, [S. l.], [2010]. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0513564492240775>. Acesso em: 10 abr. 2025.

perspectiva histórica, artística, sociológica ou antropológica, surge o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, como uma proposta de ampliação e das ações da companhia de artes Núcleo Coletivo 22, que desde de 2001 está interessada em investigar "no corpo e a partir do corpo" manifestações tradicionais expressivas e suas reverberações nas artes da cena. Trata-se então de um grupo de pesquisa que surge de uma companhia de artes do corpo que a medida que vai encontrando outro interlocutores no espaço acadêmico passa a se interessar pela reflexão sobre os processos de investigação cênica, os aspectos antropológicos das manifestações culturais populares do Brasil e, por fim, nos desdobramentos pedagógicos de ambas as práticas.

Integrar o NuPICC ao longo desses anos me possibilitou acesso constante a pesquisas diversas voltadas para a cultura negra, quer fossem pautadas nas culturas populares tradicionais e seus possíveis desdobramentos artísticos e pedagógicos, ou aspectos contemporâneos das artes cênicas. Juntas, temos somado nossos esforços para a construção do conceito de performance negra em diversas perspectivas.

Desse modo, é pertinente destacar algumas produções das pesquisadoras e pesquisadores do núcleo de pesquisa, a fim de apresentar noções que estão sendo desenvolvidas em seu interior, sobretudo as que abordam particularmente a Performance Negra como mola propulsora metodológica e analítica. Embora haja a intenção de pensar os trabalhos do NuPICC, foi realizada uma pesquisa no Catálogo de teses e dissertações da CAPES e na Biblioteca Digital de Teses e dissertações da UFG, com o objetivo de atualizar o levantamento realizado anteriormente no mestrado. Ela evidenciou que houve um aumento significativo de pesquisas sobre performance negra entre 2019 e 2022, e ajudou a ampliar o entendimento desse conceito. Assim, foram consideradas as pesquisas que traziam, em seu título, performance negra e/ou danças negras, pois também dialogavam com os interesses deste estudo.

As pesquisas com foco em performance negra foram as mesmas encontradas nas duas plataformas e estão apresentadas, aqui, por ordem cronológica. A maioria são pesquisas que foram desenvolvidas no programa de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Professora Doutora Renata Kabilaewatala e, portanto, por integrantes do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22; os demais, são de duas alunas egressas do mesmo programa e pesquisadores de outras instituições.

Começo pela dissertação de mestrado de autoria de Flávia Cristina Honorato dos Santos, defendida em 2019, com título *As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo "Por cima do mar eu vim"*, que se debruçou na análise do espetáculo *Por cima do mar eu vim*,

do Núcleo Coletivo 22⁸. A autora possui mestrado em performances culturais, licenciatura em teatro e atua como professora e atriz na cidade de Goiânia, inclusive no Núcleo Coletivo 22. Ao olhar de dentro, ela se propôs, a partir de “percepções, sensações e afetos vividos”, investigar “o imbricar entre ato, toque, canto e dança nessa experiência cênica” (Santos, 2019, p. 20).

O entendimento de performance negra tecido pela autora dialoga com os estudos da performance desenvolvidos por Diana Taylor (2013). Assim, ela acredita que “[...] talvez, na noção de performance negra, caibam todas essas manifestações (de dança, de teatro e de canto) e, ainda, aquelas mais identificadas com a performance arte, que mesmo assim, reivindicam para si uma identidade negra” (Santos, 2019, p. 26).

E, mais adiante, em seu texto, complementa:

Nesse sentido, podemos ler e compreender a performance negra como as manifestações nas quais, africanos e seus descendentes, usam da memória (individual e coletiva) para (re)contar e (re)inventar suas histórias e sua cultura, embora a questão da negritude, como identidade política, seja mais uma questão da diáspora do que da África Negra.

Assim, podemos definir performance negra como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude, que aqui deve ser entendida como sinônimo de identidade negra. Essa identidade negra é uma identidade de projeto no qual, Silva e Falcão (2015) a partir dos estudos de Castells (1999), nos apontam que a base dessa identidade está na maneira como os sujeitos a produzem por meio do uso de um capital cultural, conseguindo redefinir e construir outras posições, além de criar conceitos e ações que perpassam a sociedade. Esse sentimento de negritude como uma lembrança de África, como um vínculo que se quer afirmar ou como condição de ser e de estar é, inevitavelmente, marcada pelo racismo e as consequências da brutalidade da escravidão (Santos, 2019, p. 27).

A autora pontua que a performance negra está relacionada à negritude e, ao mesmo tempo, a processos identitários que surgem através dela, em busca, na memória e referência de África, de possíveis vínculos que possam ajudar nessa construção. Outro ponto que me chama atenção é a afirmação de que a negritude como identidade política é mais uma questão dos países da diáspora do que da África Negra, o que me fez lembrar do relato de diversos estudantes africanos da Universidade Federal de Goiás e de outros estados, nos quais eles afirmam que começam a compreender o racismo no Brasil, sobretudo através de situações traumáticas de cunho racistas, que não haviam vivenciado em seus países de origem.

⁸ Trata-se de um “espetáculo cênico musical que aborda a história da rainha Nzinga Mbandi (1582 - 1663) e a influência africana banto no Brasil, sobretudo que se manifesta nos terreiros de umbanda nos arquétipos de preto-velho, pomba-gira e caboclo” (Santos, 2019, p. 20).

Na continuidade da linha cronológica do NuPACC, aparece a minha dissertação de mestrado, defendida em 2020, intitulada *A performance negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de Escrevivências e feminismos negros*. Nela, pretendeu-se refletir sobre o conceito de performance negra a partir da trajetória da artista afroperuana Victoria Santa Cruz (1922–2014), por meio de cartas escritas a diversas mulheres negras a partir da Escrevivência e da dança como elementos poéticos e discursivos.

Na dissertação, o caminho de entendimento da performance negra teve aporte nas teorias de estudos da performance desenvolvidas por Richard Schechner (2014), em sua abordagem de performance em seu caráter de acontecimento, que envolvem aspectos diretamente relacionados com a experiência. Para esse autor,

[...] as performances marcam identidades, flexionam e reformam o tempo, adornam e reformatam o corpo, contam histórias e fornecem meios para as pessoas brincarem, ensaiarem, reformarem os mundos nos quais não apenas habitam, mas, que se habituaram a reconstruir continuamente (Schechner, 2014, p. 718).

Desse modo, essa perspectiva de performance foi importante no desenvolvimento da dissertação,

[...] pela possibilidade que ela abre de perceber a trajetória e a existência de Victoria Santa Cruz como performance, uma vez que ela dedicou a sua vida a promover espaços férteis para o desenvolvimento da cultura peruana de um modo geral, e da cultura afro-peruana de modo específico. Victória foi além das fronteiras da produção cultural e artística, ela teve um papel social e político na restituição de humanidades negadas à população negra peruana. E ainda, escorregando entre essas fronteiras artísticas, atuou na música, na dança e no teatro (Jesus, 2020, p. 69).

O impacto social do trabalho de Victoria Santa Cruz, por sua vez, foi observado a partir do conceito Performances Culturais (Singer, 1972 apud Camargo, 2013). Esse, embora seja um estudo de comparação entre culturas e apresente outra perspectiva de performance, possui, dentre seus elementos, os especialistas culturais, que são figuras que se tornam “responsáveis” pela transmissão de valores educacionais, religiosos, políticos ou culturais. Desse modo,

Como especialista cultural, Victoria pôde criar arquivos e repertórios, o repertório é o que nos permite ter acesso a sua obra mesmo após sua passagem. Essa discussão é feita pela pesquisadora e teórica da performance, Diana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório performance e memória cultural nas Américas*, de 2013, neste, somos convidadas a ampliar o modo de olhar para as performances na América Latina, alimentando a percepção de que a performance como manifestação expressiva e identitária se dá no corpo (Jesus, 2020, p. 70).

A noção de performance negra tomou mais sustentação a partir da conceituação apresentada por Santana (2017), que dialoga com a ativista, escritora e feminista estadunidense bell hooks (1995). Segundo ela: “formas de performance negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência — um interstício entre arte e atos de resistência — recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição...” (Santana, 2017, p. 71). Desse modo, considere que:

O trabalho artístico de Victoria nasce no final da década de 50, com o desejo de que jovens se expressassem por meio do teatro e propunha dentre outras coisas, a recuperação da autoestima desses indivíduos, incentivando-os a ter orgulho de sua negritude. É possível dialogar com essa concepção e compreender a atuação de Victoria Santa Cruz, como performance negra, à medida que ela se apresenta como um hiato entre a arte e atos de resistência, em uma prática engajada na recuperação de autoestima e ao mesmo tempo na arte-educação, na busca por uma mudança social daqueles que ela pôde formar (Santana, 2017, p. 75).

Fica evidente que a conceituação de performance negra, no trabalho em questão, está intimamente relacionada à trajetória da artista investigada, de modo que é apresentada como um suporte metodológico para análise, reflexão e construção de sentidos da performance negra como uma prática engajada politicamente na construção de identidades negras, femininas. Questão, essa, que interessa ainda neste estudo de doutorado, que trata da performance negra de mulheres negras com outros demarcadores sociais, no caso a deficiência.

Na sequência, trago a dissertação de mestrado intitulada *Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores*, defendida em 2021 pela atriz, pesquisadora e contadora de histórias Jordana Dolores Peixoto. Teve como objetivo “apresentar e construir uma reflexão sobre as contribuições técnicas, poéticas, simbólicas, políticas e conceituais que a Capoeira Angola pode oferecer às Artes Cênicas” (Peixoto, 2021, p. 16). Segundo a autora:

Tal reflexão é realizada a partir de um olhar para o conceito de Performance Negra, o corpo limiar da/o capoeirista, a encruzilhada da roda de capoeira e a performance da oralidade de mestras e mestres de capoeira como bases para pensar o processo de criação em teatro e a formação de atrizes/atores narradores (Peixoto, 2021, p. 16).

Nota-se que autora aborda o conceito de performance negra em relação à Capoeira Angola com o objetivo de “compreender e analisar processos formativos e criativos com engajamento contra colonial [...]” (Peixoto, 2021, p. 16). Também, ela encontra, em Santana (2017, p. 65), a compreensão que melhor atende aos interesses de sua pesquisa. Assim, percebe

a performance negra como “[...] uma ação estética, criativa que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico” (Peixoto, 2021).

Peixoto (2021) adentra no universo da Capoeira Angola ao abordar a performance negra e sua potencialidade metodológica e discursiva, além de buscar, na performance de mestres e mestras da Capoeira Angola, possibilidades criativas que possam alimentar processos criativos em artes cênicas, a fim de chamar atenção para o corpo do capoeirista e para o que ela denominou performance da oralidade. Capoeirista experiente que é, Jordana Peixoto aborda com propriedade o conhecimento que se inscreve em seu corpo e deságua em seus processos criativos, no caso específico do trabalho cênico *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* (2014).

Defender a Capoeira Angola como manifestação de performance negra e a possibilidade de uma performance negra narrativa são algumas das contribuições do estudo de Peixoto (2021). Quanto à abordagem do conceito de performance negra, ela cita o trabalho, aqui já mencionado, de Flávia Honorato dos Santos (2019), e retoma sua trajetória como angoleira para debater de forma mais ampla o conceito e, ainda, para “[...] discutir como uma Performance Negra Tradicional como a Capoeira Angola pode potencializar o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores narradores que estejam engajadas/os com a criação de Performances Negras Contemporâneas” (Peixoto, 2021, p. 67).

Ainda sobre o conceito de Performance Negra, vale a pena mencionar a tese de doutorado da, já citada, Mônica Santana (2021) e da dissertação de mestrado de Rodrigo Augusto de Souza Antero (2022). Desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, a tese *Mulheres negras: (auto)-(re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras*, da autora Santana (2021), aborda a produção de artistas e *performers* negras, da qual faz a parte a própria autora. Ancorada nos estudos feministas negros e nas ciências sociais, ela convoca o conceito de performance negra, que, para ela, define-se como:

[...] um modo de fazer, de criar e de existir, calcado em modos de conhecer e vislumbrar o mundo. Se neste mundo, especialmente na América, em sua diversidade, os corpos negros africanos ainda precisam afirmar, confirmar e convocar sua humanidade, a produção de subjetividade e discursos realizados por pessoas negras é indissociável desse embate – intrincada não com um determinado modo de argumentação política, porém permeada pelas mais diversas estratégias de luta antirracista. Nas formas mais plurais de produção artística e cultural negra, nos diferentes endereços do continente, as manifestações realizadas por negros são atravessadas pela urgência de afirmar e convocar sua existência e seus modos de conhecer o mundo (Santana, 2021, p. 46–47).

Para tanto, dialoga com a noção de comportamento restaurado de Schechener (2003) e com a relação dele com o trauma em Taylor (2009) e, ainda, com o entendimento de arte politicamente engajada de bell hooks (1995). Assim, acredita que

A produção estética negra, seja híbrida ou sincrética, seja bebendo na tradição, ou a partir de elaborações contemporâneas, convivem entre o ritual, enquanto parte de uma cultura em permanente construção e enfrenta as opressões deste mundo nos quais estamos inseridos. A elaboração parte da pensadora e feminista negra bell hooks, que ressalta o quanto estes limites são borrados e dialogicamente tensos. Tanto nas expressões negras rituais, quanto nas práticas artísticas mais políticas há traços de resistência pela existência. A performance negra é uma estratégia de luta de oposição a estruturas desumanizantes para os sujeitos negros – estratégia que não necessariamente se dá por vias lógicas ou argumentativas, nas quais a palavra se sobressai ao corpo, ao movimento, ao alimento e à relação com a natureza ou por seguir algum tipo de cartilha ou projeto norteador de arte política (Santana, 2021, p. 48).

A autora reconhece as múltiplas estratégias de criação e resistência do povo negro ao longo da história. Ao centrar-se em mulheres negras, discorre sobre a estética artística de cada uma delas e, ao mesmo tempo, problematiza a chegada tardia dessas mulheres no alcance ao fomento cultural.

Já na dissertação *Performance Negra — desmontagem de uma poética autoral*, de Rodrigo Augusto de Souza Antero, defendida em 2022, no programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, o objetivo foi refletir sobre o *projeto Córpe*, no qual o artista se coloca diante de diversas questões identitárias atravessadas pelo racismo vivenciado por um homem negro e homossexual. O autor aborda a performance negra a partir de Alexandre (2009), pois seu trabalho é forjado nas tensões entre racismo e branquitude. Assim, ele destaca que

Embora o Projeto Córpe desde seu início tenha sido pensado como uma arte da performance a partir de autores brancos, cabe para a adjetivação “performance negra”, proposta por mim nesta pesquisa para esse processo criativo, pois trata-se de performances autobiográficas sobre o universo que compete à minha realidade sócio-histórica. Alexandre (2009) diz que as performances negras podem ser relacionadas às ações ritualizadas presentes em nossos cotidianos (Antero, 2022, p. 38).

E complementa, que

Identifico que no Projeto Córpe meu corpo, crivado por memórias afro-diaspóricas, cintilou reminiscências de uma identidade negra marcada por contextos de trauma das experiências de exploração, subalternização, marginalização, invisibilidade e desvalorização. São contextos em que fui tratado como objeto dos desejos alheios, ensejos que estabelecem as relações de poder no mundo em que operam sistemas e estruturas de opressão (Antero, 2022, p. 39).

O autor não aprofunda o conceito de performance negra, mas dialoga com referências do feminismo e teatro negro. Então, percebe, na Escrivência, possibilidades de escrita poética e pessoal — caminho semelhante ao trilhado em minha dissertação.

Ainda com objetivo de perceber sentidos múltiplos da performance negra, quero abordar dois trabalhos desenvolvidos no Programa de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. A começar pela dissertação de mestrado *Memória, corpo e performances: a dança negra de Mercedes Baptista*, de autoria de Dayana Gomes Pereira, conhecida como Daya Gomes, defendida em 2016.

A autora parte de sua trajetória como mulher negra que dança para denunciar a invisibilidade de corpos negros e femininos na história da dança. Assim, seu trabalho teve como objetivo central pensar “a trajetória da bailarina da bailarina Mercedes Baptista, ressaltando aspectos sobre os temas: memória, corpo e performances” (Pereira, 2016, p. 17). Desse modo, a partir da teoria das performances Culturais, analisa “aspectos cotidianos da vida de Mercedes e nesta área de conhecimento inter/trans/multidisciplinar que olho para sua trajetória e seus contextos” (Pereira, 2016, p. 18)

A dança negra no estudo de Daya é compreendida a partir dos estudos de Ferraz (2012) e Acogny (s/d), assim, ela acredita que a dança negra surge da “[...] necessidade de recriação das ligações com as diásporas africanas, reclamando pertencimento no patrimônio da humanidade[...]”, ao mesmo tempo, busca “uma conexão entre o fazer artístico e político” (Pereira, 2016, p. 105–106). Apontamentos semelhantes são feitos quando se busca definir performance negra, conforme apontado nas pesquisas mencionadas anteriormente.

Em um percurso semelhante, a artista e pesquisadora Juliana de Oliveira Ferreira (2021), cujo nome artístico é Juliana Jardel, investigou a trajetória de Ismael Ivo (1955-2021) em sua dissertação de mestrado desenvolvida também no Programa de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás; intitulada *A DANÇA NEGRA DE ISMAEL IVO: a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte*, tal estudo denuncia a carência de estudos sobre o artista. Então, ao fazê-lo, contribui para que a história de Ivo seja difundida. Embora embasada no conceito de danças negras (Ferraz, 2017), a autora cita diversas vezes o termo performance negra para nomear a sua própria ação e a do sujeito pesquisado, mas não aprofunda.

Dando continuidade à ideia de um reflexo das diferentes linguagens em performance negra, levando em consideração o processo da diáspora africana (Nascimento, 1989; Martins, 1997; Nascimento, 2009), negros/as africanos/as em toda parte do mundo, a

partir da memória, se reinventaram e organizaram inúmeras manifestações de acordo com os novos espaços oferecidos. Nesse processo, a música, a dança e a religiosidade foram traços fortes e permanentes na manutenção das performances negras, estando a América do Sul como um desses espaços. Além de se reinventarem, passaram pelo processo de relacionamento com outras culturas, culturas de outras etnias africanas, indígenas e pelo processo de modernização acompanhado pelo funcionamento da colonialização e colonialidade (Ferreira, 2021, p. 14–15).

Acredito que o seu entendimento esteja relacionado à manutenção e reinvenção das manifestações da cultura negra, em relação com outras culturas, o que resulta em um movimento antropofágico, já que Ismael Ivo (1955 - 2021) se declarava um antropófago que se alimentava de diversas culturas, técnicas e poéticas e os devolvia em forma de uma poética própria construída a partir de si e de seus atravessamentos com mundo.

Desse modo, Ismael Ivo se apropria do conceito de antropofagia para construir para si uma noção sua, que estava diretamente “associado à noção de uma arte negra que procura ‘devorar’ diferentes perspectivas na construção de sua poética, como estratégia de sobrevivência artística” (Ferreira, 2021, p. 15). A autora apresenta o conceito de dança negra pautada no entendimento do artista pesquisado, pois ele assumia a dança como ancestralidade.

Em diálogo com Ferraz (2017), ela apresenta as complexidades de tratar de danças negras, pois aborda aspectos políticos e abarca gêneros diversos, o que resulta em um “panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas”. Na prática, os fazeres da dança negra articulam vários temas, procedimentos e mecanismos de produção, que “podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas” (Ferraz, 2017, p. 2 *apud* Ferreira, 2021, p. 34).

A autora complementa seu pensamento ao afirmar que

[...] o conceito de danças negras não opera como limitador categórico no sentido de delimitar objetivamente aquilo que descreve, mas antes como um termo genérico que permite pensarmos, por nós mesmos, quais são ou serão as formas diversas que as comunidades afrodiaspóricas encontraram para dançar ao longo do tempo (Ferreira, 2021, p. 34).

Com base nas pesquisas apresentadas, notamos que há múltiplos entendimentos do que possa ser performance negra, mas podemos pensá-la como uma lente metodológica, tal qual a performance de modo geral, e seus desdobramentos, como os estudos das performances

culturais, por exemplo. Vale destacar que, de modo geral, todos os trabalhos citados compreendem a performance negra como uma forma de afirmação da identidade negra.

A partir desse caminho, considero importante pontuar a relevância dos estudos desenvolvidos com o apoio do NuPICC, através do programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal, que demonstram o quanto o número crescente de estudantes negras e negros, que estão ingressando na pós-graduação, permite a criação de novas narrativas e conceitos próprios para abordar suas trajetórias. Ou seja, isso tem modificado a história da dança, ao trazer a existência o campo da performance negra e apresentar um novo panorama para os estudos da performance.

É importante destacar, ainda, que, com o ingresso da professora Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) no programa citado, estudantes negras e negros são encorajados a trilhar o caminho da pesquisa acadêmica. Isso ressalta a importância da representatividade negra dos espaços acadêmicos e possibilita encontros de afinidade poética, teórica e metodológica. No que diz respeito à contribuição da professora Renata, cabe mencionar o seu trabalho acadêmico, que, a partir de sua formação em dança, na Unicamp — mesma instituição em que realizou o mestrado e doutorado em Artes —, discute a preparação corporal e a criação em dança na fricção com manifestações culturais de marca da identidade negra, como o hip-hop, a capoeira angola, o jongo, o tambor de crioula e o samba de roda.

A partir de suas pesquisas de mestrado e doutorado, Renata desenvolveu a metodologia de trabalho em dança denominada Instalação Corporal, que alicerça alguns estudos realizados no NuPICC. Também, desenvolveu o livro publicado em 2012, fruto de sua tese de doutorado, intitulado *Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em Dança*. Em parceria com Marlini Dorneles de Lima, o conceito de encruzilhada se desdobrou na metodologia denominada Campo vivido e Poetnografia (2014). Em parceria com José Luiz Cirqueira Falcão, publicou, em 2021, o livro *Performance Negra e Dramaturgia do Corpo na Capoeira Angola*, no qual se dedicou ao debate conceitual sobre performance negra, Capoeira Angola e Performances Culturais e propôs “um gingado teórico-metodológico, uma escrita” ancorada nas experiências do autor e da autora com a Capoeira Angola — como preconizou Marlini Dorneles no prefácio do livro.

A obra cumpre um papel importante na organização e atualização de conceitos do campo da performance, por uma perspectiva interdisciplinar e, ao considerarem a Capoeira Angola como uma “Performance Tradicional afrocentrada”, Silva e Falcão (2021, p. 35) intencionaram “[...] neste livro, aprofundar o debate sobre dramaturgia do corpo na Performance Negra”.

Esforço também empenhado em artigos publicados com suas orientações, tais como: *Poéticas da encruzilhada: Capoeira no jogo da cena* (Silva et al., 2024); *Ressonâncias musicais no corpo e cena da performance negra* (Santos; Kabilaewatala, 2024); *Arte + identidade negra = a performance negra? Um olhar para o fórum nacional de performance negra* (Kabilaewtala et al., 2024); *Narrativas do campo de mandiga na construção de performances negras contemporâneas* (Peixoto; Silva, 2021), dentre outros.

Vale destacar o artigo *Negro Teatro, Negra Performance*, no qual Renata de Lima Silva e Jordana Dolores Peixoto (2022) conceituaram a Performance Negra como uma possível “dimensão estética e sinestésica do Movimento Negro” (Silva; Peixoto, 2022, p. 6). Nessa relação, as autoras assinalam que,

[...] a Performance Negra não como manifestação do exótico, mas como movimento político e estético que, juntamente com o Movimento Negro, insurge-se em prol da dignidade e cidadania da população negra. Talvez possamos até pensar a Performance Negra como uma faceta do Movimento Negro, que, além de atuar por dentro de movimentos políticos – partidos, sindicatos, organizações não governamentais, associações –, também compreendeu o poder discursivo e mobilizador do corpo e das artes.

Tal reflexão é importante, pois, reconhece como as lutas antirracistas no Brasil são catalisadoras de diversas produções estéticas negras e, portanto, podem ser vistas como produtoras de performance negra.

As pesquisas aqui apresentadas evidenciaram que a performance negra está diretamente relacionada a um posicionamento político na cena artística, que permite a reconstrução de identidades e imagens que foram perdidas na diáspora. Para este estudo, importa pensar a performance negra que dialoga com os estudos sobre corpo e imagem de Beatriz Nascimento (1989), com o pensamento feminista negro suas noções políticas de empoderamento em Collins (2019) e empoderamento a partir de Joice Berth (2020) etc. Isso porque acredito que a performance de mulheres negras é atravessada por questões particulares, do mesmo modo, ao dialogar com Teixeira (2010; 2016), Matos (2012) e Carmo (2014; 2023), sobre a Deficiência nas Artes Cênicas e a produção artística de artistas com deficiências e suas estéticas, notamos que tais artistas e pesquisadores também se posicionam politicamente na cena artística contemporânea. Por outro lado, ambos os campos de estudos evidenciaram como a experiência de mulheres negras com deficiência estão invisíveis.

Dialogando com Beatriz Nascimento (1989), enfatizo a potência dos estudos da performance negra como lugar simbólico de referência no âmbito da pesquisa acadêmica, pois tem permitido que narrativas biográficas se materializem, o que modifica assim o percurso

científico da escrita impessoal e dá lugar a subjetividades negras. De modo semelhante, ocorre na produção de artistas com deficiência que reivindicam que suas subjetividades sejam reconhecidas e que, ao mesmo tempo, propõem novos contornos para o entendimento da própria deficiência, como experiência, conceito e modo de existir no mundo.

Portanto, a contribuição desta pesquisa é a construção de uma Escrivivência que pretende discorrer sobre performance negra e a estética da deficiência em relação, seja pelo território, pelos corpos, ou pelas bandeiras políticas assumidas na cena artística, a fim de apresentar e nomear algumas artistas negras que, de algum modo, passaram pelo meu percurso. Para tanto, considero importante mencionar a Dança Inclusiva (Amoedo, 2002) como uma porta de entrada para o universo conceitual e prático da Deficiência nas artes cênicas, como discorrerei a seguir.

1.2 Caminhos pela Dança Inclusiva

Durante a graduação em Dança, cursei uma disciplina chamada *Dança, inclusão e diferença*. Nela, conheci um pouco sobre os tipos de deficiências e aprendi a olhar para a diferença sob uma nova perspectiva. Uma das avaliações finais da disciplina foi a escrita de um artigo que buscasse relacionar o conteúdo das aulas com a nossa prática em dança. Como a professora não era da área da dança, essa relação não ficou devidamente clara, então, durante a busca para o artigo, encontrei algumas companhias que trabalhavam com o que denominavam “dança inclusiva”, como a *Candoco Cia. de dança*, fundada em 1991 em Londres, na Inglaterra, e o Grupo Dançando com a Diferença, fundado 10 anos mais tarde, em 2001, na Ilha da Madeira, em Portugal — com o qual tive contato posteriormente, em 2018 e 2020, experiência sobre a qual discorrerei mais adiante.

Conhecer um pouco do trabalho dessas companhias, mesmo que apenas teoricamente, conectou efetivamente a “dança”, a “inclusão” e a “diferença”, abordados durante a disciplina. Isso me levou a compreender que estava em curso a construção de uma estética artística, que, a despeito de serem encabeçados por pessoas sem deficiência, estavam comprometidos com a profissionalização das pessoas com deficiência por meio da dança.

O entendimento prático do que era a Dança Inclusiva só começou em 2017, durante o projeto *Dançando com a Diferença: Arte, Inclusão e Comunidade*⁹, desenvolvido desde o ano de 2017, pela Professora Dr^a. Marlini Dorneles de Lima. Uma das ações desse projeto foi

⁹ Projeto de extensão, cadastrado na Faculdade de Educação e Dança.

contemplada pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás (Edital 17/2016), com o objetivo de desenvolver atividades de formação, bem como ações educacionais e artísticas, de modo a aproximar a arte e a inclusão na cidade de Goiânia. O projeto aconteceu a partir da remontagem do espetáculo *Endless* (2012), obra de Henrique Amoedo. Foi a participação nesse projeto que me permitiu conhecer a Companhia Dançando com a Diferença¹⁰.

Amoedo (2002) conceituou a Dança Inclusiva em sua dissertação de mestrado, escrita com o objetivo de “descrever, comparar e caracterizar companhias de dança que incluem pessoas portadoras de deficiência motora em seu elenco e que actuem, portanto, no âmbito da dança inclusiva em contexto artístico” (Amoedo, 2002, p. 64). A saber, as companhias foram a CandoCo Dance Company, fundada em Londres, na Inglaterra, em 1991, e a Roda Viva Cia. de Dança, criada em Natal, no Rio Grande do Norte, no Brasil, em 1995. Nela, o autor compreende como Dança Inclusiva:

[...] Aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em todo a elaboração e criação artística. Todo este processo deve levar em consideração a possibilidade de mudança da imagem social e inclusão destas pessoas na sociedade, através da arte de dançar, uma necessidade premente em vários países onde este tipo de trabalho existe (p. 21).

O autor acreditava, naquele momento, na temporalidade do conceito, embora considerasse importante nomear e destacar os trabalhos artísticos que tivessem pessoas com e sem deficiência. Assim, conclui a sua dissertação ao ressaltar que,

[...] quando 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 dúbia pensamos que teremos cumprido o nosso papel em busca de uma real inclusão destas pessoas no universo da dança, e nesse momento, o termo *Dança Inclusiva*¹¹ poderá ser desprezado, ficando somente para os registos históricos – sintoma de plena aceitação da unicidade na diversidade pois, de bailarinos se trata, que dançam com o corpo e não “apesar do corpo”⁴.

Passados 23 anos, ainda não alcançamos a “plena aceitação da unicidade da diversidade” do qual fala Amoedo (2002), mas outros conceitos e caminhos estão sendo construídos desde então. Dessa vez, por pessoas com deficiência que passam a nomear seus

¹⁰ Companhia de Dança Inclusiva que tem o objetivo de modificar a imagem da pessoa com deficiência por meio da dança. Mais informações acessar o site da companhia, disponível em <<https://danca-inclusiva.com/>> Acesso em 01 de mar. 2023.

¹¹ Grifo do autor

próprios trabalhos e construir estéticas próprias. Vale destacar que, embora seja importante reconhecer a relevância do conceito, a presença da pessoa com deficiência em cena não garante que seus direitos estejam assegurados, ou mesmo que esse sujeito esteja em lugar de protagonismo do trabalho que ali se realiza.

O protagonismo a que me refiro pôde ser percebido durante a remontagem do Espetáculo *Endless* na cidade de Goiânia, que, embora ancorado no conceito de Dança Inclusiva, foi um espaço de proposição de novos contornos, como o racismo, o sexismo e processos de violência contra a população LGBTQIAP+¹², que discorrerei a seguir, e nos trabalhos do Grupo de Dança Diversus, como discorrerei no Capítulo 2.

A remontagem do espetáculo *Endless* foi uma oportunidade ímpar de aprendizado e contato com a prática da Dança Inclusiva. Além disso, foi um intercâmbio entre artistas brasileiros e portugueses de contextos, realidades e experiências distintas. Abaixo, há o Card de divulgação do espetáculo.

Figura 6 — Card de divulgação espetáculo Endless



Fonte: Arquivo GDD

Descrição da imagem: Cartaz de divulgação vertical. O fundo é branco, com manchas vermelhas que se assemelham a sangue, principalmente no lado direito. À esquerda, em primeiro plano, está uma pessoa de pele clara e cabeça rapada, vista do peito para cima. O seu braço direito está levantado e dobrado sobre a testa, e o esquerdo está cruzado na frente da boca. Entre os braços, os seus olhos fixam o espectador com as sobrancelhas levemente franzidas. Na pele do braço direito, lê-se a frase em alemão

¹² Sigla usada na atualidade e significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexual, Assexual, Pansexual.

"Arbeit macht frei", em letras maiúsculas que imitam uma escrita manual. No antebraço esquerdo, a palavra "ENDLESS" está escrita da mesma forma. Do lado direito do cartaz, sobre as manchas vermelhas, as informações estão dispostas verticalmente. No topo, o logo do grupo "Dançando com a Diferença". Abaixo, em texto branco e vermelho: "19/06 - 20H" e "20/06 - 15H/20H". Seguem os dados do local: "Teatro Basileu França, Goiânia - Brasil, Av. Universitária, 1750, Setor Universitário". Em destaque, a palavra "GRATUITO". Mais abaixo: "coreografia: HENRIQUE AMOEDO" e "Com elenco de intérpretes da Ilha da Madeira e Viseu - Portugal e Goiânia - Brasil". Na parte inferior, estão os logotipos das entidades de apoio e parceria.

De acordo com Dalla Déa *et al* (2021, p. 91):

Participaram do processo de preparação e do espetáculo aproximadamente 90 pessoas, envolvendo equipe de professores, filmagem, iluminação, som, apoio e 60 pessoas no palco como bailarinos, músicos, cantores e atores, entre eles a diversidade de gênero, geracional, de experiência na dança, nacionalidade (portugueses e brasileiros) e de deficiência/eficiência (motora, intelectual, visual e auditiva) estavam presentes⁹. Os ensaios foram orientados pelas práticas pedagógicas inclusivas, onde todos participaram das mesmas atividades, existiam ações com acessibilidade pedagógica, atitudinal, arquitetônica e comunicacional.

A bagagem de criação do espetáculo foi compartilhada pelo diretor da Cia, Henrique Amoedo¹³, por meio de uma formação teórico prática destinada para o elenco goiano do espetáculo. Nesse sentido, contou com a participação de bailarinos, estudantes universitários, professores de escolas e instituições de ensino regular. Como abordou Dalla Dea *et al* (2021), a primeira montagem e criação do espetáculo aconteceu entre os anos de 2011 e 2012, como uma das ações do projeto europeu “aprendizagem ao longo da vida”, que reuniu Alemanha, Lituânia, Estônia e Portugal em parceria para seu desenvolvimento. Uma das etapas do projeto foi composta por visitas aos campos de concentração de Auschwitz. Durante a remontagem em Goiânia, foram compartilhados fotos e vídeos dessas visitas, com objetivo de sensibilizar e aproximar os intérpretes da realidade da época.

De acordo com Amoedo (2018)¹⁴, o espetáculo aborda o holocausto com o objetivo de refletir e conscientizar as pessoas sobre a atualidade desta tragédia histórica, sobretudo para que não se repita. A tradução da palavra *Endless* do inglês para o português significa “sem fim”. É importante destacar que houve uma abertura poética durante a remontagem brasileira, o que possibilitou que outras situações de preconceito e extermínio da vida e da diferença fossem

¹³ Doutorando e Mestre em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, onde também se licenciou em Educação Física e Desporto (1994). É especialista em consciencialização corporal (1999). É fundador do Dançando com a Diferença, com sede na Ilha da Madeira, em Portugal. No Brasil fundou a Roda Viva Cia. de Dança em 1999 (Mais informações acessar: <https://danca-inclusiva.com/associacao/direcao-artistica>).

¹⁴ Ver: DOCUMENTÁRIO ENDLESS. [S. l.], 13 maio de 2021. Publicado por Vanessa Helena Santana Dalla Dea. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5S4ybppFCRg>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

inseridas, tais como racismo, feminicídio e a morte das pessoas LGBTQIA+¹⁵, que apareceram como parte da composição de algumas cenas.

Revisitar o Holocausto, como acontecimento histórico, e concebê-lo como ponto de partida estético para a cena me fez lembrar da abordagem da performance feita pela autora mexicana Diana Taylor (2013, p. 261). Nesse sentido, ela compreende que a performance “funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma”.

Cabe contextualizar melhor o entendimento da autora sobre as noções de *performance* e, em seguida, de *arquivo* e *repertório*. Para ela, “As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social [...]” (Taylor, 2013, p. 27). Isto é, podemos compreendê-la como o objeto e processo de análise dos estudos da performance, tais como a dança, o teatro, o ritual, ou seja, em linhas gerais, eventos “que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais apropriados para a ocasião” (Taylor, 2013, p. 27).

A autora afirma, ainda, que “em segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances”. Assim, também podemos compreender a performance como uma epistemologia (Taylor, 2013, p. 27), e é isso que esta pesquisa de doutorado pretende, de alguma maneira, ampliar as possibilidades epistemológicas da performance ao pensar pontos de contato entre a Performance Negra e a Estética da Deficiência.

Outra contribuição importante de Taylor (2013, p. 45) é a compreensão da performance como “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance permitem ampliar o que entendemos por ‘conhecimento’ [...]”. Acredito que essa ampliação seja importante pelo seu potencial de criar formas de conhecimento mais horizontais e democráticas. Nesse sentido, a mudança de “foco da cultura escrita, para a cultura incorporada, do discursivo para o performático” nos faz mudar nossas metodologias, ou seja, nos faz buscar outros modos fazer pesquisa, de coletar e analisar dados, de estar em campo e, portanto, de se relacionar com o que se pretende pesquisar.

Assim, as noções de *arquivo* e *repertório*, apresentadas por Diana Taylor, representam uma mudança epistemológica significativa por atribuir valor ao corpo e à transmissão de

¹⁵ Significado da sigla: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Queer, Intersexual e o “+”: Abarca todas as outras siglas e identidades que integram o movimento, como pessoas pansexuais, não binárias etc. Ver: VICENZO, Giacomo. Você sabe o que significa cada letra da sigla LGBTQIA+? Ecoa Uol, São Paulo, 7 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/12/07/o-que-significa-lgbtqia-e-como-a-sigla-da-visibility-a-diferentes-lutas.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

conhecimento incorporada. Ela questiona a supremacia da linguagem escrita em relação a outras formas de transmissão de conhecimento, já que a colonização fez de tudo para assegurar seu poder e, portanto, sua versão da história por esse mecanismo.

Os arquivos são os textos, documentos etc. ou seja, “a memória arquivada existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (Taylor, 2013, p. 48). “O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em suma todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (Taylor, 2013, p. 49). Não pretendo me aprofundar nesse estudo, mas desejo destacar a centralidade das práticas incorporadas na produção e na transmissão de conhecimento, antes negada pelo conhecimento hegemônico.

A partir desse estudo, temos um elemento importante para pensar a remontagem do espetáculo *Endless*, pois estávamos diante de dois arquivos. De um lado, arquivos históricos sobre o holocausto, de outro, os registros da visita da companhia Dançando com a Diferença aos campos de concentração de Auschwitz, assim como a filmagem da primeira versão do espetáculo.

Ambos comprovavam que o Holocausto de fato aconteceu, o arquivo se tornou o ponto de partida para a construção de um novo repertório. Isso porque:

A possibilidade de recontextualização e transmissão da performance e do trauma, contudo, aponta para diferenças importantes. Na performance, os comportamentos e as ações, podem ser separados dos atores sociais que os performatizam. Essas ações podem ser apreendidas, encenadas e passadas para outras pessoas. A transmissão da experiência traumática se parece mais com o “contágio” – uma pessoa “pega” e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos passados. A experiência traumática pode ser transmissível, mas é inseparável do sujeito que sofre (Taylor, 2013, p. 236).

Com a ajuda de Diana Taylor (2013), pude atribuir novos sentidos à experiência de dançar o *Endless*, pois, mesmo que soubéssemos que não éramos os sujeitos que vivenciaram o trauma do Holocausto, fomos “contagiados” pelos arquivos e pela memória histórica de um trauma coletivo. Ademais, assim como eu, havia outras mulheres negras, com e sem deficiência, em cena, assim como havia um interesse mútuo da direção e dos participantes para buscar maneiras performáticas de colocar essas diferenças em cena.

Figura 7 — Ensaio remontagem Endless, 2018



Foto: Centro de Realização e Investigação Audiovisual - Cria.lab da Universidade Estadual de Goiás

Descrição da imagem: Fotografia horizontal em preto e branco. Quatro jovens mulheres estão perfiladas, uma ao lado da outra, em plano médio, mostrando-as da cintura para cima. Todas têm cabelos volumosos e cacheados e olham para a esquerda, fora do enquadramento, com semblantes sérios e concentrados. A primeira, à esquerda, veste uma *t-shirt* escura. A segunda usa uma camisola desportiva branca com uma faixa diagonal preta. A terceira usa uma *t-shirt* clara com um padrão manchado. A quarta, à direita, veste uma blusa de alças escura. A iluminação lateral realça os contornos dos seus rostos e cabelos.

Desse modo, na cena que se formava paredões de fuzilamento, com um aglomerado de pessoas à direita e à esquerda do palco, formamos um paredão composto apenas por mulheres negras com e sem deficiência. Essa cena foi um pouco indigesta, pois, ciente do feminicídio e de outras formas de violências das quais somos vítimas, coloquei meu corpo ali em performance “para morrer”.

Figura 8 — Cena fuzilamento - Paredão de mulheres negras. Espetáculo Endless, 2018



Foto: Centro de Realização e Investigação Audiovisual - Cria.lab da Universidade Estadual de Goiás
 Descrição da imagem: Fotografia de palco com iluminação dramática. A cena está dividida em dois planos. Ao fundo, um grupo numeroso de pessoas de diversas aparências está de pé, em filas compactas. Vestem camisolas largas e claras de manga comprida, na altura dos joelhos, e têm os rostos virados para a frente com expressões sombrias. Em primeiro plano, no chão do palco, um amontoado de corpos está deitado em várias posições. Uma forte luz alaranjada vinda da frente ilumina intensamente este grupo no chão, enquanto o grupo de pé permanece numa luz mais difusa. O fundo é escuro.

No fim dessa cena, um dos integrantes representava uma de suas faces femininas, ao se travestir de mulher para ser a última vítima do fuzilamento. Essa morte final também diz muito sobre os dados alarmantes do Brasil, que é o país que mais mata pessoas LGBTQIAP+ no mundo. Aqui, uma pessoa LGBTQIA+ é morta a cada 34 horas¹⁶. Conforme os dados de 2021, foram registradas 285 mortes¹⁷, a maioria delas ocorreu na região nordeste e sudeste do país e são de mulheres trans/travestis negras.

O processo artístico, criativo e formativo do espetáculo deu origem à *exposição (Re) Existência* e ao documentário *Endless*¹⁸. A exposição teve cunho sensorial e acessível, com

¹⁶ Dados de 2022, do Observatório do Grupo Gay da Bahia. Ver: SCHMITZ, Beto. Mortes violentas de LGBTQ+ Brasil: Observatório do Grupo Gay da Bahia, 2022. Grupo Dignidade, [S. l.], 19 jan. 2023. Disponível em <<https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>> Acesso em 01 de mar. 2023.

¹⁷ De acordo com o Dossiê divulgado pelo Instituto Patrícia Galvão. Ver: ACONTECE; ANTRA; ABGLT. Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: Dossiê 2021. Instituto Patrícia Galvão, [S. l.], 2022. Disponível em <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/mortes-e-violencias-contralgbti-no-brasil-dossie-2021-acontece-antra-abglt-2022/>> Acesso em 01 de mar. 2023.

¹⁸ Ver: DOCUMENTÁRIO ENDLESS. [S. l.], 13 maio de 2021. Publicado por Vanessa Helena Santana Dalla Dea. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5S4ybppFCRg>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

curadoria de Júlia Mariano, era composta por imagens e vídeos do *Making off* da produção do espetáculo, com áudio descrição das fotos, piso tátil, legendas em braille, que incluíam algumas fotos em 3D. A participação do artista visual Hal Wildson deixou a exposição mais interessante, ele desenvolveu a série “poesia táteis”, formada por obras que dialogavam com a dramaturgia do espetáculo e tratavam do amor, solidão, afeto e as diferenças da condição humana.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 1 – Sugiro que pause a leitura para assistir ao documentário *Endless*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5S4ybppFCRg>> .

O documentário é composto por imagens do *Making off*, das apresentações e por depoimentos de alguns participantes. Foi analisado no artigo *Dança como possibilidade de educação para Direitos Humanos: entendendo, discutindo e encenando o Holocausto*, de autoria de Vanessa Helena Santana Dalla Déa, Marlíni Dorneles de Lima, José Henrique Amoedo Barral e Julia Mariano Ferreira (2021). Nele, as autoras/es evidenciaram o potencial inclusivo e decolonial da dança a partir de discussões que educaram seus participantes e expectadores na perspectiva dos direitos humanos, não apenas pela temática, mas por sua abordagem que primou pela acessibilidade e transversalidade de saberes em todas as suas etapas. Para elas/es:

A dança tem o poder de incorporar questões sociais, políticas, estéticas e afetivas, os movimentos em dança formulam impressões, concebem e representam experiências, projetam valores, sentidos e significados, revelam ainda os sentimentos, sensações e emoções (Dalla Déa *et al.*, 2021, p. 93)

Cabe destacar o compromisso político com a acessibilidade desse projeto, por meio da construção de uma dramaturgia acessível com os recursos como audiodescrição e Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) — que integrou uma das cenas, na qual atuaram bailarinos surdos que, enquanto dançavam, interpretavam, em LIBRAS, alguns trechos da música que estava sendo executada ao vivo. Como recurso de acessibilidade, além da audiodescrição, havia a maquete do palco, programa do espetáculo em Braille e uma visita guiada ao teatro, que acontecia antes do espetáculo. Outro detalhe interessante, era que a capa do programa em braille, foi feita com o mesmo tecido da roupa dos figurinos para que a pessoa cega pudesse sentir a textura do tecido, a capa em 3D dentro do programa além do braille, tem em 3D a posição o palco e a posição dos artistas no palco, que evidencia o cuidado que o Diversus teve com

acessibilidade, ao implementar ações que ainda não haviam sido implementadas em remontagens anteriores do mesmo espetáculo.

O projeto de Extensão *Dançando com a Diferença: arte, inclusão e comunidade* da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da Universidade Federal de Goiás (UFG), assim como suas ações, permitiram que muitas pessoas pudessem estrear como artistas no palco e, ainda, pudessem despertar outros interesses na docência ou na pesquisa. Isso contribuiu para o desenvolvimento pessoal e profissional de cada participante, conforme socializado e problematizado por Lima, Dalla Déa *et al* (2018, 2021, 2023) em alguns artigos.

A trajetória do Grupo de Dança Diversus segue em construção (como relatarei no Capítulo 2 – Carta Para Josy) e conta com vários projetos contemplados em diferentes editais no âmbito municipal, estadual, nacional e internacional, como a Lei de Incentivo à Cultura do Município de Goiânia, o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, Lei Aldir Blanc, IBERESCENA, Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), com os Prêmios Acessibilidança de 2020 e 2021, dentre outros.

Particularmente, participar do projeto em questão foi uma experiência formativa importante, visto que, em diálogo, conseguimos construir cenas que estivessem relacionadas com pautas políticas que são caras às mulheres negras, grupo do qual faço parte. Outro aspecto importante de ser mencionado foi a construção de um trabalho de dança pautado em temas políticos contemporâneos e na defesa de direitos humanos fundamentais. Além disso, olhando daqui, percebo como foi um divisor de águas que me motivou a conhecer mais da Dança Inclusiva, sem nela permanecer, pois está em curso a construção de um universo outro sobre a Deficiência nas artes cênicas. Assim, foi a curiosidade pela Dança Inclusiva e o desejo que aprender com o Dançando com a Diferença que me motivaram a escrever o projeto de intercâmbio que relatarei a seguir.

1.3 Cruzando o Atlântico: A Dança Inclusiva do lado de lá

O projeto *Aperfeiçoamento artístico em dança inclusiva com o Dançando com a Diferença* foi contemplado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás (Edital 02/2018) com bolsa de formação em artes. Ele foi escrito com o intuito de aprofundar meus conhecimentos sobre dança e inclusão e, ainda de poder difundir práticas inclusivas na cidade de Goiânia e no estado de Goiás.

As ações desenvolvidas como devolutivas do projeto pretendiam contribuir para que esse debate chegasse aos negligenciados socialmente na cidade de Goiânia e nas cidades do

interior, com foco na população que ocupava os orfanatos e abrigos da cidade de Goiânia e nas instituições de ensino que se colocam na luta pela inclusão das pessoas com deficiência.

Compartilho abaixo um dos *cards* criados para a divulgação do projeto, o qual possui uma visão geral das ações desenvolvidas. Esse projeto foi importante para minha formação, tanto como experiência de produção e gestão de projeto cultural, quanto como artista e criadora, pois resultou em uma oportunidade ímpar de aprendizado profissional.

Figura 9 — Card de Divulgação projeto Aperfeiçoamento Artístico em Dança Inclusiva com o Dançando com a Diferença

APERFEIÇOAMENTO ARTÍSTICO EM DANÇA
INCLUSIVA COM O GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA

ILHA DA MADEIRA
PORTUGAL

2 Vivências Práticas para a Companhia Dançando com a Diferença.

Apresentação do trabalho artístico, **"O CAÇADOR DE UMA FLECHA SÓ"**
para a Companhia Dançando com a Diferença.

Apresentação do trabalho artístico, **"O CAÇADOR DE UMA FLECHA SÓ"**
para a comunidade madeirense.

GOIÂNIA, APARECIDA DE GOIÂNIA, GOIÁS E ANÁPOLIS
BRASIL

10 Oficinas.

10 Apresentações Artísticas.

10 Palestras em Instituições Parceiras.

APOIO: **DANÇANDO DIFERENÇA** **FUNDO DE ARTE E CULTURA DE GOIÁS** **SECULT** **GOIÁS**

APRESENTAÇÃO: **SECULT** **GOIÁS**

Este projeto foi contemplado pelo Edital de Fomento Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2018. Edital Bolsa do Formação em Artes 02/2018

Designer: Michel Cunha

Fonte: arquivo pessoal

Descrição da imagem: Cartaz publicitário vertical. A metade superior tem um fundo escuro com linhas brancas finas e curvas. Sobreposto, há uma fotografia em tons escuros de uma dançarina com o cabelo cacheado curto, em movimento. Em letras brancas, o texto: "APERFEIÇOAMENTO ARTÍSTICO EM DANÇA INCLUSIVA COM O GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA". A metade inferior tem um fundo verde escuro. Em letras maiúsculas verde-claras, lê-se "ILHA DA MADEIRA" e "PORTUGAL", seguido por uma lista de atividades em letras brancas. Abaixo, em verde-claro, "GOIÂNIA, APARECIDA DE GOIÂNIA, GOIÁS E ANÁPOLIS" e "BRASIL", seguido por mais atividades. Na base, sobre fundo branco, estão os logotipos dos apoiantes e da apresentação.

O intercâmbio com o Dançando com a Diferença foi atravessado pela pandemia provocada pelo COVID-19, desse modo, a gestão do tempo envolveu uma dedicação quase que exclusiva a conhecer o repertório da Cia., os documentários produzidos ao longo dos anos e,

também, ao aprofundamento nos estudos sobre o conceito de Dança Inclusiva (Amoedo, 2002) — que está intimamente relacionada à missão e valores do Dançando. Abaixo, estão as informações do site da Cia.:

A Dança Inclusiva como conceito pelo Dançando com a Diferença abarca metodologias em Dança desenvolvidas por Henrique Amoedo, diretor artístico da companhia.

No contexto desta companhia, a Dança Inclusiva é o reflexo da trajetória profissional e acadêmica do mentor e diretor artístico do projeto, que desenvolve trabalhos desta natureza desde o ano de 1996 entre o Brasil e Portugal. No cenário contemporâneo das artes performativas, a Dança Inclusiva contribuiu para a valorização das capacidades e competências artísticas dos bailarinos com deficiência. O Dançando com a Diferença dissemina a Dança Inclusiva através dos seus trabalhos em circulação pelo território nacional e internacional. Esta companhia distingue-se pelo trabalho em áreas – estruturais de intervenção, tendo em conta a heterogeneidade dos elencos de repertório e as atividades sociais e pedagógicas realizadas, independentemente do tipo de deficiência (Dançando com a Diferença, 2022).

Quanto às metodologias desenvolvidas,

[...] conciliam conhecimentos de diferentes áreas: desenvolvimento pessoal, deficiência, reabilitação e Dança, com o intuito de proporcionar o desenvolvimento global das capacidades e competências específicas na Dança de todos os bailarinos com a finalidade da sua profissionalização. A formação de base do bailarino é enriquecida com os contributos de diferentes professores e criadores convidados pela companhia (Dançando com a Diferença, 2022).

O primeiro momento do intercâmbio foi dedicado a conhecer a história do grupo por meio dos documentários *O corpo Elétrico* (2008) e *Do palco até si - Dançando com a Diferença ROAD*¹⁹ (2014). No que tange ao repertório, coreografado pelo diretor Henrique Amoedo, pude assistir às gravações dos espetáculos *Menina da Lua* (2003), a trilogia *Grotox* (2009), *Endless* (2012) e *SAFE* (2019). Desses, dancei o *Endless*, que foi remontado no Brasil em 2018. Além disso, nos primeiros dias de intercâmbio, antes do isolamento, começamos a ensaiar o *SAFE*, que seria apresentado em Rotterdam, no *International Community Arts Festival* (ICAF), no fim de março de 2020 — o que não aconteceu, por conta da pandemia.

Dos espetáculos de coreógrafos externos, assisti: *Levanta os braços como antena para o céu* (2005), coreografia de Clara Andermatt; *Apaixonado* (2006), coreografia de Henrique Rodvalho; *Tempus Incertus*, de Elizabete Monteiro; *Beautiful people* (2008), de Rui Horta;

¹⁹ ROAD foi um projeto que aconteceu entre outubro e dezembro de 2014 e tinha o objetivo de sensibilizar as pessoas para a inclusão por meio da dança.

Dez mil seres (2012), também da Clara Andermatt; *Bichos* (2016), de Rui Lopes; *Doesdicom*, de Tânia Carvalho, e *Happy Island* (2018), coreografia de La Ribot.

Assim, a partir do acesso ao repertório e da leitura da dissertação de mestrado do Ms. Henrique Amoedo, tive uma noção mais ampla do trabalho desenvolvido pelo Dançando com a Diferença em seus mais de 20 anos de história e conheci o trabalho de diversos coreógrafos europeus, desconhecidos para mim, até então. Durante o isolamento, a Cia. propôs alguns encontros online, como o *Sonífera Ilha*, que aconteceu no dia 19 de abril, e um conjunto de *lives*, no dia 29 de abril, em comemoração ao Dia Mundial da Dança. Ambos os eventos contaram com a participação de pessoas que passaram pela trajetória do Henrique Amoedo e, posteriormente, da história do Dançando com a Diferença.

Nesse ínterim, outras leituras foram indicadas pelo, até então, orientador pedagógico do projeto, Henrique Amoedo. Leituras, essas, que versavam sobre os desdobramentos do conceito de Dança Inclusiva ao longo do tempo, ou sobre o impacto do Dançando com a Diferença na contemporaneidade.

Silva (2011), em sua dissertação de mestrado intitulada *Dança (Inclusiva) O Impacto do Grupo Dançando com a Diferença*, fez um estudo que objetivou analisar e refletir sobre o impacto do Grupo na trajetória dos participantes e dos seus contributos no âmbito da dança. Nele, é considerada a missão central da organização, que é a mudança da imagem social da pessoa com deficiência por meio da dança.

A autora apresentou uma análise cuidadosa sobre a percepção dos bailarinos, do público e da mídia, ao apontar como o trabalho desenvolvido pela Companhia modificou a vida dos envolvidos diretamente e, aos poucos, foi formando público para uma estética que está em construção na dança contemporânea.

Soares (2013), por outro lado, abordou a estética do espetáculo *Grotox*, coreografia de Henrique Amoedo (2009), em sua dissertação de mestrado intitulada *Nem belo, nem feio: Grotox. Pelo direito de dançar a diferença*. Por meio de uma análise crítica da obra, embasada na Crítica Genética (Salles, 2004), a autora esmiúça o processo criativo, as concepções estéticas que nortearam a obra e a corporeidade dos bailarinos. Para Soares (2013),

A narrativa do espetáculo discorre, em quase sua totalidade, sobre a tônica da oposição entre o belo e o feio. Podemos afirmar que essa ideia de oposição está associada ao dualismo cartesiano, que foi um pensamento que se propagou no Modernismo e que de certa forma perdura até agora (Soares, 2013, p. 65).

O espetáculo Grotox foi uma das obras que pude assistir em vídeo, durante o intercâmbio, a leitura da escrita poética do trabalho da autora ampliou os meus sentidos a respeito da obra, por detalhar aspectos que fogem da *ponta do Iceberg* que é a apresentação em si. Falar do processo criativo e do processo de produção de uma obra, significa dimensionar o trabalho por trás do “grande dia”. Assim, destaco essa leitura como um mergulho poético pelo espetáculo Grotox e sobre a relação da dança com os direitos humanos, visto também na remontagem do *Endless* no Brasil (Dalla Dea *et al.*, 2021).

Após o isolamento, com o retorno das aulas práticas, pude acessar o arcabouço prático das aulas. Assim, naquele momento, a técnica da Dança Inclusiva estava diretamente relacionada com os pilares da improvisação e do Método Dança-Educação Física – MDEF, desenvolvido pelo professor e pesquisador Edson Claro (1949-2013) ao longo de sua trajetória e publicitado, em 1988, por meio de sua dissertação de mestrado. Cabe destacar que Edson Claro foi um dos fundadores da já mencionada, Roda Viva Cia. de Dança em Natal, em meados da década de 1990.

A série de documentários Figuras da dança²⁰, dedicou um de seus episódios à história do artista e pesquisador, no qual Inês Borgea e Marcela Benvegno (2012, p. 4) afirmam que a criação do Método Dança-Educação Física (MDEF) apostava na multidisciplinaridade e buscava “despertar a consciência corporal em cada um e preocupando-se com a ligação entre dança e educação física como processo de educação”. Para elas,

O método surgiu da necessidade de ampliar o conhecimento do próprio corpo e da mobilidade humana, visando entender o corpo e sua relação com os espaços internos e externos, o desenvolvimento motor, psíquico e social, a união da teoria e prática e a associação de diferentes técnicas voltadas para a educação (Borgea; Benvegno, 2012, p. 6).

Assim, o retorno das aulas práticas da Cia. pós-isolamento, que vivenciei no primeiro momento, esteve voltado para o fortalecimento corporal com práticas orientadas de funcional e pilates. No segundo momento, retornamos ao estúdio e, ainda preocupados com a preparação corporal dos bailarinos que ficaram em casa durante o isolamento, o MDEF foi muito utilizado e referenciado, pois traria o vigor e o condicionamento físico necessário, além de permitir a possibilidade criativa inerente à dança.

²⁰ Uma série de documentários produzida pela São Paulo Companhia de Dança, com a finalidade de compartilhar histórias de poetas da dança cênica brasileira, que, ao total, é formada por 43 episódios. Além disso, o material é composto por DVD e livreto que foram distribuídos em instituições educativas, espaços culturais e bibliotecas. Mais informações em: <https://spcd.com.br/memoria/figuras-da-danca/>

Paula Varanda (2024) reflete sobre a estética do trabalho das artistas Diana Niepce²¹ e Mickaella Dantas (1989 – 2024) no artigo *A diferença que faz a diferença – os discursos corporais de Diana Niepce e Mickaella Dantas*. A autora discorre sobre a trajetória das duas artistas, sem deixar de mencionar o trabalho continuado do Dançando com a Diferença como relevante para a construção da estética contemporânea da dança. Ela afirma que “Na atualidade, o corpo bailarino e profissional com deficiência é um dos agentes que asseguram a diversidade da dança em Portugal” (Varanda, 2024, p. 2).

Sem a intenção de me aprofundar na história de ambas as artistas, considero importante destacar que Mickaella Dantas, artista def. natural do nordeste brasileiro, de trajetória artística relevante em Portugal e Londres — onde atuou junto a Candoco —, recebeu uma homenagem póstuma por parte do Prêmio português Acesso Cultura²², conforme informou Varanda (2024):

A 19 de junho de 2024, a Acesso Cultura lançou um novo nome para o prêmio que, desde 2014, reconhece projetos e entidades que se têm diferenciado por políticas e práticas exemplares que contribuem para melhorar o acesso à participação cultural em Portugal. Este prêmio passou, desde essa data, a chamar-se “Prêmio Acesso Cultura – Mickaella Dantas” (Acesso Cultura, 2024). Este momento foi uma celebração muito emotiva, de reconhecimento da carreira de Mickaella Dantas [1989-2024], bailarina exímia, de uma força extraordinária, de um caráter cordial, divertido e generoso inigualável, que nos deixou após uma muito determinada, mas não vencida, luta contra o cancro.

Mickaella fez parte do Dançando com a Diferença entre 2011 e 2012, durante o intercâmbio participou dos eventos online produzidos pela Cia., ocasião em que tomei conhecimento de seu trabalho. Reverencio a sua história e sua busca aguerrida pela dança, que a levou a diversos palcos pelo mundo e deixou, para nós, a memória de sua dança e estética que, sem dúvidas, não fosse sua partida precoce, ainda teria muito para realizar e produzir.

A seguir, retomarei as reflexões sobre o intercâmbio com o Dançando com a Diferença, a fim de mapear algumas experiências que me ajudaram a perceber o meu corpo naquele espaço/tempo.

²¹ Mais informações em: <https://aniepce.com/biography>

²² Associação Cultural criada em 2013. Mais informações em: <https://acessocultura.org/quem-somos/historia/>

1.4 “Atravessei o mar, um sol da América do Sul me guia”²³

Antes de todo o tormento causado pela covid-19, ocorreu, no dia 08 de março de 2020, a estreia do documentário *Mulheres do meu país*, de Raquel Freire, no Teatro Viriato do Funchal, do qual uma das bailarinas da companhia Dançando com a Diferença fez parte. O documentário abordou a história de 14 mulheres que vivem em Portugal, entre portuguesas, imigrantes africanas, ciganas, empresárias, as histórias eram diversas. Trata-se de um longa-metragem com duração de 1’41, o qual a diretora e criadora apresenta assim:

São 14 histórias cruzadas, sobrepostas, contrastadas e colocadas em diálogo, são 14 testemunhos de vida, de resistência, de dignidade, que nos emocionam, interpelam, que ora nos provocam gargalhadas ora nos fazem engolir em seco. Em cada mulher, uma história onde se cruzam múltiplas opressões, em cada sujeito uma singularidade que é também a síntese de múltiplas determinações sociais. No seu conjunto, um retrato do país, das estruturas, das desigualdades, mas também da inteligência, da coragem, da emancipação, da luta pela felicidade (Freire, 2020).

Me recorde de alguns trechos, os quais abordavam as histórias algumas mulheres: Lúcia Vaz, uma cabo-verdiana que tinha 2 filhas, era mãe solo e trabalhava como empregada doméstica; Toya Prudêncio, uma mulher cigana que estava em busca de novas oportunidades de emprego; por fim, Mynda Guevara, uma *rapper* negra e portuguesa. O que cruzava a história daquelas mulheres, além da violência de gênero e classe, era o racismo e a xenofobia que sofrem cotidianamente.

Collins (2019) conceitua o pensamento feminismo negro a partir da experiência de mulheres negras estadunidenses. Apesar disso, as experiências de mulheres negras da diáspora apresentam muitos pontos em comum, pois “A opressão não é simplesmente compreendida no pensamento — ela é sentida no corpo de inúmeras maneiras” (Collins, 2019, p. 435). Logo, enquanto mulher negra e estrangeira naquele espaço, me identifiquei com as histórias e relatos que estavam sendo contados ali. Senti o peso das injustiças sociais narradas naquele espaço e comecei a entender a afirmação de Grada Kilomba²⁴ (2019), quando disse que Portugal ainda se vangloria por sua história colonial.

²³ Trecho da música *Um corpo no mundo* da cantora e compositora baiana Luedji Luna. A música integra o álbum de mesmo nome, lançado em 2016.

²⁴ Grada Kilomba é artista e pesquisadora multidisciplinar, doutora em Psicanálise, é uma das artistas mais relevantes da contemporaneidade. Nasceu em Portugal em 1968 e atualmente vive na Alemanha.

As estruturas de poder estabelecem mecanismos dinâmicos de opressão das mulheres negras, assim, Collins (2019) acredita que qualquer matriz de dominação, vista como sistema único ou de forma interseccional,

[...] é organizada por quatro domínios de poder que estão inter-relacionados são: o estrutural, o disciplinar, o hegemônico e o interpessoal. Cada domínio cumpre um propósito específico. O domínio estrutural organiza a opressão, enquanto o disciplinar a administra. O domínio hegemônico justifica a opressão, e o interpessoal influencia a experiência cotidiana e a consciência individual dela decorrente (Collins, 2019, p. 437).

A partir das histórias apresentadas no documentário, é possível identificar que os domínios de poder, apontados por Collins (2019), atravessam a história das mulheres negras com e sem deficiência, onde quer que estejam. Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano* (2019), a partir de sua experiência em Portugal e na Alemanha, onde vive atualmente, ajuda a pensar a situação de mulheres negras na Europa.

Kilomba (2019) aponta que, ao contrário de Portugal, que tem orgulho do seu passado colonial, a Alemanha tem vergonha. Nas palavras dela:

Cheguei a Berlim, onde a história colonial alemã e a ditadura imperial fascista também deixaram marcas inimagináveis. E, no entanto, pareceu-me haver uma pequena diferença: enquanto eu vinha de um lugar de negação, ou até mesmo *glorificação* da história colonial, estava agora num outro lugar onde a história provocava *culpa*, ou até mesmo *vergonha*. Este percurso de consciencialização coletiva, que começa com *negação-culpa-vergonha-reconhecimento-reparação*, não é de forma alguma um percurso moral, mas um percurso de responsabilização. A responsabilidade de criar novas configurações de poder e de reconhecimento (Kilomba, 2019, p. 11).

Grada Kilomba saiu de Portugal para fazer seu doutorado em Berlim, onde encontrou outras possibilidades linguísticas e conceituais para seu trabalho, em que o livro foi resultado de sua tese. Assim como no filme de Raquel Freire, a autora fala sobre a história de algumas mulheres, mas com recorte específico em mulheres negras e que vivem na Alemanha. Sua escolha por mulheres negras é política, uma vez que, na academia, somos silenciadas, quando não ausentes. Então, ela afirma também que tem o objetivo de tornar-se sujeito a partir da escrita, bem como de humanizar suas entrevistadas ao dar lugar a suas trajetórias que denunciam o racismo que elas presenciam cotidianamente.

Esse exercício é semelhante ao que almejo nesta tese, ao abordar a trajetória de duas mulheres negras com deficiência. Essa referência é importante, também, porque me ajudou a nomear e a compreender criticamente algumas situações desagradáveis que vivenciei durante as viagens que fiz à Portugal. É fato que, logo que as pessoas me viam, percebiam que eu era

brasileira, fosse pelo sotaque ou, como me disseram uma vez, pelo meu jeito de corpo “expressivo”.

A “reencenação do passado colonial” é percebida pela autora nos episódios de racismo cotidiano abordados. Ela aborda o conceito racismo cotidiano (Essed, 1984; 2002) como um acúmulo de experiências, que possui um padrão contínuo que se repete indiscriminadamente. Nele, os sujeitos negros são constantemente relacionados a padrões coloniais de “infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização”. Desse modo, a escolha da autora em centrar sua pesquisa em mulheres buscou compreender e recuperar tais experiências, com vistas a construir um espaço no qual fosse possível, às mulheres negras, performar suas subjetividades e reconhecer suas humanidades (Kilomba, 2019).

Esta reencenação, apontada por Kilomba (2019), pôde ser percebida por meio de situações que vivenciei, nas quais me senti hiperssexualizada. Mais tarde, pude compreender melhor isso, ao realizar estágio doutoral da Universidade de Coimbra (2023-2025) e acessar um arcabouço teórico que desse conta dessas problemáticas, como em Thais França e Beatriz Padilla (2018); Marta Araújo (2018) e Marta Araújo e Silvia Maeso (2019). Outro aspecto que ficou evidente durante o intercâmbio foi a negação do racismo, sobre o qual discorrerei a seguir.

1.5 Apresentação “O caçador de uma flecha só” um diálogo sobre o Mito da democracia racial e o racismo religioso

Dentre as ações do projeto Aperfeiçoamento em Dança Inclusiva com o Dançando com a Diferença, estavam previstas duas apresentações do trabalho cênico *O caçador de uma flecha só*. Trata-se de uma investigação artística e pedagógica que envolve dança e mitologia dos orixás.

Por *Dança-ação de histórias* entende-se o estudo cênico do mito que não é apenas coreográfico e nem representa a contação de história de forma isolada, mas a junção e a busca pela totalidade cênica entre corpo e voz” (Silva; Jesus, 2019, p. 2).

O trabalho, em sua versão completa, é composto por uma apresentação e uma oficina, que chamamos de *apresentação-ação*, por proporcionar uma experiência educativa que permite aos participantes imersão prática e estética.

A oficina de dança foi construída com base nos elementos presentes na narrativa e na Capoeira Angola, que foi ponto de partida técnico e dramatúrgico do estudo. Esse estudo surgiu

como o intuito de contribuir para a construção de modelos educacionais antirracistas na dança. Ao retomar a escrita do artigo escrito em 2019,

A investigação cênica teve como subsídio os mitos: “Oxóssi aprende com Ogum a arte da caça” e “Oxóssi mata o pássaro das feitiçeras”, recolhidos por Reginaldo Prandi²⁵ e retirados da obra *Mitologia dos Orixás* (2001). Os laboratórios de criação foram constituídos dos seguintes procedimentos: 1) o estudo no corpo dos arquétipos do deus da caça e do deus da guerra, por meio da gestualidade, musicalidade e características próprias das divindades, segundo saberes que compõem o complexo sistema ritualístico e religioso do Candomblé²⁶; 2) a Capoeira Angola como preparação corporal; e 3) o estudo vocal de performatização das narrativas (Silva; Jesus, 2019, p. 3).

A primeira apresentação-ação foi fechada para os integrantes da companhia e aconteceu no dia 29 de maio de 2020, no Jardins do Lido. Foi libertador dançar ao ar livre, depois de mais de dois meses em isolamento. No primeiro momento, foi ministrada a oficina com movimentos da Capoeira Angola, bem como da dança dos orixás de Oxóssi e Ogum.

Figura 10 — Card de divulgação oficina



Fonte: Designer: Michel Cunha/ Arquivo Pessoal

Descrição da imagem: Cartaz publicitário vertical. O fundo é verde escuro com ilustrações de folhas tropicais. À esquerda, uma fotografia de corpo inteiro da dançarina Rafaela. Ela tem o cabelo preso, veste uma blusa branca e calças largas e escuras. Está numa pose de dança agachada, com os braços estendidos à frente e as mãos juntas a formar um símbolo. À direita, sobre um fundo verde mais escuro, o texto em letras brancas: “APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA” e, em letras maiores, “O CAÇADOR DE UMA FLECHA SÓ”. Abaixo, num bloco de texto verde mais claro, estão os detalhes do evento: “Aperfeiçoamento Artístico em Dança Inclusiva com o Grupo Dançando com a Diferença”, data,

²⁵ Sociólogo, escritor, professor titular aposentado do Departamento de Sociologia da USP.

²⁶ Acessado, sobretudo, a partir da vivência da orientadora do projeto, como pesquisadora de dança e cultura afro-brasileira e makota (ekedi) de candomblé angola.

horário, local, intérprete-criadora e direção. Na base, sobre fundo branco, estão os logotipos de apoio e apresentação

Após a oficina, coloquei o figurino. Com o corpo já aquecido, realizei a apresentação artística. Houve um momento em que um dos bailarinos interagiu diretamente comigo, foi como se ele fosse parte do trabalho. Naquele momento, ele foi. Ao fim da apresentação, tivemos um momento para conversa; respondi a algumas perguntas e ouvi o *feedback* de cada um. Algumas imagens e trechos dessa conversa estão no vídeo *Relatos de uma experiência com o Dançando com a Diferença*.²⁷

Figura 11 — Momentos antes da apresentação o Caçador de uma flecha só



Foto: Telmo Ferreira

Descrição da imagem: Fotografia vertical tirada ao ar livre, num parque relvado. Em primeiro plano, a dançarina Rafaela Francisco é vista da cintura para cima. Ela sorri, olhando para baixo e para a sua direita. O seu cabelo cacheado está parcialmente preso. Veste uma blusa branca de alças cruzadas sobre o peito e uma faixa larga castanha na cintura, com um bordado circular e colorido. Abaixo, vê-se o topo de uma saia verde. Ao fundo, desfocado, há relva, árvores e um edifício.

Os elementos da oficina permaneceram vivos no corpo e no imaginário dos bailarinos e ajudaram a reforçar os vínculos com eles. Isso deixou evidente o potencial lúdico da capoeira e da dança dos orixás na construção da cena artística e de caminhos metodológicos para a dança.

Já na segunda atividade, desmembramos a oficina e a apresentação por questões de agenda e logística — ambas foram abertas ao público com limitação de pessoas. A apresentação artística foi realizada no dia 17 de junho de 2020, seguida de uma roda de conversa.

²⁷ Ver: Relatos de uma experiência com o Dançando com a diferença. Goiás, 8 dez. 2020. Publicado por Rafaela Francisco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KWHxi-dQ69I&t=2s>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

Figura 12 — Apresentação O caçador de uma flecha só realizada no dia 17/06/2020



Foto: Telmo Ferreira

Descrição da imagem: Fotografia de uma apresentação de dança num estúdio. À direita, a dançarina Rafaela executa um movimento sobre um piso preto. Ela usa uma blusa branca e calças largas verde-água. A sua perna direita está estendida para o lado, e a esquerda está flexionada, com o tronco inclinado para a frente e os braços abertos. O seu olhar está focado para a frente. À esquerda, um público está sentado em cadeiras, a assistir. O fundo da sala tem painéis de madeira e uma parede branca. A imagem é captada por cima do ombro de um espectador em primeiro plano.

Então, teve um caráter mais contemplativo, diferente da apresentação-ação que permite ao público experimentar os elementos da narrativa antes de assistir. Isso favorece a construção de uma relação imersiva e, ao mesmo tempo, de cumplicidade durante a apresentação. Nessa ocasião, foi possível apenas debater questões mais pontuais voltados para o racismo e o racismo religioso.

Durante a roda de conversa, que foi mediada pelo Henrique Amoedo, percebi em algumas falas, por parte dos participantes, uma certa “romantização” do contexto político e racial do Brasil. Então, falei aos presentes sobre o tal “mito da democracia racial”, abordado anteriormente por Lélia Gonzalez, pois ele cristaliza as relações conforme os padrões da colonização, de modo que nega a existência do racismo, por exemplo. Por isso, pode parecer que o Brasil transparece viver em paz com todas as raças, como um país livre de tensões e conflitos raciais. Contudo, na verdade, essa “democracia racial” não existe, uma vez que isso é demonstrado todos os dias por meio da situação econômica das pessoas negras no Brasil, de episódios de racismo cotidiano que são mostrados nos jornais ou, até, pelas abordagens violentas por parte de policiais e de seguranças; algumas que resultam até em mortes de pessoas negras.

Figura 13 — Roda de conversa realizada no dia 17 de junho de 2020



Foto: Telmo Ferreira

Descrição da imagem: Fotografia horizontal de uma roda de conversa num estúdio de dança com piso preto e paredes brancas. À esquerda, Rafaela está sentada numa cadeira preta, descalça, vestindo o figurino da apresentação. Ela gesticula com as mãos enquanto fala. Ao seu lado, um homem de camiseta escura e calças pretas está sentado noutra cadeira, a ouvir. Ao fundo, uma barra de madeira atravessa a parede e, num canto, está um banner do projeto.

Outro ponto importante abordado naquele dia foi o racismo religioso, o qual discrimina as religiões de matriz africana, por se tratar de uma manifestação da cultura negra. Entretanto, ela é uma pauta importante neste trabalho artístico e pedagógico, por levar o debate aos espaços que se apresenta. No Brasil, até hoje, terreiros de candomblé são atacados, então, esses dados nos informam que essa democracia racial ainda não foi alcançada. Logo, defendê-la tem o objetivo de esconder o racismo.

Durante o debate, também surgiram algumas falas dos participantes que tentavam negar o racismo, ou afirmações de que Portugal já havia superado a história da colonização, o que sugeria que “devêssemos superar e parar de viver no passado”. A afirmação de Grada Kilomba (2019) sobre a negação e orgulho de Portugal, sobre seu passado colonial, ficou muito evidente naquele momento. A partir disso, respondi que “quem bate pode até esquecer, mas quem apanha não esquece”, pois o Brasil colhe consequências do passado colonial até hoje, uma vez que “o

racismo é estrutural²⁸, assim, deveria ser uma luta de todos, isto é, cada pessoa deveria buscar um modo de combatê-lo ao invés de negá-lo.

A professora Doutora Marta Araújo (2018), supervisora do estágio doutoral que realizei no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2023-2025), apresenta uma análise dos discursos que afirmam a interculturalidade em Portugal, ao mesmo tempo em que negam a existência do racismo no país, sobretudo na educação. Dentre outros aspectos destacados pela autora, vê-se a despolitização do colonialismo e, conseqüentemente, do racismo. Vê-se, ainda, a tentativa de criar uma narrativa que torna o país um pioneiro da interculturalidade na Europa.

Assim, a história do colonialismo português torna-se um recurso simbólico disponível para demonstrar o carácter tolerante da nação, sendo desautorizada quando se trata de debater o racismo. Este, em vez de ser visto como integrante do projecto colonial, é reduzido ao “preconceito de cor” e naturalizado como o “desconhecimento do Outro” – por mais que esse Outro habite o país há vários séculos (Araújo, 2018, p. 18).

Marta Araújo e Silva Maeso (2019) refletem sobre a despolitização do racismo no contexto português ao chamarem a atenção para a importância de uma abordagem crítica para o combate do racismo institucional. As autoras analisam aspectos históricos que levaram o racismo a ser associado ao holocausto, o que resultou em sua moralização, de modo a esvaziar seu sentido político. Conseqüentemente, isso o torna uma anomalia subjetiva, logo, sem a necessidade da intervenção do estado para combatê-lo.

A segunda oficina aconteceu no dia 18 de julho e, diferentemente da roda de conversa, foi um momento apenas de encantamento, pois estavam todos empolgados e encantados com os movimentos e ritmos da cultura afro-brasileira. A oficina contou com um grupo composto por pessoas com e sem deficiência, do qual a maioria havia assistido a apresentação que mencionei acima, então, fizeram conexões com o trabalho artístico. Naquele dia, o meu maior desafio foi dar aula para uma pessoa cega, pois essa era uma experiência que não havia tido até então. Entretanto, logo nos entendemos, pois, quando eu não conseguia orientá-lo pela oralidade, permitia que ele tocasse meu corpo durante a execução de alguns movimentos. Vale destacar que as aulas do Dançando com a Diferença e a observação atenta dos caminhos metodológicos da Cia. foram de grande importância para lidar com a diversidade de corpos presentes na aula.

²⁸ Como defende o filósofo, pesquisador e atual ministro dos direitos humanos, Silvio Almeida, em sua obra *Racismo Estrutural*, da Coleção Feminismos Plurais, organizado por Djamila Ribeiro.

Me lembro desses bons momentos com saudade, pois foram nessas ocasiões e no convívio com a companhia que a minha primeira ida a Portugal fez sentido. Para concluir essa reflexão, retomo a escrita feita em 2019, pois ainda acredito que, dentre todas as contribuições do trabalho artístico e pedagógico *O caçador de uma flecha só*:

A principal reverberação deste estudo é, sobretudo, a aquisição de um repertório de dança que potencializa a atuação de artistas da dança e de educadores. De modo semelhante, objetiva-se, na Arte e na Educação, a sensibilização de sujeitos em formação acerca das diversidades culturais, de modo específico acerca das questões relacionadas à História e Cultura Africana e Afro-brasileira, como estratégia de enfrentamento ao racismo e ao racismo religioso (Silva; Jesus, 2019, p. 3).

Sigo acreditando que o trabalho artístico Dança-ação de Histórias é uma ferramenta que abriu diálogo sobre o racismo e o racismo religioso pela estética, pelo sensível e pela imersão e contemplação artística. O debate promovido naquele dia foi desafiador, mas foi importante trazer à tona as feridas que ainda sangram, pois, como afirmou Kilomba (2019): a ferida da colonização ainda não foi tratada.

As devolutivas do projeto foram adaptadas para o online. Desse modo, reuni, no vídeo *Relatos de uma experiência com o Dançando com a Diferença*, depoimentos meus e de alguns bailarinos da Cia. sobre o intercâmbio e uma versão do videodança *Instantes*, que foi resultado do processo de criação solo realizado durante a experiência. O vídeo ficou disponível ao público durante 20 dias e, depois, precisou ser retirado do ar, por questões acordadas com a Cia. sobre direito de uso de imagem.

Considero importante demarcar que as inquietações, para que este projeto de doutorado se realizasse, começaram durante o intercâmbio, uma vez que ele proporcionou ampliação do meu repertório estético, teórico e prático, assim como foi um espaço fértil para que novas ideias ganhassem forma. As reuniões individuais com o diretor Henrique Amoedo foram momentos de trocas significativas, uma vez que sua experiência, acumulada ao longo de anos de trabalho, torna-o uma pessoa que tem muito a oferecer, por isso, foi alguém com quem aprendi muito sobre dança e sobre a vida.

A remontagem do espetáculo *Endless* e o intercâmbio com o Dançando com a Diferença marcam o meu contato com o conceito e a prática da Dança Inclusiva. Além de ter sido um rico espaço de observação para formas de trabalhos distintas, no caso do Grupo de Dança Diversus, o conceito de Dança Inclusiva marcou início das atividades formativas e criativas que foram desenvolvidas a partir de 2017, algumas das quais foram em parceria com o Dançando com a

Diferença. São estruturas e realidades diferentes que moldam também outros contornos para a forma de desenvolver os trabalhos.

Nessa perspectiva, percebo, no GDD, a busca por uma horizontalidade nos processos criativos, na qual os bailarinos com deficiência entram como propositores e codiretores, de modo que esse aspecto é um compromisso formativo que o grupo tem investido. Além disso, o GDD tem assumido, em suas produções acadêmicas e em cena, o compromisso com pautas como o antirracismo e protagonismo feminino, atreladas à deficiência, por meio da interseccionalidade.

Já o Dançando com a diferença está pautado na Dança Inclusiva e no compromisso com uma estética de dança que possa contribuir para a modificação da imagem da pessoa com deficiência. Para tanto, dispõe de uma estrutura hierárquica clara, nas produções, de modo geral, e no dia a dia da Cia. O repertório possui diversas linguagens estéticas, pois tem assinaturas de diversos coreógrafos. Assim, nota-se que cada coreógrafo possui modos próprios de aproximação com os bailarinos, os quais atuam, em sua maioria, como intérpretes ou intérpretes-criadores, a depender da abordagem. Há, ainda, um compromisso com a educação e autonomia dos intérpretes com deficiência, o que não se restringe à cena, pois abarca as demandas da vida diária.

O projeto *Aperfeiçoamento artístico em dança inclusiva com o dançando com a diferença*, em especial, demarca uma busca particular pela prática artística inclusiva, que, no retorno ao Brasil, teve continuidade e ganhou outros contornos por meio da participação nos projetos e espetáculos produzidos pelo Grupo de Dança Diversus. As produções acadêmicas que refletem sobre as ações do grupo apontam para desdobramentos que passam pelo conceito de Dança Inclusiva, avançam para outras direções e desaguaram na construção da noção de Poéticas Acessíveis, que serão abordadas a seguir.

Na trajetória contada até aqui, a Performance Negra e a Dança Inclusiva pareciam dois universos distintos, que se encontraram em algumas encruzilhadas — como foi o caso do espetáculo *Endless*, remontado em 2018, no Brasil. Enquanto buscava conhecer mais sobre a performance negra e os estudos feministas negros, fui atravessada pela Dança Inclusiva e, depois, pelos estudos da deficiência. Reconheço que essas duas experiências, que constituem minha formação e alicerçam esta tese de doutorado, possuem pontos de aproximação e de distanciamento, os quais somente uma perspectiva interseccional pode dar conta. Elas se aproximam no sentido de se posicionarem politicamente em prol da reivindicação de identidades roubadas por processos históricos violentos e coloniais, como a escravização de africanos e o holocausto, por exemplo. E elas se distinguem no sentido de a performance negra

ser protagonizada por quem vive as opressões racistas no cotidiano, enquanto a Dança Inclusiva ainda é encabeçada e protagonizada por pessoas sem deficiência, o que, de certa forma, pode tornar a deficiência acessória, assim como pode correr risco de que sejam estabelecidas relações tutelares com os bailarinos, como nos alertou Teixeira (2010).

Não se trata aqui de condenar a existência dos grupos, e sim de evidenciar um tipo de dependência característica do artista deficiente, o que lhe priva de sua autonomia artística. A descentralização nas relações entre o grupo e o bailarino favorece a autonomia e o desejo pela exploração de novos espaços de atuação que não sejam somente restritos à sala de ensaio. Isso faz com que surja a motivação para a capacidade de criação pessoal, de verificação de possibilidades que envolvam o corpo em toda sua extensão.

As metodologias de formação no país que mantém a relação hierárquica coreógrafo-bailarino dificultam a prática voltada para um fazer investigativo dos artistas. No caso do bailarino deficiente, essa parece ser uma condição que vai além da hierarquia profissional, desencadeando uma relação tutelar.

Assim, fica evidente a necessidade de construção de novas abordagens que deem conta das múltiplas existências das pessoas com Deficiência, o que inclui pensar nas mulheres negras com deficiência e em suas trajetórias na dança — exercício que almejo neste estudo. Antes de entrar nesse tópico, pretendo discorrer sobre as produções acadêmicas do Grupo de Dança Diversus. Elas trazem, em seus artigos, o caminho de conceitos que foram construídos a partir da prática como pesquisa realizada para cada espetáculo, ao dialogar com temas relativos a Dança Inclusiva, decolonialidade, alteridade, diferença e acessibilidade estética, como veremos adiante.

2 GRUPO DE DANÇA DIVERSUS: A CONSTRUÇÃO DE POÉTICAS ACESSÍVEIS

Assim como o NuPICC, o Grupo de Dança Diversus (GDD), além de ser uma proposta engajada com o fazer artístico, isto é, com a prática, é também uma plataforma de reflexão sobre esses fazeres. Uma vez que, até aqui, foi apresentada a minha trajetória por espaços e práticas que me constituem como pessoa, pesquisadora e artista da dança, retomo, neste segundo capítulo, as produções artísticas, formativas e acadêmicas do Grupo de Dança Diversus (GDD). Primeiro, serão abordados os artigos publicados entre os anos de 2021 e 2024 e, posteriormente, proponho, por meio de uma carta escrita à artista Josy Brasil, uma descrição sensível das produções artísticas do GDD, apresentando-lhe, também, uma outra bailarina negra com deficiência, Mariana Tembe. Vale ressaltar que essa carta foi, de fato, enviada para a remetente e utilizada como mola propulsora para uma conversa (entrevista não diretiva) que tive com ela em janeiro de 2025.

É também importante dizer que a carta remetida para Josy Brasil cumpre também o papel de historiografar o GDD, como uma proposta absolutamente inovadora no cenário cultural de Goiânia. As produções textuais do GDD demonstraram, inicialmente, a construção de um entendimento alargado. Também, propuseram, de certo modo, transbordar o conceito de Dança Inclusiva, pois, ao refletir sobre a remontagem do Espetáculo *Endless* no artigo *Dança como possibilidade de educação para Direitos Humanos: entendendo, discutindo e encenando o Holocausto*, de autoria de Dalla Déa *et al.* (2021), os autores abordaram a experiência estética e pedagógica presente no projeto como “[...] uma proposta de dança inclusiva e decolonial, como forma de inclusão de pessoas com deficiência, e de discussão sobre preconceito e educação para direitos humanos, levando para os palcos questões complexas como o holocausto” (Dalla Déa *et al.*, 2021, p. 90).

Já o capítulo de livro *Endless: Do respeito extremo a vivência de uma poética da diferença*, publicado no livro *Resistência e Transversão – As Artes da Cena em um mundo em transição* (Nunes; Silva, 2023), Lima *et al.* (2023) propõem o conceito de Dança Inclusiva como ponto de partida para a construção de uma “poética da diferença”.

Com intuito de encontrar elementos para alicerçar o entendimento de poética da diferença neste estudo, é preciso retomar a questão proposta pelo título do artigo, que sugeri uma espécie de relação de interdependência de elementos como o respeito, a inclusão, a alteridade e da poética em dança, de um fazer dança comprometido com o singular da existência humana, da busca por um corpo movente que assuma o desafio do olhar a representação de si, em si, no outro e ao seu redor, enfrentando o temor as alteridades. Tais reflexões ganham contornos a partir da obra *Filosofia da Diferença* de Gilles Deleuze (2006), onde o mesmo recusa o uno e pensa o mundo como

múltiplo. E assim, o outro, ganha novo sentido, o autor critica a generalização do conhecimento, pois esta atitude impossibilita a compreensão da diferença (Lima *et al.*, 2023, p. 132).

O texto retoma e esmiúça o processo de remontagem no espetáculo *Endless* no Brasil, passa pelo conceito de Dança Inclusiva, assim como, para questionar os limites do mesmo como prática e discurso, cita algumas questões levantadas por Teixeira (2010). Essa, por sua vez, é uma artista e pesquisadora com deficiência física que possui uma pesquisa relevante para a construção do conhecimento e da estética artística advinda dos corpos com deficiência. A autora questiona se, na dança, o termo “inclusivo” não estaria — ao tentar “incluir” —, na verdade, a criar novos mecanismos de “exclusão” e, também, questiona: qual o papel do artista com deficiência nesse processo?

Assim, o entendimento de “Poética da Diferença” proposto por Lima *et al.* (2023) se torna possível por meio de uma relação de “[...] elementos como o respeito, a inclusão, a alteridade e da poética em dança, de um fazer dança comprometido com o singular da existência humana” (Lima *et al.*, 2023, p. 132). Os autores evidenciam o desejo e a busca engajada por movimentos e representações, de si e do outro, que possam enfrentar sem medo as alteridades, ou seja,

A poética da diferença pode ser considerada um pouso sem fim, guiado por (in)visibilidades insurgentes que precisam ser problematizadas, um pouso que convoca a uma poética do olhar para nós mesmos e para as diferenças presentificada nos corpos, não do outro, mas de nós mesmo. Uma construção do fazer em arte, que deve ser transgressora no sentido de não só enxergar, mas acreditar no espaço *entre*, entre as polaridades e dicotomias deterministas, como por exemplo: se deter-se na exploração de suas dificuldades e limitações no caso da pessoa com deficiência, nem tampouco numa hipervalorização de seus potenciais. E é no fluxo da constituição do ser-estar em um constante devir de produção de diferenças em processos de criação em arte/dança, que se encontra a poética da diferença, que questiona a condição humana, e suas pretensas certezas do que seja normalidade, a vida, a degradação do corpo (Lima *et al.*, 2023, p. 142–143).

Foi possível perceber que as reflexões feitas a partir da remontagem do espetáculo *Endless* no Brasil anunciam a relação dele com outros conceitos, como decolonialidade, alteridade e diferença, além de passar por críticas levantadas por artistas com deficiência a respeito da inclusão na dança. Entretanto, isso acontece sem que haja a renúncia do compromisso político e social da Dança Inclusiva, que está centrada na mudança da imagem social da pessoa com deficiência por meio de um trabalho artístico e estético de qualidade e excelência. A Poética da Diferença se relaciona de modo sensível com a diferença, em uma

perspectiva da alteridade, e propõe a percepção do outro por meio de suas potencialidades, sem cair no romantismo da “superação” ou das capacidades exacerbadas.

Cabe destacar que, na busca por essa “qualidade estética de excelência”, os grupos podem reproduzir, em alguns momentos, parâmetros das danças cênicas normativas, pois não podemos cair no romantismo de que o capacitismo não existe nesses espaços. Ele existe e está sendo questionado por meio da busca de novas estéticas, de novos caminhos pedagógicos pautados do diálogo, no reconhecimento do outro e de um processo educativo comprometido com anticapacitismo, antirracismo etc.

Do mesmo modo, no artigo *Experiências em dança que transbordam: Ações, criações e afirmações poéticas de corpos diversos*, Lima *et al.* (2022) passam pela mesma abordagem conceitual para analisar o espetáculo virtual *TransBordar* e as ações formativas que dele saíram. Ou seja,

Trata-se de um estudo de caso em que serão apresentadas as seguintes ações: o espetáculo virtual “TransBordar”, contemplado pelo prêmio FUNARTE-Festival Acessibilidade, em 2020; o Projeto “TransBordar: atividades formativas em dança e difusão cultural”, contemplado pela Lei Aldir Blanc, em 2021; a Secretaria Municipal de Cultura do Município de Goiânia e o Projeto “O que transborda em você? Ações, criações e afirmações poéticas”, tendo como instituição proponente a Associação Down de Goiás (ASDOWN), contemplado pelo Edital (16-2021, SECULT-GO) de Arte e Cultura em Direitos Humanos, Lei Aldir Blanc (Lima *et al.*, 2022, p. 66).

Imbuídos no compromisso democrático de acesso ao conhecimento, os projetos citados foram desenvolvidos a partir da consideração do protagonismo dos bailarinos com deficiência que puderam se lançar no desafio de propor ações formativas a partir de questões próprias. Pude perceber que, nesse artigo, a identidade de grupo aparece de forma mais evidente, de modo que se entende esse processo como uma consequência das ações desenvolvidas nos projetos analisados, afinal, a identidade de um grupo se constrói do seu fazer. Assim, no caso do Diversus:

[...] vem se constituindo um espaço formativo, na busca por outras epistemologias que pautem e fortaleçam poéticas em dança, como as discussões e noções sobre a diferença, alteridade e as biopolíticas do corpo. Trata-se de práticas de criação em dança, engajadas no lugar das experimentações e das criações colaborativas. Assegura-se, assim, o direito de ser e estar no mundo a partir da diferença que não inferioriza, provocando e instaurando outras reflexões nos espaços formativos como escolas técnicas, teatros, cursos de graduação e pós-graduação, companhias e grupos de dança (Lima *et al.*, 2022, p. 73–74).

Quanto ao caminho conceitual, é abordado o conceito de Dança Inclusiva (Amoedo, 2002), de maneira a apresentar uma crítica a ele, e é proposta uma relação com a

decolonialidade ao citar, em alguns momentos, Dança e Inclusiva e Decolonial (Dalla Déa *et al.*, 2021). Além disso, aborda-se o conceito de alteridade (Greiner, 2019) para construir uma Poética da Diferença, como uma dilatação do entendimento de Dança Inclusiva,

Nesse contexto, é justamente por acreditar no papel da arte para processos de transgressão e transformação que se continua a dilatar e a compreender o conceito de Dança Inclusiva, a partir do que se está produzindo e propondo no GDD. Corpos com deficiência precisam falar de si e para outro, de como compreendem, percebem e constroem processos de ressignificação, de insurgências poéticas que podem refutar e se alimentar de grandes e paradigmáticas verdades. Concorda-se com Greiner (2017, p. 121), quando ele afirma que “[...] talvez um dos principais desafios é exatamente vencer um certo colonialismo – um dos vestígios cognitivos mais profundos e difíceis de desestabilizar” (Lima *et al.*, 2022, p. 74).

O artigo *Grupo de Dança Diversus: por uma pedagogia dançante pautada na escuta sensível e acessível*, publicado em 2023, de autoria coletiva de Dalla Déa *et al.*, propõe uma análise dos caminhos pedagógicos do Grupo de Dança Diversus à luz dos conceitos Dança Inclusiva (Amoedo, 2002), Escuta Sensível (Carvalho, 2021) e Acessibilidade/Inclusão (Brasil, 2015). Assim, destacam que,

Para que o Grupo Diversus seja realmente diverso, com a inclusão de pessoas com deficiência e com diferentes características motoras, físicas, auditivas, visuais, táteis, cognitivas, emocionais, culturais, sociais, afetivas, entre outras, é fundamental que se entenda e agregue a acessibilidade de maneira ampla e técnica, mas ao mesmo tempo poética e sensível, pois se está em meio a movimentos artísticos e poéticos (Dalla Déa *et al.*, 2023, p. 305).

E afirmam ainda que,

Acreditamos que a escuta sensível permita que no Diversus a pessoa com deficiência e a acessibilidade cultural sejam consideradas em suas especificidades, sem se focar na deficiência, na prótese, na ausência, ... e sim na pessoa, na presença, na eficiência e no potencial artístico (Dalla Déa *et al.*, 2023).

A meu ver, ao afirmarem que acessibilidade deve dialogar com a poética da obra de forma sensível, começa-se a desenhar o que, posteriormente, chamarão de Poéticas Acessíveis. Após apresentar os conceitos, o artigo cita exemplos de momentos em que a prática esteve engajada, de modo a pontuar que “a escuta sensível favorece a inclusão e a alteridade, proporciona movimentos mais empáticos e modifica padrões dançantes” (Dalla Déa *et al.*, 2023, p. 307).

No artigo *Poéticas acessíveis no cerrado: encontros, criações e experiências em artes da cena*, os autores Santana *et al.* (2023) fazem uma cartografia da arte inclusiva em Goiás, de modo a demarcar o cerrado como uma geografia poética,

Neste sentido, buscamos inicialmente cartografar movimentos artísticos inclusivos ocorridos em Goiás: um apanhado de fatos ocorridos nos palcos do cerrado goiano (no Centro-Oeste brasileiro) que refletem as abordagens sociais, políticas, educacionais, artísticas, estéticas e poéticas cênicas atuais. Desejamos com isso que o cerrado, com seus contornos, suas árvores secas, cachoeiras, queimadas e pessoas diversas, entrem no eixo dos contornos da produção de conhecimento no que se refere a esta temática (Santana *et al.*, 2023, p. 3).

Nesse escrito, é possível perceber o percurso de construção de uma linha do tempo da arte inclusiva em Goiás por meio de fatos, eventos e referências. Isso tudo os auxiliaram na compreensão histórica do campo, até chegar na atualidade, com as produções do Grupo de Dança Diversus e do grupo de teatro do Instituto Arte e Inclusão (INAI), pautado na abordagem denominada Poéticas Acessíveis. Essa, por sua vez, começa a se desenhar a partir do reconhecimento da acessibilidade diretamente relacionada com a dramaturgia das obras de ambos os grupos. Assim,

Entre 2020 e 2022, com as adversidades provocadas pela pandemia da Covid-19, as atividades tornaram-se remotas, porém não menos potentes e criativas. Neste período, muitas discussões e experimentações influenciaram as formas de pensar e expressar os trabalhos artísticos de, com e para pessoas com deficiência, reconhecendo os mecanismos de acessibilidade como elementos de composição poética nas artes da cena e resultando em diversos espetáculos, cenas curtas, performances, contações de histórias e vídeos que trazem a acessibilidade para o campo poético. Sobre estes últimos movimentos, abordaremos neste artigo especificamente dois processos criativos: ‘Cartas ao Tempo’ e ‘Patativa’ (Santana *et al.*, 2023, p. 5–6).

A partir dos espetáculos citados, os autores citam exemplos de elementos de acessibilidade que compuseram a obra e que propuseram novos contornos, os quais resultaram na Poética Acessível. Uma contribuição importante desse escrito, além da estruturação do conceito, é a diferenciação proposta entre Acessibilidade Cultural e Poética Acessível, pois a existência dos mecanismos de acessibilidade por si só não garante a Poética Acessível, uma vez que ela só se concretiza quando o mecanismo de acessibilidade modifica, propõe e recria a obra, de modo a torná-la parte da dramaturgia da obra.

Santana (2023) defende a Acessibilidade Cultural como um conceito que, embora ainda esteja em construção, reivindica o direito à presença de pessoas com deficiência nos espaços e equipamentos culturais, de modo a proporcionar não apenas a acessibilidade, mas a fruição

estética e a construção de relações conviviais. O autor apresenta o conceito a partir do pensamento de Dorneles (2018), Silva, Mattoso (2016) e Sarraf (2018) e conclui que:

Acessibilidade cultural é, portanto, um conjunto de estratégias para a inclusão de pessoas com deficiência em todas as dimensões das culturas, dando condições para cada pessoa exercer seu papel cidadão de direito e dever, ativamente nas discussões, proposições e produções artísticas e culturais, sejam elas quais forem, que sejam representativas e constituintes das identidades dos povos, garantindo autonomia, segurança e integridade humana (Santana, 2023, p. 80–81).

Voltando à cartografia proposta pelo mesmo autor e demais pesquisadoras do Grupo Diversus e INAI, os autores acreditam que,

Os encontros dos caminhos e corpos do Grupo de Dança Diversus e do Grupo de Teatro INAI estabeleceram trocas de experiências e construções de saberes que reverberaram e continuam reverberando em suas práticas. A busca por formas outras de convivência nos grupos, tanto no aspecto afetivo, quanto no acessível, trouxe aos grupos os saberes da experiência tátil, da construção imagética pela escuta, da expressividade própria da cultura surda, do encontro intercultural, das diferentes formas e diferentes impulsos geradores de deslocamentos corporais, dentre tantas experiências singulares que somaram na formação, criação e expressividade dos artistas dos grupos, corroborando com a pauta que vem ganhando importantes contornos nesta cartografia, que é uma mudança de posição, ou seja, que a prática da acessibilidade possa caminhar para além do que está previsto nos manuais técnicos, transformando-se numa experiência artística e formativa a ser realizada com as pessoas com deficiência e não apenas para elas (Santana *et al.*, 2023, p. 12).

Assim, Poéticas Acessíveis podem ser compreendidas como uma possibilidade de alargamento e de maleabilidade da Acessibilidade Cultural na relação com a composição dramática, pois demonstram que os mecanismos de acessibilidade são propulsores dos processos criativos e dramáticos potente nas obras citadas.

No trânsito das produções apresentadas, o Grupo Diversus começa seu percurso ancorado no conceito — e na prática — da Dança Inclusiva, de modo a tencioná-lo e a apontar as limitações dele em diálogo com perspectivas decoloniais e sensíveis baseadas na percepção de cada participante, de suas necessidades e potencialidades. Desse modo, estão, no fazer artístico, a convocar formas democráticas de nominar seus trabalhos, seja como “Dança Inclusiva e decolonial” (Dalla Déa *et al.*, 2021), “poética da diferença” (Lima *et al.*, 2022; 2023), “Acessibilidade poética” (Dalla Déa *et al.*, 2023), até chegarem ao que estão chamando de Poéticas Acessíveis — uma vez que esse é um conceito que ainda está sendo construído e não se encerra em si mesmo.

O artigo *Possibilidades de Performances culturais e artísticas de Pessoas com deficiência: da luta à cena*, de Curado e Lima (2023), foi escrito com o objetivo de questionar

a ausência dos direitos das pessoas com deficiência, bem como os processos de silenciamento aos quais eles estão sujeitos. As autoras propõem a escuta do depoimento de dois artistas com deficiência, ambos integrantes do GDD e pontuam que,

Neste sentido, a existência de um corpo com deficiência, do artista com deficiência, da sala de aula de formação em arte até a cena artística, traz a percepção, primeiro, da perspectiva de existência e resistência desses corpos, para, segundo, o trânsito do discurso de impossibilidades e plenitude de desafios para o campo das possibilidades e potências criativas, buscando uma arte, uma poética, uma estética, uma ética de produção artístico-cultural, um ensino e uma existência decolonial (Lima; Curado, 2023, p. 8).

O caminho conceitual desse artigo se diferencia dos anteriores pela apresentação do conceito de Capacitismo Estrutural, abordado por Lourau e Vasconcelos (2022). A partir disso,

Parafraseando assim Almeida (2019), sobretudo quando pensamos a histórica exclusão das pessoas com deficiência na sociedade brasileira e nos deparamos com um conjunto de proteção normativa muito bonito no papel, mas sem nenhuma ou muito pouca efetividade, defendemos que o capacitismo é também decorrência da própria estrutura do social. Apesar de superar um paradigma biomédico que concebe o corpo humano por um critério de normalidade, o paradigma sociológico mantém incólumes as relações políticas, econômicas e principalmente jurídicas excludentes (Lourau; Vasconcelos, 2022, p. 26).

Costurando sentidos entre o capacitismo estrutural e os estudos da performance (Goffman, 1959; Teixeira, 2018; Pereira, 2022), as autoras afirmam que:

Na rede que tece as urgências a respeito deste tema, expressadas no título do artigo “da luta à cena”, destacamos as possibilidades insurgentes das performances culturais e artísticas de pessoas com deficiência. Considerando as suas trajetórias de lutas e conquistas, as propostas educacionais e dos direitos humanos, coexistindo ora com a manutenção dos modelos hegemônicos ora na quebra de paradigmas e/ou insurgências de novas propostas estéticas e performáticas na contemporaneidade (Lima; Curado, 2023, p. 14).

Esse conceito aprimora o entendimento das consequências do capacitismo, ao propor que ele seja percebido em um sistema maior, que reproduz desigualdades. Do mesmo modo, contribui para o combate às formas de violência propostas pelo capacitismo, à medida que o nomina e o intersecciona. Isso evidencia que não se trata de uma violência isolada, mas que se soma a outras que são produzidas pela mesma matriz sistêmica eugenista e colonial.

As poéticas acessíveis, nesse sentido, para além de uma concepção estética que propõe um olhar sensível para a acessibilidade, pode ser percebida como um posicionamento político

que pretende combater o capacitismo estrutural, ao passo que atua diretamente na construção de caminhos educativos e estéticos que favoreçam as múltiplas existências nas artes.

2.1 Carta para Josy Brasil

Goiânia, 01 de junho de 2023

Querida Josy,

Espero que esta carta lhe encontre bem. Antes de mais nada, quero lhe agradecer por aceitar fazer parte desta pesquisa, ao compartilhar, com afeto, sua experiência e sua história. Esta carta pretende aproximar a sua história da minha e, ao mesmo tempo, te apresentar parte deste estudo. Por aqui, desejo te falar um pouco das minhas vivências com a dança, a partir do Grupo de Dança Diversus e de suas ações artísticas.

Além disso, quero contar um pouco da história da bailarina moçambicana (que vive em Portugal) Mariana Tembe, uma mulher negra transatlântica, assim como nós. Acredito que a carta seja um recurso de aproximação que permite o uso de uma linguagem menos dura e mais afetuosa, exercício a que me dedico desde o mestrado, pois escrevi toda a dissertação em formato de cartas enviadas a destinatárias diversas, todas mulheres e negras, algumas já ancestrais. Mas, isso não impediu que fossem destino de uma escrita que, sem dúvidas, tem o poder de nos eternizar, em duplo sentido: eternizo a quem escrevo e, no exercício de escrever, deixo minha marca neste mundo.

Pensar assim, naquele momento de escrita, me deixou tensa e com medo, pois acreditava ser uma responsabilidade pesada demais. Escrever algo que não pudesse ser mudado, que seria avaliado e julgado; primeiro, pela banca e, depois, pelas futuras leitoras. Mas, agora, acredito que cada texto, cada dança ou ação diz de um tempo, um espaço e um corpo que está sujeito a mutações. Então, não me cristalicei naquilo que escrevi antes, registrei os anseios do agora e, nesse exercício, me humanizo, à medida que reconheço que sou suscetível a erros e que também sou transformada pela vida e pelo tempo.

Como você bem sabe, Josy, o acesso à educação é um direito que estamos conquistando, dado o pequeno número de mulheres negras nas Universidades e nos espaços de poder. Quando olhamos para as mulheres negras com deficiência, esse número fica ainda menor. Com essa constatação, não quero dizer que tudo que estamos vendo acontecer seja pouco, já alcançamos muito e estamos lutando pelos nossos lugares na política, na literatura, nas artes, na economia, na medicina, na pesquisa e onde mais quisermos estar.

É fato que, para falar, precisamos ser ouvidas, sempre falamos, mas temos sido invisibilizadas em diversos espaços. Acredito que seja importante afirmar o valor político que esta pesquisa tem, por me possibilitar falar/escrever, escolher a quem me destinar, ser ouvida e ouvir — o que inclui estar atenta também aos silêncios, como abordou Curado e Lima (2023). Defendo o nosso direito de estar onde quisermos, assim, a academia e a arte podem ser alguns desses lugares. E quando estou, estou com todas as camadas e ancestralidades que me compõem, não se trata de uma única voz, pois carrego todas as mulheres que me formaram junto comigo. Como nos disse Grada Kilomba (2019, p. 51):

Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar de “Outridade” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso a representação sofrida pela comunidade negra. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós.

Diante disso, é necessário valorizar esses espaços em que podemos falar e ser ouvidas ou, até mesmo, dançar podendo ser quem somos, onde a nossa dança, nosso corpo, nossa subjetividade e nossas diferenças sejam bem-vindas. Considero que o Grupo de Dança Diversus (GDD) seja um desses lugares, bem como pode ser visto, também, como um espaço de educação estética. Essa, na concepção de Lima e Silva (2013), trata-se de uma educação do sensível e, quando acontece por meio da dança,

[...] aponta para uma espécie de desbloqueamento das potencialidades do ser humano, num ato mesmo que provisório e efêmero de libertar-se. Pois o corpo na dança rompe o cotidiano agenciado por esferas de poder e se abre numa segunda realidade em que a dança é o corpo transfigurando-se em forma, corpo em moção (emoção) (Lima; Silva, 2013, p. 200).

A potência inerente na dança como educação estética é um dos fatores que a mantém como o motivo dos meus olhos brilharem, pois o movimento pelo movimento não me fascina. Gosto de acreditar que podemos transformar o mundo, ou criar outros mundos quando nos colocamos em estado de dança, de arte, ou estado de liberdade. Pelo mesmo motivo, pesquiso e escrevo sobre a dança, pois, como afirmou Dantas (1999), escrever sobre dança pode ser outra maneira de dançar.

Desse modo, Josy, decidi compartilhar com você um pouco da trajetória do Grupo de Dança Diversus e o entendimento de dança que o grupo tem construído a partir de seus projetos, suas propostas artístico-pedagógicas e seu repertório. Às vezes, olhando de dentro, outras vezes,

de fora, faço um relato da minha experiência no grupo e seus desdobramentos. Fiz essa escolha temática por acreditar, com base no que vi das suas atividades, que o conceito de Dança Inclusiva e seus desdobramentos, ou críticas, podem te interessar. Além disso, é importante destacar que haverá orientações poéticas ao longo do texto, nas quais compartilharei referências estéticas que possam contribuir com o alargamento sensível de sua leitura.

Atualmente, o Grupo de Dança Diversus (GDD) é uma companhia de dança que integra pessoas com e sem deficiência. Inicialmente, foi concebido como projeto da extensão universitária *Dando asas*, em 2011, e, depois, como o projeto de extensão *Dançando com a Diferença: arte, inclusão e comunidade*, em 2017. Desde então, desenvolve suas atividades no seio da Universidade Federal de Goiás. É importante destacar que o GDD possui ampla diversidade de corpos, etnias, faixas etárias e experiências de dança entre seus participantes, além de atuar ativamente na construção da cena artística da Cidade de Goiânia.

Para Santana, Lima e Dalla Déa (2023, p. 5), “Entre 2017 e início de 2019, ocorreram várias ações significativas para a promoção do artista com deficiência em Goiás”. Os autores citam, como exemplo, o Encontro Bienal Procena, em 2018, que contou com a parceria do projeto de extensão *Dançando com a Diferença: Arte, Inclusão e Comunidade*. De lá para cá, o Grupo de Dança Diversus tem contribuído de maneira significativa para a consolidação de uma cena artística horizontal que humanize, respeite e valorize as diferenças, tal processo tem sido compreendido pelos autores Poéticas Acessíveis.

No cenário internacional, o GDD participou de projetos em parceria com o Dançando com a Diferença, de Portugal, e o da Fundação Psico Ballet Maite León, da Espanha, por exemplo. Desse modo, tem contribuído para a visibilidade da dança goiana e dos artistas e bailarinos com deficiência no mundo e, ainda, com a difusão de uma dança anticapacitista e decolonial. Assim:

O foco do GDD é oportunizar e investigar acerca de processos de formação e criações artísticas em dança, que se fundamentam na busca por uma dança contemporânea que emerge e se inspira justamente pelo sentido da insurgência. Buscam-se, portanto, ações e formas que se rebelam contra um poder estabelecido, que, em suas experiências diversas, se posicionam contrárias à hegemonia de corpos que podem dançar, aos cânones da dança e às formas de violência, frutos do colonialismo (Lima *et al.*, 2022, p. 67).

O grupo se reúne atualmente às sextas-feiras, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás, e é um espaço aberto a pessoas com e sem deficiência, formadas ou em formação, que queiram compartilhar experiências e construir danças possíveis a todos os corpos

que desejam ali estar. Além disso, é um espaço de formação por meio de suas poéticas acessíveis, como afirmou, Santana, Lima e Dalla Déa (2023).

A minha participação no grupo não é linear, integrei projetos pontuais a convite da Professora Dr^a. Marlini Dorneles, criadora e coordenadora do grupo e coorientadora desta pesquisa. Tal parceria começou em 2017, quando fui convidada, por ela, a integrar a remontagem do espetáculo *Endless* (2012), obra de Henrique Amoedo e parte do repertório da Cia. Dançando com a Diferença, como relatei no Capítulo 1.

A seguir, apresento o meu relato sobre o espetáculo *Transbordar*. Ao longo desta escrita, apresentarei um relato poético de cada espetáculo, sem a intenção de descrevê-lo ou de ser redundante com a audiodescrição que acompanha cada obra. Antes, foi um exercício poético de expressar como vi e revi cada espetáculo. Além disso, proponho algumas orientações poéticas, que são, desde cenas específicas dos espetáculos virtuais, até músicas que julguei importante no processo criativo, por exemplo.

2.1.1 O que transborda em você? Espetáculo Transbordar

Em 2020, Josy, o Grupo de Dança Diversus foi aprovado no prêmio Festival Funarte Acessibilidança virtual, uma iniciativa inédita no Brasil que teve objetivo fomentar o trabalho de 25 companhias de dança das cinco regiões do país que tivessem, em sua concepção cênica, a acessibilidade. Tal proposta possibilitou a democratização dos recursos públicos para a dança e para a acessibilidade.

Com estreia/lançamento no dia 6 de outubro de 2021, no canal do Youtube da FUNARTE, o espetáculo *Transbordar* é uma obra que integra o repertório de criação próprio do GDD, com direção de Marlini Dorneles, Júlia Mariano e Elisa Abrão, e contou com a parceria do Grupo Dançando com a Diferença de Portugal (Viseu)²⁹. A equipe do espetáculo foi composta por mais de 20 bailarinos com e sem deficiência, de nacionalidade brasileira e portuguesa, além de uma equipe técnica audiovisual e coordenação de acessibilidade.³⁰

A presença era coisa rara naqueles dias, só podíamos nos ver pelo ecrã e, por ele, ensaiamos e organizamos cada detalhe do espetáculo que aconteceria em breve. Gravamos nos dias 5, 6 e 7 de fevereiro de 2021. E, lá estávamos, com nossos “Corpos ansiosos que

²⁹ A Cia. conta com dois núcleos, na Ilha da Madeira e em Viseu.

³⁰ Espetáculo na íntegra: Espetáculo “TransBordar” - Festival Funarte Acessibilidança. Brasil, 6 out. 2021. Publicado por funarte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IyNgILQWsYQ>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

administraram a incerteza tensionando cada músculo [...]", com nossos "corpos de pandemia", como escreveu Karelia Vázquez, ao jornal El País em 2021.³¹

Menina, estávamos tão empacotados, mascarados e preocupados, que mantivemos distância enquanto nossos olhares se cruzavam e se comunicavam de forma afetuosa, ao transbordar a felicidade de poder pisar no palco novamente. Mesmo sem público e todo aquele alvoroço de um espetáculo presencial, estar ali para dançar, diante de uma câmera, parecia melhor do que todos os dias de quarentena, solidão e incerteza que se passaram.

Para entrar em cena, tivemos alguns ensaios pelo *Google Meet*, mapas de cena feitos pela Diretora Marlini Dorneles de Lima e muita vontade de transbordar um pouco do desejo de dançar. Além de todas as provocações e diálogos que foram compartilhados ao longo das reuniões, todos tínhamos a tarefa de refletir sobre as perguntas: "O que transborda em você?", "Quais ações nos levam ao transbordar?"; "Por que não cabemos em linhas, bordas, regras e estereótipos?" e "Por que necessitamos transbordar?".

Além de todas as perguntas, havia uma pulsação coletiva que desejava transbordar afetos e outras existências identitárias que pudessem nos conduzir a novos bordados, linhas e curvas coloridas e plurais. Apesar dos nossos "corpos de pandemia", dedicamo-nos ao processo e acreditamos no projeto. Para mim, foi inédito dançar um espetáculo com a estrutura de produção remota e pouco presencial, mas, com a resiliência necessária, conseguimos construir um lindo espetáculo. Abaixo, relato essa experiência. Tal escrita foi um exercício de expor a minha perspectiva da obra, em forma de uma descrição que não fosse redundante com a audiodescrição que acompanha o espetáculo.

³¹ Ver: VÁZQUEZ, Karelia. *Corpos de Pandemia*. El País, Espanã, 18 ago. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/eps/2021-08-18/corpos-de-pandemia.html>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

Figura 14 — Card de divulgação Espetáculo Transbordar



Fonte: Arquivo GDD

Descrição da imagem: Imagem quadrada de um cartaz. O fundo é uma foto de uma colcha de retalhos vermelhos e brancos. Nos retalhos brancos, há fotografias em preto e branco de mães e filhos, com corações vermelhos bordados e ligados por um fio da mesma cor. Ao centro, um logo circular branco com a palavra “TransBordar” em caligrafia vermelha. O logo tem uma borda tracejada, como uma costura, e gotas escorrendo da base. Uma agulha com fio vermelho sai da letra “r”. No rodapé, estão os logotipos das instituições realizadoras, proponentes e apoiadoras.

Do escuro, por detrás de um copo que goteja água, surgem as mãos de dois intérpretes, indo e vindo, um deles tinha tremores em sua poesia-movimento. A água goteja e goteja, até cessar. Os dedos de outra intérprete conduzem a abertura da cena, na qual estão dois bailarinos, entrelaçados, ondulando seus corpos. No chão do palco, uma corda disforme; no canto direito ao fundo, um banco de madeira com o copo d’água. A água, que antes gotejava, agora jorra de um recipiente a outro, continuamente. Está no regador que molha a bacia no chão e no corpo da bailarina def. que nela mergulha e, com seus cabelos, molha o espaço ao redor.

Quando entro em cena, circulo pelo espaço, corto e toco o ar com meus braços, na companhia de duas intérpretes do GDD. Uma delas deixa os recipientes de água e entra em nossa dança, e, juntas, giramos, giramos, até cairmos no chão. Nossos corpos, demarcados pelas cordas do chão, denunciam o cansaço imposto pelo ar que faltava, e pouco circulava por dentro da máscara KN95.³² Tentávamos, ora tocar, ora afastar as cordas, nadando por entre

³² Tipo de máscara feita material mais resistente, utilizada durante a pandemia.

seus espaços e, ao mesmo tempo, desejávamos, por ela, transbordar, como mostra a imagem abaixo.

Figura 15 — Gravação espetáculo Transbordar, 2021



Foto: Lara Vitória de Oliveira Caetano Guimarães

Descrição da imagem: Fotografia horizontal de uma cena de dança em um palco, com fundo preto e piso da mesma cor, no chão a reverberação da luz, reflete os corpos no linóleo. Três bailarinas estão posicionadas sobre uma longa esteira de palha. À esquerda, uma bailarina de pé veste calças pretas e camisa vermelha, com os braços à frente do rosto. No centro, uma bailarina está de joelhos no chão, de costas, vestindo calças bege e blusa branca. À direita, a terceira bailarina está em movimento, inclinada para a frente com os braços estendidos, vestindo calças bege e um top preto.

A corda, antes disforme, levou-nos ao outro lado do Atlântico, a Viseu/Portugal, de onde surge uma bailarina envolvida entre cordas e que vestia um suéter vermelho e uma calça preta. Quando ela sai de cena, outra bailarina surge em cordas suspensas e mãos falantes. Em Língua Gestual Portuguesa, suas mãos sinalizam as palavras “abraçar” e “pessoas”. Outra bailarina aparece. Ela esfrega suas mãos em seu rosto, até retirar sua máscara, e segue ao movimentar as mãos próximas a seu rosto. A água, agora, molha seu rosto. Ela mergulha e em um ângulo que permite visualizar o recipiente transparente por baixo, no qual a artista mergulhou, então, é possível ver o interior de sua boca, seus dentes e sua língua. A cena então escurece.

Pernas e braços se lavam e se movimentam em círculos e, depois de algum tempo, uma bailarina joga sobre si toda a água, como se quisesse lavar-se. Outra bailarina surge e dança com um pássaro, que sai de cena voando. E em Língua Gestual Portuguesa, ela fala “tinha medo de não ser ninguém!”. A cena escurece.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 2 – Sugiro que veja este trecho do espetáculo Transbordar: 24’39 até 29’38. Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=IyNglLQWsYQ>>.

Voltamos ao Brasil, uma intérprete do GDD e eu estamos em cena. Falamos, às palavras, “pessoas” e “coitadinhos?” e as frases “Coitadinho que nada, chega! Eu não admito mais isso!” e “Os mesmos tiros que mataram Maria de 5 anos na Maré, também vieram das mãos das pessoas sem rosto e sem nome que estado protege”. Ela, em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), e eu, em Português (Brasil), em diferentes tonalidades e intensidades de movimento.

Saio de cena e ela continua sinalizando em LIBRAS, enquanto apenas a minha voz se projeta, dizendo: “eu tive que ouvir dos médicos que meu filho não iria comer, sentar e nem andar e hoje ele faz tudo isso e muito mais, ele transborda!”. A palavra transbordar ressoa pelo espaço e, no corpo da bailarina, seu filho — que é um menino com Síndrome de Down —, entra em cena. Eles se abraçam e juntos saem de cena, ao passo que puxam a corda.

Essa cena, Josy, foi inspirada no *Slam do corpo*, que promove o encontro entre poetas surdos e ouvintes, bem como cria espaços de empoderamento e compartilhamento artístico para pessoas surdas. De acordo com Desidério (2020, p. 49), “As performances poéticas do ‘Slam do corpo’ respeitam as duas línguas, mas evidenciam a língua de sinais para que o corpo assuma o espaço da comunicação e expresse o devir surdo”. As frases foram pesquisadas pela diretora Marlini Dorneles, junto às mães das crianças com deficiência que também integraram o espetáculo.

Nesse sentido, as frases e palavras ditas serviram como mote criador dos movimentos. Como intérprete-criadora negra, munida de consciência racial e política, lembrar a violência que mata as pessoas negras ainda na infância me deu um nó na garganta. Lembro-me de sentir minha voz sair embargada durante a gravação da cena. E, naquele momento, tudo parecia estar à flor da pele, já havíamos perdido demais.

Voltando ao espetáculo, Josy, após a saída da mãe com seu filho, fomos conduzidos ao camarim, que estava de porta fechada. Essa foi lentamente aberta e apareceu, então, uma das intérpretes do GDD. Ela bordava a palavra transbordar em uma linda colcha de retalhos,

composta por fotos de mães com seus filhos e palavras bordadas. Cada mãe aparecia unida a seu filho ou filha por um fio vermelho, que conectava seus corações.

A participação de mães com seus filhos é uma característica importante, que molda a identidade do Grupo de Dança Diversus, pois ela proporciona um encontro intergeracional de raiz matriarcal.

O movimento de estender a colcha foi a transição que a levou ao palco. Como uma continuidade do movimento de estender a colcha, a integrante do GDD forrou, no chão, e desenrolou um novelo de linha vermelha. Sua filha, uma jovem com Síndrome de Down, aparece bem próxima à câmera, enquanto retira e coloca a máscara para respirar, como quem busca fôlego. Em seguida, dançam juntas, se abraçam e se acariciam.

Essa cena foi a primeira de uma sequência de cenas protagonizadas por mães e seus filhos e filhas.

Em seguida, dentro de um círculo de linhas vermelhas, aparecem mãe e filha, uma bebezinha mamando e sendo acariciada, sua mãe sorrindo, enquanto dança com ela e para ela, que sai de cena engatinhando e desapareceu no escuro. Uma mulher aparece enquanto enrola a linha vermelha em sua mão e, ao seu lado, surge a sua filha, que dança com uma fita. Até que ela pega a ponta do fio e, juntas, brincam. Pegando o novelo vermelho, saem de cena, jogando-o para outra mãe, que está com seu filho no saguão do teatro. A criança carrega um coração vermelho, que ele acaricia e abraça, enquanto dança com sua mãe. Caminham até a escada, lá deixam o novelo, que aparece, em seguida, em primeiro plano.

Ao fundo, uma mulher puxa o fio, que está amarrado em sua cintura, cercada por duas muletas, enquanto seu filho desce a escada sentado, fazendo movimentos de Capoeira, como negativa baixa e queda de rins. Embora não seja uma pessoa com deficiência, ele havia lesionado pé direito, então, ela lhe oferece as muletas e ele se levanta. Dançam juntos ao pé da escada. A cena escurece enquanto a linha lentamente cai da mão dela.

Mãe e filho aparecem entre os barbantes, brincando e se acariciando, a criança entra no palco e encontra um rapaz sentado em frente a uma bateria. Ela lhe entrega o fio, com o qual ele envolve a bateria, e o coração vermelho, que ele pendura no bumbo. Em seguida, ele toca a bateria. Ao abrir a cena, estão duas bailarinas, uma delas é uma mulher com Síndrome de Down, conectadas por fios vermelhos amarrados em seus braços e cinturas, enquanto vibram os quadris, com movimentos da dança do ventre.

A cena final teve, como guia para a criação dos movimentos, um texto que foi extraído da audiodescrição do espetáculo. Ele conduziu a improvisação das duas bailarinas em um canto do palco; no outro, a compor a cena, havia um intérprete que realizava a comunicação do texto

em LIBRAS, ao passo que as duas bailarinas realizavam, com uma luz baixa, os movimentos. Essa composição partilhada da cena entre texto o poético, a movimentação das bailarinas e o intérprete de libras, em si, já é uma experiência em poética acessível que o grupo tem investigado.

Assim como começamos, o espetáculo chega ao fim com o copo d'água sozinho em cena, transbordando. Para Santana, Lima e Dalla Déa (2023, p. 7), “A concepção cênica acessível deste espetáculo foi pautada pelo diálogo com as cartografias de corpos dançantes, singulares, atuais, diversos e incluídos na força arrebatadora dos processos de exclusão em tempos endêmicos e de isolamento social”.

Para as autoras, esse espetáculo também foi importante para o ampliar o entendimento da acessibilidade, pois, “A partir do espetáculo ‘*Transbordar*’, o GDD iniciou um crescente entendimento de elementos cênicos, não apenas como composição do tema no espaço dançante, mas também como possibilidade de repensar a acessibilidade dos artistas” (Santana; Lima; Dalla Déa, 2023, p. 7). Tal reflexão também foi feita por Santana *et al.* (2023) no artigo abordado na primeira parte deste capítulo.

Nesse exercício, começaram a construir o que estão chamando de Poéticas Acessíveis. Elas são materializadas pela inserção do fio vermelho e do coração vermelho que aparecem em umas das cenas de mães/filhas e que também reaparecem no final da bateria.

A meu ver, Josy, o espetáculo *Transbordar* tem uma melancolia em si, as cenas e os corpos aparecem como ilhas — naquele momento, éramos ilhas, isolados pelo mar de medo e incerteza, trazido pela pandemia. Havia a *ilha bailarinos*, ora sozinhos, ora em grupo, mas distantes, da qual eu fazia parte. A *ilha mãe e filha*, que compartilhavam o mesmo espaço, e, portanto, podiam se tocar e interagir entre si. As cenas gravadas em Portugal estavam cheia de *ilhas bailarinas*, com cenas compostas de solos.

A cena que configura o espetáculo como uma performance negra e def. foi inspirada na poética do *Slam do corpo* e trouxe, em sua dramaturgia, relatos das mães cujos filhos são pessoas com deficiência, além de trechos de relatos do livro *Senti na pele*, organizado pelo ator e jornalista Ernesto Xavier (2017). Entre a reprodução de trechos de falas capacitistas de médicos ou familiares e de trechos de relatos de quem vive e sente o racismo no Brasil, a cena consegue abordar, de forma difusa, duas formas de desumanização: o capacitismo, que tentou reduzir a humanidade de boa parte das crianças que compõe o Diversus, e o racismo, que matou Maria na Maré e tantos outros corpos negros.

Outro aspecto importante, que foi possível observar nessa obra, foi o fato de que um dos participantes do GDD experimentava, naquele momento, a condição da deficiência, conforme

abordou Teixeira (2016, p. 26) ao abordar os modelos sociais da deficiência. Isto é, quando a deficiência deixa de ser vista como uma “desvantagem ou estigma sobre os sujeitos”, ela “passa a ser reconhecida como um fenômeno passível de ocorrer com todos os indivíduos. Ou seja, em algum momento, todos os indivíduos viverão experiências envolvendo a deficiência, sejam elas adquiridas no decorrer da vida, provocadas de forma aleatória, ou no convívio com outras pessoas”.

Além disso, havia a presença de bailarinos e bailarinas negras e negros, com e sem deficiência. É importante destacar que, em minha concepção, houve uma dilatação da temática étnico racial no processo de criação do espetáculo *Cartas ao tempo* — outra obra desse grupo que descreverei a seguir.

2.1.2 “És um senhor tão bonito, quanto a cara do Meu filho, tempo, tempo, tempo”³³

O Grupo de Dança Diversus foi contemplado pela segunda edição do Prêmio Festival Funarte Acessibilidança em 2021, o que resultou na criação do espetáculo virtual *Cartas ao Tempo*, o qual estreou em 24 de agosto de 2022, no canal do Youtube da FUNARTE³⁴.

Três grupos identitários foram convidados a serem núcleos de criação e co-diretoria do espetáculo. Cada núcleo, a seu modo, pôde, literalmente, escrever cartas ao tempo. O que você diria se tivesse a oportunidade de estar frente a frente com o tempo, Josy? Essa foi uma das perguntas que nós nos fizemos naquela ocasião. Personificar o tempo foi o primeiro exercício poético de criação do espetáculo, o qual encaramos face a face, fizemos perguntas entre nós, trocamos concepções diferentes de tempo e das relações diversas que estabelecemos com ele. Assim, dramaturgia foi composta por:

- Cartas ao Tempo I: Somos quem? Povos originários - povo indígena Tapuia do Carretão — Com a participação de Eunice Tapuia, sua mãe e seus filhos.
- Cartas ao tempo II: Somos quem? Somos Diversos — Composto por pessoas com e sem deficiência, mulheres, mães, estudantes de graduação, de dança, teatro entre outras diversidades, integrantes do Grupo de Dança Diversus e do Instituto de Arte e Inclusão (INAI).

³³ Trecho da música Oração ao tempo de Caetano Veloso.

³⁴ Para o espetáculo completo, ver: ESPETÁCULO “Cartas ao Tempo” - Festival Funarte Acessibilidança Segunda Edição. Brasil, 24 ago. 2022. Publicado por funarte. Disponível em: <<https://youtu.be/JJ-7CmFCUsQ?si=43yRJaFgqUPm48Gx>>. Acesso em 10 abr. 2025.

- Cartas ao Tempo III: Somos quem? — Grupo Investigação Corporal em Artes (GICA), composto por corporeidades diversas, que propõe processos criativos decoloniais em artes integradas e expandidas no Oeste da Bahia.

Cada núcleo de criação trouxe para a cena a sua relação com o tempo, que partiu de suas concepções identitárias e espaciais. O povo Tapuia, desde a comunidade Carretão em Goiás; o Grupo Diversus, desde a cidade de Goiânia, de modo a integrar cenas com a comunidade Tapuia; e o GICA, desde a cidade de Barreiras, na Bahia, um outro cerrado. A diversidade se constituiu como poética acessível, negra e indígena, presente transversalmente na dança, na audiodescrição e na utilização da LIBRAS. Durante toda a produção do espetáculo, levou-se em consideração o diálogo com cada codireção e as suas questões específicas. Houve um cuidado em discutir o que era essencial para cada núcleo, de modo a concretizar uma forma de trabalho que fosse de fato colaborativa.

As folhas feitas de macramê³⁵ foram elementos cênicos que uniram os núcleos de criação — ora como árvore, ora como uma folha solitária que paira nas águas —, o que potencializou a composição visual do espetáculo. Faço uso delas como recurso de escrita no texto a seguir. Ele é uma tentativa de perceber poeticamente o espetáculo, sem ser redundante com a audiodescrição, contudo, na tentativa de trazer o que, pessoalmente, acredito ter sido elos de ligação entre os núcleos criativos.

Figura 16 — Cartaz de divulgação Espetáculo Cartas ao tempo, 2022



Fonte: Acervo GDD.

³⁵ Técnica de tecelagem manual composta por nós e franjas.

Descrição da imagem: Cartaz vertical com fundo preto. À esquerda, a imagem de uma mulher grávida, focando na sua barriga nua. Sobre a barriga, há uma projeção de uma árvore com raízes. Ela usa um top e uma saia clara, e as mãos seguram a barriga. No topo do cartaz, há folhas de macramê coloridas. À direita, em letras brancas, estão as informações: o logo “DIVERSUS Grupo de Dança”, a palavra “ESTREIA”, o título “Cartas ao tempo”, “Festival Funarte Acessibilidade Segunda Edição”, a data “24.08 | 20h” e “Canal da Funarte” com o ícone do YouTube. No rodapé, estão os logotipos dos parceiros.

Folhas de macramê, pés descalços pisaram o cerrado. Três gerações. Três sementes se conectam de mão em mão. Uma mulher branca e uma mulher indígena do povo tapuia³⁶ caminham e expressam linguagens difusas. Palavra falada. Palavra movimento. Palavra tempo. Palavra poesia. Diante do fogo, a velha árvore Tapuia contempla seus frutos. Três gerações contemplam o cerrado, fogo, resistência e ancestralidade. Ali, a materialização da resistência indígena de Goiás.

Entre folhas de macramê, pés descalços pisam o verde da grama. Mulheres-árvores em movimento à espera de seus frutos. Caminhos de terra tomaram o gramado e se fez encontro. Mulheres-árvores encontraram seus frutos, com eles dançaram. O tempo se fez pausa pelo afeto.

Folhas de macramê enfeitam o palco, onde pisam pés descalços dos bailarinos, que, aos poucos, anunciam sua chegada. Os corpos se trançam aos fios de sisal. Devoraram o tempo e, por ele, foram devorados. Giram, giram, tocam o chão, se entrelaçam ao chão, na ânsia de tornar-se chão... Vozes difusas.

Folhas de macramê, pés descalços pisam nas águas doces do Rio de Ondas em Barreiras, Bahia. Corpos que ondulam; olhares se cruzam; contato das mãos; corpos giram; as águas passam ao fundo. O toque do corpo busca o tempo. O toque das águas deseja ser tempo. Mãos em poesia agarram a água como quem tenta agarrar o tempo. Ela escapa por entre os dedos, como faz o tempo. Uma folha flutua enquanto dança e absorve as águas cristalinas, que a puxam para baixo. Submerge.

Folhas de macramê, corpos dispostos no palco, se entrelaçam, simulam voos, florescem... Correr, brincar, ser som, ser poesia, ser tempo, palavra difusa... Da terra mulher-árvore à espera de seu fruto, percebe-se o tempo em seu corpo. Logo, será presença, tempo em vida, dia zero, imensidão, nascer.

³⁶ A comunidade Tapuia do Carretão está localizada no estado de Goiás e se configura como uma comunidade mista dos povos Xavantes, Karajás e Kayapós, de acordo com Eunice Tapuia — doutoranda em direitos humanos e a primeira professora indígena da Universidade Federal de Goiás. As comunidades se uniram para se protegerem de envenenamentos e outros tipos de sabotagens. Ver: LEÃO, Samuel. Conheça os Tapuia do Carretão, a maior comunidade indígena de Goiás. Portal 6, Goiânia, 19 abr. 2023.

Disponível em: <<https://portal6.com.br/2023/04/19/conheca-os-tapuia-do-carretao-a-maior-comunidade-indigena-de-goias/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

2.2 Pés descalços pisam nas águas - Grupo Investigação Corporal em Artes (GICA)

Querida Josy, neste subtópico, irei discorrer sobre a criação do GICA. Isso, pois, integrei o espetáculo *Cartas ao tempo* a partir de dois lugares: como integrante flutuante do Diversus, que estava gravando da cidade de Goiânia, e como integrante itinerante do GICA na cidade de Barreiras, onde estava morando.

O contato com o GICA me manteve ativa naquele ano, pois era interesse do Professor Maurício Faísca formar uma equipe com quem pudesse confabular e projetar ações de Cultura na cidade de Barreiras e no oeste baiano. O Grupo Investigação Corporal em Artes surgiu no seio do Instituto Federal da Bahia, campus Barreiras, com o objetivo de construir processos criativos decoloniais em artes integradas e expandidas.

Nosso processo de criação foi híbrido, pois começamos pelo *Google Meet*, já que estávamos em lugares diferentes naquele momento: Danilo Lima, em Barreiras, Maurício Faísca, em Salvador e, eu, na Ilha da Madeira, em Portugal. Nos reunimos de modo *online* para dar os primeiros passos da produção do espetáculo, conversamos sobre os direcionamentos dados pela direção do espetáculo — pois, nessa etapa, como comentei anteriormente, todos os participantes deveriam escrever uma carta ao tempo. Então, fizemos esse exercício de forma individual, no qual escrevemos e compartilhamos entre nós uma gravação, em que cada um leu sua carta.

Percebemos, nessa forma de compartilhar a carta, a possibilidade de trazer mais do que a letra e de tornar cada carta mais pessoal e íntima. Ou seja, foi uma maneira de aproximar cada pessoa de sua própria carta e apresentá-la para o outro. Escutamos e lemos as cartas uns dos outros e, depois, reunimo-nos novamente para construir uma carta coletiva. Inicialmente, parecia um mosaico, mas, à medida que nós nos afinamos, tornou-se uma colcha na qual costuramos uma noção coletiva do tempo.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 4 – Sugiro escutar as cartas 1 e 2, escritas e narradas por mim, e a carta 3, escrita pelo Grupo Investigação Corporal em Artes (GICA) e narrada pelo artista e pesquisador Maurício Faísca.

Carta 1 disponível em: <https://youtu.be/0ku0t_6_82c>

Carta 2 disponível em: <https://youtu.be/Hj2vX8RUr_M>

Carta 3 disponível em: <https://youtu.be/jQgJERcGBlg>>

Afirmar nossas negritudes foi uma das diretrizes que nos foi dada pela direção geral. Como o GICA possui o compromisso de construir poéticas decoloniais, o nosso maior desafio era tornar o diálogo orgânico entre nós. Éramos três bailarinos com corporeidades e percepções distintas da negritude. Do meu lugar, escrevi duas cartas, nas quais tentei colocar minhas indagações ao tempo: as cartas 1 e 2.

Já a carta coletiva buscou congregar as inquietações de cada um. Foi preciso desapegar da ideia de uma voz individual para se apropriar da palavra do outro e ceder a sua. Desde a primeira reunião até o último ensaio, tudo ocorreu de forma orgânica, pois havia uma escuta e um desejo de fazer o trabalho acontecer. O inimigo continuou a ser a covid-19, que paralisou os ensaios e as gravações em todos os núcleos de criação.

Como mencionei anteriormente³⁷, Josy, percebo uma dilatação da temática étnico racial no processo de criação do espetáculo Cartas ao Tempo, pois, além das questões abordadas acima, conseguimos, no diálogo com a audiodescrição, fazer as cores de nossa pele e as texturas de nossos cabelos aparecerem. Naquele momento, consideramos importante destacar as características de cada bailarino, também como uma forma política.

Ademais, pudemos dançar as margens e dentro do Rio de Ondas, que banha a cidade de Barreiras e é afluente do Rio São Francisco. Esse encontro foi significativo tendo em vista que um dos bailarinos percebe, naquelas águas, a materialização de seu orixá, já que aquele rio já foi inspiração para uma de suas composições. Juntos, deixamo-nos encantar pelo brilho do rio e pelo brilho de Oxum, deusa das águas doces, do amor, da riqueza e da fertilidade.

Figura 17 — Gravação do espetáculo Cartas ao tempo, núcleo GICA



Foto: 242 produções durante filmagem

³⁷ Ver último parágrafo do subcapítulo 2.1.1 “O que transborda em você? Espetáculo Transbordar”.

Descrição da imagem: Fotografia tirada de baixo para cima, mostrando cinco pessoas dentro de um rio de águas rasas e douradas, com vegetação densa ao fundo. O cinegrafista, de costas, filma três artistas no centro. Os três artistas (dois homens e uma mulher) estão com água até os joelhos, vestem figurinos em tons de branco, verde e marrom. Eles estão com as mãos unidas e abertas, como se estivessem a recolher água.

Foi ao observar as águas do Oeste Baiano que o cantor, coreógrafo e compositor Maurício Faísca compôs a canção “O brilho do rio”, parte do EP “águas que lutam”. Maurício Jesus Oliveira é doutorando (2020) e mestre em cultura e sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA), especialista em Arte Educação (Olga Mettig), licenciado em dança (UFBA), comunicólogo/publicitário (FTC), além de ativista e militante (*outsider*), que reflete os sistemas e as estruturas históricas e complexas de opressão e racismo que se perpetuam na contemporaneidade, por meio das suas produções e criações estéticas simbólicas de caráter artístico em múltiplas linguagens: Artes cênicas, Dança afro-contemporânea, Artes integradas e cinema. Atualmente, é professor efetivo do Instituto Federal da Bahia (IFBA), onde leciona, coordena e dirige o Grupo de Investigação Corporal em Artes (GICA), que é cadastrado como projeto de pesquisa e extensão continuada desde 2017.

Já Danilo Lima é natural de Barreiras, tem formação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, é professor, ator, performer e pesquisador. Atualmente, integra a equipe da Escola Municipal de Teatro da Prefeitura de Barreiras–BA. É socioeducador de Artes no Centro Educacional Catavento. Possui especialização em Estudos Contemporâneos em Dança e Bacharelado em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É editor assistente da Revista Metamorfose IHAC/UFBA, membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (UFRJ), integra a Rede de Teatro do Velho Chico. Investiga procedimentos corporais para a cena multimídia e aproxima, desses procedimentos, as práticas da mediação, crítica e historiografia teatral, como forma de gerar suas próprias metodologias artísticas.

A partir de sua pesquisa continuada em teatro multimídia, o artista pesquisador colaborou para afinar os olhares dos dançarinos com a câmera, de modo a contribuir para pensarmos os ângulos e as relações que poderíamos estabelecer entre corpo, coreografia e câmera. Afinal, as coreografias precisavam ser pensadas nessa perspectiva, pois se tratava de um espetáculo virtual.

Na música “o brilho do rio”, o artista Mauricio Faísca descreveu o seu encantamento com as águas doces³⁸ de Barreiras. Toda essa sensação, compartilhada pelo artista, ajudou-nos a pensar pelo corpo que dança, a construção de uma coreografia que fosse movida pelo brilho das águas. É importante destacar, Josy, que a carta foi mapa e dramaturgia e que, depois de realizados os primeiros ensaios e laboratórios, fomos ao rio conhecer o espaço que a cena seria gravada. Sei reconhecer o privilégio de poder dançar para Oxum, em Barreiras — o lugar que me fez gente —, no encontro com artistas potentes.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 6 – Que tal uma pausa para escutar a música o brilho do rio? Link: <https://www.youtube.com/watch?v=i1VheEf-Szg>

Fronteiras

Aqui, Josy, observo apenas de fora, pois não fiz parte desse projeto. O espetáculo e documentário “Fronteiras” foi produzido por três instituições: A Fundação Psicoballet Maitê Leon (Espanha), A Cia. e Associação Dançando com a Diferença (Portugal) e Grupo de Dança Diversus (Brasil). O projeto de criação do espetáculo/documentário foi contemplado pelo Auxílio à coprodução de Espetáculos de Arte Central Iberescena 2021. Enquanto fruto de um trabalho coletivo, a obra discorreu sobre as diferentes perspectivas e entendimentos do termo fronteira, no qual cada companhia e/ou grupo manteve sua proposta estética.

Figura 18 — Cartaz de divulgação espetáculo/Documentário *Fronteiras*, 2022



Fonte: Acervo GDD.

³⁸ O brilho do Rio. Ver: O BRILHO do Rio - Mauricio Faísca e Banda Afro Men. Barreiras, 15 out. 2019. Publicado por Mauricio Faísca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iu1SatXfQH4>>. Acesso em: 20 abr. 2025.

Descrição da imagem: Cartaz de divulgação com várias secções. No topo, uma fotografia de palco mostra seis artistas lado a lado. À frente deles, uma bacia de metal com plásticos azuis a transbordar. Acima da foto, o logo "IBERESCENA". Abaixo da foto, logos de grupos de dança. Na secção central, com fundo preto e formas onduladas, o título "FRONTEIRAS" em branco, e à direita os detalhes do evento: data (07/10), horário (19 horas) e local (Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás). Na parte inferior, uma foto de um grupo musical e a informação "participação especial no palco aberto Grupo de Choro IFG". No rodapé, os logos dos apoiadores.

Cada grupo teve seu momento de estreia e manteve o trabalho em suas plataformas digitais. O cartaz acima é da estreia do GDD no Brasil. No decorrer do trabalho, que intercalou cenas coreografadas e falas dos integrantes dos grupos, foi possível conhecer um pouco da visão artística dos precursores e criadores dos grupos. Henrique Amoedo falou do surgimento da Dança Inclusiva como possibilidade de modificar a imagem da pessoa com deficiência, a partir da profissionalização e da apresentação de um trabalho estético de qualidade. Os bailarinos do Dançando com a Diferença apresentaram suas noções de fronteiras, pensadas ora como uma barreira ou demarcação entre estados e criadora de diferenças, ora como a própria diferença, que é algo a ser ultrapassado e questionado.

Marlini de Lima falou do processo de produção do espetáculo/documentário, dos desafios da criação e, ao mesmo tempo, destacou a possibilidade de diálogo e criação possibilitada pelo formato virtual, pois permitiu que bailarinos de três países diferentes pudessem dançar, mesmo sem se conhecerem. No decorrer do trabalho, ela aparece ao lado de Vanessa Helena Dalla Déa, coordenadora de acessibilidade do Grupo Diversus, dentre outros integrantes. Então, ela falou do surgimento do Grupo Diversus e das ações que tem desenvolvido como projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás. Também, os bailarinos do Diversus falaram de suas próprias fronteiras e barreiras ultrapassadas durante o processo criativo.

Gabriela Martín León, diretora da Fundação Psicoballet Maitê León, acredita que a dança seja uma linguagem universal e que a Dança Inclusiva foi criada para a defesa da diversidade, mas que o trabalho artístico ultrapassou o termo. Os bailarinos da Fundação compartilharam suas experiências no âmbito do processo criativo, no qual trataram o termo “fronteira” como catalisador de imagens concretas, ou seja, fronteira como algo que não pode ser ultrapassado, e de sensações como frio e fome.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 5: Sugiro que assista ao espetáculo-documentário “Fronteiras”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DZ30nAkUYF4>>

Destaco, aqui, Josy, a atuação dos bailarinos Mariana Tembe e Milton Branco do Dançando com a Diferença, pela complexidade e potência trazidas na cena que dialoga com os interesses desta pesquisa. O objetivo aqui não é apresentar uma crítica ao trabalho, nem descrever detalhadamente as cenas, mas apresentar um relato poético a partir das impressões e sensações deixadas pelo trabalho, que expresso no texto abaixo.

Minha fronteira se fez sua, seu privilégio se fez meu.

Como corpos difusos, onde um acaba, o outro surge.

Meu olhar vivo te devora, te abraça, te deseja, te repulsa, acompanha em seu corpo o escorrer de seu suor.

A barreira nos desperta, a fronteira, em teimosia, insiste em lembrar a nossa diferença. Corpo meu, Corpo seu, o branco no preto, abraço, acalanto, suor, desejo, ainda assim, em teimosia, insisto em ser e estar.

Nossos corpos em coito tornaram-se um.

Milton Branco é bailarino do Dançando com a Diferença e se trata de um homem branco, português, que, a despeito de suas especificidades, sob a perspectiva do pensamento negro feminista, representa várias camadas do privilégio hegemônico. Ele contracena com Mariana Tembe, mulher negra, africana e amputada. No documentário, Mariana Tembe comenta que as diferenças entre seus corpos foram mote para a criação, ao pensar juntos em formas de quebrar e/ou dissolver, por meio da dança, as fronteiras e as linhas que demarcam suas identidades e os caracterizam como sujeitos.

A coreografia apresenta movimentos fortes, bem-marcados no tempo, regulados por um metrônomo que pulsava constantemente. Com expressão facial bem marcante, em vários momentos os dois bailarinos entrelaçam-se, semelhante a um só corpo diante das câmeras. Outros bailarinos também aparecem no decorrer do trabalho, mas vou me ater apenas à Mariana Tembe neste tópico.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 6 – Sugiro uma escuta atenta a música *Ain't Got No* versão cantada por Luedji Lunna com participação especial da escritora, e doutora em Literatura Comparada, Conceição Evaristo.

Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=n0lclCsZYJI>>

Em cena – Mariana Tembe

Josy, ainda está aí? Agora que te apresentei o Grupo de Dança Diversus quero te apresentar um pouco da história da bailarina Mariana Tembe. Uma amiga, confidente, dona de uma alegria e de um sorriso encantador. Nascida em Moçambique, Mariana Domingos Tembe, reside em Portugal desde 2019 e atua como bailarina das companhias Dançando com a Diferença e Marlene Monteiro Freitas, com as quais têm circulado em produções diversas pela Europa.

Ela deveria receber uma carta sobre você e também seria entrevistada, se tudo tivesse saído como o planejado, mas como não obtivemos resposta e, portanto, autorização institucional da companhia para a realização da entrevista, precisei mudar um pouco o rumo da pesquisa. Nesse sentido, trago a trajetória dela, nesta carta, com base nas entrevistas e reportagens já publicadas na internet, como é o caso do documentário *Fronteiras*, que comentei anteriormente. Por hora, assumo a ausência desse direito também como uma resposta, por vezes, dadas pelas estruturas de poder, as quais ainda somos submetidas e que ainda acreditam ter controle sobre nossos corpos.

A história de Mariana na dança começou em 2006, quando passou a integrar o projeto *(In)Dependence* na CulturArte com os coreógrafos Panaibra Canda (Moçambique), Martial Chazalon (França), Martin Champaut (Canadá), Boyzie Cekwana (África do Sul) e Carlos Pez (Espanha). Nesse percurso, obteve formação em dança contemporânea e participou como bailarina em *(In)Dependence*, de Panaibra Gabriel Canda (2007), com apresentações em Maputo, Lyon, Mayotte e Réunion; em *Inkomati (des)accord* (2009), de Panaibra Canda e Boyzie Cekwana; em *Fronteiras* (2010) e *Metamorfoses* (2015) de Panaibra Gabriel Canda. Integrou o filme *de corpo e alma* (2010), de Mattheau Bron, como atriz.³⁹ Desde 2019, integra a Cia. Dançando com a Diferença.

Em entrevista cedida à Cristina Peres, no programa *Uma coleção para amanhã* (Lisboa/Maputo)⁴⁰, em 2022, a artista foi questionada sobre como chegou até a dança. Então, ela afirmou que, quando começou sua formação, já nasceu em si a certeza de que queria dançar, bem como que conheceu o mundo por meio da dança. E, ainda, destacou como a dança sempre

³⁹ Mais informações em: <https://planbhamburg.com/artist/panaibra-gabriel-canda/#solo-for-maria>.

⁴⁰ “A 2ª edição de Uma coleção para Amanhã, com a curadoria de Cristina Peres e realização de João Afonso Vaz, dedica 10 conversas à cena da dança em Moçambique. Um programa em parceria com o Camões - Centro Cultural Português em Maputo, com o apoio institucional do Camões, I.P. e o apoio no decorrer pela Around the Tree.” Entrevista completa em: MARIANA TEMBE • Uma coleção para Amanhã – Lisboa • Maputo | VIII Parte. Lisboa; Maputo, 5 nov. 2022. Publicado por Estúdios Victor Córdon. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1yrZ76TDYoo> >. Acesso em 10 abr. 2025.

esteve presente em sua vida, na forma de danças familiares e tradicionais, ao destacar as danças tradicionais de Moçambique como o princípio de sua cultura.

Em outra entrevista, cedida a Rui Antunes para a Revista Visão, no quadro *Na primeira Pessoa*, em 2024, Mariana contou que:

Certo dia, tinha já 18 anos, fui abordada por uma desconhecida, hoje grande amiga, para ir conhecer um grupo. Nunca tinha visto tantas pessoas com deficiência juntas. Detestei uma e outra vez, mas, não sei explicar porquê, continuei a assistir. Não me atrevi a sair da cadeira até terem passado uns dois meses. Quando um belo dia desci para o chão, ganhei o mundo. De repente, eu tinha espaço e comecei a apaixonar-me. Dois anos depois, fizemos uma apresentação em palco e vi as pessoas a aplaudir. Pensei: ‘É isto que eu quero. Quero dar alegrias e contribuir para transformar o mundo. Quero fazer as pessoas aplaudirem a vida inteira’ (Na primeira pessoa..., 2024).

Nessa mesma entrevista, Mariana relatou sobre os desafios enfrentados após o acidente que sofreu e ocasionou na amputação de suas duas pernas, ainda na infância, no qual teve suas pernas esmagadas, após ser atropelada por um automóvel. Ela demorou 5 anos para ter sua primeira cadeira e conseguiu continuar seus estudos com o incentivo dos pais, irmãos e colegas que a carregavam nas costas nas idas e vindas para escola. É um depoimento semelhante ao de Carmo (2023), sobre o convívio com os amigos durante sua infância em Santo Amaro.

Sobre a sua participação no *Dançando com a Diferença*, Mariana pontuou que tem sido uma experiência desafiadora, tanto pela rotina que envolve aulas, ensaios e turnês, quanto pelo fato de cursar, atualmente, Ciências Sociais à distância. Nas palavras dela,

Na Madeira, a *Dançando com a Diferença* abre-me horizontes ao mesmo tempo que me dá a oportunidade de trabalhar com outros coreógrafos, como a Marlene Monteiro Freitas ou o Panaibra Canda, com quem dei esses primeiros passos em Maputo. O projeto fascinou-me. Sempre que penso em desistir, concluo que não fui feita para isso. Recordo as pessoas emocionadas que vêm ter comigo no fim dos espetáculos, como ainda agora em Berlim, e me fazem chorar de emoção. É uma chapada na cara, a prova de que consegui o que queria: contribuir em palco para melhorar o mundo, nem que seja uma só pessoa do público.

Em *Solo para Maria*, trabalho que possui direção e coreografia de Panaibra Gabriel Canda (2015), Mariana atua de forma brilhante e com protagonismo. Panaibra Gabriel Canda é bailarino e coreógrafo, nascido em Maputo (Moçambique) e, desde 1993, desenvolve projetos diversos da área de dança, nos quais fomenta a cena artística no país e estabelece vínculos com festivais de dança europeus. Em 1998, criou o CulturArte – Cultura e Arte em Movimento, que parece ser o primeiro e único espaço de dança contemporânea em Moçambique.⁴¹

⁴¹ Mais informações em: <https://planbhamburg.com/artist/panaibra-gabriel-canda/>

Solo para Maria foi uma obra construída em colaboração com a artista Maria Tembe, nela:

Maria é o nome da mãe de Deus, o nome de inúmeras mães e filhas e o nome da bailarina no palco. Um nome, sob o qual se sobrepõem tantas projeções de feminilidade. Na peça de duas partes *Solo for Maria*, a performer de perna amputada Maria Tembe dança contra regras restritivas e atribuições sociais. Seu solo mostra como a violência se inscreve no corpo, é também uma autoafirmação desafiadora. Nesta coreografia (auto)biográfica, a performer apresenta ao público o seu repertório de movimentos e expõe o seu corpo aos seus modos habituais de ver, abordando os direitos das mulheres e as experiências de violência. Ao não apenas fugir do olhar do público, mas também ao devolvê-lo com grande intensidade, Maria cria um espaço de intensa intimidade (CANDA, 2015)

Nesse trabalho, ela dança suas próprias questões, pois foi um trabalho feito para ela. Na entrevista cedida à Cristina Peres, a bailarina contou que, naquele momento, estava pensando se continuaria ou não na dança, se, talvez, não era a hora de assumir outras responsabilidades ou buscar outros caminhos para si mesma. Ao compartilhar essas preocupações com o Panaibra, ele lhe deu o solo como resposta. Abaixo, uma imagem do *Solo For Maria*.

Figura 19 — Solo para Maria



Foto: Fernando Nhavene

Fonte: <https://planbhamburg.com/artist/panaibra-gabriel-canda/#solo-for-maria>

Descrição da imagem: Fotografia horizontal de uma performance em palco escuro. Uma bailarina está sentada no centro do chão preto e refletor. Ela veste roupas claras e está coberta por um grande tecido branco que se espalha pelo chão à sua volta. O seu rosto, visível sob o tecido que cobre a sua cabeça, olha para a frente. Um refletor de luz à direita ilumina-a diretamente, criando um foco de luz na cena escura.

A meu ver foi o jeito dele dizer a ela, “fique e tente um pouco mais, você é boa demais para desistir”. Foi ao dançar esse solo, durante um festival de Dança Inclusiva na Suíça, em 2019, que ela teve contato pela primeira vez com o Dançando com a Diferença. Ela compartilhou, nessa mesma entrevista, que Henrique Amoedo, diretor da Cia., a procurou e demonstrou interesse em contratá-la. Na ocasião, ela foi convidada para conhecer o trabalho da Cia. e visitar a Ilha da Madeira. Mariana mencionou que a acessibilidade na Ilha ainda é uma questão, e que, apesar disso, aceitou o desafio.

Como comentei no início da carta, Josy, a dança é uma ferramenta poderosa de educação estética, e não só, ela tem o poder de proporcionar estados de liberdade, como afirmaram Silva e Lima (2013, p. 199):

O corpo assujeitado pode libertar-se em alguma medida, mesmo que provisoriamente, reinventando a sua subjetividade. E criar subjetividade implica em um ato criativo, em descoberta de limites e rompimento dessas fronteiras. Pois o corpo em estado de criação é capaz de criar fissuras simbólicas e dobrar o poder em linhas de fuga que escorrem em forma de arte.

E continuam:

O potencial do corpo em transcender-se em formas no ato de criação tem em potencial a capacidade de resistência a formas hegemônicas. Neste momento ele se amplia em formas singulares, num jogo latente de formas e expressões, de um corpo que vivencia de ‘estados de liberdade’ (Silva; Lima, 2013).

Percebo que esse espetáculo foi uma ferramenta potente de reinvenção da subjetividade da artista, pois lhe trouxe uma possibilidade de auto performance e, ao mesmo tempo, de empoderamento, visto que afirma seu lugar de protagonismo na dança. O espetáculo foi apresentado em diversos festivais na Europa, a exemplo do Impulstanz- Vienna Festival de Dança, em 2021. É inegável a relevância política dessa performance, pois se trata de uma artista negra, com deficiência, em um espaço de protagonismo, performando sua própria existência.

No filme *Ôrí* (1989), Beatriz Nascimento fala sobre a importância de ver e sermos vistas umas pelas outras para construções afirmativas de nossas identidades. “É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um, o reflexo de todos os corpos”. Me vejo em você e em Mariana à medida que somos mulheres negras, enxergo em vocês o reflexo de travessias transatlânticas, no passado e no agora, e esse reflexo também sou eu.

Assim como eu, outras mulheres podem se ver em suas imagens, corpos e existências. O empoderamento se faz nesse processo, de uma consciência individual e, ao mesmo tempo,

coletiva. Joice Berth (2020, p. 23) acredita que empoderar é “[...] pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da história”. Ao dialogar com a definição de empoderamento de Patrícia Hill Collins (2019), a autora traz ainda a importância da “autodefinição”, que aposta no enfrentamento às imagens estereotipadas criadas pelo sistema colonial, e a “autoavaliação”, que trata do conteúdo dessa autodefinição pela qual as mulheres negras substituem as imagens criadas externamente por imagens autênticas criadas por elas mesmas.

Acredito que, em *Solo Para Maria*, a artista se autodefine e se autoavalia a partir de imagens próprias, reinventa-se a partir do seu corpo que dança e, portanto, empodera-se. Sobre o prefixo “auto”, Berth (2020, p. 25) afirma que:

O prefixo ‘auto’ cabe aqui como indicativo de que os processos de empoderamento, embora possam receber estímulos externos diversos da academia, das artes, da política, da psicologia, das vivências cotidianas etc., são uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista.

Na foto abaixo, Mariana parece se preparar para um voo pelo palco, enquanto uma imagem em movimento captura a artista em sua retomada do poder de possuir e de dançar a si mesma.

Figura 20 — Solo para Maria



Foto: Fernando Nhavene

Fonte: <https://planbhamburg.com/artist/panaibra-gabriel-canda/#solo-for-maria>

Descrição da imagem: Fotografia horizontal de uma performance em palco escuro. A mesma bailarina da imagem anterior está em movimento. Sentada no chão, ela inclina o tronco para trás e para a sua direita, enquanto segura e agita o grande tecido branco com o braço esquerdo. O movimento cria uma onda de tecido no ar. A iluminação destaca o seu corpo e o tecido em movimento contra o fundo escuro, onde se veem finas linhas de luz vermelha.

Cabe acrescentar, aqui, o capacitismo, como outro eixo importante de opressão que perpassa a existência da bailarina. Isso, sobretudo pela obra apresentar “como a violência se inscreve no corpo” e se colocar como “uma autoafirmação desafiadora”, por se tratar de uma obra autobiográfica e que abordou, ainda, “os direitos das mulheres e as experiências de violência”, como citado anteriormente. Essas são questões que perpassam o solo, mas que dizem respeito a um coletivo de mulheres e as suas diversas identidades.

ORIENTAÇÃO POÉTICA 7: Te convido a assistir o Teaser do espetáculo Solo para Maria: https://youtu.be/6nMAtj2E_aE?si=czbdZL7ScZVLbQ2X

Esse exercício de pensar os eixos de opressão que nos atravessam, Josy, pode ser feito com base na interseccionalidade, teoria desenvolvida por Crenshaw (2003) e já anunciada por Lélia Gonzalez desde o fim dos anos 70. Para Akotirene (2019 p. 19):

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, aparatos modernos coloniais.

Neste estudo, enfatizamos a importância de pensar o capacitismo como uma dessas avenidas identitárias que atingem mulheres negras com deficiência, pois são produzidas pela mesma estrutura hegemônica e colonial. Para a autora, é necessário olhar para esses padrões globais que administram “todas as opressões contra mulheres, construídas heterogeneamente nestes grupos, vítimas das colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo” (Akotirene, 2019 p. 23).

Na dissertação de mestrado intitulada *Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012) na produção de artistas com deficiência na dança*, Carmo (2014) discorre sobre as políticas públicas voltadas para artistas com deficiência e sobre o impacto delas em suas trajetórias e produções, sobretudo artistas independentes. Isto é, retoma, para si e para suas sujeitas de pesquisa, o espaço de produção de conhecimento, constantemente conduzido e protagonizado por pessoas sem deficiência.

Tal pesquisa denuncia a invisibilidade provocada pela hegemonia na dança, ao mesmo tempo que chama atenção para a importância de levar em consideração as vozes e os saberes daqueles e daquelas que estão “do outro lado da linha”.

Com isso, não afirmo que um lado ou outro da linha não possa ou deva falar, escrever, pesquisar, pensar sobre o seu lado oposto, ou que, no nosso caso, tudo que se refira à deficiência só possa ser defendido por quem a possui, mas defendo que a construção de conhecimento que surge da pessoa com deficiência é um conhecimento específico e deve ser levado em conta (Carmo, 2014, p. 18).

O combate à hegemonia, na dança, e a defesa dos direitos daqueles que estão “do outro lado da linha” não deve ser relegado apenas aos que lá estão. É um dever de todas, a partir do conhecimento de nossas condições e privilégios, que nos posicionemos para lutar contra as injustiças nos espaços em que ocupamos. Com isso, assumo o meu lugar de fala, como mulher negra de pele clara, bípede e cis, que deseja aprender com trajetórias diversas e, ao mesmo tempo, pensar a escrita como palco para que possamos ser, estar, dançar e performar nossas existências.

Ao mesmo tempo, assumo minhas limitações e acredito na pesquisa como um mecanismo potente de educação, me educo nesse caminho, quebro meus preconceitos, minhas barreiras, meus medos e espero, de algum modo, somar forças na luta contra o capacitismo, o machismo, o racismo e diversas opressões que nos limitam, para que possamos ser mais do que nossos demarcadores de opressão.

Destaco ainda, Josy, que, nesse processo de formação e educação estética, o Grupo de Dança Diversus tem sido, para mim, um espaço de letramento e conhecimento sobre acessibilidade. Do ponto de vista prático e teórico, cada obra que pude integrar me deu a oportunidade de estar em cena e, ao mesmo tempo, de aprender sobre diferentes perspectivas de abordagem criativa e de produção.

A diretora do Diversus, Marlini Dorneles de Lima, tem conduzido o grupo de maneira efetivamente compartilhada, o que contribui para a formação dos integrantes, ao poderem atuar como codiretores, coreógrafos, produtores e monitores. Sem se esquivar de sua função educativa, o grupo tem contribuído para a construção cidadã de seus participantes. Isso se configura como uma ação política, ética e estética no sentido de questionar a hierarquização dos papéis na dança, muito comum em diversos grupos e companhias que trabalham com perspectivas inclusivas. Ou seja, ainda que as pessoas com deficiência integrem os trabalhos cênicos, dificilmente ocupam espaços de poder e de decisão, de modo que ficam relegados a

relações tutelares. Assim, a democratização do poder e dos papéis desenvolvidos no GDD é um ponto importante de destacar.

Ao abordar a história da arte e inclusão do estado de Goiás desde a década de 60, com a criação de instituições que aderiram ao movimento, até os dias atuais, com os projetos e criações desenvolvidos pelo Grupo de Dança Diversus e o Instituto de Arte e Inclusão - INAI⁴², os autores Santana, Lima e Dalla Déa, afirmam que

Foram movimentos que fortaleceram as pessoas envolvidas, que atraíram e acolheram outras tantas em busca de novos caminhos e formas de compreender quem são os corpos criadores e espectadores em meio à diversidade reconhecida, tornando possível a busca por outras formas de criar com e para a diversidade de corpos, percepções e expressões que, aos poucos, foram sendo compreendidas como poéticas acessíveis (Santana; Lima; Dalla Déa, 2023, p. 6).

O termo Poéticas Acessíveis tem sido postulado para definir as produções do GDD, justamente por compreender a acessibilidade como parte da construção dramaturgica dos espetáculos, desde a remontagem do *Endless*, que teve aspectos dramaturgicos próprios fomentados pelo núcleo de acessibilidade do projeto e por questões apontadas durante os ensaios, como relatei no início da carta.

Nesse sentido, o Grupo de Dança Diversus é um espaço de formação também no sentido de uma poética da acessibilidade, ou Poéticas Acessíveis, como mencionado acima, pois, lá, os recursos de acessibilidade dialogam diretamente com a dramaturgia dos trabalhos, a exemplo da audiodescrição⁴³ dos espetáculos *Transbordar* e *Cartas ao tempo*, que foi construída de modo a manter os elementos poéticos da cena, o que contribuiu para que a pessoa cega possa ter uma experiência mais integral da obra. Do mesmo modo, a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) que, nesses espetáculos, foi linguagem e recurso poético, permitiu a modificação da cena, de maneira a afirmar, assim, uma poética da diferença e da diversidade. Essa poética me interessa!

Quanto à Mariana Tembe, sua dança segue sendo aplaudida em diversos palcos pelo mundo, como ela compartilhou na entrevista cedida à Revista Visão em 2024:

Já viajei ao Brasil, Alemanha, França, Suíça, Suécia, Portugal, Madagáscar, África do Sul, EUA, Austrália etc. Não sei por quê, ainda não estive na Ásia, tenho de me empenhar mais. No palco, aprendi a vencer as minhas limitações, mas hoje, ao dançar, não é sobre superar a minha dificuldade enquanto uma mulher com deficiência. Já não é sobre isso. É sobre oferecer alguma coisa na condição em que o meu corpo se encontra. O palco é o lugar onde me consigo expressar, onde sinto que pertencço, onde

⁴² Associação civil sem fins lucrativos fundada em Goiânia, no ano de 2016, por Francis Otto.

⁴³ Descrição em áudio/palavras para pessoas cegas e/ou com baixa visão.

tenho o mundo inteiro para mim, sem limitação nenhuma. Eu sou Mariana, sou artista e é isto que me alimenta.

Espero que tenha gostado de conhecer um pouco de sua história dela. Na ocasião da entrevista cedida em 2022, Cristina Peres perguntou a ela qual seria seu sonho e ela respondeu que era deixar sua marca no mundo e não ser esquecida. Nesse sentido, um dos meus anseios é que esta pesquisa possa contribuir para esse sonho, no sentido de que faça sua história e potência chegar a mais pessoas.

Josy, minha querida, quantas palavras, não é mesmo? Agradeço pela leitura/escuta e me despeço aqui, mas acredito que isso está longe de ser o fim. Afinal, estou apenas abrindo o caminho para nosso diálogo futuro, seja na forma de uma resposta a esta carta ou ao nosso encontro presencial — o qual já estamos organizando e que espero que aconteça o mais breve possível. Abraço Rainha!

3 RAÇA- GÊNERO-DEFICIÊNCIA

A pensadora feminista negra Patricia Hill Collins (2019) denomina de *imagens de controle* os estereótipos projetados sobre mulheres negras estadunidenses. A autora evidencia que tais imagens são fruto de uma projeção colonial. Ela postula que

A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição da mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de controle da condição da mulher também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres (Collins, 2019, p. 140).

Ainda que a autora reflita especificamente sobre o contexto de mulheres negras estadunidenses, essas imagens de controle podem ser facilmente encontradas no contexto brasileiro também. A primeira imagem abordada pela autora é da “*mammy* – a serviçal fiel e obediente. Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico [...]” (Collins, 2019).

De acordo com a Federação Nacional da Trabalhadoras Domésticas, entre os anos de 2017 e 2021, 38 trabalhadoras foram resgatadas em condições análogas à escravidão, e a maioria delas eram mulheres negras com vulnerabilidades sociais⁴⁴. Trago esse dado para evidenciar o quanto essa imagem de controle também está viva no imaginário das famílias brasileiras. Para Collins,

A imagem da *mammy* é fundamental em opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe. Em relação à opressão de raça, imagens de controle como a *mammy* visam influenciar o comportamento materno das mulheres negras. As mães negras, como membros de famílias afro-americanas que estão mais familiarizadas com as habilidades necessárias para a adaptação dos negros, são incentivadas a transmitir aos filhos o tipo de deferência que costumam demonstrar em seu trabalho *mammificado*. Ao ensinar às crianças negras seu lugar dentro nas estruturas brancas de poder, as mulheres negras que internalizam a imagem da *mammy* podem se tornar canais efetivos de perpetuação da opressão de raça (Collins, 2019, p. 141).

Ou seja, ao mesmo tempo que a *mammy* tem papel importante na transmissão da experiência racializada dentro da estrutura de poder branca, ela possui “uma função simbólica

⁴⁴ Ver: TRABALHADORAS domésticas em situação análoga à escravidão no Brasil, até quando? Fenatrad, [S. l.], 4 abr. 2022. Disponível em: <<https://fenatrad.org.br/2022/04/04/trabalhadoras-domesticas-em-situacao-analoga-a-escravidao-no-brasil-ate-quando/#:~:text=No%20Brasil%2C%20de%202017%20a,em%20situa%C3%A7%C3%A3o%20de%20vulnerabilidade%20social>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

na manutenção de opressões de gênero e sexualidade”, visto que “corrobora a ideologia do culto à verdadeira condição de mulher, a qual elimina a sexualidade e a fecundidade” (Collins, 2019, p. 142).

Se em uma relação de trabalho remunerado as mulheres negras são vistas como *mammys*, em suas famílias são matriarcas. Collins (2019, p. 144) afirma que “O fato de que a imagem da *mammy* por si só não é capaz de controlar o comportamento de mulheres negras está ligado à formação da segunda imagem de controle da condição da mulher negra”. São como faces da mesma moeda, uma voltada para fora da comunidade negra e outra voltada para dentro. A imagem da matriarca diz respeito à mãe solteira superforte, que representa uma persistência da condição de pobreza geração após geração, pois há uma grande quantidade de famílias chefiadas por mulheres nos Estados Unidos. Contudo, essa é uma realidade muito próxima do Brasil.

Para a autora, a imagem da matriarca tem sido útil não somente para regular o comportamento de mulheres negras, mas de mulheres brancas em suas relações de gênero e de homens negros na constituição de suas masculinidades, sobretudo por verem com maus olhos a assertividade que as constituem. Desse modo, as matriarcas são vistas como um modelo inadequado de comportamento de gênero, “assim, rotular as mulheres negras de não femininas e especialmente fortes serve para minar sua assertividade” (Collins, 2019, p. 147)

A terceira imagem de controle é a da “mãe sustentada pelo estado”, que a autora define como:

Em essência, a imagem da mãe dependente do estado constitui uma imagem de controle com um viés de classe, desenvolvida para mulheres negras pobres da classe trabalhadora que fazem uso de benefícios sociais a que têm direito por lei. Enquanto os benefícios sociais foram negados às mulheres negras pobres, não houve necessidade desse estereótipo. Porém, quando as mulheres negras estadunidenses ganharam poder político e exigiram equidade no acesso aos serviços do Estado, ela passou a ser necessária (Collins, 2019, p. 150).

Para Collins (2019), “a mãe dependente do estado” pode ser vista como a imagem da *mammy* fracassada, ou como mulher preguiçosa, que se acomoda com os auxílios governamentais e dá a seus filhos uma educação ruim, de modo a transmitir sua má conduta. Outro problema apontado por essa terceira estigmatização da mulher negra é que ela é culpada pela sua própria condição de pobreza e de sua comunidade, por contribuir com a procriação e compactuar com a improdutividade econômica de sua comunidade. Assim, desloca-se o olhar das bases estruturais do Estado e se passa a focar somente no que a pobreza produz, portanto, nas vítimas.

Na mesma linha, “a imagem da rainha da assistência social se refere a uma mulher negra da classe trabalhadora altamente materialista, dominadora e sem parceiro homem” (Collins, 2019, p. 153). Embora baseada nas imagens anteriores, ela se coloca competitivamente no mercado de trabalho corporativo, e usa de ações afirmativas para ocupar determinados espaços. Por mais que trabalhe em dobro e tenha competência para tal, suas habilidades são sempre questionadas e reduzidas. Também podem ser denominadas como damas negras.

Já a imagem da *hoochie* se constitui a partir da figura de Jezabel, que contribuiu para disseminar a ideia de que mulheres negras eram sexualmente agressivas, com a finalidade de justificar processos de violência sexual. Ao contrário da *mammy*, que é assexuada, as *hoochies* são mulheres negras que tem sua sexualidade “desenfreadas”, também ligada à fertilidade. De certa forma, permeia o imaginário da cultura popular negra e sua aceitação está pautada na binaridade e na afirmação da heteronormatividade. Assim, a autora afirma que:

Em conjunto essas imagens predominantes da condição de mulher negra representam o interesse da elite masculina branca em definir a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras. Além disso, ao formar sutilmente uma trama com opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade, elas ajudam a justificar as práticas sociais que caracterizam a matriz de dominação nos Estados Unidos (Collins, 2019, p. 159).

Na atualidade, a TV, o rádio, a internet e outros meios de comunicação são disseminadores das imagens de controle apontados pela autora, que apontam a misoginia em algumas vertentes do hip-hop, sobretudo a imagem da *hoochie*.

A condição da mulher negra brasileira se aproxima em diversos pontos com a realidade das mulheres negras estadunidenses, como é possível perceber nas reflexões feitas como Lélia Gonzalez (1989) que percebeu a imagem da mulher negra brasileira em três perspectivas: mulata, doméstica e mãe preta. No texto *Racismo e Sexismo na sociedade brasileira*, a autora questiona as imagens que depreciam e desqualificam a pessoa negra, que foram naturalizadas e cristalizadas pelo racismo, sobretudo o lugar da mulher negra.

Geograficamente posicionada no Rio de Janeiro, a autora aborda o carnaval como um lugar de atualização do mito da democracia racial, que retira a mulher negra do anonimato e a transforma em “Cinderela do asfalto”.

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se

constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação que somos vistas (Gonzalez, 1989, p. 228).

A definição de mucama, como a escrava escolhida e, portanto, presente no interior das casas grandes, dá origem à figura da mulata e da doméstica. Fazendo paralelo à definição “amásia escrava” que aparece no Aurélio, entre parênteses, entre os significados da palavra mucama, a autora afirma que “o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata, nesse entre parentes que é o carnaval” (Gonzalez, 1989, p. 230). Do lado oposto da exaltação está a doméstica, que, segundo a autora, é “a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano” (Gonzalez, 1989).

Apontando um possível paralelo com o pensamento feminista negro de Collins (2019), Gonzalez (1989) sincretiza na figura da doméstica, as figuras da *mammy* e da matriarca, do lado oposto na figura da mulata glamourizada e hiperssexualizada pode estar a *hoochie*. Quando essa mulher ascende socialmente, podemos pensá-la aqui como “dama negra”, que não é tolerada pela classe média. Como afirma Gonzalez (1989), a elas são sempre destinadas às entradas de serviço, pois independentemente de como se portem ou se vestem são sempre vistas como domésticas.

A historiadora Beatriz Nascimento (1974) em seu ensaio *Meu negro interno*⁴⁵ aborda o adoecimento da mulher negra ao mesmo tempo que discorre sobre as imagens projetadas sobre si e seus pares, de modo a apontar como a violência causada pelo racismo afeta quem a vivencia e, também, conduz pessoas negras ao adoecimento. A escrita profunda da autora descreve comportamentos da pessoa negra como uma consequência do que ela chamou de “amnésia coletiva”. Nas palavras dela: “[...] quando pretendo explicar o que se produziu em quatro séculos de repressão, de ausência de ser, vejo somente uma imensa amnésia coletiva que nos faz sofrer brutalmente” (Nascimento, 1974, p. 94). A autora afirma ainda que “Esta amnésia coletiva começou a surgir a partir de um porão de um navio negreiro qualquer, e ao nível social, sabemos ou intuimos o que ela produziu” (Nascimento, 1974).

Nas palavras seguintes, Nascimento (1974) destrincha alguns desses comportamentos, ao passo que aborda três diferentes formas que expressam essa amnésia coletiva:

⁴⁵ Publicado no jornal Village Voice de New York, em março de 1981 com o título ‘negro’ Inside. Tradução Carol Cooper (Ratts, Gomes, 2015, p. 94).

Uma das formas pela qual a amnésia se apresenta traduz-se num certo comportamento dócil (dizem que o negro no Brasil ficou entre quilombola e os que se revoltaram pela tomada de poder — logo sobrou um tipo dócil... falácias!), um comportamento afável, alegre, aparentemente despreocupado. Uma outra forma é caracterizada por um sofrimento visível, através de atitudes hostis, francamente antissociais, entretanto vulnerável a qualquer expressão afetiva vinda do exterior. Outra ainda, aparenta um certo espojamento, que ultimamente as pessoas querem rotular como sendo uma liberdade inata que possuímos, e com isto tentam estabelecer as linhas mestre do que dizem ser a “a cultura do negro”, ou seja, estabelecem um “behaviorismo” simplista e “folclórico”, pois na realidade esses tipos de comportamento têm por trás um inconsciente esmagado pelo sofrimento ancestral e atual: A memória do negreiro, a solidão antiga, a ausência de identidade. Ah!... e tem a minha amnésia. Ela é a reunião de todas essas acima com mais uma: mergulhar na busca da explicação, do temível conhecimento do negro brasileiro (Nascimento, 1974, p. 95).

Então, a autora descreve comportamentos que, a meu ver, podem influenciar na formação das imagens de controle, abordadas por Gonzalez (1989) e Collins (2019), ou, podem ser o resultado das imagens de controle. Somente um estudo mais profundo poderia demonstrar isso. Entretanto, para esta pesquisa, basta dizer que os comportamentos mencionados por Nascimento (1974) estão intrinsecamente relacionados ao pensamento de Collins e de Gonzalez, por se tratar de uma raiz comum: a violência colonial.

No mesmo texto, partindo do coletivo para o pessoal e, às vezes fazendo o inverso, Nascimento (1974) conta que procurou um psicanalista, que era também um amigo a quem expôs o que a discriminação racial a fazia sentir. Ela compartilhou que passou a discutir “os aspectos psíquicos do preconceito no indivíduo discriminado”, sobretudo em si mesma e em um certo momento seu amigo fez uma interpretação que a fez pensar:

Pergunto-me até que ponto o “negro” a que me referia não era mais discriminado por eu mesma; se ele não era maior dentro de mim. Se a criatura rejeitada, agredida, infeliz, não estava sofrendo tudo isso de mim. Em suas palavras – “até que ponto não havia internalizado a discriminação da qual me queixava”? Ressalte-se que ele não negava a discriminação vinda de fora, da sociedade, não atenuava o que eu sofria vindo dos brancos. “Mas — argumentava ele —, eu não estaria também agredindo muito, justamente o “negro dentro de mim?” (Nascimento 1974 *apud* Ratts e Gomes, 2015, p. 96).

A autora faz uma análise da condição da pessoa negra na sociedade brasileira, partindo da sua experiência e dos seus semelhantes. Ela aborda e questiona a ideia de que a igualdade de classe eliminaria o racismo, como alguns defendiam na época. Isso porque, ao pensar no que seu analista lhe disse, ela passou a vivenciar uma nova possibilidade de integração e conciliação com seu “negro interno”, permitiu-se sair do estado de alerta ao qual vive constantemente o sujeito negro, até que a realidade se impôs novamente. Como ela descreve:

Exibi ‘meu negro’ alguns quarteirões abaixo do consultório médico, passei com ele, subi as escadas de um edifício, onde morava uma amiga a quem ia visitar. De repente, um chamado impertinente. Em voz alta o porteiro do prédio, dedo em riste acusou: – “a entrada de serviço é por ali, crioula...” Fiquei alguns segundos, longos, sem entender, ouvindo aquele chamado de muito longe, como se um passado interrompesse na cena até então maravilhosa, que era a de eu estar reconciliada com o “meu negro interno”. Aos poucos percebi que não era um passado, era uma realidade, fria e agressiva (Nascimento 1974 *apud* Ratts e Gomes, 2015, p. 99).

Aqui é possível notar que a imagem da mulher negra é frequentemente relacionada à figura da doméstica, como mencionou Gonzalez (1989). Nascimento (1974) complementa ao mencionar a atualização do racismo, como uma atualização do passado colonial (Kilomba, 2019) como racismo cotidiano (Essed, 1984; 2002). Apesar de abordar a realidade de mulheres negras na Europa, especificamente na Alemanha, esse conceito dialoga com a realidade apontada por Nascimento (1974), que é reforçada quando ela descreve a sensação corporificada que a discriminação lhe causou e menciona sua repetição, mais adiante em seu texto: “veio um espasmo de vômito, mas saiu um choro, um choro de criança e muitas lembranças. A coisa sempre repetida” (Nascimento, 1974, p. 100).

Kilomba (2019) faz uma análise minuciosa do racismo, ao questionar, dentre outras coisas, a neutralidade do conhecimento imposta por lógicas ocidentais. Ela aponta para a urgência de “descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento” (Kilomba, 2019, p. 53) com uma escrita que denuncia as desigualdades de raça, gênero e classe no processo de conquista de espaços de poder. Ela pontua como o conhecimento de mulheres negras são constantemente desacreditados.

O racismo cotidiano refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o *sujeito negro* e as Pessoas de cor não só como ‘*Outra/o*’ – a diferença contra a qual o *sujeito branco* é medido – mas também como *Outridade*, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade *branca* (Kilomba, 2019, p. 78).

Ao esmiuçar os episódios diversos de racismo cotidiano, a autora denuncia as formas de racismo a qual mulheres negras são submetidas também naquele território, de forma que passam também pelas imagens projetadas por Collins (2019) e Gonzalez (1989) a exemplo do capítulo que a autora intitulou como: “episódio 9. ‘Como se nós fossemos pegar seus homens ou suas crianças’ – Fantasias sobre a prostituta negra vs. A ‘mãe negra’”. Neste capítulo, a partir de um trecho das entrevistas, ela discorre sobre imagens de mulheres negras — projetadas durante o colonialismo e atualizadas a partir do racismo cotidiano (Essed, 1984; 2002) — quem

transita entre a “mãe negra” e a “mulher negra sexualizada”, no sentido de que, a primeira, para as mulheres brancas, é uma “ameaça” que pode roubar seus filhos e, a outra, o seu marido.

A partir do pensamento das autoras Gonzalez (1989) e Nascimento (1974), desde o Brasil, Collins (2019), nos Estados Unidos, e Kilomba (2019), na Alemanha, podemos perceber que as imagens de controle e os estigmas históricos sobre a mulher negra atuam em episódios de racismo cotidiano.

A despeito disso, assim como essas mulheres negras intelectuais questionam os lugares sociais reservados para elas, podemos ver, no feminismo negro e nos movimentos de mulheres negras, a busca por direitos fundamentais, bem como novas perspectivas identitárias, além daquelas reservadas pela colonização. De modo semelhante, os movimentos políticos das pessoas com deficiência, sejam dentro ou fora da academia, estão lutando pelo reconhecimento das humanidades das pessoas com deficiência, alguns deles, inclusive, reconhecem a importância das lutas do povo negro como movimento inspirador, como veremos mais adiante.

Abordar essas possibilidades de projeções externas sobre mulheres negras me levou a questionar: que imagens são projetadas sobre a mulher com deficiência? Ou sobre a mulher negra com deficiência? Quais contribuições o pensamento feminista negro pode oferecer para a luta anticapacitista? E vice-versa? Tais questões são ponto de partida para a construção deste capítulo.

3.1 Conceituando a Interseccionalidade

Como sabemos, a encruzilhada se refere ao lugar onde ruas, caminhos e estradas se cruzam, o que sugere uma situação em que várias possibilidades se apresentam. Silva e Falcão (2021, p. 170) acreditam que “Eleger estrategicamente a encruzilhada como um operador conceitual para o estudo da performance implica em atribuir valores identitários à performance”. Neste capítulo, abordaremos o feminismo negro e os estudos da deficiência com a finalidade de compreendermos corpos negros com deficiência em movimento. Os autores reconhecem, na encruzilhada, a potência conceitual que contribui para a compreensão da performance negra, essa, por sua vez, surge da necessidade de atribuir valores identitários à performance. De modo semelhante, a encruzilhada e a interseccionalidade ajudam no reconhecimento da necessidade de enriquecer o feminismo.

Neste estudo, fazer alusão à encruzilhada é saudar a Esù, dono das encruzilhadas e dos caminhos, em consonância com Oliveira (2007, p. 205), que percebe a encruzilhada como “lugar de vertigem”, na qual “os caminhos se encontram e formam um feixe de possibilidade”.

Tal entendimento nos ajuda a pensar na possibilidade do corpo, por si só, habitar na encruzilhada.

Base para a filosofia de diversas culturas africanas e afro-brasileiras, a encruzilhada está intimamente relacionada com o sagrado, ou como afirmou a Prof^ª. Dr^ª. Leda Maria Martins (2021), é próprio lugar sagrado que intermedia diversos sistemas de conhecimento e suas intersecções, é circular,

[...] É assim, como pensamento e ação, *locus* de desafios, reviravoltas; compreensão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos (Martins, 2021, p. 51).

Tal movimento de recriação não é pacífico e uníssono, como também não é esta pesquisa, que traz em si inquietações, a não linearidade da experiência, da performance, bem como busca na encruzilhada formas artísticas e políticas que afirmam identidades, ampliam conceitos e busca por histórias que não cabem em noções dicotômicas — antes encontra abrigo na encruzilhada. Esse, nas palavras de Martins (2021), é,

Base de pensamento e ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica e possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2021, p. 51).

Com base nesse entendimento, é possível afirmar que o corpo habita na encruzilhada, bem como transmite os saberes que a partir dele são produzidos, por meio de performances e rituais. Diante disso, compreender o corpo fora dos binarismos impostos socialmente é algo que está dado na perspectiva da cosmovisão africana. Então, a partir disso, podemos pensar o corpo negro que dança, performa e subverte é um corpo que vivencia a encruzilhada.

Para Renata de Lima Silva (2010), o corpo que vivencia as manifestações culturais afro-brasileiras é um corpo que habita na encruzilhada que se instaura no encontro e nas tensões que constituem a identidade afro-brasileira, por exemplo. A autora propõe uma aproximação do conceito de encruzilhada (Martins, 1997) com os estudos da performance (Schechner, 2002) e do jogo e ritual (Turner, 1974) para compreender o corpo que vivencia a Capoeira Angola e os sambas de umbigada. Tais práticas são defendidas como manifestações de encruzilhada. Assim, a autora postula que,

O corpo limiar é o corpo em situação de jogo na performance ritual, que no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto no Brasil. Munido de uma potência de expressividade e símbolos que considero relevantes serem abordados no âmbito da dança, pois além de questões estéticas representam parte significativa da pluralidade cultural que tece a cultura brasileira (Silva, 2010, p. 93).

Nesse sentido, o corpo limiar, tal qual o corpo em performance negra, atualiza o passado, ao buscar na ancestralidade referências para construir o presente e projetar o futuro. Lima *et al.* (2024, p. 112) defendem que “A noção de encruzilhada nos permite pensar caminhos, poéticas e práticas investigativas de ensinagem e de afirmação da vida que nos impulsionam a refletir sobre performatividades negras”. As autoras propõem uma relação da noção de encruzilhada com a Capoeira Angola, e defendem que,

De forma análoga ao próprio conceito de encruzilhada, a ginga é um lócus expoente de africanidade brasileira e tem sentido de fluxo, de intersecções, de entrada, de saída e de possibilidades. No entanto, diferentemente da encruzilhada, a ginga, como uma noção expandida, não parte de uma dimensão territorial, mas, sim, do ato.

A ginga tem um papel fundamental no desenvolvimento do jogo na Capoeira Angola, é tanto início, quanto meio e fim. É o ponto de partida para um golpe, é a retomada do movimento, é a sabedoria ancestral da relação de vertigem entre terra e mar. Referenciar a Capoeira Angola e sua relação com a encruzilhada, neste estudo, é demarcar essa prática como lugar de passagem de alguns momentos abordados nesta pesquisa, pois ela foi prática central para o desenvolvimento dramático e corporal para o trabalho *O caçador de uma flecha só*, abordado no primeiro capítulo.

Lima *et al.* (2024, p. 114) dialogam com Martins (2021) e postulam que “Ao reconhecermos o corpo na capoeira como um corpo de encruzilhada, percebemo-lo matizado pela noção de ancestralidade, que, por sua vez, opera em um tempo espiralar”. Desse modo, as autoras contribuem para o entendimento desse conceito na relação com o corpo negro que ginga, que, por sua vez, é a materialização da performance negra.

A interseccionalidade, ou melhor, percorrer tais intersecções é o reconhecimento de que a encruzilhada habita o feminismo negro; ao mesmo tempo, chama atenção para o dinamismo das identidades em contato com a sociedade. Para Akotirene,

O feminismo negro dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo. O letramento produzido neste campo discursivo precisa ser aprendido por lésbicas, gays, bissexuais

e transexuais, (LGBT), pessoas deficientes, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras. Visto isto, não poderemos mais ignorar o padrão global basililar e administrador de todas as opressões contra mulheres, construídas heterogeneamente nestes grupos, vítimas das colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo. Tais mulheres depositam confiança na oferta analítica da interseccionalidade, preparada por suas intelectuais além de, sucessivamente, oferecerem no espaço público o alimento político para os Outros, proporcionando o fluxo entre teoria, metodologia e prática aos acidentados durante a colisão, amparando-os intelectualmente na própria avenida do acidente (Akotirene, 2019, p. 23).

Precisamos da interseccionalidade para não sucumbirmos à invisibilidade de nossas experiências, pois ela é fluída. Neste estudo, abordamos trajetórias que dançam, movimentam-se nas encruzilhadas, e defendemos a produção de conhecimento que habita nesse lugar, sem deixar de dialogar com outras epistemologias. Compactuo com Akotirene (2019) e desenvolvo esta pesquisa como uma oferta embrulhada e embebecida na encruzilhada e, por conseguinte, na interseccionalidade.

Quando Kimberlé Crenshaw apresentou o conceito, pretendia explicar como avenidas identitárias poderiam colidir produzindo barreiras racistas e sexistas para mulheres negras, que, no limbo entre as mulheres brancas e os homens negros, ficavam invisíveis. Na ocasião, Emma Degraffenreid e outras mulheres negras entraram com uma ação judicial contra a General Motors (GM), acusando-os de discriminação de raça e gênero, já que a empresa não contratava mulheres negras. O judiciário não considerou a discriminação, pois a empresa contratava mulheres brancas para serviço de secretariado e homens negros para serviços braçais e linha de montagem.

Táboas (2021) analisa detalhadamente os casos apontados por Crenshaw e, sobre o caso acima, afirma que:

[...] a interpretação dos tribunais, em todas as instâncias, foi de que as mulheres negras não poderiam provar a discriminação de gênero, porque nem todas as mulheres foram discriminadas, e também não poderiam provar a discriminação racial, porque nem todas as pessoas negras eram discriminadas. Tampouco a combinação dessas discriminações foi entendida como adequada, assim, a ousadia das demandantes de propor um novo “remédio” legal para o caso também foi rejeitada pelo Judiciário (Táboas, 2021, p. 3).

Akotirene (2019, p. 64) acredita que a análise interseccional abordada por “Crenshaw se propõe a dessencializar a identidade, sem deixar de explicar as estruturas modeladas nesta identidade, produtoras de contextos aprimorados, adiante, pela exclusão política, silenciamento e discriminação”. Em um dos capítulos de sua obra, Carla Akotirene aborda algumas críticas feitas ao conceito feita por teóricas diversas, a exemplo da professora e pesquisadora nigeriana

Oyèrónké Oyěwùmí (2021), que aponta os equívocos da utilização de metodologias e nomenclaturas ocidentais para olhar para contextos e sociedades pautadas em outros valores. Ou seja,

A teoria feminista, quase na íntegra, foi produzida pela Europa Ocidental e Estados Unidos – parece óbvio, é preciso dizer, que ela não pode fotografar a África com suas lentes, visto que a imagem trazida à luz traz efeitos de subinclusão epistêmica, revela epistemícidios causados pela centralidade da categoria gênero ou categoria interseccionalidade que seja, prestigiada e financiada pelo Norte Global (Akotirene, 2019, p. 80).

Akotirene destaca que, na concepção de Oyěwùmí (2021), gênero é uma categoria inventada para a manutenção de privilégios que não foram encontrados no contexto iorubano antes da colonização, visto que, em sua pesquisa, não foram encontradas evidências de que havia superioridade masculina no passado. Ou seja,

Sistemas de conhecimento foram ignorados, com vistas, por exemplo, à negação de experiências marcadas pela maternidade, casamento e família, desenraizadas do modelo nuclear ocidental, razão da pesquisadora Oy èrónké Oy ěwùmí mencionar gênero como categoria historicamente recente para o povo iorubá, com aplicação particular da colonização europeia e valor epistêmico colonial (Akotirene, 2019, p. 81).

Outra crítica abordada é feita pela professora e pesquisadora afro-caribenha Ochy Curiel (2013 *apud* Akotirene, 2019) a partir do que ela denomina lesbofeminismo. Ela acredita que a interseccionalidade é “liberal, normativa e fraturada em termos identitários”. Para Curiel (2013 *apud* Akotirene, 2019, p. 86–87),

A interseccionalidade desconsidera o sistema mundo colonial de gênero como o articulador das experiências intercruzadas, as quais o racismo compõe, sem centralidade, o problema estrutural. Em segundo, a descolonização feminista proposta nesta abordagem valoriza mais a América Latina e Caribe, não somente por conta de o Terceiro Mundo ser visto pelo feminismo europeu e estadunidense como mero ativismo improdutivo, além disso, o Norte Global ignora a potência metodológica das epistemes latino-afro-caribenhas no projeto feminista negro.

Vale mencionar a crítica feita pela ativista e feminista negra Angela Davis, abolicionista penal, e defende que,

[...] a interserccionalidade de Crenshaw está servindo para garantir êxitos dos chamados por ela de “feminismos carcerários”, engajados na punição dos homens negros agressores de mulheres. Já sabemos em que medida a colonização produziu o agressor, acredito já ter passado da hora de o homem negro se descolonizar. Através da punição da lei é impossível a ressocialização de alguém que a sociedade branca

nunca quis, do mesmo modo, no âmbito das diretrizes mundiais contra o racismo, podemos dizer que práticas de combate ao racismo institucional não servem para a prisão, afinal, ela nasceu por demanda do racismo. Neste sentido, o tom neoliberal da punição proposta pela interseccionalidade nos leva, segundo a pensadora, a nos concentrarmos nos indivíduos, em nós, vítimas individuais, retirar a atenção do Estado, apontando agressores negros ou policiais individuais, para quem fica a sentença pesada do racismo, sendo o feminismo carcerário conivente do padrão moderno colonial (Akotirene, 2019, p. 107).

Considero importante observar e entender como outras pensadoras compreendem a interseccionalidade. Do mesmo modo, é preciso entender as limitações dos termos cunhados em relação à realidade cotidiana, uma vez que, na maioria das vezes, os conceitos não dão conta sozinhos da realidade. Por isso, é necessário constantemente buscar coerência entre teoria, discurso e prática, ao mesmo tempo, aceitar que cada conhecimento diz de um corpo, tempo e espaço. Assim, compreendo que não é possível aplicar o conceito de interseccionalidade ao mundo inteiro e corroboro Akotirene (2019), sobre a inseparabilidade da abordagem interseccional do feminismo negro, que por si só habita a encruzilhada. Nas palavras da autora,

Recomenda-se, pela interseccionalidade, a articulação das clivagens identitárias, repetidas vezes reposicionadas pelos negros, mulheres, deficientes, para finalmente defender a identidade política contra a matriz de opressão colonialista, que sobrevive graças às engrenagens do racismo cisheteropatriarcal capitalista. Sendo assim, não apenas o racismo precisa ser encarado como um problema das feministas brancas, mas também o capacitismo como problema das feministas negras cada vez que ignoramos as mulheres negras que vivem a condição de marca física ou gerada pelos trânsitos das opressões modernas coloniais: sofrendo o racismo por serem negras, discriminadas por serem deficientes. Portanto, na heterogeneidade de opressões conectadas pela modernidade, afasta-se a perspectiva de hierarquizar sofrimento, visto como todo sofrimento está interceptado pelas estruturas (Akotirene, 2019, p. 45–46).

Nesse sentido, é necessário dar nome ao que queremos combater, no âmbito dos estudos da deficiência. A antropóloga e ativista Anahí Guedes de Mello (2014) denuncia a ausência da nomeação da discriminação sofrida pelas pessoas com deficiência. Além disso, no intuito de reduzir essa falta, propõe que

a exemplo de Portugal (PEREIRA, 2008), passemos a adotar no Brasil a tradução de *ableism* para *capacitismo* na língua portuguesa, por duas razões principais: a primeira é a demanda de urgência para visibilizar uma forma peculiar de opressão contra as pessoas com deficiência e, por consequência, dar maior visibilidade social e política a este segmento; a segunda deriva do próprio postulado da *teoria crip*, ou seja, para desconstruir as fronteiras entre deficientes e não deficientes é necessário explorar os meandros da corponormatividade de nossa estrutura social ao dar nome a um tipo de discriminação que se materializa na forma de mecanismos de interdição e de controle biopolítico de corpos com base na premissa da (in)capacidade, ou seja, no que as pessoas com deficiência podem ou são capazes de ser e fazer (Mello, 2014, p. 54–55).

Para tanto, além de dialogar com Ana Maria Pereira (2008), a autora expõe sua comunicação realizada em 2012 com o professor e pesquisador Romeu Sasaki (1938 – 2022), na qual dialogam sobre o entendimento e as traduções possíveis para as palavras inglesas:

ableism e disablism que foram construídas com os seguintes componentes: *able* (o capaz) ou *disabled* (o incapaz) e o sufixo *ism* (doutrina, sistema, teoria, tendência, corrente etc., com sentido pejorativo). Portanto, a tradução dessas duas palavras para a língua portuguesa brasileira deveria seguir as terminologias da época, resultando em: *ableism* = capacitismo; *disablism* = deficientismo (Romeu K. Sasaki, comunicação pessoal, 15/12/2012 *apud* Mello, 2014, p. 56).

Desse modo, a autora compreende o capacitismo como a violência sofrida pelas pessoas com deficiência. Assim, ele se materializa “[...] através de atitudes preconceituosas que hierarquizam sujeitos em função da adequação de seus corpos a um ideal de beleza e capacidade funcional. Com base no capacitismo discriminam-se pessoas com deficiência” (Mello, 2014, p. 53–54).

Tal forma de preconceito está diretamente relacionada à *corponormatividade compulsória*, conceito desenvolvido por Robert McRuer (2002), para opor-se à noção binária entre deficiência e capacidade, dentro do espectro da *Teoria Crip*. Tal teoria se baseou na *Teoria Queer*, que questiona a binariedade entre heterossexualidade e homossexualidade por meio do que chamaram de *heteronormatividade compulsória*. Mello (2014) situa os estudos de McRuer em sua dissertação de mestrado e nos ajuda a compreender a adoção de tal conceito na língua portuguesa.

O termo usado por McRuer (2002) é *compulsory able-bodiedness*, cuja tradução em português de *able-bodied* é apto, em referência à condição de um corpo apto e fisicamente capaz para o serviço militar, por exemplo. Em linhas gerais, dependendo do contexto das frases usadas com este termo, poder-se-ia traduzir como corpos são, hábeis, aptos, capazes ou sem deficiência. Entretanto, ao invés de “aptonormatividade”, considero *corponormatividade* uma tradução mais inteligível para o sentido de *able-bodiedness* em português (Mello, 2014, p. 53).

Além disso, Mello (2014, p. 25) afirma que “O capacitismo também é essa forma hierarquizada e naturalizada de conceber qualquer corpo humano como algo que deve funcionar, agir e se comportar de acordo com a biologia”. No caminho de compreensão do capacitismo como um problema que também pode ser combatido pelas feministas negras, proponho, neste estudo, que essas narrativas, trajetórias e epistemologias dialoguem com a finalidade de mobilizar debates e visibilizar múltiplas existências. O feminismo negro foi criado com base na encruzilhada entre raça e gênero, embasada no questionamento da universalização

da categoria mulher tem potencial para englobar outros modos de ser mulher, então, por que não a mulher negra com deficiência?

Anahí Guedes de Mello (2014) defende a necessidade de uma transversalidade que possa oferecer múltiplos enfoques ou perspectivas interseccionais da discriminação a mulheres e pessoas com deficiência e a outros grupos sociais. Embora a autora não utilize o conceito de interseccionalidade em sua dissertação de mestrado, propôs uma análise antropológica que relacionasse gênero, deficiência, cuidado e capacitismo, a fim de compreender como esses demarcadores operam e produzem violências contra mulheres com deficiência.

Já em sua tese de doutorado, Mello (2019), ao dialogar com o conceito de interseccionalidade, ao mesmo tempo em que localiza seu lugar de fala em sua pesquisa, afirma ser, a surdez, a diferença que se revela de maneira mais marcante em seu dia a dia. Nas palavras da autora,

[...] não é o gênero, mas a deficiência (surdez) a categoria que permeia todo o escopo da pesquisa. Nesse sentido, se a deficiência²⁰ se revela, neste trabalho, como o marcador social de diferença “preferencial”, importa ampliar seu alcance ao observar e refletir, quando necessário, sobre possíveis relações com outros marcadores sociais da diferença, apontando afinidades e conflitos de um modo que desvelem enlacs (Mello, 2019, p. 46).

A autora traz o pensamento de Eliana Ávila (2014^a) para elucidar a necessidade de inserção do capacitismo como parte da matriz de discriminação interseccional combatida e teorizada pelos movimentos feministas. Além disso, destaca que a deficiência deve ser reconhecida parte das lutas antirracistas e decoloniais, visto que percebe tentativas de desqualificar a luta anticapacitista no interior de tais movimentos. Assim, o capacitismo continua a ser fortalecido, quando deveria estar sendo combatido.

Esclarecida a interdependência entre o capacitismo e os demais sistemas de opressão, percebe-se como estratégica a inserção da deficiência no rol dos marcadores sociais de diferença. A incorporação da transversalidade implica a capacidade metodológica de operar relações que sejam de fato interseccionais e não como uma “soma de opressões sociais”, em que a diferença é reduzida à desigualdade, como se ambas fossem sinônimas (Mello, 2019, p. 50).

Uma das críticas feitas pela autora ao conceito de interseccionalidade é o risco de que ele seja visto por uma perspectiva aditiva de opressões. Ela cita, ainda, Bouteldja (2016), que acredita tratar-se de um conceito que não é aplicável na realidade, embora o reconheça como uma ferramenta de análises de opressões.

A relação entre os estudos da deficiência e a interseccionalidade permite problematizar essencialismos cristalizados sobre a pessoa com deficiência, de modo geral, e mulheres com deficiência, de modo específico, de modo a operar como ferramenta metodológica. Ao mesmo tempo, instrumentaliza-se os movimentos sociais que lutam em defesa dos direitos humanos, em processo contínuo em que os conceitos também são construídos na prática dos movimentos sociais.

Nota-se que a produção de conhecimento sobre pesquisas que abordam a deficiência ou o capacitismo, relacionados ao conceito de interseccionalidade, aumentou significativamente desde 2021. Talvez porque a pandemia pôs lente de aumento em questões que antes passavam batidas, uma vez que o mundo se mostrou ainda mais desigual. Isso, pois, em época de distanciamento social obrigatório, o mundo deixou de existir para quem via com as mãos, escutava pelos lábios etc. Além disso, foi um período em que as pessoas se achavam no direito de definir que merecia ou não viver. Desse modo, na disputa de leitos, emergiu o capacitismo estrutural e a crueldade, como evidenciou Carmo (2023), em seu relato sobre aquele período:

Não podia esquecer das reportagens, no início daquela tragédia, que anunciavam a negligência no atendimento às pessoas com deficiência, que não deveriam ocupar leitos e desperdiçar medicamentos, já que acreditavam que não sobreviveriam ao vírus e os bípedes merecem viver mais do que nós; da falta de vacina pela irresponsabilidade criminosa de um governo corrupto; de ter apenas a parede branca do meu quarto como horizonte; de tudo isso acontecendo enquanto eu estudava para esta pesquisa e não parava de ler sobre as tragédias da História da deficiência, que pesavam ainda mais aquele momento (Carmo, 2023, p. 198).

Esses são alguns dos exemplos de como as desigualdades sociais se tornaram mais evidentes. A respeito disso, alguns autores refletiram sobre a questão em suas produções acadêmicas, como veremos no decorrer deste capítulo.

3.2 Os Estudos da Deficiência: modelos e divergências

O entendimento da deficiência foi estabelecido ao longo da história por meio de lógicas eugenistas que resultaram na morte e/ou “correção” dos corpos que não cabiam nos padrões de normalidade impostos. Na atualidade, novas formas de conhecimento têm sido construídas a partir e em diálogo com as diferenças. Assim, podemos partir desse novo tempo sem esquecer as atrocidades de outrora.

Diniz (2007) definiu a deficiência como um conceito complexo que não se limita a um corpo com lesão, mas também opera como mecanismo de denúncia contra a estrutura que

oprime e cria impedimentos a pessoa com deficiência. Nesse sentido, equipara-se a outras estruturas de opressão. Nas palavras da autora,

De um campo estritamente biomédico confinado aos saberes médicos, psicológicos e de reabilitação, a deficiência passou a ser também um campo das humanidades. Nessa guinada acadêmica, deficiência não é mais uma simples expressão de uma lesão que impõe restrições à participação social de uma pessoa. Deficiência é um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente. Assim como outras formas de opressão pelo corpo, como o sexismo ou o racismo, os estudos sobre deficiência descortinaram uma das ideologias mais opressoras de nossa vida social: a que humilha e segrega o corpo deficiente (Diniz, 2007, p. 9–10).

Na mesma direção, Anahi Guedes Mello e Adriano Henrique Nuernberg (2012) concebem

[...] o fenômeno da deficiência como um processo que não se encerra no corpo, mas na produção social e cultural que define determinadas variações corporais como inferiores, incompletas ou passíveis de reparação/reabilitação quando situadas em relação à corponormatividade, isto é, aos padrões hegemônicos funcionais/corporais (Mello; Nuernberg, 2012, p. 636).

De acordo com Teixeira (2016), a institucionalização do modelo médico da deficiência fez com que o corpo com deficiência deixasse de ser visto como “monstruoso” para ser visto como “doente”. Assim, “o corpo desviante da norma seria merecedor da interdição e dos cuidados do estado por meio de políticas biológicas que promovessem o diagnóstico, o tratamento e a cura para as suas deficiências” (Teixeira, 2016, p. 22–23).

O modelo social, por sua vez, surgiu para contrapor-se ao modelo médico que tratava a deficiência como uma tragédia pessoal e acreditava que era responsabilidade dos indivíduos os esforços necessários para integrar-se à sociedade. Como abordou Teixeira,

O fenômeno defendido como Modelo Social da Deficiência (Social Model), surge na Inglaterra no início da década de 1970, com a criação das UPIAS – *Unin of physically Imaired Againt Segregation*, Formada por uma organização composta por intelectuais deficientes físicos, envolvia ativistas que protestavam em favor de um novo modelo que compreendesse a deficiência para além das imposições sociais do modelo médico (Teixeira, 2016, p. 25).

A luta social empreendida em torno da definição desse novo modelo contribuiu para mudanças na compreensão do termo *deficiência*. Nesse sentido, a partir dali, a deficiência passava a ser “reconhecida como um fenômeno passível de ocorrer a todos os indivíduos” e não mais como uma “desvantagem ou estigma” (Teixeira, 2016, p. 26).

Na mesma direção, França (2013, p. 62) afirma que:

A essa definição de deficiência, que a compreende como um estilo de vida imposto às pessoas com determinadas lesões no corpo, marcado principalmente pela exclusão e opressão vivenciadas, foi dado o nome de Modelo Social da Deficiência. Com o advento desse título, também foi denominado como seu oposto o Modelo Médico da Deficiência que legitimaria a opressão das pessoas com deficiência.

Ao contrário do Modelo Médico da Deficiência que se concentra no corpo com deficiência como oposto a noções de “normalidade”, o Modelo Social propõe que sejam feitas mudanças na sociedade, a fim de facilitar e/ou desimpedir o acesso das pessoas com deficiência.

A professora e pesquisadora Débora Diniz tem uma forte contribuição para os estudos da deficiência e suas intersecções com os estudos de gênero, por exemplo. No livro publicado em 2007, *“O que é deficiência?”*, ela apresenta os estudos sociais sobre deficiência desenvolvidos no Reino Unido nos 1970. Para tanto, buscou afirmar a deficiência como um estilo de vida e não como uma tragédia pessoal, como ainda é vista no Brasil e nos países em que ainda imperam as noções meramente biomédicas.

A autora aponta que há duas gerações desse modelo: a primeira formada principalmente por homens, intelectuais, alguns com lesão medular por volta dos anos 1970; e a segunda, influenciada por teorias feministas e formada principalmente por mulheres. Algumas dessas são mães de crianças com deficiência que passaram a questionar as relações de gênero e trazer questões relacionadas com dependência e interdependência, bem como a experiência do cuidado, nos anos 1990 e 2000.

Diniz (2007) chamou atenção para os contributos dos estudos feministas para o entendimento da deficiência na relação com outros demarcadores sociais. Ou seja, “[...] foram as feministas que mostraram que, para além da experiência da opressão pelo corpo deficiente, havia uma convergência de outras variáveis de desigualdade, como raça, gênero, orientação sexual ou idade” (Diniz, 2007, p. 61).

Os questionamentos apontados pelas feministas permitiram destrinchar as diferentes experiências das mulheres com e sem deficiência em relação ao cuidado, pois eram experiências distintas das que foram inicialmente abordadas pela primeira geração de homens com lesão medular. Para abordar as contribuições da crítica feminista ao modelo social, Diniz (2007) elenca três pontos principais:

1. Igualdade na independência — Estava centrada na ideia de que bastava a eliminação das barreiras sociais para que a pessoa com deficiência pudesse demonstrar sua produtividade e exercer sua independência. Entretanto, tal expectativa não correspondia à realidade de

pessoas que não podem exercer tais princípios, mesmo que as barreiras sejam eliminadas. As feministas apontaram que a “sobrevalorização da independência era um ideal perverso para muitos deficientes que não poderiam vive-lo” (Diniz, 2007, p. 63–64);

2. A emergência do corpo com lesões — Apesar do discurso que defendia a independência e silenciava as subjetividades do corpo com deficiência, a busca por autonomia e produtividade da primeira geração do modelo social manteve fortes relações com o modelo biomédico, pois separava a lesão da experiência da deficiência. A autora aponta que houve um esquecimento do corpo, que foi retomado a partir das críticas feministas, as quais trouxeram à tona o debate sobre a necessidade do cuidado como algo inerente ao ser humano nas diversas fase da vida, seja na infância, velhice ou em situações de doenças. Ainda, introduziram a ideia de “igualdade pela interdependência como um princípio mais adequado à reflexão sobre questões de justiça para a deficiência” (Diniz, 2007, p. 66–67);
3. Cuidado e Deficiência — Esse tópico gerou grande debate entre as duas gerações do modelo social, pois, para a primeira, havia um medo de que falar sobre cuidado anulasse a busca por autonomia e independência, a questão é que esse melindre deixou de fora a experiência de pessoas que precisam de cuidados para sobreviver, por exemplo. A crítica feminista, nesse sentido, almejou mostrar que

O cuidado e a interdependência são princípios que estruturam a vida social. Ainda hoje, são considerados valores femininos e, portanto, confinados à esfera doméstica. O principal desafio das teóricas feministas é o de demonstrar a possibilidade de haver um projeto de justiça que considere o cuidado em situações de extrema desigualdade de poder (Diniz, 2007, p. 69–70).

De acordo com o Gomes *et al.* (2019):

Embora haja divergências entre essas duas gerações de teóricos do modelo social, ambas convergem na compreensão de que se deve lutar pelo rompimento das barreiras presentes no contexto social, as quais obstaculizam a participação das pessoas com deficiência em igualdade de condições. Ademais, não é possível compreender a produção do conhecimento relacionada à deficiência como um processo linear, já que vários modelos coexistem e produzem diferentes efeitos no campo científico e político (Gomes *et al.*, 2019, p. 2).

As autoras afirmam que outra contribuição importante da segunda geração foi a relação da deficiência com outros demarcadores sociais, o que contribuiu para o alargamento das categorias identitárias sob a perspectiva da interseccionalidade. Ou seja,

[...] a segunda geração do modelo social da deficiência começou a aprofundar a compreensão da deficiência como constituída na interseccionalidade com marcadores sociais tais como geração, gênero, etnia, classe social, religião e região. Sendo assim, objetivaram questionar as categorias identitárias, ampliando as noções de identidade para garantir a viabilização de políticas públicas que considerem as diversas formas de ser e estar no mundo (Gomes *et al.*, 2019, p. 3).

Teixeira (2016) pontua que apenas definir a deficiência como mecanismo de opressão pode não ser suficiente, de modo a dialogar com Shakespeare (2010). Ela chama atenção para a importância de refletir sobre as maneiras que essas opressões se manifestam. Shakespeare (2010) aponta que o modelo social da deficiência é limitado por considerar apenas a perspectiva institucional da deficiência, o que resultou em um processo de dependência social que mina a autonomia das pessoas com deficiência.

Como resposta, apontam o Modelo Radical da Deficiência (Withers, 2012), que dialoga com o modelo social sem deixar de evidenciar as exclusões cotidianas a que são submetidas as pessoas com deficiência. Ancorado no conceito de interseccionalidade, esse modelo propõe uma abordagem que tome em conta outros mecanismos de opressão e não somente a deficiência.

Saragoça e Candeias (2019), por sua vez, abordam o Modelo Biopsissocial, que surge na fronteira entre os modelos médico e social. Ele foi desenvolvido pelo professor de psiquiatria e Medicina, George Engel (1977), e almejou borrar as fronteiras entre noções dicotômicas da saúde e da doença, ao trazer, para o debate das deficiências, as perspectivas sociais, culturais e psicológicas.

Voltando ao Modelo Social da Deficiência, Carmo (2023, p. 50) acredita que “[...] este modelo continua reforçando um olhar para o corpo lesionado, distinguindo-o da deficiência que seria causada por questões sociais. Dessa maneira, não reflete como o corpo com deficiência vem sendo modelado ao longo do tempo”. O autor apresenta o modelo histórico-cultural da deficiência conceituado por McRuer (2006):

Por esse viés de pensamento, em crítica aos modelos médico e social, a teoria crip ou teoria aleijada (McRUER, 2006) formula o modelo histórico-cultural da deficiência. Para este, mesmo que, utopicamente, vivêssemos num mundo completamente acessível (como anseia o modelo social), ainda assim, por todo o processo histórico, as pessoas com deficiência continuariam consideradas incapazes, improdutivas, inferiores e responsabilizadas pela sua própria deficiência (Carmo, 2023, p. 50–51).

A *Teoria Crip* foi desenvolvida por McRuer (2006), mas, a obra “*Teoria Crip signos culturais entre o queer e a deficiência*” só foi traduzida para o português em 2024. Então, os

estudos de Teixeira (2016), Gavério (2021) e Carmo (2023) foram cruciais para que pudéssemos conhecer o pensamento de McRuer (2006).

Teixeira (2016) contextualiza o uso do termo inglês *Cripple* — que, traduzido para o português, significa “aleijado” — como um termo usado de pejorativa e depreciativa nos Estados Unidos. Gavério (2021) aponta que,

A teoria *crip* busca mostrar que, mais que uma identidade política centrada na organização político-social de um corpo considerado somente sua natureza disfuncional, a deficiência ou a pessoa com deficiência, precisam, de alguma maneira, 'desaparecer' das relações em que ela é deflagrada. Nesse sentido, a deficiência surge como ancoragem para epifanias normativas (MCRUER, 2006), isto é, a busca pela superação de um problema, seja ele qual for, demonstra que se tem vontade de melhorar ou de progredir e é uma maneira, mesmo que paradoxal, de se aceitar, ser aceito socialmente (Gavério, 2021, p. 66).

Ou seja, a teoria *crip* tem sido importante para que as identidades def. sejam repensadas por outros prismas, é a partir desse conceito que Carmo (2023) pensa a sua dança aleijada, como discorrerei mais adiante. Cabe ressaltar que os modelos da deficiência coabitam e dizem respeito a modos de ver a deficiência, ou seja, o surgimento de um novo modelo não suplanta o outro.

3.3 A convergência entre os Estudos da Deficiência e os Estudos Feministas

Mello e Nuernberg (2012) abordaram a relação entre a experiência da deficiência, sob uma perspectiva feminista dos estudos da deficiência no artigo *Gênero e deficiência: Intersecções e perspectivas*. Para tanto, realizaram uma análise com foco

[...] na construção do corpo, do gênero e da dependência para compreender como essas categorias se articulam com a experiência da deficiência, de forma que se possa demonstrar a pertinência de novos estudos envolvendo o recorte da deficiência nas Ciências Humanas e Sociais.

A relação dos estudos da deficiência com as Ciências Humanas já havia sido feita no Reino Unido, nos anos 1970, e, no Brasil, por meio dos estudos da antropóloga Débora Diniz⁴⁶ (2007). Neles, a autora menciona que a aproximação dos estudos da deficiência como outros

⁴⁶ Doutora em Antropologia, professora da Universidade de Brasília e pesquisadora da Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e gênero. É, também, uma das percussoras do Modelo Social da Deficiência no Brasil.

campos de conhecimento, como os estudos feministas e os estudos culturais, foi essencial para desafiar “a hegemonia biomédica do campo” (Diniz, 2007, p. 10).

Em sua abordagem, Mello e Nuernberg (2012, p. 638) acreditam que “Os significados construídos em torno de gênero e deficiência devem ser compreendidos como a relação entre o corpo com impedimento e o poder, sendo frutos de disputas e/ou consensos entre os diversos saberes, e não algo dado, estático e natural”. Para tal, elencam alguns eixos que ajudam a relacionar os dois campos de conhecimento.

Do ponto de vista conceitual é possível identificar alguns eixos importantes de articulação entre os campos dos Estudos Feministas e de Gênero e os Estudos sobre Deficiência: 1) o pressuposto da desnaturalização do corpo; 2) a dimensão identitária do corpo; e 3) a ética feminista da deficiência e do cuidado (Mello; Nuernberg, 2012, p. 640).

O primeiro pressuposto reconhece como os estudos da deficiência e os estudos feministas têm sido imprescindíveis para combater argumentos cristalizados sobre a deficiência, considerando como uma das maiorias precursoras desse movimento Garland-Thomson (2002). O segundo considera a dimensão identitária e subjetiva da experiência da deficiência e o terceiro aponta para a contribuição da filósofa Eva Kittay (1999), que questionou as relações de cuidado não só como uma questão de gênero, mas um valor ético e moral inerente a condição humana.

A professora e pesquisadora estadunidense Rosemarie Garland-Thomson (2019) aborda os estudos da deficiência que percebem a pessoa com deficiência como uma “relação social caracterizada pela discriminação e opressão e não como um infortúnio pessoal ou inadequação individual” (Garland-Thomson, 2019, p. 48). A autora afirma ainda que, dentro do que socialmente se compreende como deficiência, há um arcabouço de xingamentos e nomenclaturas depreciativas, que faz a deficiência ser usada como um fator de preservação do privilégio normativo. Ou seja, a deficiência é o mecanismo pelo qual a sociedade normativa busca afirmar sua “superioridade”. Para a autora:

Em suma, o conceito de deficiência une um grupo heterogêneo de pessoas cujo único elemento em comum consiste em serem consideradas anormais. À medida que a norma se torna neutra num ambiente criado para acomodá-la, a incapacidade torna-se intensa, extravagante e problemática (Garland-Thomson, 2019, p. 49).

Assim, a deficiência contraria a norma e demonstra a capacidade múltipla da existência humana. Ao mesmo tempo, denuncia o fracasso do projeto social hegemônico. Assim, a autora postula que:

A deficiência, então, é a heterodoxia tornada carne, recusando-se a ser normalizada, neutralizada ou homogeneizada. Ainda mais importante, numa era governada pelo princípio abstrato da igualdade universal, a deficiência sinaliza que o corpo não pode ser universalizado. Moldada pela história, definida pela particularidade e em desacordo com o seu ambiente, a deficiência confunde qualquer noção de um estado físico generalizável e estável do ser (Garland-Thomson, 2019, p. 49).

Como foi pontuado pela autora, a deficiência une um grupo de pessoas heterogêneas em uma categoria pautada na “anormalidade” (Garland-Thomson, 2019). Assim, é necessário questionar, constantemente, a existência dessa tal “normalidade” e, ao mesmo tempo, questionar as diferenças que são invisibilizadas pela cortina de fumaça que é a deficiência.

Diante disso, é importante ressaltar que mulheres com deficiência enfrentam questões particulares. O Documento de orientação desenvolvido pela ONU Mulheres enfatiza que:

O termo “violência baseada em gênero” (VBG) refere-se aos atos prejudiciais exercidos contra uma pessoa ou um grupo de pessoas devido a seu gênero. Tem sua origem na desigualdade de gênero, abuso de poder e existência de normas danosas, e é utilizado principalmente para ressaltar o fato de que as diferenças estruturais de poder baseadas no gênero colocam mulheres e meninas em situação de risco frente a múltiplas formas de violência (Oriti, 2020, p. 6).

O documento propõe um debate necessário ao chamar a atenção para a intersecção entre deficiência, gênero e violência. Ao fazê-lo, afirma-se que

De fato, a deficiência e o gênero são construções sociais que se entrecruzam e que, agravadas pelos estereótipos, criam discriminações estruturais sobretudo contra mulheres e meninas. Não se trata de uma somatória de discriminações, mas sim da criação de novas situações de discriminação, as quais tomam tantas formas possíveis de interseccionalidade entre todos os fatores (sociais, econômicos, políticos, culturais e simbólicos) que determinam a vida de uma pessoa.

Apesar de termos avançado significativamente no debate e nas denúncias sobre violência e gênero, a associação dessas duas formas de opressão com a deficiência ainda é rara, o que dificulta, assim, a construção de políticas eficientes que possam proteger esse grupo. O documento afirma ainda que:

Desde as políticas públicas e até nas ações dos movimentos da sociedade civil, o vínculo gênero-deficiência raramente encontra seu lugar e, quando ocorre, entre os

sujeitos principais dessa interseccionalidade, ou seja, mulheres e meninas, são ainda consideradas como um grupo homogêneo, restringido e separando (sic) de outras mulheres, ao mesmo tempo que pressupõe que, por determinar ações específicas, elas serão difíceis e complexas de gerenciar (Orti, 2020, p. 9).

Na convergência entre os Estudos da Deficiência e os Estudos Feministas, Garland-Thomson (2019) apresenta os Estudos Feministas da Deficiência. Dentre os seus objetivos, almeja-se, a partir deles, “aumentar e corrigir o feminismo tradicional, que por vezes ignora, deturpa ou entra em conflito com as preocupações das mulheres com deficiências” (Garland-Thomson, 2019, p. 53). A autora destaca que,

Os Estudos Feministas da Deficiência reúnem aquelas duas áreas com o objetivo de defender que as expectativas culturais, as atitudes herdadas, as instituições sociais e as concomitantes condições materiais criam uma situação na qual os corpos categorizados como femininos e deficientes são desfavorecidas de forma dupla e paralela (Garland-Thomson, 2019, p. 52).

Apesar da relevância das colocações apresentadas, é importante destacar que pensar essa dupla forma de opressão deixa de fora questões como raça e classe, que também perpassam a existência de mulheres com deficiência. Embora a autora reconheça que os estudos feministas passaram a desmistificar a categoria mulher, antes tida como universal, a partir de outros movimentos que não se encaixavam no feminismo tradicional, que foi encabeçado por mulheres brancas de classe média/alta, a abordagem apresentada permanece na dualidade deficiência/gênero, sem observar outras intersecções.

Gomes *et al.* (2019) apontam que,

No Brasil, a interface do feminismo com os Estudos sobre Deficiência tem sido realizada, sobretudo, pela Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero. Tal instituição desenvolve ações de capacitação e produção de conhecimento em torno das questões de bioética e deficiência, em parceria com o grupo de pesquisa Ética, Saúde e Desigualdade, da Universidade de Brasília (UnB). Além disso, muitos pesquisadores vinculados ao Núcleo de Estudos sobre Deficiência da UFSC têm estudado a relação entre gênero e deficiência com base em uma perspectiva interseccional e política (Gomes *et al.*, 2019, p. 4).

Na tentativa de propor um diálogo entre os estudos feministas negros e os estudos feministas da deficiência, proponho, a partir dos estudos de Carmo (2014, 2023) e Teixeira (2010, 2016) e de suas contribuições para o estudo da pessoa com deficiência na sociedade, de modo geral, e nas artes, de modo específico, bem como a partir dos Estudos Feministas da Deficiência defendidos por Garland-Thomson (2019) e Anahi Guedes Mello (2014; 2019) e o

pensamento feminista negro (Collins, 2019), possíveis “imagens de controle” que pairam sob as mulheres com deficiência.

Com base nas bibliografias acessadas, a experiência de mulheres negras com deficiência parece ainda não ter sido investigada com a devida atenção. Tampouco a presente tese dará conta de tal aprofundamento. Todavia, abordar a trajetória de duas mulheres negras com deficiência parece ser um passo nessa direção. Ainda que não seja o objetivo central desse estudo, a aproximação com o pensamento feminista negro e os estudos feministas da deficiência permitem lançar algumas pistas que podem ser úteis no futuro.

Um dos paralelos apresentados entre os dois feminismos é a questão da maternidade, que é algo “imposto” às mulheres sem deficiência, mas negada e, por vezes, inalcançável às mulheres com deficiência. Isso, pois, elas são constantemente infantilizadas. Nesse sentido, podemos nomear como a “eterna criança” a primeira imagem de controle associada à mulher com deficiência.

Cabe destacar que um dos desdobramentos dessa imagem é a transformação dessas mulheres em objeto do cuidado, relegadas à impotência e extirpadas do protagonismo de suas próprias vidas. Conforme destacou Diniz (2007) e Back (2015), há uma relação de cuidado e interdependência que também está majoritariamente a cargo das mulheres. A autora chama atenção para a importância de políticas públicas que pudessem atender aos cuidadores e as pessoas que necessitam de cuidado.

As mulheres negras são constantemente hiperssexualizadas, pois carregam, em seus corpos, marcas históricas de um imaginário de objetificação construído no passado colonial. Essa é uma das pautas do feminismo negro, que defende que a mulher negra seja vista como uma pessoa integral que pode se expressar por meio do pensamento crítico e que pode ocupar qualquer espaço, inclusive os de poder. Por outro lado, as mulheres com deficiência são vistas como assexuadas ou parceiras sexuais inadequadas (Hahn, 1988 *apud* Garland-Thomson, 2019). Por esse caminho, podemos assinalar a “parceira sexual inadequada” como uma segunda imagem de controle associada à mulher com deficiência.

O corpo e os padrões estéticos são questões centrais dos estudos feministas da deficiência, constituídos a partir das ideologias da beleza e da normalidade, são também ditadores dos “desejos”. Assim, ser “a parceira sexual inadequada” é também estar fora dos padrões da normalidade e não ser vista como corpo desejável e desejante, pois, para a autora, “se o olhar insistente masculino faz da fêmea normativa um espetáculo sexual, o olhar esculpe o sujeito com deficiência como um espetáculo grotesco” (Hahn, 1988 *apud* Garland-Thomson, 2019, p. 73)

Se por um lado, o grotesco pode ser assustador, por outro, pode despertar curiosidade, de modo a sair, assim, da negação da sexualidade para a “curiosidade lasciva”. Isso faz a mulher com deficiência adentrar em outro lugar de objetificação que a tem como corpo exótico a ser experimentado, mas, ainda assim, visto como “anormal”. Essa perspectiva apresenta outra possibilidade de imagem de controle, que é a “parceira sexual exótica”, pois, como nos aponta Shildrick (2019, p. 24), “geralmente a resposta à sexualidade das mulheres com deficiência é uma curiosidade lasciva ou uma negação extraordinária – como se a noção de sexualidade e deficiência fosse inconcebível”.⁴⁷

Gavério (2021) apresenta um panorama das produções acadêmicas sobre deficiência e sexualidade, em seu artigo “*Estranhos desejos: a proliferação de categorias científicas sobre os ‘desejos pela deficiência’*”. Nele, o autor percorre a história e aborda os processos de patologização do desejo pela deficiência, bem como defende a *Teoria Crip*⁴⁸ (McRuer, 2006) como uma possibilidade epistêmica que propõe novos modos para pensar a deficiência e a sexualidade.

Para Teixeira (2010), os estereótipos que pesam sobre a pessoa com deficiência são resultados de um passado histórico recente que ainda postula modelos de perfeição e invisibiliza a luta e a existência das pessoas com deficiência. Isso, porque,

Ainda prevalecem os modelos corporais de perfeição e produtividade física, da supremacia do corpo bípede, da visão bidimensional, da audição perfeita, do raciocínio rápido e lógico, nos quais o corpo torna-se cada vez mais atrelado à correção, ao condicionamento e aos diferentes tipos de manipulações estéticas. É a partir dessa experiência de vida-arte que me posiciono também como sujeito, no trajeto de meu objeto de investigação que é o corpo deficiente criador, para refletir por meio de um estudo teórico-crítico como esse corpo se manifesta nas artes cênicas e em específico na dança contemporânea brasileira (Teixeira, 2010, p. 14).

Pensar a sujeição dos corpos a correção, condicionamento e manipulações estéticas, conforme abordado pela autora, certamente extrapola o viés da deficiência, uma vez que, com o avanço das tecnologias, os padrões estéticos vêm e vão com mais rapidez. Apesar disso, é importante enfatizar que o corpo branco, bípede e heteronormativo ainda prevalece na centralidade.

⁴⁷ Gavério (2021) apresenta um panorama das produções acadêmicas sobre deficiência e sexualidade em seu artigo “*Estranhos desejos: A proliferação de categorias científicas sobre os ‘desejos pela deficiência’*”. Nele, o autor percorre a história e aborda os processos de patologização do desejo pela deficiência, bem como defende a Teoria Crip como uma possibilidade epistêmica que propõe novos modos para pensar a deficiência e a sexualidade.

⁴⁸ Conceito desenvolvido pelo professor e pesquisador Robert McRuer em diálogo com os estudos *queer*, sobre o qual discorrerei no próximo capítulo.

Este tópico buscou apresentar possíveis imagens de controle que podem ser associadas às mulheres com deficiência, como um exercício de deglutição da minha aproximação com os estudos feministas negros e os estudos da deficiência e feministas da deficiência. Não se trata de afirmar tais imagens como verdades, mas de contribuir com a formulação de perguntas e questionamentos de estereótipos cristalizados por lógicas hegemônicas.

3.4 E as pessoas negras com deficiência?

O professor e pesquisador estadunidense Scott Rains evidencia a influência dos movimentos civis na luta das pessoas com deficiência nos Estados Unidos em entrevista cedida a Teixeira (2016), na qual ele afirmou que a luta das pessoas com deficiência, da qual faz parte, pegou emprestadas ferramentas, conceitos e práticas usadas pelos movimentos civis contra o racismo e as aplicaram nas lutas sociais das pessoas com deficiência. Teixeira (2016) destaca que

As lutas por inclusão e acessibilidade inauguraram na América do Norte entre as décadas de 1970 e 1980 um vasto campo ativista, influenciado por lutas e movimentos civis de igualdade e contra a discriminação. Uma verdadeira efervescência de grupos faria da futura década de 1990, um território para o surgimento de um movimento cultural e político das pessoas com deficiência (Teixeira, 2016, p. 46).

É interessante pontuar como as lutas sociais se aproximam e se afetam, de modo a aprender, uma com a outra, alguns modos de reivindicação. No Brasil, o movimento *Vida Negras com Deficiência Importam* (VDNI)⁴⁹ têm trazido o debate da pessoa negra com deficiência para a sociedade civil. Criada em 2021,⁵⁰ essa plataforma tem sido importante para evidenciar situações cotidianas vivenciadas por pessoas negras com deficiência. A atuação do movimento está diretamente relacionada com o processo de conscientização social sobre a luta antirracista e anticapacitista. De acordo com o site do movimento:

Nossa atuação ocorre por meio das redes sociais com um trabalho de conscientização, formação e apoio, e com ações coletivas por meio de atos e manifestações públicas, sempre em diálogo com os atravessamentos existentes com outros movimentos sociais. Prezamos pelo acolhimento das pessoas com deficiência, seus familiares e cuidadores, e pela promoção da dignidade da pessoa humana, a favor da neurodiversidade com qualidade de vida, entendendo a deficiência como parte da diversidade humana, assim como assegura a Convenção Internacional sobre Direitos

⁴⁹ O site do VDNI pode ser acessado neste link: <https://vidasnegrascomdeficiencia.org/>

⁵⁰ Idealizadores do VDNI podem ser vistos em: <https://vidasnegrascomdeficiencia.org/idealizadores>

da Pessoa com Deficiência e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (VDNI, 2023).

O VDNI foi convidado pelo *Minority Rights Group* para integrar o projeto de pesquisa “Mecanismos internacionais de direitos humanos como forma de destacar discriminação interseccional de gênero, de deficiência e racial”, realizado entre 2021 e 2023. Tal projeto objetivou “observar como os marcadores sociais de raça, gênero e deficiência estão presentes nas diferentes formas de discriminação na vida de pessoas negras com deficiência, incluindo as que pertencem a comunidades tradicionais, como quilombolas” (VDNI, 2022).

A educadora e ativista Luciana Viegas⁵¹ é diretora e umas das criadoras do Instituto Vidas Negras com Deficiência Importam. Em entrevista⁵² cedida à organização Autistas Brasil,⁵³ relata o processo de descoberta do diagnóstico do seu filho, uma criança negra, autista não oralizada, como a situação que a conduziu ao próprio diagnóstico de autismo. Essa descoberta foi uma das motivações para a criação do VDNI e é apontado, então, como o racismo influencia no diagnóstico tardio de mulheres negras neurodivergentes.

Um marco importante no ano de 2024 foi a participação do VDNI na Convenção da ONU sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra as Mulheres (CEDAW), que aconteceu em Genebra (Suíça). De acordo com o site da ONU mulheres,

CEDAW é a sigla em inglês para a Convenção da ONU sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres, um tratado internacional de direitos humanos. Isso significa que ela passa por um processo interno de ratificação, criando obrigações legalmente vinculantes para o Estado. Ou seja, é um documento que possui força de lei e um mecanismo periódico de monitoramento.

A CEDAW é o único tratado internacional de direitos humanos das Nações Unidas focado especificamente nos direitos das mulheres. A sua adoção em 1979 foi absolutamente transformadora, pois representou o reconhecimento inequívoco dos Estados membros da ONU de que a discriminação contra as mulheres viola os princípios básicos da igualdade de direitos e da dignidade humana, e que eliminá-la em todos os campos é indispensável para o desenvolvimento pleno e completo de um país.

Com a CEDAW, o mundo passou a contar com um arcabouço jurídico robusto que destacou definitivamente as meninas e as mulheres como sujeitas de direito diante do sistema internacional dos direitos humanos.

Hoje, a CEDAW é um dos tratados de direitos humanos mais amplamente endossados em todo o mundo, assinada por 189 Países: trata-se de um reconhecimento quase que

⁵¹ Graduada em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho (Uninove), atua como professora na rede pública estadual de São Paulo e é intérprete de Libras.

⁵² A entrevista completa pode ser acessada em: EPISÓDIO: Luciana Viegas. [S. l.], 23 nov. 2024. Publicado por Autistas Brasil. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=jk1UZSdwTVs> >. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁵³ Associação Nacional para a Inclusão das Pessoas Autistas. Mais informações em: <https://www.autistas.org.br/>

universal – ainda que falte muito para concretizar plenamente a sua visão de um planeta livre da discriminação de gênero (45 anos..., 2024).

Tal iniciativa completou 45 anos em 2024 e, conforme exposto, possui um papel fundamental para o cumprimento de políticas públicas que buscam erradicar a discriminação contra as mulheres. O Brasil foi analisado no dia 13 de maio de 2024,⁵⁴ na ocasião, o VDNI entregou um relatório que versou sobre mecanismos opressores interseccionados. Para o Movimento, a sua participação foi importante, pois garantiu a entrega do informe “[...] sobre deficiência, raça, gênero, cuidado e os resultados da interseccionalidade dos vetores de opressão — como racismo, sexismo, capacitismo, por exemplo —, na vida de meninas, jovens e mulheres com deficiência brasileiras” (VDNI, 2024).

O VDNI destacou, ainda, que o informe impactou diretamente nas recomendações que foram feitas ao Brasil e que é almejado que o material possa contribuir para “a elaboração de políticas públicas mais inclusivas e antirracistas para o exercício de cuidado mais abrangente e acessível para todes” (VDNI, 2024).

Outra iniciativa que vale a pena citar é o Quilombo PCD⁵⁵. Criado em 2020, busca promover a visibilidade e a luta de direitos de pessoas negras com deficiência, que perceberam suas existências parcialmente contempladas pelas lutas das pessoas com deficiência e/ou Movimento Negro Unificado. Criado pela ativista e criadora de conteúdo Flávia Diniz (1979-2024)⁵⁶ e pelo filósofo, escritor e ativista Marcelo Zig, a iniciativa intersecciona racismo e capacitismo de modo a denunciar a invisibilidade a que as pessoas negras com deficiência são submetidas. Em entrevista à Alma Preta Jornalismo (2021), os criadores afirmaram que:

‘Quando eu me tornei PCD, eu achei que o racismo ia me abandonar, me dar uma trégua e que eu teria de enfrentar somente o capacitismo, mas foi ingenuidade minha. Eu me direcionava aos movimentos das pessoas com deficiência, podia falar sobre isso, mas eu voltava pra casa com um espaço não preenchido, a minha negritude não era pautada. O mesmo acontecia no movimento negro’, conta Marcelo. ‘Há pessoas que não se reconhecem enquanto negras e PcDs, até porque preto é reconhecido como gente há pouco tempo’, acrescenta Flávia (Alma Preta, 2021).

⁵⁴ O Relatório na íntegra está disponível em: CEDAW; Ministério das Mulheres. Tradução não-oficial da versão preliminar não editada das observações finais do Comitê CEDAW sobre o oitavo e nono relatórios periódicos combinados do Brasil. Gov.br [Portal], Brasília, 13-31 maio 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/noticias/2024/junho/TraduonooficialdaversopreliminarnoeditadadasobservaesfinaisdoComitCEDAW.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁵⁵ Página do Quilombo PCD no Instagram: <https://www.instagram.com/quilombopcd/>

⁵⁶ Flávia Diniz atuou na fundação do Quilombo PCD e depois como uma liderança do VDNI, conforme nota de pesar publicada pelo Jornalismo Diário PCD. Ver: LUTO – Faleceu Flávia Diniz. Diário PCD, [S. l.], 25 jun. 2024. Disponível em: <<https://diariopcd.com.br/2024/06/25/luto-faleceu-flavia-diniz/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

Para Marcelo Zig,

O racismo caminha ao lado do capacitismo e ambos fazem parte da construção histórica do país. ‘O que acontece com um preto que sobrevive à estatística de uma morte a cada 23 minutos? A gente até hoje não se pergunta sobre o que acontecia com os negros deficientes (sic) escravizados ou que adquiriram deficiência. Ainda se tem uma compreensão de uma interpretação capacitista de que isso é o ponto final da vida de uma pessoa, como se ela morresse em vida e não é assim’, pondera Marcelo (Alma preta, 2021).

Nesse trecho, nota-se diversos desdobramentos que essa intersecção propõe. Mesmo que não caiba neste estudo questionar todas elas, fica evidente a urgência de pesquisas e políticas públicas que sejam pautadas na interseccionalidade, com o objetivo de complexificar as identidades. O VDNI e o Quilombo PCD possuem perspectivas inovadoras e de extrema importância para que esse debate seja feito socialmente, uma vez que apontam as complexidades que atravessam a existências de pessoas com deficiência, sem deixar de mencionar como mulheres negras com deficiência passam por situações específicas e como o racismo opera ao tornar homens negros pessoas com deficiência por meio dos altos índices de violência e marginalização — que é justificada e sustentada pelo racismo estrutural.

Quanto às pesquisas acadêmicas cujo tema é raça, deficiência e gênero imbricadas e/ou interseccionadas, realizei buscas no Banco de Teses e dissertações e no e no Portal de Periódicos da CAPES em que utilizei os filtros: 1) Racismo e capacitismo e 2) Mulheres negras com deficiência.

No banco de teses e dissertações da CAPES, a pesquisa do filtro “mulheres negras com deficiência” localizou dezoito (18) resultados, em que onze (11) são dissertações de mestrado e seis (6) são teses de doutorado. No entanto, nenhuma das pesquisas tinha relação direta com o filtro inserido. Ou seja, não abordavam sobre mulheres negras com deficiência. Quando inseridas as palavras “racismo e capacitismo” os resultados caíram para oito (8) pesquisas, em que cinco (5) eram de mestrado e três (3) eram de doutorado, defendidas entre 2017 e 2023. Dessas, apenas uma apresentava de fato um estudo sobre esses dois demarcadores, a dissertação de mestrado intitulada *A inclusão dentro da inclusão: O Aluno Negro e Surdo na Rede de Educação Pública da Cidade de São Paulo*, defendida em 2023 pela Professora Ms. Lourdes Benedita da Silva Souza, na Universidade Nove de Julho (UNINOVE).

A autora recorre ao conceito de interseccionalidade para compreender a maneira como alunos negros e surdos são desfavorecidos pelas consequências do racismo e do capacitismo na educação. Em sua análise, também menciona as condições de classe como importante nessa equação. Assim, postula que:

Essa visão de interseccionalidade compreende que não é possível compreender as opressões de forma isolada, mas que se interligam criando várias maneiras de exclusão social. Dessa forma, o aluno negro, que já é discriminado por conta de sua raça, será duplamente discriminado se tiver alguma deficiência. E, sendo pobre economicamente, será triplamente discriminado de acordo com sua classe social (Souza, 2023, p. 83).

Aqui percebemos a intersecção entre raça, deficiência e classe social para avaliar como estudantes negros com deficiência são desfavorecidos no contexto escolar. Nota-se, pela busca empreendida, que ainda há uma lacuna das experiências das mulheres negras com deficiência, pois, mesmo interseccionando deficiência e violência, o recorte racial ainda fica de fora. Do mesmo modo, evidenciar deficiência e raça não evidencia gênero e, embora o debate de classe seja importante, pois sabemos que a população pobre no Brasil em sua maioria é negra, nesses debates, as mulheres negras com deficiência ficam invisíveis. Parece uma dança das cadeiras, na qual um demarcador sempre fica de fora.

Ao aplicar a mesma busca no repositório de teses e dissertações da Universidade Federal de Goiás, foram localizados quarenta (40) resultados, dos quais trinta e sete (37) eram dissertações de mestrado e três (3) teses de doutorado. Quando inseridas as palavras “mulheres negras com deficiência”, nenhuma das pesquisas correspondia exatamente ao filtro utilizado na busca. Quando inseridas as palavras “racismo e capacitismo”, nenhum resultado foi encontrado.

O Portal de periódicos da CAPES, por sua vez, para o filtro “mulheres negras com deficiência”, apresentou quinze (15) resultados, dos quais apenas dois (2) artigos correspondiam diretamente ao tema, ambos publicados em 2024.

O primeiro artigo é de autoria de Gesser *et al.* (2024) e é intitulado *Capacitismo nas trajetórias educacionais e a produção da fadiga de acesso*. Nele, apresenta-se um recorte de uma pesquisa realizada por pesquisadores do Brasil e do Canadá, denominada *Capacitismo, deficiência e intersecções na educação: um olhar para trajetórias educacionais*, cujo objetivo foi

[...] estudar as implicações do capacitismo nas trajetórias educacionais de mulheres negras com deficiência a partir de uma perspectiva interseccional. Neste artigo, buscamos compreender as implicações das barreiras presentes nas trajetórias educacionais para a produção da fadiga de acesso junto a mulheres negras com deficiência com base em uma perspectiva interseccional (Gesser *et al.*, 2024, p. 8).

As autoras entrevistaram 12 mulheres negras com deficiência de diferentes regiões do Brasil e pontuaram que

A partir das narrativas das mulheres participantes desta pesquisa, procuramos compreender como o capacitismo esteve presente em suas trajetórias educacionais, expressando-se através das barreiras atitudinais, arquitetônicas e pedagógicas, sendo que tem produzido como efeito a necessidade constante de reivindicação dos direitos de acesso, tanto na educação básica quanto na superior. Ademais, os relatos evidenciaram também que as vivências das entrevistadas são indissociáveis do enfrentamento do sexismo e racismo, sistemas de opressão que se mesclam ao capacitismo e intensificam a opressão e a exclusão social (Gesser *et al.*, 2024, p. 8).

Em alguns momentos das entrevistas, elas notaram que a interseccionalidade entre raça, gênero e deficiência se tornaram mais evidentes, o que demarcou o acesso e a permanência dessas mulheres em seus estudos. A análise empreendida no artigo concluiu que os modos como a sociedade percebe e se relaciona com a deficiência está pautada nos ideais do modelo biomédico e que “Nas narrativas sobre as atividades pedagógicas, os processos de aprendizagem, a relação com o espaço arquitetônico da escola e da universidade e a socialização com os colegas e professores, nota-se o capacitismo atravessando as vivências educacionais das estudantes com deficiência” (Gesser *et al.*, 2024, p. 18).

O segundo artigo apresenta um recorte desta tese, e é de minha autoria em parceria com Renata Lima Kabilaewatala e Marlini Dorneles de Lima, respectivamente, orientadora e co-orientadora. Intitulado *Devires entre performance negra e dança inclusiva para poéticas transatlânticas*. Essa publicação foi um convite da Revista Motricidades, após apresentação da comunicação oral no IX Colóquio de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana. Naquele ano, o tema do colóquio era Corpo, (anti) racismo e (pós) colonialismo e ele foi realizado entre os dias 27 e 29 de novembro de 2023, na Universidade de Coimbra, Portugal, durante o estágio doutoral. Desse modo,

Para o recorte realizado neste ensaio, a despeito de assumirmos uma autoria coletiva, entre doutoranda, orientadora e co-orientadora, escolhemos como mote o percurso da doutoranda nos caminhos percorridos, desde o reconhecimento de seu ancestral Joaquim Francisco de Jesus, um homem negro com deficiência física, até seu processo formativo desde a graduação em dança, que é acompanhando, bem como estimulado intelectualmente e criativamente pelas outras duas autoras. Assim, assumindo o caminho auto etnográfico as três autoras se fundem em uma voz, para ressoar experiências, pressupostos teóricos e posicionamentos políticos que gestam um processo de pesquisa em dança, por uma dança que busca a percepção e o diálogo com corpos que se situam e são situados em movimento de insurgência, por suas múltiplas corporeidades e marcações sociais, atravessados por categorias como gêneros, raça, deficiência, sexualidades, classe social, territórios (Jesus *et al.*, 2024, p. 89).

Quando inseridas as palavras racismo e capacitismo, foram encontrados 22 artigos, dentre os quais, cinco (5) abordam diretamente sobre os temas apresentados, de forma interseccional em diferentes áreas do conhecimento, publicados entre 2021 e 2023.

O artigo *Práticas anticapacitistas e antirracistas na extensão universitária durante a pandemia*, de autoria de Alves, Machado e Silveira (2022), teve como objetivo “relatar a experiência de deslocamento e invenção de práticas extensionistas anticapacitistas e antirracistas para/no ecossistema digital, durante o período da pandemia da Covid-19” (Machado; Silveira, 2022, p. 7–8), no interior do projeto de extensão Coletivo de Extensão e Pesquisas Anticapacitistas (CEPAC), criado em 2018 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Os autores apresentaram um arcabouço teórico pautada na teoria feminista negra, em que se aponta como a intersecção de raça e deficiência, bem como outros demarcadores, impossibilitam o acesso à universidade. Assim, Machado e Silveira (2022) partem desses pressupostos para relatar a experiência obtida no CEPAC durante a pandemia, uma vez que, ainda no modo presencial, tinham contato com pessoas negras com deficiência. A mudança das atividades para o modo remoto levou o grupo a repensar conteúdo e estrutura de modo a continuar sendo acessível ao maior número de pessoas e suas diferenças.

O estudo de Paré Costa e Mazo (2023), intitulado *Antirracismo e anticapacitismo: reflexões no meio esportivo*, objetivou:

[...] relacionar conceitos e fenômenos acerca dos movimentos sociais antirracistas e anticapacitistas no meio esportivo. Para tanto, elaboramos três pontos de análise: a) Antirracismo e o Movimento Vidas Negras Importam, b) Anticapacitismo: removendo barreiras no meio esportivo e, c) Antirracismo e Anticapacitismo no meio esportivo. A partir destes eixos condutores tratamos de refletir e discutir a temática racial e da pessoa com deficiência sob uma perspectiva epistemológica crítica (Paré Costa; Mazo, 2023, p. 108).

As autoras abordaram conceitos como raça, racismo, corponormatividade e interseccionalidade, traçaram relações com o contexto esportivo e enfatizaram que:

Os movimentos sociais antirracistas e anticapacitistas nos permitem ressignificar os grupos sociais nos oferecendo condições para um movimento concreto de redefinição das relações sociais. Além disso, contribuem para uma ressignificação da função social do esporte, quando busca romper com o modelo homogeneizante de pensar e experimentar o corpo negro com deficiência (Costa; Mazo, 2023, p. 116).

O *Resistir para existir: uma análise de narrativas de mulheres surdas e negras sobre suas (re)existências*, de autoria de Ferreira *et al.* (2022), por sua vez, abordou a trajetória de duas mulheres negras e surdas, suas perspectivas de empoderamento, bem como os empecilhos enfrentados por elas nesse processo. Para as autoras,

No que diz respeito à mulher com deficiência, somando-se ainda questões de raça, os entraves sociais tornam-se mais visíveis, uma vez que estamos tratando de uma sociedade estruturalmente machista, patriarcal e misógina, ainda fortemente influenciada pelo discurso eurocêntrico, que idealiza um modelo padrão socialmente aceitável, e neste padrão, os diferentes são reféns. As mulheres surdas e negras sofrem mais do que os homens surdos, uma vez que “a marca da surdez é o que os assemelha, mas não os iguala” (VEDOATO, 2015, p. 14). Isso demonstra a importância de uma abordagem mais abrangente que foque não apenas a surdez, mas que leve em consideração a interseção com as questões de gênero e etnia (Ferreira *et al.*, 2022, p. 131–132).

Ambas as participantes enfatizaram a falta de comunicação como uma barreira para o exercício de sua cidadania. As autoras pontuaram ainda que “O patriarcado, o sexismo, o machismo e o racismo revelam-nos todas as formas de relação de poder que as mulheres, sobretudo as mulheres surdas e negras, vivenciam diariamente” (Ferreira *et al.*, 2022, p. 142).

Já o artigo *Estudios Sobre Discapacidad: interseccionalidad, anticapacitismo y emancipación social*, de autoria de Gesser, Block e Melo (2022), é a tradução para o espanhol⁵⁷ do texto *Estudos da deficiência: interseccionalidade, anticapacitismo e emancipação social*, que é primeiro capítulo do livro *Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social*, organizado por Gesser, Böck e Lopes (2020). O acesso à tradução me conduziu ao livro que está disponível para *download* gratuito na internet. Assim, foi possível realizar a leitura do texto em português, além de encontrar outras referências que contribuíram para esta pesquisa.

No primeiro capítulo do livro, Gesser *et al.* (2020) contextualizaram o capacitismo, de modo a relacioná-lo com outros eixos de opressão. Aliás, os autores dialogaram com autoras do feminismo negro a fim de evidenciar essas relações. Além disso, defendem “que uma perspectiva emancipatória da deficiência precisa também ser interseccional, a fim de incluir as lutas anticapacitistas ao lado das lutas feministas, antirracistas, anti-LGBTfóbicas e anticapitalistas” (Gesser *et al.*, 2020, p. 17).

As autoras abordaram as perspectivas de teóricos como Campbell (2001, 2009), McRuer (2006), Wolbring (2008) e Taylor (2017) e defendem que,

⁵⁷ Traduzido por Miriam Viridiana Verástegui Juárez (2022).

[...] o capacitismo é estrutural e estruturante, ou seja, ele condiciona, atravessa e constitui sujeitos, organizações e instituições, produzindo formas de se relacionar baseadas em um ideal de sujeito que é performativamente produzido pela reiteração compulsória de capacidades normativas que consideram corpos de mulheres, pessoas negras, indígenas, idosas, LGBTI e com deficiência como ontológica e materialmente deficientes (Gesser; Block; Melo, 2020, p. 18).

Ao relacionar como operam os discursos hegemônicos na manutenção do capacitismo, consideram que

Embora a eugenia tenha caído em desuso após as revelações das práticas extremas de extermínio promulgadas na Alemanha nazista, os legados dessas práticas, políticas e leis sobreviveram nas práticas institucionais de muitas instituições médicas, jurídicas e educacionais e nos corpos e mentes das dezenas ou mesmo centenas de milhares de pessoas que foram alvo desses programas, sendo amplamente institucionalizadas e/ou esterilizadas compulsoriamente (Gesser; Block; Melo, 2020, p. 21).

Quanto ao uso do conceito interseccionalidade, elas chamaram atenção para a transversalidade dessa abordagem ao alertar os leitores para evitarem o risco de vê-la apenas como um “acúmulo” de opressões sociais, de modo a demarcar ainda a incorporação recente do conceito aos estudos da deficiência. As autoras chamaram atenção para o reconhecimento da deficiência como categoria analítica, pois, a despeito da interseccionalidade ter sido incorporada aos estudos feministas, a deficiência segue de fora, ou seja,

Como destacado, muitos estudos têm mostrado que a deficiência, na intersecção com categorias como gênero, raça e classe, produz e potencializa processos de exclusão ou discriminação. Além disso, ela também tem sido apontada como um importante elemento na constituição da subjetividade, uma vez que o capacitismo atravessa e constitui todas as pessoas. Assim, a deficiência é uma categoria analítica que pode contribuir para a ampliação da compreensão dos fenômenos sociais (Gesser; Block; Melo, 2020p. 25).

As contribuições da interseccionalidade (Crenshaw, 2002) e do paradigma emancipatório (Oliver, 1992) da deficiência são defendidos por elas como uma perspectiva anticapacitista, que é incorporada às pesquisas voltadas às pessoas com deficiência como um ato político que pode contribuir para a emancipação das pessoas com deficiência. Assim, “Situar a deficiência na perspectiva interseccional emancipa o lugar da pessoa com deficiência nas lutas anticapacitistas, o que não deixa de ser um ato político, uma vez que visibiliza as trajetórias de lutas por reconhecimento e por políticas sociais” (Gesser *et al.*, 2020, p. 29).

No Capítulo 7 do mesmo livro, cujo título é: *Em vistas da coligação: a interseccionalidade como ferramenta da luta anticapacitista, antirracista e antissexista*, Lopes, Solvalgem e Busse (2020) apresentam uma relação interessante entre o feminismo negro e os

estudos feministas da deficiência. Isso, pois, apontam para a contribuição do primeiro para que outras possibilidades epistêmicas e políticas, além do que defendia o feminismo branco, tivessem respaldo. As autoras destacaram que a aproximação entre os campos de conhecimento se deu principalmente por meio da interseccionalidade. Isto é, defendem que “[...] a teoria feminista da deficiência, colocada na intersecção dos estudos de gênero e do feminismo negro, promove a ampliação nas discussões sobre diversidade humana, por meio da implicação de gênero, raça e deficiência como categorias não-monolíticas” (Lopes; Solvalagem; Busse, 2020, p. 134).

Na mesma direção do capítulo descrito anteriormente, compreendem o capacitismo de forma estrutural, assim como racismo e sexismo, além de apresentarem um debate pautado em expoentes do pensamento feminista negro, como Gonzalez (1984), Carneiro (2003), Crenshaw (2004), Collins (2015) e Akotirene (2019), de modo a propor que

[...] a interseccionalidade desponta-se como um elo fundamental para pensar essas resistências também para o campo da deficiência, a fim de emancipar-se e cancelar o epistemicídio de intelectuais que experienciam essas violências. [...] Salientando ainda que, a interseccionalidade é a ferramenta principal para pensarmos uma possível coligação de corpos vulnerabilizados para o enfrentamento massivo as estruturas do sexismo, racismo e do próprio capacitismo (Lopes *et al.*, 2020, p. 137 e 138).

A relação entre raça, gênero e deficiência, sem dúvidas, corrobora os objetivos desta pesquisa, que, de modo semelhante, parte da teoria feminista negra para abordar trajetórias e experiências estéticas de mulheres negras com deficiência de forma interseccional. Para as autoras, o pensamento feminista negro é pautado no “olhar analítico para essas encruzilhadas” e, por isso, torna possível sensibilizar as bases do conhecimento e, por fim, reconhecer que raça, gênero e deficiência podem ser articuladas para a melhoria das políticas públicas e para a conquista de direitos de populações ainda invisibilizadas.

Desse modo, reconhece-se que “[...] a adoção da interseccionalidade como ferramenta basilar – pode fornecer o aporte para pensar de maneira aprofundada sobre a condição transversalizada da opressão, fornecendo um mapa metodológico para a integração de deficiência, raça e gênero” (Lopes *et al.*, 2020, p. 140).

Por fim, o artigo *A história de um calcanhar angolano entre Luanda e Lisboa*, do autor Ruckert (2023), analisa o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), da escritora negra Luso-angolana, Djaimilia Pereira de Almeida, vencedora do prêmio Virgílio Ferreira 2025⁵⁸ da

⁵⁸ Ver: LUSA. Escritora Djaimilia Pereira de Almeida vence Prémio Vergílio Ferreira 2025. Público, [S. l.], 9 jan. 2025. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2025/01/09/culturaipsilon/noticia/escritora-djaimilia-pereira-almeida-vence-premio-vergilio-ferreira-2025-2118184>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

Universidade de Évora. Essa autora tem sido aclamada por abordar temas como raça, gênero, deficiências em suas obras.

Ruckert (2023, p. 185) justifica a escolha do romance em sua análise “pela centralidade do corpo deficiente de personagens africanos na encruzilhada das narrativas sobre o passado colonial e as migrações contemporâneas”. O autor aborda a história da deficiência como uma das heranças coloniais, visto que era recorrente à mutilação de corpos negros naquele período, ou seja,

As lesões oriundas de mutilações nos ambientes de trabalho cruéis e desumanos (seja do período pré-abolição, seja do período pós-abolição) foram inclusive elementos de coerção social do regime colonial. Chibatar, deformar ou amputar membros, por exemplo, foram algumas práticas recorrentes no macabro repertório da violência colonial. Para além da inestimável dor em si, as lesões castigavam o corpo colonizado tornando-o menos valioso na lógica produtivista, ficando assim mais propício ao descarte em uma sociedade utilitarista (Ruckert, 2023, p. 184–185).

Assim, esse é um trauma colonial que parece ser atualizado por meio dos altos índices de mortalidade de jovens negros ou, ainda, pela deficientização desses corpos como resultado das violências sistêmicas, as quais incluem a violência policial, conforme pontuou o ativista Marcelo Zig (2021) em entrevista cedida à Alma Preta Jornalismo. No romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), Cartola (pai) e Aquiles (filho), personagens centrais, saem de Luanda para Lisboa em busca de alternativas médicas, pois Aquiles nasceu com deficiência física no calcanhar. Cartola trabalha em um hospital em Angola como parteiro, mas, ao chegar a Lisboa, não consegue ter sua experiência profissional reconhecida. Para o autor,

A leitura do corpo de Aquiles como um erro a ser corrigido é o que impulsiona Cartola à migração para a antiga metrópole. Frantz Fanon (1976, p. 102), em “Medicina y colonialismo”, já chamava a atenção para o fato de o médico colonial representar a duplicidade da técnica e da colonização. De acordo com o médico português que chefiava o trabalho de Cartola no hospital de Luanda, o calcanhar de seu filho poderia ser consertado, desde que operado até os quinze anos em um hospital de Portugal (Ruckert, 2023, p. 186).

O caminho de exclusão conferido pelo racismo e o capacitismo atribuem, às pessoas com deficiências, nomenclaturas não escolhidas por elas, assim como Aquiles, que carrega em seu corpo “uma assinatura não escolhida por si, uma assinatura que não individualiza, mas reconhece pela exclusão e pela miséria [...]” (Ruckert, 2023, p. 188).

A obra abordada por Ruckert (2023) consegue lançar luz a diversos problemas sociais diversos enfrentados por Portugal na atualidade, principalmente no que diz respeito ao

tratamento da imigração no país. Por meio da subjetividade dos personagens, é esboçada a fragilidade social que se encontra, assim como a falta de pertencimento e as barreiras, inclusive arquitetônicas, enfrentadas pelo corpo dito “inapropriado” de Aquiles. Para o autor,

Luanda, Lisboa, Paraíso, como seu título evidencia, trata-se de uma narrativa sobre deslocamento. Um personagem com deficiência no pé protagonizar essa jornada, auxiliado por um pai que se torna idoso e é quem precisa ser auxiliado, deixando para trás uma mãe com paralisia, é significativo do que a modernidade ocidental concebeu como mobilidade. Quais corpos podem se deslocar e quais não podem? Como os espaços, sejam países, cidades ou bairros se organizam de forma a impor ou restringir deslocamentos a esses corpos? O deslocamento buscado no romance, no fim das contas, não é tanto um deslocamento físico, mas um deslocamento identitário, social, histórico, emancipatório (Ruckert, 2023, p. 190).

Deslocamento, esse, que não foi possível aos personagens. Essa é uma realidade experienciada por milhares de pessoas que saem de seus países para fugir de guerras, em busca de melhores condições de vida ou de tratamentos médicos, como foi com Cartola e Aquiles. Isso porque, ao chegarem, deparam-se com políticas e estruturas endurecidas, ineficazes e incapazes de conferir dignidade aos imigrantes.

No caso de Portugal,⁵⁹ há uma tentativa de apagamento das consequências da colonização. Araújo (2018) acredita que há uma despolitização do colonialismo e por conseguinte, do racismo, com a finalidade de manutenção da imagem intercultural do país. Um dos pressupostos desse processo na concepção da autora é:

[...] a dissolução das continuidades das formações culturais pós-coloniais característica sobretudo dos discursos sobre imigração. Os relatos contemporâneos sobre este fenômeno tendem a oferecer uma análise presentista e economicista; no primeiro caso, o passado tem a amplitude de algumas décadas – geralmente, a partir do pós-guerra/Holocausto; no segundo, a imigração é explicada por factores de atracção e repulsão^{xvi} (Hesse e Sayyid, 2006). Tal contribui para apartar a história dos fluxos migratórios da história do colonialismo, tornando as dinâmicas pós-coloniais irrelevantes (Araújo, 2018, p. 19).

Apesar do crescente e contínuo trânsito de pessoas que compunham as antigas colônias portuguesas, a autora afirma que há uma tentativa de “apagamento” da origem dessas pessoas, à medida que essas ganham nacionalidade portuguesa. As populações estrangeiras, que tinham origens nas antigas colônias, representavam mais de 40% da população estrangeira em Portugal

⁵⁹ Habitei Portugal, entre idas e vindas, em 2020, na ocasião do intercâmbio com o Dançando com a Diferença, sobre o qual discorri no Capítulo 1, e entre os anos de 2023 e 2025, durante estágio doutoral realizado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, sob orientação da Professora Dr^a. Marta Araújo, que inclusive possui uma ampla pesquisa sobre antirracismo e anticolonialismo no mencionado país.

em 2015. No entanto, nas narrativas oficiais, as migrações pós-coloniais são pouca debatidas ou evidenciadas. Conforme postulou Araújo (2018),

[...] embora a migração pós-colonial possa ser mencionada, ela não é suficientemente debatida, abrindo o caminho para uma compreensão de Portugal como um país de imigração recente, divorciada do seu passado colonial. Significativamente, tais relatos transformam a figura do ex-colonizado na figura do imigrante, e explicam o racismo como resultante da sua fraca integração no tecido social; a narrativa do “Portugal Intercultural” segue inabalada (Araújo, 2018, p. 20).

Abri esse parêntese por estar, nesse momento, escrevendo desde o território Luso, embora o debate sobre imigração e racismo em Portugal não seja temática central deste estudo, a composição do que denomino *poéticas transatlânticas* também se forma nesse trânsito entre Brasil e Portugal e na experiência da imigração e da “transmigração”, como postulou Beatriz Nascimento (1989).

Diante dos estudos aqui apresentados, somo minha escrita/voz ao trabalho das diversas mulheres que, assim como eu, acreditam no feminismo negro e, por conseguinte, na interseccionalidade como possibilidades epistêmicas que podem dar conta das múltiplas identidades, ao ampliar o espectro delas e, ao mesmo tempo, complexificar a existência humana que já não cabe mais em dicotomias e binarismos. Tal tarefa não é de responsabilidade somente do grupo A ou B, mas de toda a sociedade civil, que necessita estar atenta à missão de tornar o mundo um lugar mais acolhedor para as diversas existências.

3.5 A estética da deficiência e a construção de narrativas próprias

As bibliografias que abordam o tema da deficiência nas artes Cênicas, na década de 90 e início dos anos 2000, apresentam uma abordagem histórica e estética que rememora os *Freak shows* como um movimento eugenista que especulava, exotizava e expunha os corpos deficientes como uma forma de enaltecer a normalidade (Amoedo, 2002; Teixeira, 2010; Matos, 2012; Vieira, 2013).

Matos (2012) afirma que,

No século XIX, mesmo sendo um período regido pela moral vitoriana, os *freak shows* ampliaram sua atuação, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, tendo em seu elenco atrações como a mulher barbada, a gorda, o engolidor de fogo e as pessoas com deficiências ou anomalias, como siameses e anões (Matos, 2012, p. 54).

Para a autora, esses shows são reproduzidos na atualidade por meio de programas televisivos que exibem pessoas com deficiência de forma depreciativa e humilhante. Naquele período, representou-se uma exposição exacerbada e, ao mesmo tempo, uma espetacularização do corpo com deficiência. A autora pontua ainda que:

Além dos *freak shows*, os espaços de audiência médica, onde eram apresentados casos de desvios, principalmente aqueles relacionados ao corpo feminino, como a histeria, ou então estudos sobre as deficiências congênitas e das práticas de dissecação, serviram também para sustentar o viés da normalidade. Pela via do discurso médico, assim, se “institucionaliza” a anormalidade por meio da criação de espaços de reclusão, como os sanatórios e as clínicas, para os portadores de doenças e deficiências (Matos, 2012, p. 55).

Teixeira (2010), por sua vez, chama atenção para o fato de que a atuação das pessoas com deficiência nos *Freaks Shows* permitiu, a eles, que alcançassem a estabilidade financeira, uma vez que viviam em situação de vulnerabilidade econômica. Para a autora,

Esse tipo de exploração representou a emergência financeira de verdadeiros *marchands* de corpos imperfeitos, em uma época na qual a ignorância se sobrepunha à informação acerca de cada caso. Confirma-se assim a supremacia do olhar normativo sobre os corpos considerados monstruosos, vistos como uma prova da degeneração humana (Teixeira, 2010, p. 48).

No Brasil, os primeiros movimentos de dança com pessoas com deficiência estiveram diretamente relacionados à reabilitação e ao desporto, como nos apontou Carmo:

A dança com pessoas com deficiência surgiu na área do desporto adaptado, com enfoque na reabilitação das pessoas com deficiência e num corpo funcional e apto à reintegração social, atendendo ao ideal de superação mantido até os dias atuais. No desdobramento desses trabalhos, foram desenvolvidos processos de treinamento em dança, principalmente a dança de salão em cadeiras de rodas que resultaram em eventos paraesportivos, em diversos países (Carmo, 2014, p. 82).

Ao se desvencilhar das amarras e/ou rótulos da adaptação, integração ou inclusão, o artista com deficiência tem assumido, cada vez, protagonismo na cena artística contemporânea. Se antes eram falados, pois tinham sempre como porta-voz pessoas sem deficiência, hoje, criam seus próprios espaços de criação artística e disputam os espaços de produção de conhecimento. Sobre esse processo, Teixeira (2016) destaca que,

Nos últimos anos tenho observado uma crescente presença de corpos diversos, inserindo-se nas artes cênicas em geral. Corpos que em outros tempos seriam subjugados e descartados pelo tradicional Mainstream e que passam agora a atuar e promover conhecimento para o território cênico. Essa descolonização das fronteiras

estéticas da dança e do teatro concede lugar para outras percepções artísticas e para os saberes artísticos que emergem de corpos excluídos (Teixeira, 2016, p. 79).

Ou seja,

O fazer artístico desenvolvido por estes corpos, tem rompido estruturas cristalizadas e retorcidas no campo das artes. Assim, os corpos deficientes provocam e ao mesmo tempo desestabilizam percepções, porque mobilizam uma profunda experiência sobre o modo como enxergamos o corpo (Teixeira, 2016p. 81).

Teixeira (2010) abordou o corpo deficiente na dança contemporânea brasileira a partir do trabalho da Roda Viva Cia. de Dança. Apesar de reconhecer a importância do trabalho dessa companhia, a qual integrou, apresenta questionamentos importantes a respeito das formas de participação dos artistas com deficiência na cena artística — que começara a se instaurar no Brasil na década de 1990.

A partir do acesso de pessoas com deficiência às universidades e mecanismos de produção científica e cultural, outras histórias começaram a ser contadas. Carmo (2023) dialoga com Adiche (2019) e chama atenção para o perigo de histórias únicas acerca da deficiência. Para o autor,

A história contada sobre a deficiência vem construindo e reforçando estereótipos que provocam exclusões e violências de todas as formas: físicas, morais, sexuais e psicológicas, que nos desumanizam, retiram nossa dignidade e direitos. Não é que essa história não existiu ou não mais existe, o problema é não termos a oportunidade de acessar também outras narrativas que não nos coloquem, unicamente, na posição de inferioridade e incapacidade (Carmo, 2023, p. 35).⁶⁰

Diante do exposto, desejo abordar como alguns artistas defs. brasileiros tem nomeado suas ações artísticas pelo viés da Estética da Deficiência (Siebers, 2010). Tanto Carmo (2014; 2023) e Teixeira (2010; 2016) realizaram pesquisas relevantes nesse sentido, ao abordar não apenas as suas próprias pesquisas, como a de outros artistas defs.

A Estética da Deficiência (Siebers, 2010) vai em outra direção dos movimentos “inclusivos” propostos na década de 1990, pois apresenta uma perspectiva que pode contribuir significativamente para o entendimento da deficiência nas artes cênicas. Isso porque compreende e valoriza a deficiência pela sua potência estética e recobra a história da arte, uma vez que a deficiência sempre esteve lá, embora vista e projetada por lógicas eugenistas e normativas. Nela,

⁶⁰ Texto em recuo e centralizado para manter a formatação proposta politicamente pelo autor, que escreveu sua tese em linhas tortas e sinuosas como sua corporeidade.

A deficiência não é, portanto apenas mais um objeto de arte entre outros. Não é somente um tema. Não é somente uma resposta pessoal e autobiográfica embutida na obra de arte. Não é exclusivamente um ato político. A deficiência incorpora todas essas coisas e vai além. A deficiência vai além porque é propriamente falando um valor estético, quer dizer, ela participa de um sistema de conhecimento que fornece materiais para a ampliação da consciência crítica sobre a maneira como alguns corpos fazem outros corpos se sentirem. A ideia da estética da deficiência afirma, que a deficiência afirma que a deficiência funciona tanto como uma estrutura crítica para questionar os pressupostos estéticos da história da arte e seu valor por si mesmo, tão importante para futuras concepções sobre o papel da arte (Siebers, 2010, p. 20 *apud* Teixeira, 2016, p. 104–105).

Carmo (2023, p. 187) defende que “Tal conceito recusa-se a admitir as definições de harmonia, integridade e beleza do corpo sem deficiência como única determinação de estética”. Pois,

A estética da deficiência valoriza as deficiências como um valor significativo em si. Não abraça um gosto estético que defina harmonia, integridade corporal e saúde como padrões de beleza. Tampouco apoia a aversão à deficiência exigida pelas concepções tradicionais de perfeição humana. Em vez disso, impulsiona a valorização da deficiência encontrada em toda a arte moderna e de vanguarda, levantando uma objeção aos padrões e gostos estéticos que excluem as pessoas com deficiência. A ideia da estética da deficiência afirma que a deficiência opera tanto como uma estrutura crítica aos pressupostos estéticos da história da arte, quanto como um importante valor em si para futuras concepções do que seja a arte (Siebers, 2010, p. 71 *apud* Carmo, 2023, p. 187).

Ao compreender a deficiência em seu valor estético e como parte importante da produção de conhecimento humano, vislumbramo-la como parte do presente e do futuro das artes cênicas, ao mesmo tempo que torna possível reescrever o passado com letras, movimentos, gestos e falas “aleijadas”. Teixeira (2016) destaca que,

No entanto, não sem a resistência de quem opera pelo pensamento dominante, não nos acomodamos e começamos a reclamar por ampliar nosso campo de atuação. Com as novas gerações, outros interesses chegaram, novos espaços foram sendo conquistados, artistas com deficiência assumiram o protagonismo de seus próprios trabalhos, afastando-se das lógicas institucionais, as relações passaram a ser intermediadas por novas tecnologias e distintas formas de comunicação se fortaleceram. Do mesmo modo, se expandiu o reconhecimento da acessibilidade e das tecnologias assistivas, como importantes ferramentas na criação artística. Todos esses fatores vêm interferindo nas nossas produções artísticas e, dessa forma, antigos modelos foram superados e artistas Defs têm apresentado novas possibilidades metodológicas e estéticas (Teixeira, 2016, p. 206–207).

Esse novo tempo do qual fala a autora, é o tempo em que estão inscritas iniciativas como a do Grupo Diversus e sua poética acessível, bem como a obra Solo para Maria e a performance de Josy Brasil, como rainha do carnaval e outros e outras artistas defs. Compreendo que,

enquanto concepções estéticas, propriamente ditas, os trabalhos artísticos de Mariana Tembe e Josy Brasil ainda estão em construção, por isso, trago outros artistas def. para somar forças na compreensão da Estética da Deficiência.

Carmo (2014) aborda o trabalho Poética Protética, criado em 2012 por Ana Carolina Teixeira. Trata-se de um trabalho autobiográfico em diálogo com a fotografia/foto-performance, com intuito de questionar a estética proposta pelo corpo com deficiência, o que ele pode propor enquanto poética que é reforçada pela presença e imagem das próteses, bem como o que as próteses podem manifestar na condição de objetos artísticos manipulados para a composição de novas imagens. Assim,

Poética Protética de Ana Carolina Teixeira nos sinaliza a continuação dos estigmas que arrastamos historicamente e que é impossível nos isolarmos da deficiência (e nem queremos isso).

O trabalho também nos convoca a uma mudança de perspectiva, no sentido de assumirmos a deficiência como um discurso de transformação, sem negá-la ou escondê-la, mas trazendo a riqueza de explorações estéticas, conceituais, corporais e artísticas que ela carrega. Sua performance, ainda em devir, é anunciada pelas imagens que propõem um deslocamento de nossos olhares (Carmo, 2014, p. 108–109).

O estudo desenvolvido por Teixeira (2016), em sua tese de doutorado, aborda conceitos importantes para o entendimento da performance e dança contemporânea produzida por artistas com deficiência no Brasil e nos Estados Unidos. Para essa autora, a dança contemporânea encontrou, na deficiência, uma possibilidade de renovação estética. Assim, ela questiona até que ponto a inserção dos artistas com deficiência na dança, de fato, extrapolam o binarismo eficiência/deficiência, visto que, por vezes, reduzem o artista a um “exemplo de superação”.

A autora acredita que a experiência do artista com deficiência é, por vezes, mediada por um estado de dupla consciência, uma vez que “se vê ‘semi-incluído’ pelo espaço artístico (o palco) e excluído do pleno exercício de sua cidadania” (Teixeira, 2016, p. 85), visto que, mesmo que o artista def. possa ser visto como extraordinário na cena, ele segue excluído da sociedade de direito. Ao mesmo tempo, pontua que a construção estética do artista com deficiência é atravessada constantemente pela “impossibilidade” e ela, por sua vez, mobiliza a sua criação artística.

O corpo deficiente cria cotidianamente, diante das adversidades, das barreiras, das discriminações sociais, recria-se para obter acesso à sociedade. O estado de impossibilidade é o lugar-comum da experiência dos corpos deficiente e por isso a sua apropriação no campo cênico representa o surgimento de uma dança que se revela nos interstícios, nas ausências de movimento, e nas conhecidas capacidades de invenção a partir do que um corpo não pode fazer. Defendo que, o estado de impossibilidade é pensado como algo inerente ao ato pré-criativo, pois: reconhece a

falha, a crise, enquanto estágios impulsionadores dos processos de criação (Teixeira, 2016, p. 80).

Nesse percurso, embasada na Estética da Deficiência (Siebers, 2010), a autora vai conceituar a Estética da Experiência, na qual:

[...] reconhece os rastros deixados pela convivência de corpos com e sem deficiências para a emergência destes corpos na cena da dança, ao mesmo tempo em que reconhece as contribuições do fenômeno da deficiência enquanto território de saberes/vivências partilhadas. Com efeito, é por meio das experiências cotidianas, das perdas físicas, das exclusões e descobertas, das fetichizações e rejeições afetivas, das interpelações e sagrações que este corpo se organiza, seja do ponto de vista estético (porque empreende o conhecimento e a percepção) seja do ponto de vista político porque rerepresentou e ainda representa o direito de ser e estar no mundo (Teixeira, 2016, p. 118–119).

Desse ponto de vista, a relação com o cotidiano e com a experiência do ser e existir por meio do corpo com deficiência intermedia toda a produção artística, ao mesmo tempo em que constrói diversas práticas de discursos políticos engajadas na manifestação do direito de existir e de exercer cidadania. É possível perceber como a estética da experiência pode servir como uma lente metodológica para artistas com deficiência, uma vez que reivindica a construção de narrativas próprias.

A estética da Experiência compreende a deficiência como algo inerente ao ser humano, ou seja, pode ser uma experiência transitória, duradoura ou permanente. A artista, professora e pesquisadora Elisa Abrão (2022) discorre, em sua tese de doutorado, como o AVC sofrido em 2014 modificou os seus sentidos e os modos de apreender o mundo. Defendida em 2022, a tese intitulada *Tudo começa quando explode: experiências de silêncios do movimento* apresenta as sutilezas e as potências criativas do silêncio, ora abordado como conceito, ora como experiência que lhe foi imposta durante o AVC e as consequências do mesmo.

A autora afirmou que ter sido acometida pelo AVC “produziu uma poética e uma maneira de dançar. Ela não é o tema de minhas questões de vida e de dança, mas uma mola propulsora para experiências de silêncio no ato de viver e dançar” (Abrão, 2022, p. 17). Para tanto, entrevistou outras quatro artistas que também passaram pela mesma experiência, dentre elas, Estela Lapponi e Carolina Teixeira. Por meio de uma narrativa sensível, Abrão (2022) nos aproxima da sua vivência.

Naquele dia, me percebi com partes do corpo temporariamente sem movimento, o que desencadeou um caminho de questionamento sobre o que é o silêncio do movimento. A mão esquerda solta sobre minhas pernas.

A mão direita jogava a mão esquerda como um objeto que cai e não anima seu próprio ser. Entre estados de surpresa e susto, repetia o óbvio: “Olha, não mexe”. A paralisia escorria por todo o meu lado esquerdo. Minha voz estava alterada pela moleza da metade da língua. Tudo começou a se orquestrar de outro modo. Eu iniciava a viagem de me conectar com a parte de meu corpo de intenso silêncio e perceber que as palavras *movimento* e *existir* já não eram mais as mesmas (Abrão, 2022).

Quanto à estética de sua experiência, Elisa Abrão nominou de “silêncios do movimento”. Para ela,

[...] do corpo que experiencia silêncios do movimento, inúmeras vezes é esperada a superação, uma reabilitação de seus movimentos, como se a pretensão do existir e do dançar fosse atingir algum padrão de normalidade. Viver e experienciar os silêncios do movimento é uma radicalização existencial do que as proposições de paragem, quietude e pausa propõem (Abrão, 2022, p. 71).

O percurso artístico apresentado por Carmo (2023), por sua vez, dialoga com o que propõe Teixeira (2016) e Abrão (2022), pois, propõem alguns conceitos norteadores de suas criações. “Corpo-Lagarta”, por exemplo, foi desenvolvido durante a criação do espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue* (2006) e tem relação direta com suas experiências corporais da infância, nas quais rastejava-se pelo chão e criava alternativas dinâmicas para sua locomoção, quando ainda não tinha cadeira de rodas.

Cabe destacar que o artista, docente e pesquisador Carlos Eduardo Oliveira do Carmo é professor do curso de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e possui uma trajetória notável nas artes cênicas. Além disso, suas pesquisas de mestrado e doutorado foram de suma importância para o desenvolvimento desta tese.

O autor relatou que foi no trabalho *Judite quer chorar, mas não consegue* (2006) que a sua deficiência ganhou mais atenção, o que permitiu que ela tivesse impacto direto nas escolhas cênicas, poéticas e dramáticas da obra. Foi, também, a primeira vez que ele teve um figurino pensado para o seu corpo, que respeitasse as curvas da sua escoliose. A obra se desdobrou em outros produtos artísticos, projetos e propostas educativas que Edu O. descreve no terceiro capítulo de sua tese de doutorado. Assim, concluiu que,

Da minha parte, busquei, a partir de uma dança “enlagentada”, propor uma dança-vida “aborboletada”. Ou seja, através de uma metodologia que considerava, na criação artística, a minha experiência corporal e cotidiana com a deficiência, buscava desfazer as amarras dos olhares estigmatizantes sobre os Defs na Dança e, conseqüentemente, na vida (Carmo, 2023, p. 130–131).

No espetáculo *O corpo perturbador* (2010), por sua vez, abordou questões sobre a sexualidade e afetividade das pessoas com deficiência, buscou sobretudo, questionar os padrões

capacitistas que norteiam essas experiências e construiu novas narrativas que partiam de seu próprio corpo-desejo. Sobre esse projeto, ele destacou que:

Diferente de outros projetos em que eu me escondia nos figurinos, neste trabalho, eu optei por deixar meu corpo à mostra, destacando, principalmente, a coluna torta e as pernas finas. Assumi perturbar aquela Dança que já me parecia inadequada, afirmando a deficiência em sua potência discursiva e criativa. McRuer (2006) percebe que a presença em cena de artistas performáticos transformou os constrangimentos provocados pela normatividade corporal compulsória em ações artístico-políticas de libertação (Carmo, 2023, p. 133).

O processo foi atravessado por questões como *freak shows*, Ancestralidade Def, a patologização do desejo sexual por pessoas com deficiência, a fetichização das pessoas com deficiência, dentre outros. Em termos de movimento, Edu O. conta que,

Nesse espetáculo, passei a investir nas possibilidades e nas limitações de movimento da escoliose, da flacidez das pernas atrofiadas, descobrir novas maneiras de deslocamento no arrastar pelo chão, pesquisar o desequilíbrio e tremores como princípio de movimentos, assim como novos pontos de apoio e sustentação, diante da força dos braços que suportam o peso do corpo (Carmo, 2023, p. 132).

Se Judite enlagentava-se, o “corpo perturbador” se rastejava pelo chão, pelos desejos e pela contramão da normatividade social e principalmente da dança. Como em becos de memória, de Conceição Evaristo, em que vó Rita “dormia embolada com ela” (Evaristo, 2018, p. 9), os dois bailarinos pareciam estar embolados um ao outro, enquanto mostravam a potência de seus corpos. O rastejar foi movimento, estética e poética dessa obra e sobre a relação com o chão. O artista e pesquisador expôs que

Nesse chão, Eu e Meia Lua nos machucamos algumas vezes, nos perseguíamos, fugíamos um do outro, nos debatíamos, lutávamos como se fizéssemos sexo. O espetáculo, àquela época, ao contrário da maioria dos trabalhos que apresentavam pessoas com deficiência em seu aspecto de fragilidade, harmonia, alegria ou amorosidade, nos mostrava em nuances entre o bicho e o santo, o profano e o sagrado, o monstro e o humano. Assim como somos – recorrentemente – abordados na história, na mídia e nas relações sociais, afetivas e sexuais, até hoje. Porém, havia uma diferença importante: em cena, exibíamos o que considerávamos belo, desejável e potente em nós, mesmo que ainda parecêssemos monstruosos em nossas tortuosidades dionisíacas, portanto, grotescas (Carmo, 2023, p. 161).

Entre o enlagentar-se, rastejar-se, o ruminar de seus estudos e o cansaço da “inconveniência” da bipedia, surgiu o manifesto *Carta aos Bípedes*. A primeira versão foi escrita em 2020 e a versão que está em sua tese, defendida em 2023, é a nona. Para o autor, essa

carta é uma estratégia metodológica que possui a função de facilitar a comunicação e contribuir para a sistematização do que ele está chamando de bipedia compulsória.

Carta aos bípedes parece ser um trabalho vivo e dinâmico, que se altera no fazer artístico e no diálogo de seu criador com as demandas contemporâneas. O conceito de Bipedia Compulsória, defendida por Carmo (2023), é a estrutura de opressão normativa que exclui outros modos de existir, como ele expõe na carta:

Deixe-me explicar que a bipedia, na minha perspectiva, é a estrutura sócioeconômica-cultural-política que determina o que é normal e o que é anormal, capaz e incapaz no recorte que estabeleço no campo da Dança. O que apresento como bipedia não se trata da maneira de andar. Eu não estou dizendo sobre como você se desloca ou a galinha e o canguru. Falo sobre o sistema de opressão pautado numa construção, também histórica, da normalidade, assim como é construída a ideia de deficiência (Carmo, 2023, p. 181).

Ao longo da carta, o autor aponta as diversas maneiras nas quais essa bipedia se concretiza socialmente e nos cânones da dança — que, por muito tempo (e ainda hoje), pautou-se na ideia de normatividade. Nesse sentido, para questionar essa bipedia compulsória na história da arte e na história da dança, Carmo (2023) defende a necessidade de “aleijar a dança”, ou seja,

A noção de aleijar tem como base a Teoria Crip (McRUER, 2006; GAVÉRIO, 2015) e corresponde a “descolonizar, mutilar, deformar e contundir o pensamento hegemônico sobre deficiência, acesso e inclusão, provocando-lhe fissuras” (COMITÊ..., 2020, p. 4). Ou seja, é considerar a experiência das deficiências como modos de organização que contemplam não apenas Defs, mas que, sobretudo, não nos pretere, muito pelo contrário (Carmo, 2023, p. 164).

Conforme abordado anteriormente, a Teoria *Crip* pauta o modelo histórico-cultural da deficiência. Conceituada por McRuer (2006), relaciona a Teoria *Queer* e os Estudos da Deficiência e “assegura que o corpo capaz, mais do que a heterossexualidade, ainda se sustenta como uma não-identidade, como ordem natural das coisas. Portanto, para ele, é o sentido de normalidade que introduz a compulsoriedade” (Carmo, 2023, p. 52).

Teixeira (2016) esclarece que reutilização da expressão *Crip* tem sido feita por estudiosos e ativistas defs. dos EUA. A autora destaca que “identificar-se como o *Crip* é uma forma de enfrentamento e de criação de novas compreensões sobre a deficiência, sobre o desejo de vivê-la plenamente em todo o exercício desta experiência” (Teixeira, 2016, p. 58). Do mesmo modo, o aleijar a dança, proposto por Carmo (2023), reivindica que sejam repensados

os cânones da dança, sem deixar de revisitar o passado, seja na perspectiva da história da dança ou da Ancestralidade Def.

Se, no segundo capítulo desta tese, abordo minha experiência com a chamada dança inclusiva, o esforço sintetizado no terceiro capítulo foi o de apresentar um estado da arte dos estudos sobre a interseccionalidade, os estudos feministas da deficiência, os movimentos que surgiram na atualidade sobre raça e deficiência, bem como as diferentes maneiras a partir das quais os artistas def. têm desenvolvido suas pesquisas e recobrado a história da arte, em especial das artes cênicas, para a valorização da deficiência e suas possibilidades estéticas.

Este estudo tanto me garantiu elementos para compreender minha própria experiência, como promoveu o acesso ao encontro com os conceitos estética da deficiência (Siebers, 2010), estética da experiência (Teixeira, 2016) e ancestralidades def. (Carmo, 2023), que se tornaram basilares nesta pesquisa. Ao mesmo tempo, esses conceitos oferecem possibilidades de deslocamento do conceito de dança inclusiva, à medida que propõem novos vocabulários e novas práticas protagonizadas por artistas def.

Embora este capítulo tenha oferecido, até o momento, uma quebra na linguagem utilizada na introdução, primeiro e segundo capítulo, ela se fez necessária para dar conta da complexidade do tema debatido. Todavia, a tempo, convido novamente a leitora e o leitor a retomar a sensibilidade para a leitura de uma carta. Dessa vez, destinada à Mariana Tembe, que tem como objetivo apresentar os blocos afro de Salvador, em especial do Grupo Muzenza, o qual coroou Josy Brasil, sua muzembela, em 2019.

Depois de algumas teorias sobre a deficiência, desejo promover novamente o diálogo e a aproximação com mulheres negras com deficiência, assim como tentei fazer no segundo capítulo, em carta endereçada para Josy Brasil, sobre o Grupo Diversus e a trajetória da artista Mariana Tembe. Além do mais, essa mesma carta almeja a retomada de discussão realizada no primeiro capítulo sobre performance negra.

4 CARTA PARA MARIANA TEMBE

*Um retrato,
Um espelho.
Um rosto
Um outro rosto.
Quantas faces de si em si mesma?!
(Beatriz Nascimento, 1988)*

Goiânia, 14 de fevereiro de 2023

Querida Mariana,

Te escrevo do lado de cá do Atlântico, de Goiás, o miolo do Brasil. Esta carta é um exercício de escrita, existência e afeto. Foi difícil selecionar o que escrever, confesso que me gerou uma ansiedade danada. Escrever, ao mesmo tempo que gera alívio, por criar uma possibilidade de falar/escrever sem ser interrompida, também desperta um certo medo, afinal, dirigir-se ao outro requer um exercício de reflexão e cuidado mais elaborado, pois é necessário se fazer entender.

Ouvi os primeiros rumores a seu respeito em 2019, quando estava escrevendo o projeto que me levou ao intercâmbio com o Dançando com a Diferença. Na ocasião, O Henrique Amoedo estava empolgado com a sua contratação e me enviou o *teaser* do espetáculo *um solo para Maria (solo for Maria)*.⁶¹ O trecho que assisti me deixou impactada com a força da sua atuação e ansiosa para o nosso encontro que aconteceria em 2020.

A verdade é que esse encontro não aconteceu, não é, amiga? Você ficou presa na Alemanha, pois estava em turnê naquele momento. Além disso, eu fiquei presa na Ilha da Madeira, no apartamento que você vive até hoje.

Eu comecei o ano de 2020 com muito entusiasmo, passei o fim de ano me preparando para defender minha dissertação de mestrado, que estava agendada para fevereiro. Ao mesmo tempo, estava em processo de pré-produção do projeto do intercâmbio, em que pesquisava passagens, organizava os detalhes da viagem — já que a verba havia sido liberada em dezembro de 2019. Após a defesa do mestrado — que ainda não era o fim do trabalho, pois ainda havia correções para fazer antes de enviar a versão final para o repositório da Universidade —,

⁶¹ Coreografia de Panaibra Gabriel Canda - Nascido em Maputo, Moçambique, é um dos coreógrafos mais influentes de África que reflete as convulsões pós-coloniais do país de forma tão ambígua como nenhum outro. Estuda teatro, dança e música em Moçambique e em Portugal. Desde 1993 desenvolve projetos artísticos próprios. O seu trabalho tem sido apresentado em todo o mundo e ganhou diversos prêmios. Mais informações em: <<https://planbhamburg.com/artist/panaibra-gabriel-canda/>> Acesso em 03 de mar 2023.

comecei a me preparar internamente para o intercâmbio. Mas, é claro que nem toda a preparação do mundo poderia prever o caos que veio a seguir.

Esta carta tem o objetivo de te contar algumas dessas andanças e de te apresentar um pouco das águas que tenho navegado. No primeiro momento, te contarei sobre o projeto que me levou ao intercâmbio, de modo a costurar o relato das vivências com reflexões críticas, que me ajudaram a compreender o meu corpo naquele espaço. No segundo momento, então, te apresentarei a trajetória de Josy Brasil, que, assim como você, inspira esta pesquisa.

Voltei a Portugal no fim do ano de 2021. A decisão de ir fazia parte de uma série de presentes que resolvi me dar para comemorar a chegada dos meus 30 anos. Além da viagem, fiz o meu primeiro jogo de búzios, com Pai Paulo de Odé da casa *Asé Omi Funke* e foi uma experiência emocionante, pois, naquele dia, soube que sou de uma família de Iabás⁶² e que Oxum cuida de mim desde antes de eu nascer.

Acreditei que os búzios me ajudariam a acalmar um pouco a confusão do meu *Orí*, e, com isso, poderiam me fornecer orientações para o caminho da vida. De fato, foi assim, ouvi coisas sobre mim e minha ancestralidade que ainda não conhecia. Depois dali, estavam contados os dias para minha viagem de férias rumo à Ilha da Madeira.

Cheguei por aí no dia 18 de dezembro de 2021. Vivi experiências importantes no processo de cura interior, pois, ao fim do intercâmbio, havia algumas lacunas subjetivas que aumentaram em mim a sensação de não lugar e de falta de pertencimento. Ademais, dentro de mim, ficou muita coisa mal digerida, mal resolvida, engasgada, então, eu precisava buscar cura e ver de outra maneira alguns acontecimentos — os quais não cabe contar aqui. Uma das experiências que me curou foi te conhecer pessoalmente.

Nossos encontros, entre o fim de dezembro de 2021 e janeiro de 2022, nos renderam-nos horas a fio de conversa, nas quais trocamos confidências, demos muita risada, saímos para dançar e, em um desses encontros, você trançou os meus cabelos, lembra? Hoje, me lembro daquele gesto como um ato de cuidado e confiança mútua, pois o *orí* é um lugar sagrado.

Orí é uma “palavra Yorubá, língua utilizada na religião dos orixás, que significa cabeça ou centro e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo espiritual” (Ratts, 2006, p. 63). Acredito na potência dessa relação, e, sem dúvidas, selei com você um acordo de confiança naquele dia. Esse encontro também me permitiu voltar ao apartamento que morei durante o intercâmbio. Então, foi uma ocasião em que pude refletir e analisar algumas experiências vividas ali.

⁶² Nome dado às orixás femininas, como Iemanjá, Oxum, etc.

Nas palavras da historiadora Beatriz Nascimento (1942-1995), *Orí* também significa:

[...] uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento (Nascimento, 1989 *apud* por Ratts, 2006, p. 63).

Quero destacar aqui o poder que carregamos em nosso *Orí* e a importância de nos articularmos internamente, assim como de buscarmos uma organicidade saudável entre nosso presente, passado e futuro. Só uma cabeça sã pode fazer isso, então, precisei voltar à Ilha da Madeira para reaver alguns pedaços do passado que me impediam de viver o presente, seja por todo adoecimento que veio junto com o pós-intercâmbio ou por todas as consequências da Pandemia causada pela covid 19.

Falar de *Orí* é também reconhecer a importância da ancestralidade africana no processo de construção histórica da cultura negra brasileira. Silva (Kabilaewatala) e Falcão (2021) acreditam que

[...] a ancestralidade africana deve ser compreendida não apenas como um passado histórico e longínquo atravessado pela escravidão, mas como algo que faz parte do processo de construção identitária da pessoa negra e, logo, de suas performances, que são delineadas a partir de suas corporeidades (Silva [Kabilaewatala]; Falcão, 2021, p. 173).

É nesse sentido, de reinventar o passado histórico marcado pela escravidão e de saudar a ancestralidade, que surgiram os candomblés e os blocos afro. Sobre esse último, Mari, discorrerei no próximo tópico desta carta, no qual falarei sobre a história dos blocos afro de Salvador, para depois te apresentar a história da artista Josy Brasil.

4.1 “De longe se nota sua riqueza”:⁶³ a beleza dos Blocos Afro da Bahia

Durante a minha infância, via pela televisão os concursos de rainha de blocos afro de Salvador, morava em Barreiras, que parecia outra Bahia — a capital dos soteropolitanos parecia tão distante do cerrado baiano. Aquelas mulheres mantinham meus olhos vidrados na televisão. Quantas vezes não dancei junto com elas, acompanhando-as, tentando imitar seus passos e seus

⁶³ Trecho da música *Badauê*, composição de Moa do Katendê (1954-2018) em homenagem ao bloco Ilê Aiyê.

movimentos água. O fato é que aquela outra Bahia despertou em mim a paixão pelo ritmo, estética e anseio de liberdade que ecoa dos blocos afro.

No corpo, como técnica de dança, Mari, pude sentir um pouco da energia da dança afro, em 2013, durante as aulas de dança afro da professora Juliana Jardel. Criadora da metodologia de dança denominada Movimentos Atlânticos, a artista e pesquisadora combina os saberes de técnicas diversas de dança, com dança dos orixás, o que proporciona uma vivência profunda do movimento, embasada na sabedoria do movimento negro — o qual ela mesma apresenta como o movimento do corpo negro em si. Nas palavras dela:

Movimentos Atlânticos pressupõe um diálogo dançante em que o ponto de partida é a diáspora negra e os diálogos que se dão dentro dela, pois ser negro é discutir a negritude a todo o momento, dado que entre negros e brancos, a cor nunca nos abandona. Trata-se de um compartilhar de movimentos que busca o entendimento do corpo em dança no meio do carrossel do ser negro no tempo presente. Um diálogo dançante para se perceber e refletir-se, em si e no outro (Ferreira, 2021, p. 29).

Já em 2018, durante o *II Seminário Corpo, Cena e Afro-epistemologias*, organizado pelo Instituto Federal de Brasília, pude participar de uma oficina ministrada pela artista e pesquisadora Vânia Oliveira. A estética de seu trabalho é baseada nas danças de rainhas de bloco afro, mas não se trata apenas da estética, e, sim, do empoderamento que ela provoca enquanto dança e ensina, por meio de palavras de força, elogios e adjetivos positivos baseados na cultura negra. Trago abaixo uma imagem dela, vestida de rainha, para que possa conhecê-la.

Figura 21 — Rainha Vânia Oliveira



Foto: Tyler Baker Photography

Descrição da imagem: Fotografia com fundo claro e neutro. Uma mulher está posicionada atrás de um atabaque (tambor), inclinada para a frente e a olhar diretamente para a câmara. A sua mão esquerda toca a pele do tambor. Ela usa um figurino elaborado com um grande colar de búzios e pedras coloridas, mangas largas e bordadas, e uma coroa alta feita de palha e búzios. A sua maquiagem é acentuada, com batom vermelho.

Descrevi essa vivência no artigo *A Dança como possibilidade de performar feminismos negros*, apresentado no *V Simpósio das Ciências Sociais*, em 2019. Nele, almejei “abordar as danças negras pautadas em poéticas feministas e negras, que tragam para a cena as problemáticas e as possibilidades de empoderamento das mulheres negras” (Jesus, 2019, p. 2).

Na ocasião, fiquei muito afetada por essa experiência, e a descrevi assim:

[...] a maneira como ela foi conduzindo cada movimento desde o aquecimento a finalização deixou evidente a mensagem de alguém que deseja contribuir para a construção da autoestima, autoconfiança e a transmissão de uma filosofia permeada pelos valores civilizatórios dos blocos afro. Eu saí daquele espaço me sentindo uma rainha, mulher negra (Jesus, 2019, p. 12).

Hipnotizada pelo brilho, poder e talento da rainha Vânia, percebo que a sua dança reverbera a experiência e o legado que ela construiu a partir desse lugar potente de representante de um bloco, uma comunidade e uma cultura, já que ela foi eleita Rainha do Bloco Afro Malê Debalê, em 2000 e 2006, e Princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê em 2001 e 2014.

As rainhas dos blocos afro me lembram Oxum, divindade cultuada no candomblé, rainha das águas doces, deusa da riqueza, do amor e da fertilidade. Sua representação e sua presença nos terreiros tem a presença forte das cores amarelo e/ou dourado. Como te falei no início da carta, em 2021, perto de fazer 30 anos, resolvi fazer meu primeiro jogo de búzios, e tive a feliz surpresa de descobrir que sou filha de Oxum. Nesse momento, os búzios me disseram que faço parte de uma família de Yabás — que significa mãe, e é atribuída à Iemanjá e Oxum.

Para Reis Neto (2021, p. 113), a água na cultura nos terreiros onde se cultuam as grandes rainhas “é o símbolo da própria vida, da fertilidade e que garante aos humanos, no ayê, a existência”. Quando se trata especificamente de Oxum, o autor postula que “As águas doces, como domínio de Oxum, garantem aos humanos a própria vida, daí a sua grande importância e centralidade nos cultos e ritos afro-brasileiros” (Neto, 2020).

Tudo mais que foi dito naquele dia fez muito sentido para mim e, sem dúvidas, empoderou o meu jeito de ser mulher negra, pela potência, esperteza e beleza que traz Oxum. Estou, aos poucos me aproximando de uma comunidade do candomblé. Entretanto, mesmo antes disso, já buscava em Oxum a força necessária para ser mulher e negra em contextos que requerem constante resistência.

Hoje, ao refletir sobre essas experiências, Mari, as percebo como elos de memórias ancestrais. De algum modo, me via nas rainhas de carnaval que via na televisão, talvez fosse pelas poucas vezes que pude ver a mulher negra na televisão de forma potente. Como se eu olhasse no espelho de Oxum e visse o poder que posso exercer como mulher negra.

Pelo reflexo que vejo nas águas ou no espelho, ambos elementos de Oxum, volto a mim, e as minhas, vejo Beatriz Nascimento e escuto sua voz, como no filme *Ôrí* (1989), a nos dizer que “É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um, o reflexo de todos os corpos”.

Percebo os blocos de dança afro como um desses espelhos de Oxum, que permite a construção de novas imagens e a recuperação da identidade da população negra, tornando-se visível. Naquele lugar, performance e ritual fundem-se, fazendo eco à voz de Beatriz Nascimento (1989), novamente: “o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um, o reflexo de todos os corpos”. A repetição, aqui, Mari, é proposital no sentido de tornar cada vez mais palpável, em nossos imaginários e corpos, o quão potente é poder se ver por outros reflexos que não os projetados pela colonização.

Os blocos afro da Bahia representam um legado das memórias africanas recuperadas e recriadas no Brasil. Trata-se de um movimento negro que desempenha papel cultural, educativo, estético e político dentro das comunidades em que estão inseridos. Para a artista e pesquisadora Vânia Silva Oliveira⁶⁴, que mencionei anteriormente, os blocos afro surgem diante de um cenário de injustiças sociais e, ao mesmo tempo, do anseio de buscar as africanidades deixadas aqui. Nas palavras dela:

As lembranças de uma África idealizada e a segregação racial provocam o surgimento dos Blocos Afro de Salvador, que são instituições socioculturais em que os valores e ideais da população negra são recriados e recontados cotidianamente tendo com um dos objetivos assegurar o acesso a espaços políticos e de poder sociocultural e dar visibilidade às diversas culturas da população negra (Oliveira, 2016, p. 95).

Oliveira (2016) acredita que o acesso às informações compartilhadas pelos blocos afro permite que a população negra possa recriar, transformar e reivindicar espaços na sociedade em que estão inseridos. Assim destaca que

Estas entidades sócios carnavalescas possibilitam o acesso à informação e à apropriação, possibilitando explicitamente ao negro, a participação ativa dos bens culturais produzidos pela humanidade: obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores, e sábios, monumentos, edifícios, casarões, lugares arqueológicos, conjuntos históricos, paisagísticos, e elementos naturais com árvores, espeleológico como as grutas, lagos, montanhas, literatura, teorias científicas e filosóficas, os ritos, as músicas, as danças etc. (Oliveira, 2016, p. 95).

⁶⁴ Em sua pesquisa de mestrado intitulada *Ara-itàn: A Dança de uma mulher, de um carnaval e de uma mulher*, defendida em 2016 no Programa de Pós- Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

Desse modo, a autora evidencia que os Blocos Afro foram uma maneira grandiosa de responder aos processos históricos permeados pela exclusão social e discriminação as quais estavam submetidas a população negra. Ao longo de sua escrita, Oliveira (2016) dialoga com diversos sujeitos que integram os blocos afro ao costurar a sua fala com a de entrevistados, a fim de fortalecer o viés comunitário do carnaval afrobaiano. Quanto a esse último, ela o define como uma manifestação política, que mesmo de forma lúdica consegue promover mudanças importantes nas comunidades das quais fazem parte cada bloco.

Ela destaca ainda que os blocos afro vão além do que é mostrado na mídia e participam ativamente da educação da comunidade por meio da criação de instituições formais de ensino, que somam forças à implementação da Lei federal 10.639/2003. Essa é a lei que institui a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas, a exemplo Escola Mãe Hilda Jitolú, criada pelo Bloco Afro Ilê Aiyê e Escola Municipal Malê Debalê, criada pelo Bloco Afro Malê Debalê, ambas com projeto pedagógico voltada para as demandas da lei citada. Isso não fica restritos somente às escolas, uma vez que essas instituições também oferecem cursos profissionalizantes e promovem eventos com objetivo de promover a autoestima da comunidade negra. Assim, Mari, dá para perceber o quão potente são os Blocos Afro, pois vemos, neles, a arte e a cultura negra, de fato, sendo transformadas em trajetórias por meio de práticas engajadas, voltadas para a comunidade.

O movimento político, estético e educativo dos blocos é evidenciado ao longo da pesquisa apresentada por Vânia Oliveira. Ela entende como a sua trajetória foi influenciada por todos esses elementos, pois, como comentei, ela também já foi rainha diversas vezes, e tem uma longa trajetória junto aos blocos afro de Salvador. Essa recriação de valores permitiu a inversão de narrativas a respeito do negro no Brasil, bem como contribuiu para que fossem criadas outras imagens e espelhos em que pessoas negras pudessem se ver. Pensando na importância dos blocos afro e na reverberação deles na vida da população negra brasileira, me interessei em conhecer mais da trajetória de Josy Brasil.

Foi por meio do artista, professor e pesquisador Edu O., em sua passagem por Goiânia, que eu soube que o bloco afro Muzenza havia coroado, como rainha, a primeira mulher negra com deficiência durante o carnaval de Salvador. A partir do estudo desenvolvido por Vânia Oliveira (2016), e das falas da Rainha Josy em suas entrevistas, é possível perceber os impactos positivos que o título de rainha teve em sua trajetória.

Nascida no interior da Bahia, próxima a Salvador, Josy se mudou para Itália aos 19 anos de idade. Até então, não havia tido experiências profissionais com a dança. Em Milão, começou a participar de grupos folclóricos que trabalhavam com repertório de manifestações brasileiras.

Nos shows que produzia, ela conta que inseria elementos cênicos da cultura afro-brasileira, bem como movimentos das danças afro.

Em 2014, ela se formou em Comunicação pela Universidade de Bérghamo e abriu uma agência de reconhecimento de cidadania italiana. Com o passar dos anos, abriu sua própria agência de entretenimento. Em 2017, foi vítima de um grave acidente, no qual sofreu uma lesão medular que a deixou paraplégica. Na ocasião, ela resolveu voltar para o Brasil, para se manter mais perto de sua família, onde residiu até 2023, quando decidiu voltar para a Itália. A volta para Itália foi motivada por acesso ao tratamento de saúde, qualidade de vida, acessibilidade e sensação de segurança, para ela, seu companheiro e seus dois filhos.

Josy conhecia apenas o mundo pela perspectiva bípede, e me contou, em entrevista, que, quando voltou para o Brasil, começou a buscar novas formas de ressignificar a sua própria dança. Ela compreende a dança como uma expressão que a transporta para outro lugar, além de ser um mobilizador de boas lembranças. Foi nessa busca pelo movimento que, em 2019, Josy foi escolhida rainha do Bloco Afro Muzenza, quando foi a primeira rainha com deficiência da história do carnaval de Salvador.

Para contextualizar melhor o Bloco Afro Muzenza, Mari, trago novamente a escrita de Vânia Oliveira (2016), na qual ela discorre sobre o fato de que:

O Grêmio Recreativo e Cultural Muzenza surgiu no bairro da Ribeira e foi fundado em 5 de maio de 1981 por Geraldo Miranda — Geraldão e Janilson Rodrigues — Barabadá. Raimundo Souza dos Santos – Mundão 116, relata que durante os primeiros anos da instituição os ensaios aconteciam aos domingos no bairro da Ribeira, comunidade que integra o conjunto de bairros que compõem a cidade baixa da cidade de Salvador (Oliveira, 2016, p. 157).

A autora conta ainda que o bloco sofreu diversas perseguições policiais no início da sua caminhada, o que os obrigou a migrar para a Liberdade, onde passou a realizar seus ensaios. Atualmente, com sede no Pelourinho, o Muzenza segue com suas atividades. Fortemente influenciada pela ideologia de Bob Marley, que inclusive foi tema de seu primeiro desfile em 1982, então, a estética do Bloco Afro Muzenza está intimamente relacionada ao *reggae* jamaicano.

Assim como acontece em outros Blocos afro, o Muzenza desenvolve diversos projetos sociais com a sua comunidade. Por meio dos relatos de diversas rainhas de bloco afro — incluindo das muzembelas, como são chamadas as rainhas do bloco Muzenza —, é possível notar, Mari, o impacto positivo que a experiência de ser rainha tem na vida dessas mulheres.

Oliveira (2016) defende que a dança, especificamente, a dança das rainhas de bloco afro, contribui para o empoderamento e transformação das mulheres negras, por meio da apropriação e aproximação com elementos da cultura negra. Ou seja, além de contribuir com afirmações positivas de negritude, conecta a comunidade e a rainha que a representa com aspectos culturais e históricos com ênfase na herança africana, recriada no Brasil e atualizada pela performance e pelo corpo dessas mulheres. É positivo no sentido de permitir a identificação dos indivíduos com sua cultura e sua comunidade, o que resulta na afirmação de identidades negras. Além disso, também é positivo quanto ao processo de construir outras referências e espelhos para se ver e ver os seus.

Vale destacar que, ao entrevistar algumas rainhas, Oliveira (2016) chama a atenção para o fato dessas instituições atuarem na valorização da pessoa negra e de forma específica, da mulher negra, de maneira a contribuir para a construção de uma autoestima pautada na herança negro-africana. Isso, sem dúvidas, torna-se terreno fértil para processos empoderamento. Assim:

Nestas considerações nota-se que os efeitos das ações dos Blocos Afro: criação de escolas, realização de concursos que estimulem produções artísticas a partir da pesquisa em torno da história e cultura negro-africana, a exemplo dos concursos de beleza negra e concurso para escolha de músicas que as instituições promovem. Resultam na mudança de conceitos da população negra que internalizou a inferiorização imposta pelo racismo, servindo para que a comunidade negra se conscientizasse da condição subalterna e de invisibilidade que está submetida, desmistificando a “democracia racial”, apresentada muitas vezes como um fator real. Oferecendo meios para a elevação da autoestima de negros e negras, provocando mudanças significativas não só no contexto educacional, mas no profissional, político e pessoal (Oliveira, 2016, p. 101).

Embora você não tenha sido rainha de Bloco Afro, Mari, pelo menos até agora, percebo por meio de suas entrevistas como a dança mudou o curso da sua vida e te empodera à medida que você se percebe em um lugar de potência e visibilidade. De modo semelhante, a partir dos relatos de Claudia Matos, por exemplo, Oliveira (2016) compreende a potência de mulheres negras que constroem suas identidades pautadas no empoderamento, que permite criar novas possibilidades de autodefinição embasados em padrões outros, que não sejam aqueles impostos pelo racismo. Para ela,

Trata-se da autodefinição, da valorização e da recuperação da história e do legado/herança cultural negra, traduzida por um posicionamento político de estar e transformar a sociedade para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo (Oliveira, 2016, p. 162).

Ao longo das entrevistas realizadas pela autora, fica evidente que ser rainha de bloco afro integra intimamente “corpo e movimento, através da dança, e a visão de mundo por parte de seus agentes, que, no caso, são integrantes da Cultura Brasileira” (Oliveira, 2016, p. 165). Em sua experiência pessoal como rainha, Vânia destaca que foi o contato com o bloco Malê Debalê que a despertou para a dança como um caminho profissional a ser seguido. Então, ao escolher esse caminho, cursou licenciatura em Dança e decidiu se aprofundar nesse campo de estudo. Ela afirma ainda que:

Descobri no Malê Debalê a dança como uma linguagem que aponta para a diversidade das expressões culturais que formam a identidade cultural da Bahia e revelam minha identidade. Enquanto rainha do Bloco Afro Malê Debalê, sentir o prazer e a alegria de estar representando a cultura negra de Salvador, a exaltação da africanidade, a reconstrução de uma identidade negra positiva, a representação de uma estética negra, e a minha dança é a tradução deste conjunto de informações. Em cima do carro alegórico pude perceber a negritude representada nas estampas do bloco, nos penteados, nos turbantes, nos adereços e na presença dos elementos *afro* trazidos pelos intérpretes das alas de danças. Este conjunto de informações foram representadas por meu corpo através de movimentos que projetava uma identidade reconstruída que se transforma e reafirma cotidianamente (Oliveira, 2016, p. 156).

Desse modo, ela se conecta com outras mulheres e percebe o quão empoderador foi, para cada uma, ocupar esse lugar e se ver como uma majestade negra. Tal relato é muito semelhante ao de Josy Brasil, ao ser coroada Muzembela em 2019. Naquela altura, em entrevista cedida ao Bahia Meio-Dia de Salvador, ela declarou que se tratava de um sonho, mas que estava diretamente relacionado a sua busca por representatividade. Trago abaixo uma foto da coroação da Muzembela Josy Brasil.

Figura 22 — Coroação Rainha Muzenza - Pelourinho Salvador, 2019

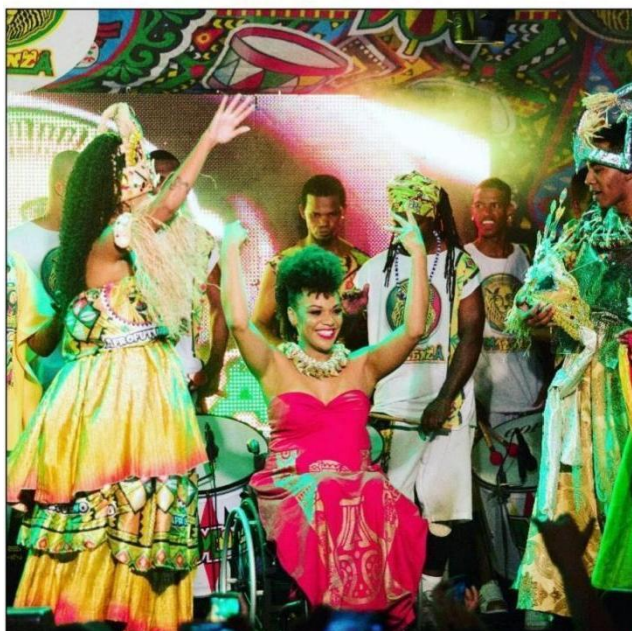


Foto retirada do portfólio disponibilizada pela artista.

Descrição da imagem: Fotografia de uma celebração em palco. No centro e em destaque, uma mulher numa cadeira de rodas sorri com os braços erguidos. Ela veste um vestido vermelho longo tomara-que-caia e um grande colar de pedras. À sua volta, várias pessoas celebram, incluindo dançarinos com figurinos de inspiração africana, coloridos em amarelo, verde e preto, e músicos ao fundo. A iluminação do palco é vibrante.

Na noite da coroação, Carlinhos Soares (assessor do Muzenza) anunciou a coroação da nova Muzembela e disse que viu uma entrevista dela em que ela falava sobre seu sonho de ser rainha. Então, ele decidiu fazer uma surpresa para Josy — história que ela conta em entrevista ao *Jornal Correio*:

Ele [Carlinhos Soares, assessor do Muzenza] me chamou para ver Daniela, fui pra isso, pra curtir. Não sabia de nada, me esconderam direitinho”, comenta ela, que considera esta uma vitória para todas as pessoas que possuem alguma deficiência. “Não estou pensando apenas em mim, quero que olhem para nós. É muito difícil se locomover, ter autonomia. Queremos ser livres”. Chamar atenção para as necessidades dos deficientes físicos é justamente a maior pretensão de Josy. Há pouco mais de um ano e meio, a baiana, nascida em Alagoinhas, sofreu um acidente grave em Milão, na Itália, onde morou durante os últimos 14 anos. Uma colisão lesionou mais de cinco vértebras da moça e a deixou paraplégica. Pouco tempo depois, retornou ao Brasil - e confessa que notou as dificuldades. “Temos muito para aprender com outros lugares sobre acessibilidade e estou disponível para ensinar a quem quiser. São coisas simples, baratas para o governo, mas que mudam vidas” (Fleur, 2019).

Na foto abaixo, a Josy está em cima do trio elétrico que, basicamente, é um grande palco sobre rodas, um caminhão que possui uma estrutura de palco, comumente usados no carnaval de Salvador e em diversas festas pelo Brasil.

Figura 23 — Trio elétrico Muzenza - Carnaval de Salvador, 2019



Foto retirada do portfólio disponibilizada pela artista.

Descrição da imagem: Fotografia horizontal tirada no topo de um trio elétrico durante o carnaval. No centro, uma mulher em cadeira de rodas, com um vestido dourado e adereços de rainha, está com os braços erguidos e uma expressão de alegria. Ao seu lado, duas pessoas com figurinos de carnaval dourados e brancos dançam e celebram. Um cinegrafista filma a cena. O nome "MUZENZA" está visível em letras verdes iluminadas na frente do trio.

Ser a primeira rainha cadeirante do carnaval de Salvador permitiu que Josy Brasil tivesse maior visibilidade. Assim, ela encabeçou alguns projetos que buscam compartilhar informação sobre dança e acessibilidade na capital baiana, por meio do programa Roda Comigo, compartilhado em seu canal do Youtube⁶⁵.

Embora tenha mantido contato com Josy ao longo de toda a pesquisa, tivemos dois encontros que posso chamar de encontros oficiais. O primeiro aconteceu no dia 1º de julho de 2024, durante a mesa *Perspectivas Interseccionais na dança*⁶⁶, que foi realizada em formato híbrido. Assim, foi presencial, no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, onde estávamos a pesquisadora Sênior do CES, Gaia Giuliani, a professora Dr^a. Marta Araújo — que foi mediadora —, e eu, a artista Josy Brasil participou de forma remota desde a cidade de Bérnago (Itália).

Me lembro de você ter acompanhado pelo Youtube, mas quero destacar que essa atividade foi importante para socializar o andamento da tese de doutorado, que, naquela altura,

⁶⁵ Mais informações em: <<https://www.youtube.com/c/RodaComigo/about>>. Acesso em 7 nov. 2025.

⁶⁶ Ver: PERSPETIVAS Interseccionais na Dança. Mesa-redonda. CES (Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra), Coimbra, 1º jul. 2024. Disponível em: <<https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2024/perspectivas-interseccionais-na-danca>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

já tinha conceitos mais amadurecidos, passada a qualificação que ocorreu em 22 de setembro de 2023 e em oito meses de estágio doutoral — o que eu realizava sob a supervisão da Professora Marta.

Daquele dia, guardo comentários cuidadosos como os do artista, professor e pesquisador Kácio Santos, que me provocou a escrever uma carta para o meu avô Joaquim, que era um homem negro com deficiência física. Ele defendeu essa ideia como a possibilidade estabelecer uma “conversa aleijada” (Carmo, 2023) com ele e me provocou a pensar como a figura do Joaquim Aleijado, como ele era conhecido, manteve-se inscrita na trajetória de sua esposa e de seus filhos, que eram conhecidos na região como “Mariinha de Joaquim Aleijado”, “Veinho” (Meu tio) ou “nega” (minha mãe) “de Joaquim Aleijado”. Eu acolhi essa provocação e escrevi a carta para o meu avô, contando sobre o processo que me conduziu ao reconhecimento da existência dele como meu ancestral negro e def., que discorrerei no próximo capítulo.

O Kácio Santos, que você conheceu quando me visitou em Lisboa, é professor da Universidade Estadual do Piauí e se tornou um amigo e confidente. Naquele momento, ele também estava realizando estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais, porém, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Silvia Maezo. Foi a relação entre nossas orientadoras que nos colocou em contato.

Além dele, a professora Marta, a Gaia e da Josy Brasil também ajudaram a pensar em possíveis formatos e metodologias para a tese. O fato de a mesa ter sido transmitida pelo meu canal do Youtube⁶⁷ possibilitou que você, desde a Ilha da Madeira, assim como artistas e pesquisadores de Goiás e Bahia/Brasil, assistisse e participasse do debate. Com o intuito de fortalecer o compromisso a difusão do conhecimento, e com a acessibilidade, a mesa teve interpretação de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e segue disponível no Youtube. Trago abaixo dois registros daquele dia.

⁶⁷ Ver: MESA-REDONDA: Perspectivas Interseccionais na Dança. Brasil; Portugal, 1º jul. 2024. Publicado por Rafaela Francisco. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qGZMdIpCrdg>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

Figura 24 — Mesa-redonda Perspectivas Interseccionais na dança/CES

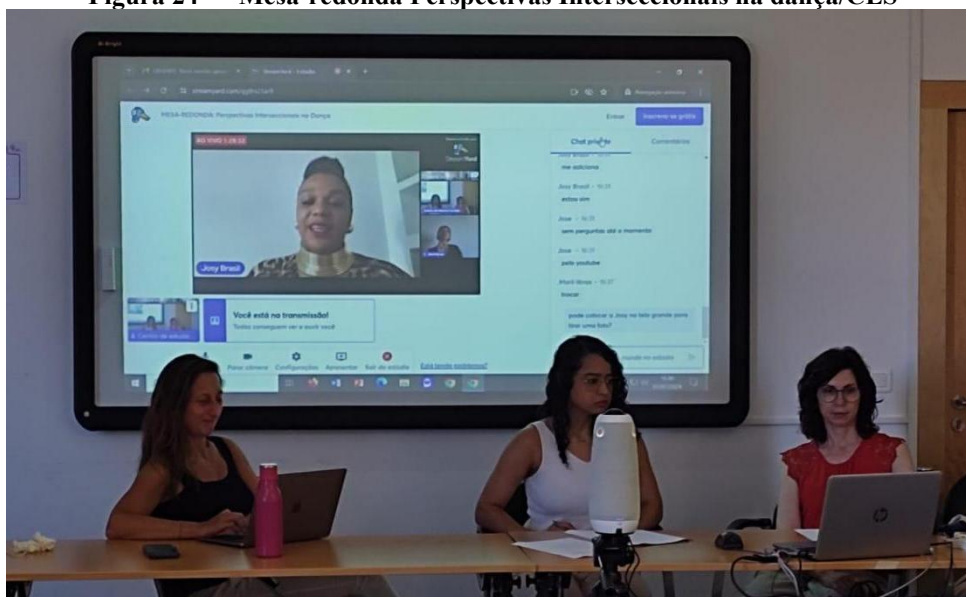


Foto: Kácio Santos

A foto mostra uma sala de reunião. Três mulheres estão sentadas atrás de uma mesa retangular, duas delas com um notebook à sua frente. À esquerda, uma mulher de blusa preta e calça clara, com uma garrafa rosa na mesa. Ao centro, uma mulher de blusa branca sem mangas, com papéis e um microfone sobre a mesa. À direita, uma mulher de blusa vermelha digitando em um notebook cinza. Na parede atrás delas, há uma grande tela de projeção exibindo uma videoconferência. Na tela, aparece uma mulher falando em destaque, ao lado direito da tela, há um chat de conversa aberto. A cena representa uma mesa-redonda híbrida, com participantes tanto presenciais quanto online.

No intuito de dialogar com a Josy, aproveitei o momento do debate para questionar se a coroação dela gerou alguma mudança estrutural no carnaval de Salvador. Ela me respondeu que percebeu mudanças atitudinais e notou a presença de outros corpos no concurso Deusa do Ébano, em 2024, ao citar a participação de uma mulher trans como uma das finalistas. Assim, ela atribui essa participação a um possível desdobramento da sua iniciativa, ponto que ela frisou na entrevista.

Dentre os pontos abordados por Josy, destaco a solidão da mulher negra, chamando atenção para o pensamento interseccional, para situar a sua experiência de mulher negra com deficiência, bem como os desafios para reconhecimento da cidadania íntima desse grupo social. Esse tema foi tratado de maneira bastante interessante no livro *Mulheres, Sexualidade, Deficiência – Os interditos da cidadania íntima*, que inclusive compartilhei com você, pela relevância do debate.

A realização dessa mesa foi importante, Mari, pois foi uma ação que marcou a minha passagem pelo Centro de Estudos Sociais e possibilitou o diálogo com a Josy Brasil, que, assim como você, é uma interlocutora desta pesquisa. Além disso, reuniu pessoas que estavam passando por estágio nos CES, que já havia encontrado em outros eventos. Ademais, foi um

espaço formativo pautado no afeto, fala e escuta que borrou as fronteiras geográficas e atlânticas.

O segundo encontro oficial com Josy ocorreu em janeiro de 2025. Nele, realizamos a tão esperada entrevista, após meses de tentativas de organização de agendas e da vida cotidiana, pois não me lembro se te falei, Mari, mas a Josy tem duas crianças ainda pequenas. Naquele dia, o mais novo, de 3 aninhos, estava gripado e febril, então, precisou voltar da escola mais cedo. Optamos por manter a entrevista, mesmo que ela tivesse que se ausentar em alguns momentos para gerir o cuidado o bebê. Então, a entrevista aconteceu em meio a dinâmica cotidiana, como é a vida.

Na ocasião, ela compartilhou comigo como a sua coroação foi importante para seu processo de empoderamento como mulher negra. Também destacou o contato com as outras rainhas, os espaços de conversa e de dança como um lugar de autodefinição e fortalecimento de sua identidade — como também evidenciou Oliveira (2016). Ela se recordou do encontro de deusas promovido por Vânia, autora que citei ao longo da carta, como um desses espaços potentes de reconhecimento de si e das outras e construção de redes.

Considero importante destacar que, antes de ser coroada pelo Muzenza, Josy se candidatou ao concurso Deusa do ébano, que elege a rainha do bloco Ilê Ayê, mas infelizmente não foi eleita. Quando perguntei se ela notou mudanças estruturais no Carnaval de Salvador após sua coroação, ela respondeu que é necessário que histórias como a dela se repitam, que haja mais pessoas com deficiência ocupando espaços de visibilidade para que mudanças possam acontecer e perdurar. Assim, ela acredita que não houve mudanças estruturais, mas atitudinais, pois as pessoas se mostraram dispostas a ajudar a driblar as barreiras arquitetônicas sempre que possível, sobretudo no interior do Muzenza.

Josy evidenciou que, a partir de sua candidatura, outros corpos “não normativos” passaram a integrar o concurso. Ela citou, como exemplo, a participação de uma mulher trans. Embora acredite que pandemia possa ter quebrado um pouco o fluxo de oportunidades, pude perceber, por meio do artigo *Dança das Rainhas Mercedes Baptista e Josy Brasil: Marcas do racismo e do capacitismo na Dança Afrobrasileira*, escrito pelos professores Marilza Oliveira da Silva e Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (2023), que houve reverberações para além do ciclo do carnaval. Isso, pois:

Sem dúvida, por ser considerada incapaz de tornar-se uma rainha de bloco afro por causa da sua deficiência, o capacitismo desclassificou Josy Brasil no concurso da Deusa do Ébano. Em conversas com pessoas ligadas ao concurso, surgiram justificativas de que a Dança Afro-brasileira exige a verticalidade que um corpo

cadeirante não pode corresponder. Outro possível fator impeditivo para sua classificação seria a falta de acessibilidade e a dificuldade para adaptação do palco das apresentações na final do concurso, na sede do bloco Ilê Ayê (Silva; Carmo, 2023, p. 16).

O artigo, se debruçou sobre a análise da relação entre Dança Afro-brasileira e deficiência, a partir da proposta artístico-educativa da oficina Dança de Rainhas: dança afro e deficiência,⁶⁸ realizada em 2019 e ministrada pelas artistas Josy Brasil e Graziela Santos, com mediação da Prof^a. Dr^a. Marilza Oliveira. A partir de conceitos como desobediência epistêmica (Mignolo, 2008), normatividade de corpos sem deficiência (McRuer, 2006) e Bipedia compulsória (Carmo, 2020), os autores traçam uma nova possibilidade histórica para a dança afro-brasileira, naquele momento questionada pelos corpos de mulheres negras com deficiência, a exemplo de Josy Brasil.

São muitas camadas históricas abordadas no texto. Algumas delas, por exemplo, é o fato de o curso de dança da Universidade Federal da Bahia, o primeiro do Brasil, fundado em 1956, ter levado 60 anos para ter, em seu corpo docente, a primeira professora negra e o primeiro professor cadeirante. Para os autores,

Se por um lado, a presença dessas docentes em espaços de construção de saber de uma tradicional instituição de ensino corresponde às mudanças paradigmáticas em curso, por outro lado, o tempo que isso demorou a acontecer também revela o atraso com que essas questões são reconhecidas (Silva; Carmo, 2023, p. 2).

No texto, eles reforçam a importância da artista Mercedes Baptista, você a conhece? Nascida em 1921, ela foi muito importante para a construção da estética da dança negra brasileira. A artista enfrentou diversos percalços para se constituir como artista da dança, pois Mercedes foi vítima da violência racista diversas vezes, sofreu retaliações, apagamentos, apesar de sua dedicação e talento inegáveis.

Os autores apresentam como pano de fundo, a dança afro-brasileira, ao referenciar Mercedes Baptista. Em seguida, na seção em que abordam a trajetória de Josy Brasil, questionam e ajudam a repensar formas de tornar essa dança afro, acessível a corpos não bípedes, ou seja, a corpos com deficiência.

É importante assinalar, Mari, o quanto a oficina *Dança de Rainhas: Dança Afro e deficiência*, ministrada pelas artistas Josy e Graziela, provocou fissuras nas possibilidades

⁶⁸“[...] Promovida, em 2019, pela Atividade Curricular em Comunidade e Sociedade (ACCS) 2 Acessibilidade em Trânsito Poético, vinculada à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob coordenação das docentes Edu Oliveira, Cecília Accioly e Maria Beatriz do Carmo” (Sila; Carmo, 2023, p. 1).

rítmicas e espaciais da dança afro-brasileira. Isso fez com que fossem pensadas novas divisões rítmicas e novas possibilidades de movimento para que seus corpos possam caber e se locomover naquela dança. Durante a prática,

Marilza observou o quanto profissionais docentes da Dança Afrobrasileira não dão a devida importância às configurações rítmicas advindas dos instrumentos percussivos e desprezam as diversas perspectivas de divisão musical que contemplam atividades com a participação de pessoas com deficiência. Tais profissionais não se abrem aos novos desafios e muito menos estão atentas às suas próprias posturas, na proposição de tópicos conceituais, metodológicos e atitudinais em sala de aula que considere a presença dessas pessoas (Silva; Carmo, 2023, p. 18).

Foi a coroação de Josy Brasil, a Muzembela 2019, somada ao trabalho desenvolvido por docentes como Eduardo Oliveira do Carmo e Marilza Oliveira da Silva, que permitiu que a oficina *Dança de Rainhas: dança afro e deficiência* fosse realizada. Espera-se que não seja apenas uma iniciativa isolada, mas que as estruturas do carnaval de Salvador, da dança de rainhas e da história da dança sigam sendo revisitadas, questionadas e reconstruídas, a fim de permitir que mais mulheres negras com deficiência sem vejam representadas onde quer que desejem. Cabe citar, nessa mesma direção, as artistas Mona Rikumbe e Alice Sheppard, cujas trajetórias são tão importantes quanto a sua e a de Josy.

A atriz, dançarina e ativista brasileira Mona Rikumbe foi a primeira mulher negra com deficiência a dançar no Theatro Municipal de São Paulo. Se tornou cadeirante em 2007, com o desenvolvimento de uma doença degenerativa. A partir disso, passou a integrar o movimento de luta em defesa dos direitos das pessoas negras com Deficiência — tema abordado no Capítulo 3 desta tese.

Já a artista e professora estadunidense Alice Shapperd é uma referência importante na reflexão sobre interseccionalidade de raça, gênero e deficiência — questão pilar neste estudo, Mari. A artista e pesquisadora Carolina Teixeira (2016) a entrevistou durante sua pesquisa de doutorado (trabalho que mencionei no terceiro capítulo). Parte deste estudo foi publicado no livro *Deficiência em cena* (2021), no qual ela discorre sobre a artista:

A trajetória da artista é permeada pelo trânsito das identidades negra-feminina-deficiente e é a partir deste lugar que o projeto estético de Sheppard se afirma. As barreiras sociais que existem em seu cotidiano foram cruciais para a compreensão de seu papel no campo cênico e nas lutas que realiza pelo direito de dançar. Nos diversos grupos onde atuou e atua ela reconhece o fato de que, os espaços e os modos de produção artísticos ainda são limitados pelas formas de olhar e julgar os corpos com deficiências. Então, podemos associar a postura política de Sheppard à uma prática social e artística para o corpo e para as potencialidades estéticas que reverberam a partir dele (Teixeira, 2021, p. 226).

Acredito que Alice Shapperd possa ser uma referência importante para seus estudos, Mari, pois ela produz conhecimento na academia e, assim como você e Josy Brasil, é uma mulher negra com deficiência que acredita na potência política da cena artística, protagonizada por artistas com deficiência.

Durante a entrevista com a Josy, ela citou outra experiência marcante em sua trajetória, que foi o *workshop* com o Grupo de Dança Rolletes, sediado em Los Angeles – EUA. Foi a primeira vez que ela viajou sozinha após o acidente. Logo, para ela, foi uma experiência que a reconectou consigo mesma, com seu corpo, além de ter sido um espaço para estar com mulheres cadeirantes que buscavam empoderar outras mulheres com deficiência.

O Grupo Rolletes⁶⁹ foi criado em 2012, por Chelsie Hill, com o objetivo de se juntar a mulheres como ela e de criar uma comunidade para dançarem juntas. Atualmente, a empresa Rolletes oferece mentorias, cursos, aulas de dança ou *workshops* voltados para mulheres com deficiência. Josy contou que foi convidada para participar do grupo, mas escolheu ficar no Brasil e se concentrar em sua família que estava começando a ser construída naquele momento.

O depoimento de Josy sobre a sua primeira viagem como cadeirante me lembrou da sua fala na entrevista para a Revista Visão, sobre como foi difícil se desvincular do seu seio familiar para começar a sua vida sozinha na Ilha da Madeira. Percebemos, na sua história, na história da Josy e das artistas e grupos citados no decorrer desta carta, uma série de ineditismos, realizados por vocês. Relembro da fala da Josy sobre a importância de outras pessoas, como vocês, que protagonizem a produção e a cena artística, bem como outros espaços, para que tais experiências deixem de ser inéditas e passem a ser corriqueiras, pois, como disse Mona Rikumbe (2022), “não é inclusão, é pertencimento”.

Mari, espero que você tenha gostado de conhecer um pouco da história negra do Brasil, por meio dos blocos afros de Salvador e da trajetória da Rainha Josy Brasil. Não caberá, a esta pesquisa, identificar os impactos reais da coroação de Josy, ou até mesmo da oficina de dança afro por ela ministrada, mas fica anunciada, aqui, a riqueza de possibilidades de pesquisas que poderiam surgir a partir das provocações de uma nova dança afro-brasileira acessível a corpos não bípedes.

Desde o início da escrita desta carta, muita coisa aconteceu. De lá pra cá, muitos foram os nossos encontros presenciais de trocas, afetos e celebração da nossa amizade, e eu só posso agradecer pela irmandade que temos construído. Josy Brasil recebeu a carta, na qual falo sobre

⁶⁹ Site Oficial: <<https://www.rolletesdance.com>>. Acesso em 7 nov. 2025.

você e já disse que quer te conhecer pessoalmente. Espero que esse encontro possa acontecer em breve! Grande abraço minha amiga.

5 A PERFORMANCE NEGRA E A ANCESTRALIDADE DEF: ENCRUZILHADAS PARA POÉTICAS TRANSATLÂNTICAS

*Te recordo grande Atlântico
Que me beira Que me rejeita
Esquecendo nossa aliança inicial:
De ti nasci
A ti quero voltar [...]
Beatriz Nascimento*

Quando Beatriz Nascimento (1989) reconhece a grandeza do Atlântico em seu aspecto geográfico e mítico na constituição do continente Americano, ela está saudando a ancestralidade negra que nele habita. De acordo com a pensadora Martins (2021), ancestralidade é o fundamento e o elo entre as culturas africana e as culturas da diáspora. Assim, conceitua a ancestralidade como:

[...] princípio *mater* que interrelaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva (Martins, 2021, p. 42).

Em minha trajetória, foi a dança e as performances negras que começaram a me devolver a minha ancestralidade. Se, em um dado momento, estive vinculada a contextos religiosos cristãos que defendiam e defendem o esquecimento do passado como uma forma de embranquecimento e de apagamento das culturas afro-brasileiras e, portanto, das identidades negras de seus fiéis, o adentrar em um universo artístico que tem a ancestralidade como primazia foi fundamental para o reconhecimento da minha identidade.

É nesse ínterim que me aproximo da ancestralidade e, munida pela consciência negra construída nesses espaços formativos, afeto-me pelas poesias de Beatriz Nascimento (1989), sobretudo por sua afirmação como uma mulher negra e Atlântica. Quando, no filme *Orí* (1989) ela pergunta: “O que é a civilização africana e americana?”, em seguida, responde: “É um grande transatlântico, ela não é a civilização atlântica, ela é transatlântica!”, ela traz à baila o desdobramento das travessias atlânticas na constituição dos processos identitários dos filhos da diáspora negra.

É na tríade Europa-América-África que o ser Atlântica se completa, visto que a América é a ponta de um triângulo que tem, de um lado, a África “imaginada” e, do outro, a Europa

“demonizada”. Ou seja, na busca incessante pela ancestralidade negra, mergulhamos no universo mítico africano e tendemos a rejeitar a indigesta ancestralidade europeia. Assim, na ponta do triângulo, o território de *Abya Yala*, nome ancestral do continente americano, tenta se lembrar do que era antes da colonização, do genocídio e apagamento que a acompanhou, em uma busca ainda tímida pela cultura e história dos povos indígenas que sempre estiveram aqui.

Nessa direção, ser Atlântica, é também ser incompleta e estar em constante fluxo é adaptar-se sem esquecer suas raízes, pois as raízes não são fixas, mas, sim, móveis. Aqui, tento buscar a paz em elos de histórias fragmentadas, como disse Beatriz Nascimento (1989).

Na concepção dessa autora, a transmigração e a diáspora são experiências que conectam coletividades negras. Ela cita os trânsitos forçados dos povos africanos no período colonial e, ao mesmo tempo, a experiência de sua família que migrou do Nordeste para o Rio de Janeiro.

Para a mobilidade, em geral forçada, da população negra, de África para a América e dentro do Brasil, entre o rural e o urbano, entre o Nordeste e o Sudeste, Beatriz cunhou o termo transmigração. Mais uma vez ela conecta suas experiências pessoais com aquelas da coletividade étnico-racial à qual se sente pertencente (Ratts, 2006, p. 73).

Essa conexão de experiências feita por Nascimento (1989) reconhece a herança ancestral cunhada no trânsito e nas travessias de outrora, que se atualiza por meio das migrações e imigrações na busca de uma vida melhor, por exemplo. Assim, nos novos espaços, são refeitos os laços e trazidos, em seus corpos-documentos, a memória, a cultura e o jeito de corpo aprendido na terra que para trás ficou. Sobre esse assunto, Ratts (2006) aponta que,

As mulheres e os homens africanos viveram uma travessia de separação da “terra de origem”, a África. Nas Américas, passaram por outros deslocamentos como a fuga para os quilombos e a migração do campo para a cidade ou para os grandes centros urbanos. Para Beatriz Nascimento, o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo. Não somente o corpo como aparência – cor da pele, textura do cabelo, feições do rosto – pelas quais negras e negros são identificados e discriminados (Ratts, 2006, p. 68).

O corpo a que os autores se referem não é apenas o corpo físico, mas o corpo em seu complexo de sentidos, significados e saberes, que estabelecem na troca dos espaços de coletividade negra, relações que o ajudam a refazer as imagens perdidas na diáspora. Ou seja,

[...] O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é “um lugar de negros” ou “uma festa de negros”. Não constituem apenas encontros corporais. Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, com brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias (Ratts, 2006, p. 68).

O esforço empreendido neste estudo busca, no reencontro com as mulheres a quem me destinei na escrita das cartas, construir imagens em espelhos nos quais possamos nos ver e nos refazer como pessoas que buscam na coletividade que respeita às subjetividades e as diferenças, nos fortalecer e construir outras referências para artes cênicas. Assim, é na transmigração que me sinto conectada à Mariana Tembe e Josy Brasil, é na travessia transatlântica da tríade Europa-América-África, em corpos-documentos que partiram de Brasil e Moçambique e que estão na Europa em busca perspectivas melhores de desenvolvimento de seus trabalhos.

É na busca pela ancestralidade que o devir em poéticas transatlânticas começa a se constituir, pois, como afirmou Martins (2021), esse é o princípio base que tudo relaciona e que transmite energia vital. Por acreditar na energia vital e na potência do encontro escrevi uma carta para Josy Brasil, na qual a apresento a Mariana Tembe e faço o exercício contrário na carta escrita para Mariana, com o intuito de fazer circular a energia vital e apresentar para ambas as imagens de mulheres empoderadas que estão exercendo o protagonismo de suas vidas e na dança

Aqui, a ideia de transatlântico evoca o oceano, travessia, movimento e desafio, então, pensar em poéticas transatlânticas diz sobre o atlântico como uma geografia e, ao mesmo tempo, como símbolo da construção e dispersão de identidades negras. A relação com esse Atlântico Negro (Gilroy, 2001) traz inquietações e contradições históricas que não cabem a este estudo discorrer. Aqui, me apego ao pensamento de Nascimento (1989) sobre o Atlântico, o corpo negro como documento, a transmigração e transatlânticidade, e de Martins (2021), em sua conceituação sobre ancestralidade negra e seu desdobramento na descoberta de uma Ancestralidade Negra e Def, como discorrerei a seguir. Estou comprometida com a Escrivência (Evaristo, 2002) enquanto uma ferramenta política que também constrói espelhos ancestrais, como afirmou Evaristo (2024). Nessa direção, escrevo a carta para meu avô Joaquim Francisco de Jesus, ou simplesmente, Joaquim Aleijado, como era conhecido.

5.1 Ancestralidade Negra E Def: Carta para Joaquim Aleijado

Oi, Pai, a benção!

De ti, tenho vagas lembranças, buchuda, era como o senhor me chamava e a sensação de te recordar é tão boa, sinto afeto, sinto saudade. Me lembro das vezes que a vó me pedia para levar sua comida “Rafa, leva a comida do seu pai”, ela dizia. E eu ia até o senhor, toda faceira. Minha mãe conta que uma vez fui te acompanhar na roça e caí em cima de um sapo e vocês se

fartaram de rir do meu desespero. Confesso que não me lembro, mas essa história até hoje arranca gargalhadas lá em casa.

Tudo está tão diferente, espero que o tio *veinho* esteja te fazendo companhia, ele seguiu por aqui cuidando das terras que o senhor deixou, fez companhia para a vó até seu último dia de vida. Ainda não me acostumei com a ausência dele, pois parece que ele era quem media o tempo lá na roça, ainda ouço os gritos dele ao tocar o gado de manhã e no fim do dia. É estranho não escutar os passos apressados dele com sua galocha, saindo para tirar leite ou para algum outro trabalho, sempre correndo, com um sorriso no rosto, uma alma leve. Na última vez que o vi, ele me abençoou e saiu andando enquanto falava “neguinha passa lá em casa para buscar miii”. Depois o vi apenas na despedida, sereno vestido em uma camisa branca, parecia até que dormia. Quem imaginava que ele iria primeiro, a vó até mortalha já tinha, não se conforma! Mas, quem pode consolar uma mãe pela partida sempre prematura de um filho?

Eu me lembrei bastante do senhor, quando reli o livro *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2003). Gosto muito ler, pai, na verdade quando me faltam palavras, ou quando estou nervosa demais para escrever, busco na poesia ou literatura palavras para me acalmarem ou quem sabe, me ajudarem a sentir. A memória que ainda guardava desse livro era a sensação de um vazio que parecia engolir-me, fora a tristeza do desencontro. E quando reli, pude compreender por quê. Ponciá é o retrato do que falta, é a busca pelo remendo da memória, é a falta de sonhos, da assistência social, do zelo e do afeto, é o retrato da carência e da resignação, que acomete aquelas que já não tem mais forças para lutar contra a realidade imposta.

Ao mesmo tempo, ela revela o medo de me perder em meu próprio vazio e esquecer o caminho de volta. Às vezes, me pergunto se todo artista tem um vazio dentro de si? Sabe, pai, eu vejo naquele livro um reflexo do que falta na nossa família também, no jeito de dar afeto, no silêncio e no vazio. Eu sei que a vida do senhor foi muito difícil, a vó Maria nos contou que senhor foi até engraxate em São Paulo e que vocês trabalharam muito por lá para juntar dinheiro e poderem voltar para Bahia.

Ela também me contou que fugiu de Missões de Aricobés para São Paulo com o senhor, nos anos 1960, o senhor voltou de São Paulo, onde morava já há algum tempo. Quando te viu, acreditou que seria uma saída para sair de um contexto de violência, visto que apanhava do pai e dos irmãos com frequência. Então, ela organizou tudo, pegou os documentos dela, de modo escondido, e fugiu para o sudeste em busca de uma vida na qual a violência não fosse a única forma de comunicação e de vida. Imagino que ela precisou de muita coragem, a mesma coragem que Ponciá precisou ter quando saiu de seu povoado e foi para a cidade. A narradora evidencia que Ponciá estava “Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para

amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo o dia” (Evaristo, 2003, p. 32).

Essa leitura me deixou algumas perguntas, Pai, seria Ponciá Vicêncio uma mulher negra com deficiência? No gesto e no jeito de corpo, ela se parecia com seu avô, que como a autora descreve, “tinha um braço cotoco”. Então, ele era um homem negro com deficiência física, o que me fez lembrar do senhor que, assim como o Vô Vicêncio, era um homem negro com deficiência física. Ainda contam por aqui que era com sua muleta de madeira que o senhor demonstrava sua autoridade ou insatisfação. Minha mãe me contou que quando não tinha água para beber, nos potes de barro usados para armazenar água em um tempo que não havia energia elétrica, o senhor os quebrava com suas muletas.

Figura 25 — Aparador e potes



Fonte: Arquivo Pessoal.

Descrição da imagem: Fotografia vertical de um aparador de madeira rústico, com duas prateleiras, contra uma parede de adobe e chão de cimento. Na prateleira de cima, há três potes de barro (moringas). Os potes têm tampas de croché em amarelo e castanho. Um deles tem desenhos circulares na superfície.

Ela me disse também que, quando engravidou do meu irmão, aos 17 anos, o senhor ficou bravo e a expulsou de casa, o que a obrigou a ir morar em Barreiras com uma tia, irmã de sua mãe. Depois de um tempo, vocês retomaram a relação. Para seus filhos, o senhor foi um homem inteligente e trabalhador, embora, às vezes, duro, que desejava colocar ordem na casa. Por esses relatos, percebo mais uma vez a relação do livro mencionado, visto que, na falta do afeto, diálogo, acolhimento e compreensão, a violência passa a ser ferramenta de demonstração de poder e virilidade.

Passada a vida, tudo se torna história para contar, lembranças de feridas, algumas curadas e outras ainda abertas, apenas soterradas pelas demandas da vida que urge a sobrevivência. Para mim, o senhor representa o primeiro homem que chamei de pai e o único que me chamou de “buchuda”. O senhor se lembra dessa foto? Não conheço as pessoas que estão ao seu redor, mas gosto das cores que a compõem e da firmeza de seu olhar.

Figura 26 — Joaquim Francisco de Jesus



Fonte: Arquivo pessoal

Descrição da imagem: Fotografia antiga, de aspecto desbotado e sépia. Quatro pessoas estão posadas juntas. No centro, um homem mais velho, de camisa clara, segura um bastão de madeira na vertical. Atrás dele, um homem mais novo com bigode, uma mulher de blusa azul e outro homem de óculos e barba olham em direções diferentes.

As lembranças de Ponciá se parecem com as minhas, pai. Em um dado momento, a narradora descreve a morte de Vô Vicêncio, que era “muito velho”, pois já “andava encurvadinho com o rosto quase no chão e era miudinho como um graveto. Ela era menina, de colo ainda, quando ele morreu, mas se lembrava nitidamente de um detalhe, em Vô Vicêncio faltava uma das mãos e vivia escondendo o braço mutilado para trás [...]” (Evaristo, 2013, p. 12). Apesar do pouco tempo que conviveu com ele, Ponciá guardou na memória suas características mais marcantes. Assim como ela, eu também era menina de colo, quando o

senhor fez a sua passagem, aos 4 anos, eu não sabia o que era a morte e tentava subir nas pontas dos pés para vê-lo, mas não conseguia. Até que alguém me levantou para que eu pudesse vê-lo pela última vez, o que me lembro é que o senhor estava deitado em seu caixão, com o queixo amarrado, algodão no nariz e vestia uma camisa social branca.

A casa estava cheia, as pessoas ora choravam, ora riam. Velório na roça é uma mistura de festa e funeral, ou algo parecido com uma festa fúnebre. Há muita comida e bebida, seja a cachaça ou o chá, a garrafa tem que estar sempre cheia. Há momentos de euforia e de silêncio, as pessoas transitam entre lembrar o passado e tentar entender o presente, ao mesmo tempo, tentam aceitar o fato de que o morto não será mais visto, vai virar lembrança.

Lembro-me da casa esvaziando, das pessoas saindo em direção à estrada e que chorei para ir com minha mãe ao enterro, mas ela não deixou. Passada a sentinela, como os antigos chamam velório ou funeral, a casa ficou grande e vazia, muito vazia. As memórias que tenho de antes desse dia são da minha avó me dizendo: “vai lá levar comida para seu pai”. Vocês já não se falavam, mas ela ainda o servia, cozinhava e arrumava a casa, enquanto o senhor passava a maior parte do tempo sentado em uma mesa vermelha que ficava em uma das duas salas da casa, com sua “pequena perna miúda” escorada na muleta. Minha mãe também me disse que o senhor gostava de se reunir com seus compadres para tomar café, que era benquisto e comunicativo. Entendia a terra, plantava e também criava gado. Ela disse também que, quando o senhor adoeceu, foi às pressas para Barreiras e depois para Brasília. De lá, ele se foi e não voltou, o câncer de próstata o levou. Depois, tudo foi vazio.

Meus primos e eu sempre passávamos as férias na casa do senhor, mas depois que o senhor se foi, tínhamos medo de dormir no seu antigo quarto, ou mesmo passar em frente à porta à noite, coisa de criança. Não fazia sentido ter medo do senhor, mas não entendíamos a morte, ou como uma pessoa poderia sumir e nunca mais voltar. Com o tempo nos acostumamos, mas, até hoje, a vó é a “Mariinha de Joaquim Aleijado”. É inegável que esse apelido é uma forma de anunciar a mulher e a família como propriedade do homem.

Hoje em dia, tem pessoas que estão usando o termo “aleijado” de forma política, como uma forma de afirmar a identidade da pessoa com deficiência e ressignificar um termo que era e ainda é um jeito pejorativo de se referir às pessoas com deficiência. Mainha me disse que o senhor nunca se incomodou com a sua deficiência e que sempre teve uma autoestima elevada, mas imagino que o senhor deve ter enfrentado muitas dificuldades, principalmente pela falta de condições e oportunidades. Ainda assim, o senhor abriu as brechas e construiu um futuro para si e para os seus. Como também disse a autora Carolina Teixeira,

As discriminações sofridas pelo corpo deficiente e o estigma social que o acompanhou no decorrer dos tempos refletiram-se em diversas nomenclaturas sobre o corpo e o indivíduo deficiente como: aleijado, inválido, incapaz, pessoa excepcional, especial, portadora de deficiência, portadora de necessidades especiais, e, por fim, pessoa com deficiência. É válido salientar que a adoção desses nomes não modificou o olhar social sobre esse corpo, que segue contentando-se com brechas na sociedade, brechas estas construídas pela própria ação reivindicatória desses indivíduos (Teixeira, 2010, p. 41).

Essa autora que citei é uma mulher com deficiência que, por meio dos seus estudos práticos e escritos, busca reivindicar espaços de afirmação das identidades das pessoas com deficiência, principalmente nas artes. Na atualidade, as pessoas com deficiências começam a nominar seus fazeres e seus corpos, de forma a propor novos nomes, conceitos e formas de fazer.

As pessoas sempre me falam que me pareço com o senhor, no jeito de falar, no formato do nariz. Ao olhar as fotos e puxar da memória, não acho que sejamos parecidos, mas sempre gostei de ouvir as pessoas falarem, ou de se lembrarem do senhor ao me ver, era um jeito de saber que o senhor está em mim, mesmo depois de tanto tempo da sua partida. Talvez seja uma tentativa de recusar a ausência ou recriar o elo com a pessoa que se foi. Talvez, essa tenha sido a tentativa de Ponciá ao fazer seu *Vô Vicêncio* em barro e sempre tê-lo com ela.

Penso que esse elo com o senhor, somado a todas as experiências que me formam como mulher negra, de algum modo me trouxeram até aqui. Racionalizar a existência do senhor como um homem negro com deficiência se tornou um elo ancestral que me faz, hoje, caminhar pela encruzilhada entre performance negra e a estética da deficiência. Para isso, Carmo (2023) me ajudou a reconhecer o senhor como meu ancestral Def.

A ancestralidade é um pilar da cultura afro-brasileira que reconhece a importância do passado na constituição do presente e no gestar do futuro. Ou seja, é uma tecnologia negra que se desdobra na concepção de outras identidades, como, nesse caso, reivindicado pelas pessoas com deficiência. Desse modo, a Ancestralidade Def. é conceituada, por Carmo (2023), em diálogo com Lapponi (2023), Oliveira (2021) e Krenak (2022). O autor explica que:

Em razão do histórico de apagamentos e intolerâncias sofridas por pessoas com deficiência, a artista Def multimídia Estela Lapponi (2023) escreveu o texto “Saudação aos antepassados *Defs*”. Esse manifesto foi escrito em respeito, memória e reverência a quem nos antecedeu e a quem nos mantém em continuidade. Indiscutivelmente, somos parte do fluxo da vida social e permanecemos presentes e resistentes, apesar de todas as violências históricas. O tempo ancestral, em sua dinâmica espiralada e cíclica, como nos sinaliza o filósofo e professor Eduardo Oliveira (2021), faz com que reconheçamos, no tempo presente, histórias acontecidas nos tempos de outrora, que ainda se projetam no amanhã (Carmo, 2023, p. 39).

A Ancestralidade Def., defendida por Carmo (2023), pai, traz em si o reconhecimento da ancestralidade negra como ponto de partida para o reconhecimento de um passado def. que possa contar histórias outras. Quando retomo a negritude do conceito de ancestralidade, a partir de Martins (2021), reforço o pertencimento negro da ancestralidade, ao mesmo tempo que somo o reconhecimento de sua identidade def. Por isso, te reconheço como meu ancestral negro e def., ou poderia ser meu ancestral def. e negro, a ordem das palavras não mudaria a complexidade de sua existência.

Nesse exercício de te reconhecer como meu ancestral def., pai, busquei conhecer os estudos da deficiência, ao mesmo tempo, percebi que o livro Ponciá Vicêncio é a representação das pessoas negras com deficiência na literatura. Essa literatura, em especial, Conceição Evaristo chama de Escrivivência, pois ela constrói suas narrativas pautadas pela vivência de mulheres negras. Foi essa literatura que me tirou do estado de anestesia que me encontrava, fazia tempo que não tinha motivação para criar ou dançar e, ao reler esse livro, comecei a pensar em possibilidades para criação em dança.

Naquela ocasião, comecei um mergulho na obra, dessa vez, ao sublinhar os trechos em que a autora descreve movimentos ou em que eu me sinta inspirada a pensar em movimentos. Essa criação começou em novembro de 2024, durante o curso Encruzilhadas artísticas para criar, resistir e subverter⁷⁰, coordenado por Joyce Souza e contou com a participação de diversos formadores negros e negras, imigrantes e ainda artistas com deficiência. Ao final, deveríamos apresentar um produto artístico. Nessa ocasião, comecei a montar o solo, no entanto, fiquei doente e não consegui apresentar, mas guardei esse embrião para desenvolvê-lo em processos futuros, após a urgência da escrita e da pesquisa acadêmica.

As memórias de Ponciá menina percorrem as primeiras páginas do livro, ela tem medo do arco-íris, ou melhor, da “colorida cobra do ar”, pois diziam que quem passasse por baixo dele mudaria de sexo, no caso dela, viraria menino. Ponciá, desde pequena, criava-se com a sua mãe, como descrito abaixo,

Falavam, trabalhavam e cantavam juntas. Já bem pequena, ela entendia o barro e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. Reconhecia aquele que aceitava de bom grado o comando das mãos, traduzindo em formas o desejo de quem cria. Ela conhecia de olhos fechados a matéria do rio (Evaristo, 2003, p. 77).

⁷⁰ Para saber mais, ver: SOUZA, Joyce (Coord.). Encruzilhadas Artísticas para Criar, Resistir e Subverter. Formação. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 30 set. 2024. Disponível em: <<https://www.tndm.pt/pt/programacao/oficinas-e-formacao/encruzilhadas-artisticas-para-criar-resistir-e-subverter/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

A relação de Ponciá e sua mãe com o barro me lembrou tio Juliano, seu filho mais novo, ele é autodidata e, naquela época, já começava a criar formas no barro, em papel machê que ele mesmo fabricava, com as palhas de milho. Tudo ele transformava em arte, lembra? Em uma época em que não havia nem luz elétrica, quem o ensinou tantas coisas? Hoje ele é pedagogo e artesão em Barreiras, e sua arte está intimamente ligada à vida rural, aos tempos que viveu lá na roça. Assim como as obras em barro de Ponciá e sua mãe, são um elo de ligação com o passado.

Naquela época, Ponciá tinha gosto pela vida, a narradora descreve que ela gostava da roça, do rio, dos milharais... E que ela se divertia brincando entre as bonecas de milho. Essa parte me fez lembrar da minha infância lá na Roça. Quando o milharal estava alto, meu irmão, meus primos e eu brincávamos por entre as bonecas de milho. Uma vez, ficamos brincando aos gritos no meio do milharal, a Vó Maria nos alertou para não gritar daquela forma, pois poderíamos precisar de ajuda e as pessoas achavam que era brincadeira.

Não tardou até que, de fato, precisássemos de ajuda. Não nos levaram a sério, pois atravessamos o milharal para chegar aos pés de goiaba que havia no fundo da roça, subimos e ficamos lá conversando e comendo goiabas. Mas nos distraímos e, quando olhamos para baixo, estava um boi enorme, marrom, com chifres grandes e afiados. Era o novo boi que tio *veinho* havia levado para a roça. Ficamos lá por horas, tentando afugentá-lo e ele não arredava, nem se mexia. Gritamos por socorro e ninguém acreditou que de fato era verdade. Até que ele se cansou e decidiu ir embora. Descemos às pressas e corremos para a casa, quando contamos a história para a Avó, ela apenas nos olhou de canto e disse: “Tá vendo aí? Eu avisei!”. Para nós foi uma lição aprendida com sucesso!

Eu quis falar para o senhor desse livro, vó, porque foi o lendo que pude te reencontrar em minhas memórias e, ainda, reconhecer que o senhor é uma referência ancestral negra e def. Além disso, o contato com essa obra acalmou um pouco as incertezas que pairavam sobre este estudo que não acaba na defesa em si, mas continua como um compromisso ético que anseia a continuidade de uma arte engajada e comprometida com demandas políticas e atuais, como o combate ao racismo, sexismo e capacitismo. Pai, finalizo esta carta por aqui. Obrigada pela leitura/escuta. Abraço, de sua buchuda.

5.2 Uma Prática Embrionária

As experimentações embrionárias do que estou denominando *Poéticas Transatlânticas* tiveram como ponto de partida as provocações dramáticas da poesia de Beatriz Nascimento

(1989) e a improvisação direcionada por fragmentos de sua poesia e, por outro lado, elementos advindos da experiência com Capoeira Angola. Cabe mencionar que a minha relação com a Capoeira Angola começou durante a Licenciatura em Dança, nas disciplinas ministradas pela prof.^a Dr.^a Renata Lima, que nos apresentou conceitos e movimentos básicos dessa prática ancestral e proporcionou, inclusive, o contato com mestres da cidade de Goiânia e de São Paulo. Esse primeiro contato me despertou o desejo de buscar mais dessa vivência, o que me levou a conhecer o projeto de extensão Águas de Menino, que acontece no espaço de mesmo nome, localizado no fundo do quintal da Professora. Tal projeto nasceu do desejo da Renata de criar seu filho em contato com a Capoeira Angola e de se manter ativa na prática dela, visto que, em sua mudança para a cidade de Goiânia, deixou seu grupo Angoleiro Sim Sinhô em São Paulo.

Ali, ao convidar outras mães e suas crianças para treinarem Capoeira, Renata semeou e regou a semente da Capoeira Angola, o que, ao longo de mais de 10 anos, criou uma comunidade que pratica a Capoeira Angola, bem como outras atividades proporcionadas pelo espaço, por meio de diversos projetos realizados pela Associação Núcleo Coletivo 22 — companhia criada e dirigida pela Renata. A minha participação no Grupo se deu entre 2015 e 2020, de lá para cá, mesmo que eu não pratique cotidianamente, acredito no potencial criativo, educativo e poético da Capoeira Angola, incorporando-a em minha prática artístico-pedagógica.

A primeira experiência foi feita no projeto *O que transborda em você? Ações de formação, difusão e afirmações poéticas*, contemplado pelo Edital de Arte e Cultura em direitos humanos, Lei Aldir Blanc, Concurso 16/21 da Secretária de Cultura do Governo Federal. Esse projeto criou um espaço importante para que os participantes do Diversus pudessem compartilhar suas técnicas e experiências em dança, por meio da realização de uma mostra audiovisual, oficinas formativas, rodas de conversa e a confecção de um artigo intitulado *Experiências em dança que transbordam: ações, criações e afirmações poéticas de corpos diversos*⁷¹ e publicado na Revista TXAI em 2022. De acordo com as reflexões trazidas no artigo citado, as oficinas formativas tiveram como objetivo:

[...] possibilitar espaços formativos, tanto para os artistas do grupo, para dar continuidade a suas pesquisas individuais, quanto para a participação da comunidade, vivências que contribuíram para o processo identitário do grupo de dança (Lima *et al.*, 2022, p. 70).

⁷¹ Nesse mesmo artigo, elas mencionam e contextualizam brevemente cada oficina ministrada, inclusive esta que discorrerei com mais detalhes a seguir.

Ou seja, as oficinas de dança fortaleceram a identidade do Diversus, além de permitir contato com a comunidade. Como afirmaram Lima *et al.* (2022), as ações propostas pelo projeto foram pautadas na poética acessível e dialógica do espetáculo virtual “TransBordar”, premiado pelo Festival Acessibilidança, em 2020, sobre o qual dissertei no segundo capítulo, na carta destinada à Josy Brasil.

Foi nesse projeto que pude articular o primeiro embrião dessa poética que busca o atlântico e a transmigração como referências. Além de ministrar as oficinas, pude exibir e comentar o videodança *Instantes*⁷² que produzi em 2020, com o apoio do Edital Funarte Respirarte — uma das ações de apoio financeiro para os artistas durante a pandemia, promovido pela Fundação Nacional da Artes. Como pode ser visto no *card* abaixo, naquele momento, chamava de poéticas de um corpo atlântico. Durante o processo de qualificação da tese, a Prof.^a Dr.^a Luciene Dias propôs o termo *transatlântico*, e, como esse termo também é abordado por Beatriz Nascimento (1989) acolhi a sugestão.

Figura 27 — Cartaz de Divulgação oficina poéticas de um corpo atlântico, 2022



Fonte: Acervo GDD

Descrição da imagem: Cartaz de divulgação com fundo escuro e elementos gráficos azuis e laranja. No centro, uma composição de imagens: um coração vermelho de malha, uma dançarina deitada, e fotos de

⁷² Projeto contemplado pelo prêmio Funarte Respirarte (2020). Ver: VIDEODANÇA Instantes - Rafaela Francisco. Brasil, 8 jan. 2021. Publicado por Rafaela Francisco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0pmH50p5ng>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

performances. O título principal é "O que transborda em você?". Informações sobre "OFICINA TEMA 3: Poéticas de um corpo atlântico e processos de criação", artistas convidados, datas, horários e plataforma (Google Meet) estão dispostas em blocos de texto com fundo laranja. No rodapé, os logotipos dos apoiadores.

A proposição das oficinas *Poéticas Transatlânticas* foi pensada para integrar esse projeto, realizado em formato remoto, pois ainda estávamos enfrentando a pandemia. Nele, foram ministradas quatro oficinas, uma delas ministrada pelo ator e professor Danilo Lima, o mesmo que integrou o espetáculo *Cartas ao tempo*, que abordei no segundo capítulo, na Carta para Josy.

O primeiro encontro chamei de *Adentrando no mar* e ele aconteceu no dia 07 de março de 2022. Nele, apresentei a biografia de Beatriz Nascimento, fizemos juntos um aquecimento corporal e vocal breve e propus uma “degustação de poemas”, a maioria deles de autoria de Beatriz Nascimento, acessados através do livro *Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*, publicado em 2015, organizado por Alex Ratts e Bethânia Gomes.

Essa “degustação de poemas” nada mais é do que a leitura dos poemas com intencionalidades e vocalidades variadas, como o riso, choro, cochicho, ou com tempo lento ou rápido. Como essa atividade aconteceu de forma remota, permitiu que os participantes brincassem com os enquadramentos da câmera, os poemas selecionados foram *Mais uma vez saudade* (Nascimento, 1988) e *Aeroporto* (Nascimento, 1988).

Dançando no mar foi o nome dado ao segundo encontro, que consistiu na experimentação a partir do jogo coreográfico, metodologia desenvolvida por Lígia Tourinho (2007). Ela o define como:

[...] um exercício sobre o ato de coreografar e ser coreografado, uma proposta pedagógica que envolve pressupostos e fundamentos estruturados a partir do diálogo, da concretização dos acasos, da tentativa de vivenciar o tempo presente – o aqui e agora (Tourinho, 2007, p. 1).

Essa proposta foi escolhida com a intenção de trabalhar com o grupo possibilidades de autonomia e dinamismo, pois atuamos ora como intérpretes ou dançarinos, e ora como coreógrafos e diretores, de modo a propor ações aos colegas, para fomentar o início do jogo. As palavras: saudade, lembrança, sol, mundo, o mar, turbilhão de silêncios, calmas explosivas etc. foram retiradas dos poemas mencionados anteriormente. Apesar das palavras escolhidas inicialmente, cada participante poderia propor outras palavras e ações no decorrer do jogo.

Ao final, foi feita uma demonstração da “degustação” de poemas por Danilo Lima e João Victor Frazão (artista def. que integra o Diversus), com o intuito de que aqueles que não estavam no primeiro encontro pudessem entender o caminho que havia sido trilhado até ali, pois um encontro era fio condutor para o próximo, sem deixar de retomar e relembrar para avançar, como um ritornelo, para utilizar uma noção abordada por Leda Maria Martins (2021). Para concluir, projetei a fala inicial de Beatriz Nascimento no Documentário Ori (1989), na qual ela diz:

A terra é circular, o sol é um disco, onde está a dialética? No Mar. Atlântico – Mãe! Como eles puderam partir daqui para um mundo desconhecido? aí eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais. Chorei por tê-los odiado, chorei por ainda ter mágoas dessa história. Mas, chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o Atlântico, da poesia da partida para a conquista. Eles o fizeram por medo também e talvez tenham chorado diante de todas as belezas além do mar Atlântico. Oh paz infinita poder, fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angolas, jagas, e os povos de Benin, donde vem minha mãe. Eu sou Atlântica!

O terceiro encontro, *Reconhecendo o mar como um espaço de criação*, que também foi online para o Grupo Diversus, decorrido em 21 de março de 2022, foi mediado por Danilo Lima desde a cidade de Barreiras – BA, onde estávamos Danilo e eu, de forma presencial. Nele, começamos a propor uma provocação de sentidos com a música “Um corpo no mundo” (2017), do álbum de mesmo nome da cantora baiana de Luedji Luna, a qual trago abaixo:

Atravessei o mar	E Je suis ici, ainda que não queiram não
Um sol da América do Sul me guia	Je suis ici, ainda que eu não queria mais
Trago uma mala de mão	Je suis ici agora
Dentro uma oração	Cada rua dessa cidade cinza sou eu
Um adeus	Olhares brancos me fitam
Eu sou um corpo	Há perigo nas esquinas
Um ser	E eu falo mais de três línguas
Um corpo só	E palavra amor, cadê?
Tem cor, tem corte	Je suis ici, ainda que não queiram não
E a história do meu lugar	Je suis ici ,ainda que eu não queira mais
Eu sou a minha própria embarcação	Je suis ici, agora
Sou minha própria sorte	Je suis ici
	E a palavra amor cadê?

Após escutarmos atentamente a música, com o clipe projetado, Danilo propôs uma observação atenta ao espaço. Em seguida, sugeriu que falássemos os objetos que estavam ao nosso redor. Ao mencionar uma relação entre claro e escuro, ele propôs que nós apagássemos as luzes e caminhássemos em direção à tela, a fim de dançar o percurso entre a tomada e a tela

do computador. Na sequência, cada um pôde mostrar sua sequência, o que nos permitiu uma observação atenta. Ao final, conversamos um pouco sobre o que vimos e sentimos.

O quarto e último encontro, que chamei de *A-mar-rar os sentidos*, aconteceu no dia 23 de março de 2022. Nesse dia, repeti a apresentação da biografia de Beatriz Nascimento, realizei um breve aquecimento com movimentos da Capoeira Angola e músicas que falassem sobre o mar; propus uma “degustação de poemas” e exercícios de improvisação a partir de palavras retiradas dos poemas, na qual uma pessoa leu e duas improvisaram. Dentro da estrutura lida, cada um poderia escolher uma palavra ou uma sensação e permanecer nela por um tempo. No fim, usamos a montagem que fizemos da fala da Beatriz Nascimento e da música “Um corpo no mundo”, de Luedji Luna, para improvisar e conversamos sobre essa experiência, em seguida.

A escolha dessa música tem a ver com o fato de sua composição estar ancorada nesse devir Atlântico/transatlântico defendido por Nascimento (1989), pois Luedji Luna (2021), em entrevista a Charles Gavin, em um dos episódios do programa *O som do Vinil*, falou sobre a composição do álbum e, em específico, sobre o processo de criação e gravação do clipe da faixa *Um corpo no mundo*. Nela, a artista fala que seu grupo de trabalho era composto majoritariamente por mulheres negras, de modo a frisar o compromisso político dessa escolha e o impacto dela na composição do trabalho, visto que contribuiu para que o projeto fosse entendido em seu aspecto fundamental, que é o fato de a canção contar uma história coletiva e ancestral negra. Para ela, a canção aborda o corpo na perspectiva coletiva e busca, na África, o retorno, embora perceba que esse corpo ocupa um não lugar, pois não pertence e não se reconhece no Brasil ou em África, antes, entende-se como “um corpo no mundo”.

Ou seja, acredito que não apenas esse álbum, mas o trabalho de Luedji Luna, de modo geral, ecoa esse sentimento ancestral, que me remete ao banzo, que é essa melancolia ou saudade que acometia os ancestrais escravizados. Então, essa escolha é feita, pois percebo, na obra desta artista, o eco do pensamento de Beatriz Nascimento.

A segunda proposição das oficinas Poéticas Transatlânticas foi feita no *Projeto Cartografias interseccionais da diferença: ações de formação, difusão e afirmações poéticas*, contemplado pela Lei Municipal de Incentivo, Edital 01/2021. Nela, foram desenvolvidas ações muito próximas do projeto anterior, mas, como estávamos em outro momento social — visto que já havia vacinação, para a população, contra a covid-19 —, foi possível desenvolver atividades presenciais. Então, as atividades foram híbridas, embora predominantemente presenciais.

Na ocasião, ministrei as oficinas no Grupo de Dança Diversus e no Centro Educacional Bilíngue de Surdos do Estado de Goiás, respectivamente, nos dias 03 e 07 de fevereiro de 2023, dessa vez, de forma presencial. Abaixo, está o Cartaz de divulgação geral do projeto.

Figura 28 — Cartaz de divulgação do projeto, 2023

DIVERSUS
GRUPO DE DANÇA
apresenta

Cartografias interseccionais da diferença:
ações de formação, difusão e afirmações poéticas

AÇÃO 3
Oficinas formativas em dança

Oficina	DATA - HORÁRIO	LOCAL
Oficina 1	20.01 e 27.01 15h às 17h	Sala de dança do CCUFG
Oficina 2	03.02 e 10.02 15h às 17h	Sala de dança do CCUFG
Oficina 3	24.02 e 03.03 15h às 17h	Sala de dança do CCUFG
Oficina 4	10.03 e 17.03 15h às 17h	Sala de dança do CCUFG
Oficina 5	24.03 e 31.03 15h às 17h	Sala de dança do CCUFG
Oficina 6 Grupo Dançando com a Diferença	14.04 15h às 17h	Google Meet

Inscrições via e-mail:
diversus.grupodedanca@gmail.com

apoio:

FEFD
FUNDAÇÃO DE EDUCAÇÃO DE GOIÁS

UFG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

CCUFG
CENTRO CULTURAL UFG

CEBRAV

Apoio Institucional da Prefeitura de Goiânia

Coletânea de Danças
PREFEITURA DE GOIÂNIA

Fonte: Acervo GDD

Descrição da imagem: Cartaz com fundo predominantemente branco. No topo, uma faixa roxa irregular contém o logo "Diversus Grupo de Dança" e o título "Cartografias interseccionais da diferença". Abaixo, o cartaz é dividido para listar seis oficinas, com as respectivas datas, horários e locais. À esquerda, há silhuetas de dois corpos a dançar. Na base, as informações de inscrição por e-mail e os logotipos dos apoiadores.

O desafio de planejamento para essa versão das oficinas foi enxugar a proposta para apenas um encontro, já que, das quatro oficinas, duas seriam dadas no Diversus e as outras no Centro Bilíngue. Compartilhei as ações com o professor Danilo Lima, que veio de Barreiras para Goiânia, para compor o projeto presencialmente. Desse modo, cada um ministrou uma oficina em cada espaço.

Cada oficina foi pensada de modo a acolher os corpos e suas diversidades, potencialidades e deficiências. Apesar do planejamento prévio, a construção de uma prática pautada nas cartografias das diferenças requer escutar, falar, sentir e dançar com todos os

sentidos. Isso significa que a prática consciente norteia a ação quando estamos atentos uns aos outros.

Um dos desafios foi recuperar alguns aprendizados que só acessamos quando somos desafiados para tal. Como nos ensinou bell hooks (2017), a construção de “comunidades de aprendizado” e da “educação como prática da liberdade” requer que corramos riscos, e esse risco significa se lançar na busca por semelhanças, e não só de diferenças e na percepção de cada pessoa como um ser humano integral.

A dança foi o lugar comum que uniu cada participante. Sendo assim, a partir desse ponto comum, mergulhamos juntos no mar de nossas diferenças e, ainda, conhecemos um pouco da história de Beatriz Nascimento. Cada modo de comunicar propôs esforços específicos. Assim, a comunicação em LIBRAS nos apresentou um outro tempo para a dança, para a explicação, para caminhar e para chegar ao ponto final.

No Centro Educacional Bilíngue, foram realizadas duas oficinas de 50 minutos, o que é um tempo relativamente curto para trabalhar a proposta. Então, como se tratava de alunos surdos, havia interferências necessárias para comunicação, uma vez que contávamos com o apoio de um intérprete de LIBRAS.

Uma situação interessante que ocorreu nesse dia, aconteceu no momento que propus alguns desafios na composição coreográfica. Nele, dividi a turma em grupos e sorteei algumas palavras que foram retiradas dos poemas *Mais uma vez saudade* (Nascimento, 1988) e *Aeroporto* (Nascimento, 1988). Cada grupo deveria pensar em movimentos a partir das palavras sorteadas, mas com algumas ações específicas, como movimentos no nível baixo e lento, movimentos rápidos no nível alto, movimentos com contato entre os participantes, ou ainda, emissão de sons e distância entre os integrantes. Esse último desafio causou certo alvoroço, pois, como se tratava de alunos surdos, a intérprete me disse que os participantes não teriam como emitir sons, mas expliquei que todo o corpo era capaz de emitir sons e dei alguns exemplos de percussão corporal, que serviu de inspiração para aquele grupo e assim fizeram.

No Grupo de dança Diversus, o desafio foi outro, visto que se tratava de uma turma numerosa, composta por pessoas com e sem deficiência. Além disso, eram deficiências diversas que impôs a necessidade de repensar as orientações, no sentido de me fazer entender e, ainda, propor múltiplas possibilidades de organização pelo espaço. Como mencionei anteriormente, o Diversus é composto por pessoas com e sem deficiência e, nesse dia, em especial, havia um visitante surdo. Assim, uma das integrantes do grupo ajudou na tradução para LIBRAS, o que facilitou a comunicação com ele. Como não há pessoas surdas que frequentam o grupo no cotidiano, não foi pensado intérprete de LIBRAS para as oficinas internas.

Movimentos da Capoeira Angola, como a ginga e o balanço do mar, foram experimentadas coletivamente em diferentes velocidades e resultaram em lindas imagens. Era como se cada participante tivesse se tornado uma onda em um grande mar. As composições coreográficas foram criadas a partir das palavras retiradas dos poemas e sorteadas no momento da divisão dos grupos. Cada grupo ficou com três palavras e tinham que compor coletivamente uma sequência para ser apresentada aos colegas. Tal exercício gerou sequências interessantes, cada grupo se apresentou, o que permitiu que os participantes fossem espectadores e propositores.

No dia 10 de fevereiro de 2022, a oficina foi ministrada pelo professor Danilo. A imagem do mar, que foi trabalhada no encontro anterior, comigo, ganhou novos sentidos, pois foram projetadas nas paredes da sala e nos corpos dos integrantes. Então, os integrantes puderam interagir com a imagem e se movimentar com ela. Na proposta de dança e audiovisual do professor Danilo, pudemos experimentar um conjunto provocativo de sensações, impulsionados pelo vídeo do mar projetado sobre nossos corpos e pelas músicas escolhidas que continham uma densidade que modificou o movimento dos participantes. Tal proposta foi levada para o palco aberto, que o GDD realizou no Centro Cultural UFG, no dia seguinte.

Foi uma experiência estética e educativa, que fez com que continuássemos a acreditar na diferença como potência, bem como no modo como nos potencializamos quando nos encontramos no nosso desejo semelhante pela dança, assim como linhas diversas de uma encruzilhada performática. Ao apresentar a biografia de Beatriz Nascimento, ofereci aos participantes uma imagem dela para colorir e sugeri que eles levassem no próximo encontro.

A intenção dessa proposição foi associar o nome à imagem da pessoa que falei durante a oficina. De forma a explorar a criatividade, cada um criou a sua própria versão de Beatriz Nascimento. Para Ratts (2006, p. 69), Beatriz Nascimento (1989) sabia o poder da imagem e acreditava na “Imagem como representação visual, fotografia e filme; corpo como território das relações de poder e de racialização; identidade como reconhecimento e como possibilidade de recriação inclusive do pensamento negro; amplexos entre a razão e a emoção”. Trago, abaixo, algumas das imagens coloridas pelos participantes.

Figura 29 — Imagens coloridas de Beatriz Nascimento



Fonte: Acervo Pessoal.

Descrição da imagem: Fotografia tirada de cima, mostrando cinco folhas de papel A4 espalhadas num círculo sobre um piso de madeira. Cada folha contém um desenho do rosto de Beatriz Nascimento, que foi colorido à mão com diferentes cores de lápis, resultando em cinco versões artísticas e distintas da mesma imagem.

Esse foi também um jeito de ajudar a guardar a imagem de Beatriz Nascimento na memória dos participantes — e, como gosto de colorir imagens, também entrei na brincadeira. Além disso, é fazer alusão ao pensamento dela que reconhecia a importância da imagem na construção das identidades negras.

Outra experiência importante para o caminho formativo das poéticas transatlânticas foi o projeto de mesmo nome. O projeto *Poéticas Transatlânticas – Formação artístico pedagógica em Performance Negra e Dança Inclusiva* foi contemplado pelo Edital de Arte e Criação em Goiás da Lei Federal Paulo Gustavo, Edital 17/2023, voltado para trabalhadores da cultura em formação. O projeto almejou o financiamento parcial do estágio doutoral desenvolvido no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, entre novembro de 2023 e fevereiro de 2025. Conforme cartaz abaixo.

Figura 30 — Card de Divulgação geral



Fonte: Material de divulgação Projeto Poéticas Transatlânticas
 Descrição da imagem: Cartaz em fundo verde com a imagem de uma mulher de cabelo trançado ao fundo. O título em destaque diz: “Poéticas Transatlânticas”. Abaixo, o texto: “Formação artístico-pedagógica em dança inclusiva e performance negra. 4 oficinas Poéticas Transatlânticas (presencial). 1 mesa Perspectivas Interseccionais para a dança (online).” Na parte inferior estão as logomarcas dos apoios e realizações, incluindo: Governo de Goiás, Ministério da Cultura e Brasil Governo Federal. Texto final: “Este projeto foi contemplado pelo Edital de Arte e Criação em Goiás da Lei Federal Paulo Gustavo.”

O projeto foi realizado entre fevereiro e agosto de 2024 e, como devolutivas, foram oferecidas quatro oficinas de dança presencial, em Coimbra e Lisboa, e uma mesa em formato híbrido, presencial no Centro de Estudos Sociais com transmissão ao vivo pelo Youtube — essa última foi abordada no quarto capítulo, na Carta destinada a Mariana Tembe. O objetivo inicial era de propor um grupo focal formado por mulheres negras imigrantes, o qual seria composto por quatro encontros, como na primeira versão das oficinas. Entretanto, pelo não acolhimento institucional da atividade, foi necessário adaptá-las para quatro oficinas separadas que foram realizadas em Coimbra e Lisboa.

A primeira oficina foi realizada no dia 28 de junho, na Casa da Esquina⁷³, um espaço cultural criado em 2008, localizado no centro de Coimbra, que acolheu generosamente a atividade, inclusive mobilizando público para participar da mesma. Assim, tivemos 10 participantes entre adolescentes, jovens e adultos africanos, portugueses e brasileiros.

Já no dia 24 de julho de 2024 foram realizadas 3 oficinas de dança na Escola Básica Mestre Querubim Lapa, localizada em Campolide/Lisboa. Trata-se de uma escola pública de 1º ciclo com jardim de infância. O contato com a instituição foi facilitado pela educadora Simone Leonel, aluna egressa da Faculdade de Educação Física e Dança. Formamo-nos juntas, ela em Educação Física e eu em dança, e mantivemos contato desde a faculdade. Abaixo, há uma foto tirado ao final de uma das oficinas.

Figura 31 — Foto oficina Poéticas Transatlânticas E.B. Mestre Querubim Lapa



Foto: Arquivo Pessoal

Descrição da imagem: A foto mostra oito crianças sentadas lado a lado em um banco de madeira, acompanhadas por uma mulher adulta ao centro. Todas estão descalças. O ambiente tem chão e parede pintados na cor laranja vibrante. Cada criança segura uma folha com uma ilustração de uma pessoa negra em destaque, estilizada e colorida. As ilustrações variam em cores e estilos, e parecem ter sido trabalhadas ou coloridas pelas próprias crianças. A mulher adulta, sentada entre as crianças, veste calça laranja e blusa cinza sem mangas, usa óculos e está sorrindo para a câmera. As crianças estão com os rostos visivelmente desfocados ou cobertos, garantindo a preservação da identidade.

As oficinas realizadas em Lisboa foram as últimas ações do projeto Poéticas Transatlânticas, foram feitas apenas vivências pontuais com duração de apenas 50 minutos em

⁷³ Ver: FARIAS, Laurisa. A Casa da Esquina «é um lugar onde acontece o que não acontece em nenhum outro sítio em Coimbra». Coimbra Coletiva, Coimbra, 13 set. 2023. Disponível em: <<https://coimbracoolectiva.pt/historias/temas/cultura/a-casa-da-esquina-e-um-lugar-onde-acontece-o-que-nao-acontece-em-nenhum-outro-sitio-em-coimbra/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

cada espaço. Os pontos que aproximam essas oficinas, das que foram realizadas no Brasil, foram: a introdução ao mar como possibilidade criativa de movimento, principalmente pela exploração da ginga e do Balanço do mar; e movimentos básicos da Capoeira Angola, como ponto de partida para a improvisação em dança.

Além disso, mantive a montagem musical mencionada nas primeiras oficinas, compostas pela música *Um corpo no mundo* da cantora Luedji Luna e a fala de Beatriz Nascimento (1989) retirada do filme *Orí*. E, por último, mantive o compromisso com a imagem, ao oferecer aos participantes a imagem para colorir de Beatriz Nascimento. Aliás, esse exercício foi acolhido com empolgação pelas turmas de Lisboa, mas ficou como atividade para fazer em casa na oficina realizada em Coimbra.

5.3 Corpo-Mar-Palavra-Ancestralidade - Pistas para Poéticas Transatlânticas

As práticas embrionárias em Poéticas Transatlânticas me permitiram refletir de forma prática sobre o devir Transatlântico, além disso me incentivou a pensar em formas de ensino-aprendizagem de dança ancorada na ancestralidade. Proponho, a seguir, os principais eixos, ou procedimentos, que, a meu ver, sustentam a possibilidade de uma abordagem de dança denominada Poéticas Transatlânticas e o seu próprio desenvolvimento, enquanto ferramenta de ensino da dança e de processos de criação. Trata-se de um exercício de reflexão teórico-prático e, ao mesmo tempo, um caminho para sintetizar o desejo e o que foi possível de ser feito. Assim, foram elencadas algumas qualidades e/ou eixos, os quais são visualizados como possibilidades de continuidade das oficinas poéticas transatlânticas — ainda que preliminares me ajudam no desenvolvimento dessas ações.

5.3.1 Adentrar no mar e mastigar a palavra

Beatriz Nascimento (1989) acredita no mar como possibilidade dialética, como partida e chegada, ao mesmo tempo, como lugar de reinvenção de identidades negras. Compartilho com ela o encantamento pelo mar em sua imensidão e beleza, e o reconhecimento de seu valor mítico e ancestral. Me encanta a perspicácia da cultura negra em transformar a relação do corpo com o espaço em movimento, que pode ser visto pelas danças tradicionais afro-brasileiras e pela Capoeira Angola — uma dança-jogo que tem o movimento do mar em seu DNA. O filósofo Eduardo Oliveira (2007), ao discorrer sobre corpo e ancestralidade, destaca que:

O espaço ancestral é uma geografia de relevos, onde tudo que se evidencia é menos evidencia que mistério. O mistério é a estampa impressa no tecido da existência. Por isso mostra como mito e o mito oculta revelando e revela ocultando. O que se mostra é o mistério, pois é nele que o sentido reside. Os significados, por sua vez, públicos que são, encontram-se nas franjas das dobras, pois o público não é um plano homogêneo, mas um território multiforme (Oliveira, 2007, p. 246).

Aqui, quero destacar o valor mítico do mar como espaço de potencialidade criativa, o que não é algo novo, antes, é uma tecnologia ancestral que pode ser percebida na constituição das religiões e nas culturas de matriz africana. A relação com o mar modificou as corporeidades negras que se constituem na relação com o movimento, na percepção da natureza como gerador de vida, pois, nesse contexto, o ser humano e a natureza se complementam.

Busca-se, na palavra que tece relações com a memória, o sabor doce, salgado, azedo, o sabor-corpo, corpo-mar, corpo-encontro, corpo/mapa (Nascimento, 1977), corpo-encruzilhada, o corpo-tempo. Esse último é entendido como poesia, nas palavras de Martins (2021, p. 30): “Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica”. Assim, buscamos o ritmo, o som, o espaço e a memória ancestral quando mastigamos com o corpo inteiro a palavra. Trago novamente o pensamento de Oliveira (2007), pois ele ajuda a pensar no corpo mediado pelo espaço, pela encruzilhada e pela ancestralidade.

O espaço da ancestralidade é pontilhado de corporeidades diferentes. É um corpo diverso, infinitamente pequeno e infinitamente grande, sua lógica e a do fractal. Pele de elefante redobrada de tempos ancestrais. Rugosidades de troncos. Antiguidade de rizomas. Itinerário de ibins (Oliveira, 2007, p. 246).

O pensamento de ambos os autores contribui para a reflexão dessa poética, ainda embrionária, enquanto uma ação ancorada em uma relação ancestral com a palavra, que é uma busca dessa poética, a partir da qual mastigamos a palavra e a degustamos para corporificá-la. Cabe destacar que não se trata de uma palavra qualquer, mas da palavra ancestral, produzida a partir do corpo e da experiência de estar em um mudo mediado por violências que podemos nomear como racismo, sexismo, capacitismo, entre outras, mas também mediado pela potência da ancestralidade. Assim, a palavra criada a partir do corpo retorna ao corpo como possibilidade criativa e dramaturgica.

O entendimento da ancestralidade como um corpo diverso abre a possibilidade de diálogo com Lapponi (2023) e sua “Saudação aos antepassados defs.”, ponto de partida para o que Carmo (2023) chamou de “Ancestralidade Def.”. Lapponi (2023) saúda sua ancestralidade, ao fazê-lo, reconhece como corpos que foram deficientizados, sacrificados, invadidos e maltratados em prol da defesa de uma hegemonia do corpo dito “normal” ao longo da história.

A autora conclui seu texto com afirmações de vida que reconhecem o passado, constroem o presente e desenham um futuro que seja Def. Ainda que essa não tenha sido uma reflexão feita durante as oficinas, pois foi um entendimento que chegou depois, no processo de leitura e escrita, considero importante fazê-la, pois, aqui, estamos olhando para o passado e pensando em possibilidades para o futuro, sobretudo em termos de ferramentas que podem auxiliar no labor com dança e, quiçá, estimular outros fazeres.

5.3.2 *Imagens, espacialidades e paisagens*

O pensamento da historiadora Beatriz Nascimento (1989) é mediado pela preocupação com a perda da imagem da pessoa negra durante a colonização. Para ela, essa imagem só poderia ser retomada em relações coletivas, ou em “lugares de referência” — como ela nomeava os espaços de manutenção da cultura e da ancestralidade africana, como o candomblé, os bailes *blacks* produzidas durante as décadas de 70/80. Esses espaços davam, à população negra, imagens positivas de si mesmos, o que contrariava a imagem de pessoa escravizada, que se atualizava em diversas dimensões da sociedade, conforme abordei no início do terceiro capítulo desta tese.

Quando me deparei com a escrita de Nascimento (1989), logo, incorporei-a a minha prática artístico-pedagógica. Para tanto, desenvolvi a dança-ação de histórias (Jesus, 2016) como um recurso para contribuir com a construção de espaços de referência na dança. Em 2015, em meu trabalho de conclusão de curso, busquei, no *itans* — que são as narrativas que fundamentam as religiosidades de matriz africana —, recursos dramáticos para a criação de performances e oficinas — processo que abordei no primeiro capítulo.

Desde modo, percebo, em poéticas transatlânticas, a continuidade do desejo de buscar, recriar e reconstruir imagens perdidas da diáspora. Afinal, se, naquele momento, percebi nos orixás essa possibilidade, aqui, busco-a no contato com a literatura negra. Nascimento (1989) entendia a importância da coletividade na construção da imagem, então, quando ela viu a juventude negra da década de 1980 a se movimentar sob influência da cultura afro-americana, ela viu que havia algo positivo ali. Nas palavras dela: “Eu acho que esse pessoal que está se movimentando em volta da música negra americana, num sentido é muito positivo em termos de convívio, de identidade, de conhecer o outro, de dançar com o outro” (Nascimento, 1989 *apud* Ratts, 2006, p. 67).

Esse foi um dos motivos pelos quais propus a escrita de cartas às artistas que compõem esta roda/tese, pois acredito na potência e na força do encontro com outras mulheres. Ainda que

geograficamente estejamos em lugares diferentes, fomos unidas pela palavra que busca a construção de imagens de referências, como podemos ser umas para as outras, no encontro umas com as outras.

Nas oficinas, a imagem também foi estímulo. Além disso, foi pela imagem que pude perceber corpo, raça, gênero e deficiência como encruzilhadas abordadas neste estudo. A minha imagem diante do espelho, a minha imagem diante do outro e na relação com o outro, na criação e apresentações do trabalho o caçador de uma flecha só (2016), na remontagem do espetáculo *Endless* (2012), nas montagens dos espetáculos *Transbordar* (2021) e *Cartas ao tempo* (2022) e na construção desse devir poéticas transatlânticas.

5.3.3 *A-mar-rar os sentidos*

Durante as práticas, buscamos a circularidade como organização espacial. A circularidade, por sua vez, é um valor civilizatório afro-brasileiro que compõe boa parte das manifestações culturais de matriz africana. Em poéticas transatlânticas, é tanto organização espacial quanto a busca pelo começo-meio-começo (Santos, 2015), que bebe nas águas da ancestralidade, e dela como retorno que borra a linearidade temporal empreendida pelas culturas ocidentais.

Nesse sentido, é circular e espiralar a relação com o tempo, espaço e com a palavra. Ou seja, as práticas embrionárias de poéticas transatlânticas podem ser compreendidas como um exercício de pensar o tempo e as práticas que nele se inscrevem em diálogo com o pensamento de Martins (2021, p. 30): “No próprio âmbito da experiência estética da palavra, o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção de tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética, seja da poesia, seja a dos mitos”.

Demarco essa relação com a não linearidade, pois a ancestralidade não é linear, mas difusa. Quando, nas oficinas, abordei tanto a biografia de Beatriz Nascimento (1989) quanto seus poemas, esse valor civilizatório africano já estava demarcado. Na primeira experiência, composta por quatro encontros, foi trilhado um caminho que era de continuidade e retorno, visto que em cada encontro retomamos o encontro anterior e seus elementos, bem como repetimos algumas ações.

A-mar-rar os sentidos é retomar os principais pontos trabalhados durante as oficinas, explorar e/ou aprofundar alguns deles. Foi espaço de criação do devir transatlântico, de afirmação da imagem ancestral de Beatriz Nascimento, de retorno à prática de elementos da

Capoeira Angola e da corporificação da palavra. E, nesse fluxo, a-mar-rarei os sentidos desta escrita que, longe de ser conclusiva, é um devir.

HÁ CONCLUSÃO NO DEVIR?

O caminho percorrido e a poética embrionária abordada neste estudo não se findam com a temporalidade do doutorado, antes, é um trabalho que pode levar a vida inteira. Uma poética em Devir está ancorada na tríade defendida por Santos (2015), começo-meio-começo, que se alimenta da circularidade, ou seja, possui a ancestralidade como princípio, é contrária à linearidade e está aberta à experimentação. Ao refletir sobre o Devir, na perspectiva de seus criadores, Deleuze e Guattari (2010), o autor Carneiro (2013) destaca a relação do Devir com a diferença e como eles operam na criação do novo. Nas palavras do autor:

O devir tem o estatuto da diferença, que potencializa a criação de coisas novas, ou novas existências, o devir é involutivo e para Deleuze e Guattari a “involução é criadora” (Idem, p. 19), a involução opera os fluxos que visam a desterritorialização do homem. Em suma, o conceito de devir, na perspectiva de Deleuze e Guattari, comporta uma política e uma ética; uma política da existência onde a criação é fundamental para rebater os fenômenos de imitação e de padronização produzindo modos de vida inauditos (Carneiro, 2013, p. 20).

Esse foi um caminho árduo, de concepção e frustração de desejos, de busca pelo conhecimento enquanto a vida se fazia cada vez mais urgente nas demandas empregadas pela sobrevivência. Como aponta a perspectiva de Deleuze e Guattari (2010 *apud* Carneiro, 2013), o Devir é um espaço não linear, que é composto por um processo de desterritorialização do indivíduo. Para os autores, a criação das coisas novas e/ou das novas existências está condicionada a conflitos, ao não lugar — e esse foi exatamente o ponto que me encontrava quando comecei as reflexões aqui apresentadas.

Foi durante o intercâmbio com o Dançando com a Diferença, em 2020, que pude refletir mais profundamente sobre as vivências tidas em 2017, no Grupo de Dança Diversus, espaço que possibilitou contato com a Dança Inclusiva e abriu portas para que o intercâmbio pudesse acontecer. Ali, com todos os conflitos, debates e práticas, comecei a gestar essa pesquisa de doutorado, pois, além de ter participado do processo de remontagem do Endless e de suas especificidades no Brasil, o projeto me permitiu apresentar e debater um trabalho que abordava a temática antirracista em um ambiente diverso e assumidamente inclusivo, com pessoas com e sem deficiência.

Desse modo, a consciência racial, que já estava se construindo ao longo dos anos de formação desde a graduação, colocou-me diante de uma encruzilhada que me instigou a pensar na possibilidade de uma performance que dialogasse com os saberes sobre raça e deficiência, sem esquecer o gênero.

O entendimento de performance negra passou pelas produções do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Trabalhos como de Santos (2019), Jesus (2020) e Peixoto (2021), entre outros, aproximaram-se do conceito de performance negra ao abordarem as danças negras de um modo engajado politicamente, como Ferraz (2017), Ferreira (2021). Cabe destacar os espaços de cultivo e manutenção da cultura afro-brasileira, encabeçados pela professora Dr^a. Renata Kabilaewatala, que extrapola as paredes da universidade e se consolidam na criação de uma comunidade que se fortalece ao pé do Ipêobá — árvore criada pelas participantes do espaço Águas de Menino, como uma maneira de plantar no cerrado, terra dos exuberantes ipês, uma semente do baobá, trazida de África.

A atuação do Núcleo Coletivo 22, companhia artística criada por ela, em 2001, na cidade de São Paulo — que ela trouxe de lá, no corpo e na bagagem, para a cidade de Goiânia —, também merece ser citada como uma facilitadora de produções cênicas comprometidas com a luta antirracista e com a beleza das performances negras, seja com seus espetáculos ou com a produção de oficinas e rodas de manifestações afro-brasileiras diversas.

Na Carta para Josy Brasil, discorri sobre o percurso do Grupo de Dança Diversus desde os espetáculos até o gestar de novos conceitos e suas confluências éticas com reflexões contemporâneas protagonizadas por artistas e pesquisadores defs. e não defs. Tais fluxos desencadearam novas formas de fazer dança, até chegarem a novas noções conceituais, como a de Poéticas Acessíveis, uma concepção estética que propõe olhar de forma sensível para a acessibilidade — a qual passa a ocupar lugar de dramaturgia e/ou elemento cênico no processo criativo.

Vale destacar a relevância do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Dança Diversus na cidade de Goiânia, tanto para os participantes das ações desenvolvidas em seu interior, quanto para a comunidade goianiense, que usufrui como espectadores das obras apresentadas publicamente. Nesse sentido, cumpre-se um papel importante na formação de público para a dança contemporânea construída com pessoas que fogem dos padrões hegemônicos. Além disso, destaco seu papel formativo no sentido de propor um espaço horizontal de experimentação e letramento sobre temas que são caros que contribuem para a defesa dos direitos humanos.

No caminho tecido na carta para a Josy, a criação coletiva do espetáculo/documentário *Fronteiras* (2021) foi fio condutor para abordar a trajetória da bailarina Mariana Tembe, que, embora não tenha sido entrevistada nesta pesquisa, teve sua trajetória mantida, como um posicionamento político que confronta estruturas de poder hegemônicas e/ou relações tutelares entre coreógrafos e diretores sem deficiência e artistas/bailarinos com deficiência em trabalhos

de dança, conforme apontado por Teixeira (2016). Desse modo, Mariana Tembe teve sua história contada por meio de pesquisa bibliográfica e entrevistas publicamente disponibilizadas em diversos canais da internet.

Durante a escrita desta tese, acessei os estudos da deficiência, os estudos feministas da deficiência e a produção de artistas e pesquisadores def., o que foi um verdadeiro processo de letramento. Destaco as produções de Diniz (2007), Mello (2016; 2019), Garland-Thomson (2019), Carmo (2014; 2023), Teixeira (2010; 2016) etc., como uma oportunidade ímpar de aprender e conhecer outros artistas com deficiência, bem como as concepções estéticas de seus trabalhos.

Percebi a Estética da Deficiência, conceituada por Siebers (2010) e abordada nos trabalhos de Teixeira (2016) e Carmo (2023), como uma possibilidade epistêmica que ajuda a olhar para os trabalhos e trajetórias aqui apresentadas. Isso, pois, ela compreende a deficiência como um fenômeno que, além de seu valor estético, também amplia a consciência crítica e concepções construídas socialmente e na história da arte.

As pesquisas sobre antirracismo e anticapacitismo evidenciaram que o debate que relaciona os estudos feministas negros e os estudos da deficiência está crescendo no Brasil, o que nos convida a pensar a urgência da interseccionalidade na compreensão das identidades. Ao fazer coro à voz de Akotirene (2019), destaco a inseparabilidade da interseccionalidade da teoria feminista negra, que está diretamente relacionada à encruzilhada e, portanto, à ancestralidade negra.

Parece-me que a interseccionalidade, nesse campo, ainda está sendo construída. Nessa direção, me pergunto: será que, para pessoas negras que tiveram experiências bípedes, até se tornarem pessoas com deficiência, a interseccionalidade entre raça, gênero e deficiência está mais evidente do que para as pessoas com deficiência desde o nascimento ou desde a infância? Essa não é uma questão que pretendo responder, mas deixo aqui algumas pistas que me levaram a fazê-la.

O debate sobre raça e deficiência tem sido proposto especialmente por pessoas negras que se tornaram defs. na idade adulta, a exemplo de Marcelo Zig, Luciana Viegas, no Brasil e Alice Sheppard nos Estados Unidos. Ou seja, antes de se tornarem pessoas com deficiência, puderam construir suas identidades negras, por meio da participação em movimentos sociais comprometidos com o combate ao racismo e ao sexismo. No decorrer de suas vidas, tornaram-se pessoas com deficiência e começam a se atentar para as estruturas capacitistas do movimento negro e/ou feminista, ao qual faziam parte, e, quando começaram a se aproximar dos

movimentos sociais da deficiência, perceberam a ausência dos debates sobre raça e se deparam com o limbo e a invisibilidade.

Esse é um debate que está em processo de construção, então, aponto essas reflexões preliminares com base na entrevista realizada com Josy Brasil, bem como no contato com a trajetória dos percussores do movimento Vidas Negras com Deficiência Importam (VNDI) e o Quilombo PCD, além de nomes que fui conhecendo ao longo da pesquisa por meio do contato com Josy Brasil, da amizade com Mariana Tembe e com Marlini Dorneles de Lima, como Mona Rikumbe e Alice Sheppard, citadas no decorrer da tese. Para as pessoas citadas, trata-se de uma busca pelo reconhecimento de suas humanidades, pois passaram a tencionar o capacitismo nas estruturas dos movimentos negro e feministas. Contudo, ao mesmo tempo, elas friccionam os movimentos da deficiência a ampliar o espectro identitário, que não é mediado apenas pelo ser def., mas, em alguns casos, pelo ser mulher, negra, def., como uma identidade em espiral.

Nas entrevistas de Mariana Tembe, acessadas por diversos canais da internet, a deficiência parece ocupar mais evidência. Nas conversas com Josy Brasil, por outro lado, ela consegue abordar as questões de raça, gênero e deficiência de forma interseccional. Reconheço que seria necessário um estudo mais aprofundado e voltado para essa questão. Josy tornou-se uma pessoa com deficiência em 2017. Quando foi coroada muzembela, em 2019, pôde aprofundar os laços com a comunidade negra, ao mesmo tempo que estava ainda se entendendo como uma mulher com deficiência, história, essa, que contei na carta para Mariana Tembe — na carta, discorri também sobre os blocos afro de Salvador como forma de resistência e empoderamento para mulheres negras, como postulou a professora, pesquisadora e também Rainha Vania Oliveira (2016).

O Devir entre as performances negras e a estética da deficiência pode ser visto nas performances e manifestações artísticas que sejam assumidamente antirracistas e anticapacitistas. No trajeto que aqui se constitui, percebo que existe um caminho que começa na remontagem do espetáculo *Endless*, em Goiânia — que já apontava para a inserção de questões próprias do nosso contexto no Brasil —, e, como desdobramento dessa ação, o Grupo de Dança Diversus continuou seu caminho, ao fazer outras escolhas conceituais, que foram construídas com bases nas pesquisas para os processos criativos de cada espetáculo, em um processo de reflexão constante entre o fazer artístico e a produção de conhecimento acadêmico, até chegarem ao conceito de Poéticas Acessíveis.

Além disso, busquei a trajetória de mulheres negras com deficiência na dança, a fim de pensar como o pensamento feminista negro tem se colocado, ou não, como aliado na luta anticapacitistas. As pessoas negras e não negras com deficiência estão falando por si e têm

apontado para a necessidade de nos revisitarmos e questionarmos a nossa “Bipedia Compulsória”, como apontado por Carmo (2019; 2023).

O projeto *Poéticas Transatlânticas* teve como devolutiva a oferta de quatro oficinas que possibilitaram aproximação com espaços de formação e difusão artística nas cidades de Coimbra e Lisboa. A mesa *Perspectivas interseccionais da dança*, por sua vez, foi um marco pois aconteceu no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e contou com a participação da artista Josy Brasil. Assim, conseguimos enegrecer um pouco aquele espaço — no qual tive a oportunidade de realizar o doutorado sanduíche — com as nossas presenças e com um debate que é politicamente importante, como é o caso das performances negras e a estética da deficiência. É importante destacar o esforço da Josy Brasil em participar da mesa, apesar dos desafios que enfrentava naquela altura. O apoio dela a essa pesquisa foi importante e me motivou a continuar.

Ao adentrar no que estou chamando de *Poéticas Transatlânticas* — que ainda está em curso —, sinto que cheguei até a beira desse mar e que preciso aprender a nadar para mergulhar mais fundo. Sinto que ainda é um dever e que posso experienciá-lo através de obras diversas. Comecei pelos textos de Beatriz Nascimento (1989), mas, na minha relação com a *Escrevivência*, de Conceição Evaristo, encontro horizontes criativos que passam pela representação de pessoas negras com deficiência na literatura brasileira, como na obra Ponciá Vicêncio (2003).

Foi o contato com a história de Ponciá Vicêncio, juntamente com os estudos de Carmo (2023), que me despertou para o reconhecimento de Vô Joaquim, como meu ancestral negro e def. Aqui a encruzilhada entre a performance negra e a estética da deficiência, materializaram-se pela escrita *aleijada* de Edu O. e pela *Escrevivência* de Conceição Evaristo e se confluíram na ancestralidade. A noção de confluência (Santos, 2015) parece mais apropriado, visto que cada conhecimento citado carrega em si suas singularidades e elas precisam ser reconhecidas e respeitadas. Confluir é, então, dialogar e tecer relações sem ferir a existência de outrem.

Espero que esta pesquisa possa, de algum modo, contribuir para a nossa luta de “existir pelo que somos”, como corpos que habitam os “entre-lugares, as intersecções, as encruzilhadas” (Dias; Freire, 2020, p. 223–224). As autoras afirmam que a existência de diferentes corpos que transitam pelas ruas das cidades e “a ação de existir pelo que são” pode ser vista como um ato transgressor, que se torna uma performance urbana, à medida que a existência é uma intervenção que acontece cotidianamente e abre espaço para a diferença em uma sociedade normativa e violenta (Dias; Freire, 2020).

Embora as autoras estejam falando de mulheres lésbicas, percebo que elas ampliam o diálogo, ao propor que “as pessoas em ação são capazes de performatizarem o mundo que desejam construir” (Dias; Freire, 2020, p. 25). Assim, acredito que esse exercício de escrita, que reflete sobre a prática inscrita na carne, expressa através da performance o desejo por um mundo mais justo.

Assim como afirmou Kilomba (2019), a escrita aqui almeja ser um ato político e uma autoafirmação, em um exercício reflexivo de projetar imagens positivas de mulheres negras diversas na dança. Do mesmo modo, espero contribuir com a ampliação do olhar para conceitos temporais e ainda em construção, como são os conceitos de performances negras e/ou estética da Deficiência.

É importante ressaltar que todas as produções trazidas aqui foram fundamentais para o meu desenvolvimento, empoderamento e atuação na dança. Cada oportunidade de atuar nos palcos, ou diante das câmeras, fortaleceu meu percurso em um período de escassez de oportunidades, causadas sobretudo pela pandemia. Assim, deixo registrado o meu agradecimento por cada experiência vivenciada e compartilhada pelo Grupo de Dança Diversus. Do mesmo modo, agradeço ao NuPICC que me possibilitou, e possibilita, acesso constante à cultura negra, como prática e teoria reflexiva, artística e pedagógica.

Conhecer a história de mulheres negras na dança tem sido empoderador, desde o mestrado com a performance negra de Victoria Santa Cruz, até aqui, com as trajetórias de Mariana Tembe e Josy Brasil. Espero que esse exercício possa contribuir para que as mulheres negras possam buscar novos espelhos para se refletir e se construir positivamente.

A entrevista com Josy Brasil aconteceu no dia 13 de janeiro de 2025, nosso diálogo foi muito produtivo. Conforme proposto na metodologia da tese, o diálogo partiu da carta recebida por ela, que ela definiu como um material de formação e apreciação estética. Josy não conhecia a trajetória de Mariana Tembe e enalteceu a presença dela como ato político em contextos de dança formais e profissionais. O desejo pelo encontro com Mariana já é uma semente plantada no coração de Josy — jogo para o universo a certeza de que conseguiremos trabalhar juntas no futuro.

Ao dialogar com autoras negras de diversas geografias e diásporas, pude refletir sobre as diversas formas de opressão às quais nossos corpos são submetidos. Ao mesmo tempo, pude afirmar que estamos em luta, dentro de nossas possibilidades e impossibilidades. Nesse sentido, por acreditar que só podemos romper com nossos preconceitos ao passo que nos colocamos cara a cara com ele, esta pesquisa também é um exercício de aprendizado e confronto com as diversas formas de ser e existir no mundo. Almejei, aqui, o Devir — como um onda do mar,

impulso de oceano — enquanto uma possibilidade de produção de conhecimento pautado no compromisso ético antirracista e anticapacitista — esse é o começo-meio-começo para o que acredito ser poéticas transatlânticas.

REFERÊNCIAS

- 45 ANOS da CEDAW: cinco coisas que você precisa saber sobre a Convenção para a Eliminação de todas as formas de Discriminação contra as Mulheres. **ONU Mulheres Brasil**, [S. l.], 18 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.onumulheres.org.br/noticias/45-anos-da-cedaw-cinco-coisas-que-voce-precisa-saber-sobre-a-convencao-para-a-eliminacao-de-todas-as-formas-de-discriminacao-contras-mulheres/>> Acesso em 16 de jan. 2025
- ABRÃO, Elisa. **Tudo começa quando explode: experiências de silêncios do movimento**. Campinas, SP: [s.n.], 2022. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- ACONTECE; ANTRA; ABGLT. Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: Dossiê 2021. **Instituto Patrícia Galvão**, [S. l.], 2022. Disponível em <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/mortes-e-violencias-contralgbti-no-brasil-dossie-2021-acontece-antra-abglt-2022/>> Acesso em 01 de mar. 2023.
- ADICHE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Publicado por Bruno Alves. Youtube, 28 abr. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc> Acesso em nov. 2024.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Editora: Pólen Livros; Edição: 1, 2019.
- AMOEDO BARRAL, José Henrique. **Dança inclusiva em contexto artístico: análise de duas companhias**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, 2002.
- ANTERO, Rodrigo Augusto de Souza. **PERFORMANCE NEGRA desmontagem de uma poética autoral**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.
- ARAÚJO, Marta. As narrativas da indústria da interculturalidade (1991-2016): Desafios para a educação e as lutas anti-racistas. **Investigar em Educação**, [S. l.], II^a Série, n. 7, 2018.
- ARAÚJO, Marta; MAESO, Silvia R. **O poder do racismo na academia: produção de conhecimento e disputas políticas**. O pluriverso dos direitos humanos: A diversidade das lutas por dignidade. 70^a Edição. Lisboa: 2019.
- BARRAL JHA. **Dança inclusiva em contexto artístico análise de duas companhias** Dissertação (Mestrado) — Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, 2002.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro, Jandaíra, 2020.
- BORGEA, Inês; BENVENU, Marcela. **Figuras da dança**. Edson Claro. São Paulo: São Paulo Cia. de Dança, 2012.

BOUTELDJA, H. Raça, Classe e Gênero, uma nova divindade de três cabeças. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 5-9, 2016.

CAMARGO, Roberta. Quilombo PcD: coletivo une luta antirracista à anticapacitista. Edição de Nataly Simões. Cotidiano. **Alma Preta**, [S. l.], 3 mar. 2021. Disponível em: <<https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/quilombo-pcd-luta-antirracista-anticapacitista/>>. Acesso em 13 abr. 2025.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as Performances Culturais: Um Conceito Interdisciplinar e uma Metodologia De Análise”. In: **KARPA Teatralidades dissidentes, artes visuales y cultura**. Journal of Theatricalities and Visual Cultura / Revista de Teatralidades e Cultura. Visual General Editors: Paola Marín & Gastón Alzate. Español-Português-English. Disponível em <<http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/robsonpdf.pdf>> Acesso em 02 de jun de 2019.

CARMO, Carlos Eduardo O. do. **Entre sorrisos, lágrimas e compaixões**: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança. Salvador: Repositório UFBA, 2014. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/15835>> Acesso em 23 de jun. de 2023.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Vocês, bípedes, me cansam! Modos de aleijar a dança como contra narrativa à bipedia compulsória. Camaçari, 2023. Tese (Doutorado) — Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias. Programa de Pós-Graduação MultiInstitucional Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento - PPGMMDC, campus XIX, 2023.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do; DE CASTRO, Fátima Campos Daltro. Desconstrução da bipedia compulsória na Dança. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S. l.], v. 16, n. 4, Florianópolis, p. 59-84, 2020. DOI: 10.5965/19843178164202059. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17998>. Acesso em: 10 jan. 2025.

CARNEIRO, Altair de Souza. Deleuze & Guattari: uma ética dos devires. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Universidade Estadual do Oeste do Paraná, campus de Toledo, Centro de Ciências Humanas e Sociais, 2013.

CANDA, Panaibra Gabriel. Solo para Maria. Solo for Maria - Panaibra Gabriel Canda (MZ), 2015. Disponível em: <<https://planbhamburg.com/artist/panaibra-gabriel-canda/#solo-for-maria>> Acesso em 02 de Jun. 2023.

CEDAW divulga recomendações ao Estado brasileiro sobre direitos das mulheres. Onu. **Gov.br** [Portal], Brasília, 10 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/noticias/2024/junho/cedaw-divulga-recomendacoes-ao-estado-brasileiro-sobre-direitos-das-mulheres>> Acesso em 16 de jan. 2025

CEDAW; Ministério das Mulheres. Tradução não-oficial da versão preliminar não editada das observações finais do Comitê CEDAW sobre o oitavo e nono relatórios periódicos combinados do Brasil. **Gov.br** [Portal], Brasília, 13-31 maio 2024.

CLARO, Edson. **Método dança-educação física**: uma alternativa de curso de especialização para o profissional da dança e da educação física. 1988. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

COLLINS, Patricia Hill. **O Pensamento Feminista Negro**: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamile Pinheiro Dias. 1ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. “Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas” de Kimberle Crenshaw—Parte 1/4. Tradução de Carol Correia. **Portal Geledés**, [S. l.], 27 dez. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margensinterseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-naobrancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/>. Acesso em: 13 abril 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/0>. Acesso em: 13 abr. 2025.

CURADO, Renata; LIMA, Marlini Dorneles de. Possibilidades de performances culturais e artísticas de pessoas com deficiência: da luta à cena. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 13, n. 00, p. e023017, 2023. DOI: 10.20396/pita.v13i00.8673290. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8673290>. Acesso em: 7 jan. 2025.

DALLA DÉA, V. H. S., LIMA, M. D. de., BARRAL, J. H. A.; FERREIRA, J. M. Dança como possibilidade de educação para Direitos Humanos: entendendo, discutindo e encenando o Holocausto. **Revista Brasileira De Educação Física E Esporte**, [S. l.], v. 35, n. 3, p. 89-97, 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-4690.v35i3p89-97>.

DALLA DÉA, Vanessa Helena Santana; LIMA, Marlini Dorneles de; CURADO, Renata Valerio Pova. GRUPO DE DANÇA DIVERSUS: POR UMA PEDAGOGIA DANÇANTE PAUTADA NA ESCUTA SENSÍVEL E ACESSÍVEL. **Revista da Associação Brasileira de Atividade Motora Adaptada**, Marília, SP, v. 24, n. 2, p. 298–309, 2024. DOI: [10.36311/2674-8681.2023.v24n2.p298-309](https://doi.org/10.36311/2674-8681.2023.v24n2.p298-309). Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/sobama/article/view/15439>. Acesso em: 7 jan. 2025.

DANÇANDO COM A DIFERENÇA. **Dança Inclusiva**. Acesso em <<https://danca-inclusiva.com/associacao/danca-inclusiva>> Acesso em Ago. de 2023.

DANTAS, Monica. **Dança**: o enigma do movimento. [S. l.]: Ed. Universidade, 1999

DESIDERIO, Themis Farias de França. **Slam do corpo**: marginalidade e diferença - uma literatura menor. 2020. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Montes Claros, 2020. Disponível em <<https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/05/Slam-do-corpo-Marginalidade-e-diferen%C3%A7a-Uma-literatura-menor.pdf>> Acesso em 05 de maio de 2023.

DIAS, Luciene de Oliveira. FREIRE, Ralyana Moreira. Atravessamentos de mulheres lésbicas nas cidades. In: KUNZLER, Josiane; MACHADO, Roberta; OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de (orgs.). **Urbano palco**: estudo de performance urbana. V. 2. Goiânia: Kelps, 2020. 300 p.

DINIZ, Debora. Modelo social da deficiência: a crítica feminista. **SérieAnis**, Brasília, v. 28, p. 1-10, 2003. Disponível em: <[http://www.anis.org.br/serie/artigos/sa28\(diniz\)deficienciafeminismo.pdf](http://www.anis.org.br/serie/artigos/sa28(diniz)deficienciafeminismo.pdf)>. Acesso em: 28 dez. 2024.

DINIZ, Débora. **O que é Deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOCUMENTÁRIO ENDLESS. [S. l.], 13 maio de 2021. Publicado por Vanessa Helena Santana Dalla Dea. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5S4ybppFCRg>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

DORNELES, Patrícia Silva; SALASAR, D. N. Acessibilidade Cultural. **EXPRESSA EXTENSÃO**, [S. l.], v. 23, p. 05-16, 2018.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari**: biografia cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010.

EDITORIAL VNDI. VNDI e Minority Rights Group destacam as relações de opressão entre gênero, deficiência e raça. **Vidas negras com deficiência importam**, [S. l.], 27 out. 2022. Disponível em <<https://vidasnegrascomdeficiencia.org/vndiminorityrightsgroup>> Acesso em 8 abr. 2025.

EDITORIAL VNDI. VNDI entrega ao CEDAW relatório sobre mulheres negras com deficiência. **Vidas negras com deficiência importam**, [S. l.], 12 jun. 2024. Disponível em: <<https://vidasnegrascomdeficiencia.org/vndi-entrega-ao-cedaw-relatorio-sobre-mulheres-negras-com-deficiencia>> Acesso em 16 de jan. 2025

EPISÓDIO: Luciana Viegas. [S. l.], 23 nov. 2024. Publicado por Autistas Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jk1UZSdwTVs>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

ESPETÁCULO “Cartas ao Tempo” - Festival Funarte Acessibilidança Segunda Edição. Brasil, 24 ago. 2022. Publicado por funarte. Disponível em: <https://youtu.be/JJ-7CmFCUsQ?si=43yRJaFgqUPm48Gx_>. Acesso em 10 abr. 2025.

ESPETÁCULO "TransBordar" - Festival Funarte Acessibilidança. Brasil, 6 out. 2021. Publicado por funarte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IyNglLQWsYQ>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

ESSED, Philomena (EDT); GOLDBERG, David Theo (EDT). **Race critical Theories**: Text and context. [S. l.]: Blackwell publishing Ltd, 2002.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2018.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In*: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade, diáspora. João Pessoa: Ideia: Editora Universitária - UFPB, 2005, p. 201-212

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. Minicurso Escrevivências: Imagens e Espelhos. Casa Escrevivência/ Festival Literário de Óbidos – FOLIO, 2024.

FARIAS, Laurisa. A Casa da Esquina «é um lugar onde acontece o que não acontece em nenhum outro sítio em Coimbra». **Coimbra Coletiva**, Coimbra, 13 set. 2023. Disponível em: <<https://coimbracolectiva.pt/historias/temas/cultura/a-casa-da-esquina-e-um-lugar-onde-acontece-o-que-nao-acontece-em-nenhum-outro-sitio-em-coimbra/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FARIAS, Sandra Samara Pires. **Os processos de inclusão dos alunos com surdocegueira na educação básica**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Salvador, 2015.

FERRAZ, Fernando. Rede Terreiro: pluralidades na dança negra contemporânea. **Rev. Antropolítica**, Niterói, n. 33, p. 73-97, 2. sem. 2012.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **Identidades Negras na dança: epistemes e anúncios**. (p. 93-108). Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – N. 39, 2017, Salvador (BA): UFBA/PPGAC.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.

FERREIRA, Charliane Oliveira [et al.]. Resistir para existir: uma análise de narrativas de mulheres surdas e negras sobre suas (re)existências narrativas de mulheres surdas e negras sobre suas (re)existências. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 23, p. 126-147, 2022. <<https://doi.org/10.34019/1808-9461.2022.v23.38325>> Acesso em jan. 2025

FERREIRA, Juliana de Oliveira. **A dança negra de Ismael Ivo: a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11476>

FLEUR, Rafaela. Josy Brasil: após perder concurso do Ilê, cadeirante se torna Rainha do Muzenza. **Jornal Correio 24H**, Salvador – BA, Publicado em 14 de fev. 2019. Disponível em <<https://www.correio24horas.com.br/salvador/josy-brasil-apos-perder-concurso-do-ile-cadeirante-se-torna-rainha-do-muzenza-0219>> Acesso em Mar. 2023

FRANÇA, Thais; PADILLA, Beatriz. Imigração brasileira para Portugal: entre o surgimento e a construção midiática de uma nova vaga. **Cadernos de Estudos Sociais**, [S. l.], v. 33, n. 2, 2019. DOI: 10.33148/CES2595-4091v.33n.220181773. Disponível em: <<https://fundaj.emnuvens.com.br/CAD/article/view/1773>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

FREIRE, Raquel. Mulheres de Meu país. **Raquel Freire** [Blog], [S. l.], 2020. Disponível em <<https://www.raquelfreire.com/mulheresdomeupais>> Acesso em Mar. De 2023.

FRONTEIRAS, Fundación Psico Ballet Maite León. Publicado em 10 de Set. de 2022, 32'44. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DZ30nAkUYF4>> Acesso em Jun. de 2023.

GARLAND-THOMSON, R. **Extraordinary Bodies: figuring physical disability in American Culture and Literature**. New York: Columbia University Press, 1997.

GARLAND-THOMSON, R. **Staring: How We Look**. New York: Oxford University Press, 2009.

GARLAND-THOMSON, R. **Reconfigurar, repensar, redefinir: Estudos Feministas da Deficiência**. In: SANTOS, Ana Cristina; FONTES, Fernando; MARTINS, Bruno Sena; SANTOS, Ana Lúcia (orgs.). **Mulheres, Sexualidade, Deficiência – Interditos da Cidadania Íntima**. CES/Edições Almedina: Coimbra, 2019.

GAVÉRIO, Marco Antonio. Estranhos desejos: a proliferação de categorias científicas sobre os “desejos pela deficiência”. **Educação em Análise**, Londrina, v. 6, n. 1, p. 52–75, 2021. DOI: 10.5433/1984-7939.2021v6n1p52. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/educanalise/article/view/42320>. Acesso em: 13 abr. 2025.

GERBER, Raquel. Documentário ÔRÍ, 1989. 91 min.

GESSER, Marivete; AYDOS, Valéria; BLOCK, Pamela; SILVA, Paula Xavier da. Capacitismo nas trajetórias educacionais e a produção da fadiga de acesso. **Educação & Realidade**, seção temática: estudos da deficiência e educação, Porto Alegre, v. 49, e141797, 2024. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/2175-6236141797vs01>> acesso em 10/01/2025.

GESSER, Marivete; BLOCK, Pamela; MELLO, Anahí Guedes de. Estudios Sobre Discapacidad: interseccionalidad, anticapacitismo y emancipación social. **Andamios**, Ciudad de México, v. 19, n. 49, p. 217-254, agosto 2022. DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v19i49.924>. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632022000200217&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 13 abr. 2025. Epub 05-Jun-2023.

GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Leticia Kempfer; LOPES, Paula Helena (Orgs.). **Estudos da deficiência: anticapacitismo e emancipação social**. Curitiba: CRV, 2020. 248 p.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001

GOMES, Ruthie Bonan; LOPES, Paula Helena. Novos diálogos dos estudos feministas da deficiência. Artigos. **Rev. Estud. Fem.**, [S. l.], v. 27, n. 1, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n148155>

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na sociedade brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, [S. l.], p. 223-244, 1984.

GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 10, n. 2, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2019v10n2.49816. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49816>. Acesso em: 13 dez. 2024.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JESUS, Rafaela Francisco de. **A performance negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de Escrevivências e feminismos negros**. 2020. 166 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

JESUS, Rafaela Francisco. Carta para mãe Nega. Escritas de si - na encruza entre um Eu e o Nós. **Revista Mosaico**: Escritos e rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, [S. l.], ano 6, n. 6, dez. 2020. ISSN 2447-8369 Disponível em: <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/M1.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

JESUS, Rafaela Francisco de. SLVA, Renata de Lima. Poéticas de um corpo atlântico: Devires entre a Performance negra e a Dança Inclusiva. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS: A qualquer descuido da vida, a morte é certa, 6º, 2022. **Anais [...]**. Goiânia: organização, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Goiânia: FCS, 2022. [Ebook]

JESUS, Rafaela Francisco de. **A Performance Negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de Escrevivências e feminismos negros**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. Disponível em <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10549>

KABILAEWATALA, R. L. S.; FALCÃO, J. L. C. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

KABILAEWATALA, Renata; PEIXOTO, Jordana Dolores; JESUS, Rafaela Francisco de. **Arte + Identidade Negra = A Performance Negra? Um olhar para o Fórum Nacional de Performance Negra**. Revista Rebento, n. 18, São Paulo, 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1. Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KITTAY, Eva F. “Centering Justice on Dependency and Recovering Freedom”. **Hypatia**, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 285-291, 2015.

KITTAY, Eva F. “The ethics of care, dependence, and disability”. **Ratio Juris**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 49–58, 2011.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAPPONI, Estela. **Corpo intruso**: uma investigação cênica, visual e conceitual / Estela Lapponi. 1ª. ed. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023.

LEÃO, Samuel. Conheça os Tapuia do Carretão, a maior comunidade indígena de Goiás. **Portal 6**, Goiânia, 19 abr. 2023. Disponível em: <<https://portal6.com.br/2023/04/19/conheca-os-tapuia-do-carretao-a-maior-comunidade-indigena-de-goias/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

LIMA, M. de; DALLA DÉA, V. H. S.; SANTOS, R. C. dos; OLIVEIRA, A. L. de. Experiências em dança que transbordam: ações, criações e afirmações poéticas de corpos diversos. **Revista TXAI** - Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas - Ufac, [S. l.], v. 1, n. 2, 2023. Recuperado de <<https://periodicos.ufac.br/index.php/txai/article/view/6701>> Acesso em jul. de 2023.

LIMA, M. de; KABILAEWATALA, R.; PEIXOTO, J. D.; BARRETO, C. C. Poéticas da encruzilhada: Capoeira no jogo da cena. **Sala Preta**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 111-139, 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v23i3p111-139>> Acesso em 20 mar. 2025.

LOPES, Paula Helena; SOLVALAGEM, Andréa Lúcia; BUSSE, Flávia G. M. S. Em vistas da coligação: a interseccionalidade como ferramenta da luta anticapacitista, antirracista e antissexista. *In*: GESSER, Marivete; BÖCK, Geisa Leticia Kempfer; LOPES, Paula Helena (Orgs.). **Estudos da deficiência**: anticapacitismo e emancipação social. Curitiba: Ed. CRV, 2020.

LOURAU, Julie; VASCONCELLOS, Milton Silva. Capacitismo Estrutural Interseccional: uma análise crítica da mobilidade para pessoas com deficiência física em Salvador. **Revista Diálogos Possíveis**, [S. l.], v. 21, n. 01, p. 22–54, Salvador, 2022.

LUSA. Escritora Djaimilia Pereira de Almeida vence Prémio Vergílio Ferreira 2025. **Público**, [S. l.], 9 jan. 2025. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2025/01/09/culturaipsilon/noticia/escritora-djaimilia-pereira-almeida-vence-premio-vergilio-ferreira-2025-2118184>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

LUTO – Faleceu Flávia Diniz. **Diário PCD**, [S. l.], 25 jun. 2024. Disponível em: <<https://diariopcd.com.br/2024/06/25/luto-faleceu-flavia-diniz/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MARIANA TEMBE • Uma coleção para Amanhã – Lisboa • Maputo | VIII Parte. Lisboa; Maputo, 5 nov. 2022. Publicado por Estúdios Victor Córdon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1yrZ76TDYoo>>. Acesso em 10 abr. 2025.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos dançantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

MCRUER, R. Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence. *In*.: SNYDER, S. L.; BRUEGGEMANN, B. J.; GARLANDTHOMSON, R. (Eds.). **Disability Studies**:

enabling the humanities. New York: Modern Language Association of America, 2002. p. 88-99.

MCRUER, R. **Crip Theory**: cultural signs of queerness and disability. New York: New York University Press, 2006.

MECANISMOS internacionais de direitos humanos como forma de destacar discriminação interseccional de gênero, de deficiência e racial. Human Rights. Brazil. Minority Rights Group, [S. l.], 1 ago. 2021. Disponível em: < <https://minorityrights.org/pt-br/programmes/mecanismos-internacionais-de-direitos-humanos-como-forma-de-destacar-discriminacao-interseccional-de-genero-de-deficiencia-e-racial/> > Acesso em 8 abr. 2025.

MELLO, Anahí Guedes de. **Gênero, deficiência, cuidado e capacitismo**: uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência. 2014. 260 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MELLO, Anahí Guedes de. **Olhar, (não) ouvir, escrever**: uma autoetnografia ciborgue. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

MELLO, Anahi Guedes de; NUERNBERG, Adriano Henrique. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 635–655, 2012. DOI: 10.1590/S0104-026X2012000300003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000300003>. Acesso em: 13 abr. 2025.

MESA-REDONDA: Perspectivas Interseccionais na Dança. Brasil; Portugal, 1º jul. 2024. Publicado por Rafaela Francisco. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qGZMdIpCrdg> >. Acesso em: 10 abr. 2025.

MOREIRA, Rui. **Estudo sobre Danças Negras contemporâneas**. Terreiro Contemporâneo de Dança. [s/d]. Disponível em: <<http://centroculturalvirtual.com.br/conteudo/estudo-sobre-as-dancas-negracontemporaneas> > acesso em Jun. 2023.

MULHERES mais poderosas do Brasil em 2020. **Forbes**, [S. l.], 30 maio 2020. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2020/05/mulheres-mais-poderosas-do-brasil-em-2020/#foto7>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

NA PRIMEIRA pessoa: “O palco é o lugar onde tenho o mundo inteiro para mim, sem limitação nenhuma”. Depoimento colhido por Rui Antunes. **Visão**, [S. l.], 23 nov. 2024. <https://visao.pt/na-primeira-pessoa/2024-11-23-na-primeira-pessoa-o-palco-e-o-lugar-onde-tenho-o-mundo-inteiro-para-mim-sem-limitacao-nenhuma/>

NETO, João Augusto dos Reis. Pensar-viver-água em Oxum para (re)encantar o mundo. *Revista Calundu*, Vol.4, N.2, 2020. DOI: <<https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v4i2.34344>> Acesso em: 10 abr. 2025.

NÚCLEO de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Grupo de pesquisa. **CNPq**, [S. l.], [2010]. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0513564492240775>> Acesso em: 10 abr. 2025.

NUNES, Alexandre Sk.va Silva, Renata de Lima (Kabilaewatala). **Resistência e transversão: as artes da cena num mundo em transição**. Goiânia: Cegraf UFG, 2023

O BRILHO do Rio - Mauricio Faísca e Banda Afro Men. Barreiras, 15 out. 2019. Publicado por Mauricio Faísca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iu1SatXfQH4>>. Acesso em: 20 abr. 2025.

OLIVER, M. Changing the Social Relations of Research Production? **Disability, handicap & society**, [S. l.], v. 7, n. 2, pp. 101-114, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1080/02674649266780141>

OLIVEIRA, Beatriz de. Mona Rikumbi: a primeira negra cadeirante a dançar no Municipal. **Nós [mulheres da periferia]**, [S. l.], 26 abr. 2022. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/mona-rikumbi-a-primeira-negra-cadeirante-a-dancar-no-municipal/>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Vânia Silva. **Ara-Ítàn: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher...** Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2016. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19744>> Acesso em jun. de 2023.

ORITI, Chiara. **Aceitando o Desafio**. Mulheres com deficiência: por uma vida livre de violência. Montevideu: ONU Mulheres, 2020. Disponível em: <https://lac.unwomen.org/sites/default/files/Field%20Office%20Americas/Documents/Publicaciones/2021/09/Documento_Aceitando-o-desafio%20PT%20WEB.pdf>. Acesso em 13 abr. 2025.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Trad. wanderson flor do nascimento. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021. 324 p

PARÉ COSTA, Luana; ZARPELLON MAZO, Janice. ANTIRRACISMO E ANTICAPACITISMO: REFLEXÕES NO MEIO ESPORTIVO. **Revista Didática Sistemica**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 105–118, 2024. DOI: 10.14295/rds.v25i2.15351. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/redsis/article/view/15351>. Acesso em: 13 abr. 2025.

PASSOS, Nívea. Como está a saúde mental da mulher negra? Segundo psicóloga, ela pede socorro — e precisa ser cuidada! **Glamour LifeStyle**, [S. l.], 25 de julho de 2022. Disponível em <<https://glamour.globo.com/lifestyle/noticia/2022/07/como-esta-a-saude-mental-da-mulher-negra-segundo-psicologa-ela-pede-socorro-e-precisa-ser-cuidada.ghtml>> Acesso em jul. de 2023.

PEIXOTO, Jordana Dolores. **Poéticas e saberes da capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11241>

PEREIRA, Dayana Gomes. **MEMÓRIA, CORPO E PERFORMANCES: A Dança Negra de Mercedes Baptista**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia Biblioteca Depositária: TEDE Regional Goiânia (RG), EMAC - Escola de Música e Artes Cênicas - Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, UFG, Goiânia, 2016.

PEREIRA, José Arnaldo. **Atendados poéticos com danças contemporâneas: performance das massas, direito dos corpos e táticas a(r)tivistas decoloniais**. Goiânia: Kelps, 2022.

PERSPETIVAS Interseccionais na Dança. Mesa-redonda. CES (Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra), Coimbra, 1º jul. 2024. Disponível em: <<https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2024/perspectivas-interseccionais-na-danca>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

RABELLO ALVES, C. N. “Uma posição lesbofeminista, antirracista, anticapitalista, antimilitarista. A isso chamamos feminismo decolonial”: Entrevista com a feminista afro-caribenha decolonial Ochy Curiel Pichardo. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 19, p. 221–235, 2023. DOI: 10.9771/peri.v1i19.56171. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/56171>. Acesso em: 25 jan. 2025.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. 138 p. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>> Acessado em: 02/03/2023.

RATTS, Alex; GOMES, Bethânia (Org.). **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Editora Ogum's Toques Negros: 2015.

REIS NETO, João Augusto dos. Pensar-Viver-Água em Oxum para (Re)Encantar o Mundo. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 25, 2021. DOI: 10.26512/revistacalundu.v4i2.34344. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/34344>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

RELATOS de uma experiência com o Dançando com a diferença. Goiás, 8 dez. 2020. Publicado por Rafaela Francisco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KWHxi-dQ69I&t=2s>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

ROCHA, Halitane. “Não se procura acolhimento em lugares de opressão”, diz Shenia Karlsson, psicóloga antirracista. **Jornal Mundo Negro**, [S. l.], 11 de junho de 2022. Disponível em <<https://mundonegro.inf.br/nao-se-procura-acolhimento-em-lugares-de-opressao-diz-shenia-karlsson-psicologa-antirracista/>> Acesso em jun. de 2023.

ROLLETES | wheelchair dance team. **Rolletes** [Portal], Los Angeles, c2022. Disponível em: < <https://www.rolletesdance.com/> > Acesso em 8 abr. 2025.

RÜCKERT, G. H. A história de um calcanhar angolano entre Luanda e Lisboa. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, [S. l.], v. 40, p. 184–192, 2023. DOI: 10.24261/2183-816x1340. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/870>. Acesso em: 21 mar. 2025.

SANTANA, Monica Pereira de. A Performance de criadoras negras e o corpo como discurso (p. 65-79). **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 39, dezembro, 2017.2. Salvador (BA): UFBA/PPGAC.**

SANTANA, Mônica Pereira de. **Mulheres negras: (auto) - (re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras.** Tese (Doutorado) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

SANTANA, Thiago de Lemos. **OUTROS LUGARES DE ONDE SE VÊ: Acessibilidade Comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2023.

SANTANA, Thiago de Lemos; LIMA, Marlini Dorneles de; DALLA DÉA, Vanessa Helena Santana. Poéticas Acessíveis no Cerrado: encontros, criações e experiências em Artes da Cena. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 13, n. 00, p. e023007, 2023. DOI: 10.20396/pita.v13i00.8673459. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8673459>. Acesso em: 30 set. 2024.

SANTOS, Ana Cristina; FONTES, Fernando; MARTINS, Bruno Sena; SANTOS, Ana Lúcia (orgs.). **Mulheres, Sexualidade, Deficiência – Interditos da Cidadania Íntima.** CES/Edições Almedina: Coimbra, 2019.

SANTOS, Flavia Cristina Honorato dos; Kabilaewatala, Renata de Lima Silva. **Ressonâncias musicais no corpo e cena da performance negra.** Revista Bras. Estudos da Presença, Som em cena, v. 14 (4), São Paulo: 2024. DOI:< <https://doi.org/10.1590/2237-2660138340vs01>> Acesso em 8 abr. 2025.

SANTOS, Flavia Cristina Honorato dos. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por cima do mar eu vim.** Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10349>. Acesso em 8 abr. 2025.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SARAGOÇA, Maria José; CANDEIAS, Adelina. Da incapacidade à inclusão: o percurso conceitual à luz da Legislação educativa portuguesa. *In*: CANDEIAS, Adelina (coord.). **Desenvolvimento ao longo da vida: Aprendizagem, Bem-estar e Inclusão.** Évora: Universidade de Évora, 2019. Cap. 13, p. 226-243.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade Cultural para pessoas com deficiência - Benefícios para todos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, [S. l.], n. 06. v. 01, p. 23–43, 2018.

SHAKESPEARE, Tom. The Social Model of Disability, In: *The Disability Studies Reader*, 3 ed., Routledge, 2010.

SCHECHNER, Richard. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo? Dossiê: Estudos da Performance. *Periódico Sociedade e Estado (S&E)*, V. 29, n.(3), 2014. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000300003>> Acesso em 01 de mar. 2023.

SCHMITZ, Beto. Mortes violentas de LGBTQ+ Brasil: Observatório do Grupo Gay da Bahia, 2022. **Grupo Dignidade**, [S. l.], 19 jan. 2023. Disponível em <<https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>> Acesso em 01 de mar. 2023.

SHILDRICK, Margarit. Algumas reflexões sobre a cidadania sexual e mulheres com deficiência. In: SANTOS, Ana Cristina; FONTES, Fernando; MARTINS, Bruno Sena; SANTOS, Ana Lúcia (orgs.). **Mulheres, Sexualidade, Deficiência – Interditos da Cidadania Íntima**. CES/Edições Almedina: Coimbra, 2019.

SIEBERS, Tobin. **Disability aesthetics**. Ann Arbor: The University of Michigan Press; 2010.

SILVA, Ana Carolina Pereira da. **Dança (Inclusiva) O Impacto do Grupo Dançando com a Diferença**. Dissertação de mestrado. Universidade da Madeira, Ilha da Madeira, 2011.

SILVA, Marilza Oliveira da; CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Dança das Rainhas Mercedes Baptista e Josy Brasil: Marcas do racismo e do capacitismo na Dança Afrobrasileira. **Cahiers franco-latino-américains d'études sur le handicap** [Online], n. 1, 2023. DOI: https://dx.doi.org/10.56078/cfla_discapacidad.179

SILVA, R. de L.; PEIXOTO, J. D. (2022). Negro Teatro, Negra Performance. **Revista Brasileira de Estudos Da Presença**, [S. l.], v. 12 n. 4, 2022, e120854. <https://doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01>

SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas**: a Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/615943>. Acesso em: mar. 2025.

SILVA, R. L.; JESUS, R. F. “É mito, mas pode ser verdade”: As africanidades brasileiras nos processos interativos em dança. Dossiê Africanidades Brasileiras. **Temporis** [ação], [S. l.], v. 19, n. 2, jul/dez, 2019 (e-190201).

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. 338 p. Disponível em: <http://www.editorafi.org>

SILVA, Emerson; MATTOSO, Verônica. Arte/Educação e acessibilidade cultural: uma encruzilhada epistemológica. In: OLIVEIRA, Francisco Gomes de [et al.]. **Acessibilidade**

cultural no Brasil: narrativas e vivências em ambientes sociais. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2016.

SILVA, Renata de Lima; LARANJEIRA, Carolina; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. Poéticas Afro-ameríndias no ensino superior de Dança: Corpos insurgentes em performances de (re)existência. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–29, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0106. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21129>. Acesso em: 7 abr. 2025.

SOARES, Ana Cecília Vieira. **Nem belo, nem feio: Grottox. Pelo direito de dançar a diferença.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

SOUSA, Lourdes Benedita da Silva. **A inclusão dentro da inclusão:** o aluno negro e surdo na rede de educação pública da cidade de São Paulo. 2023. 108 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) — Universidade Nove de Julho, São Paulo.

SOUZA, Joyce (Coord.). Encruzilhadas Artísticas para Criar, Resistir e Subverter. Formação. **Teatro Nacional D. Maria II**, Lisboa, 30 set. 2024. Disponível em: <<https://www.tndm.pt/pt/programacao/oficinas-e-formacao/encruzilhadas-artisticas-para-criar-resistir-e-subverter/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

TÁBOAS, Ísis Dantas Menezes Zornoff. **Apontamentos materialistas à interseccionalidade.** Revista Estudos Feministas, Vol. 29, n. 1, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n176725>> Acesso em: 7 abr. 2025

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** Performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em cena:** desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Bahia, Programa de pós-graduação em artes cênicas, Escola de dança/escola de teatro, 2010.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A estética da Experiência:** trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos. Tese (doutorado) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Em cena, deficiência: tecituras protéticas entre discursos e ausências. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 3-14, 2018. DOI: 10.20396/pita.v8i2.8653869. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8653869>. Acesso em: 10 dez. 2024.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em cena:** a ciência excluída e outras estéticas. Natal: Offset, 2021.

TOURINHO, Ligia. **Jogo Coreográfico: uma proposta pedagógica e artística sobre o fenômeno da composição coreográfica e dramaturgica na dança contemporânea.** V. 8, n. 1 v. 8 n. 1 (2007): IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

/Pesquisa em Dança no Brasil: Processos e Investigações. Disponível em <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1202>

TRABALHADORAS domésticas em situação análoga à escravidão no Brasil, até quando? **Fenatrad**, [S. l.], 4 abr. 2022. Disponível em: <<https://fenatrad.org.br/2022/04/04/trabalhadoras-domesticas-em-situacao-analoga-a-escravidao-no-brasil-ate-quando/#:~:text=No%20Brasil%2C%20de%202017%20a,em%20situa%C3%A7%C3%A3o%20de%20vulnerabilidade%20social>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974. 248 p.

VARANDA, Paula. A diferença que faz a diferença – os discursos corporais de Diana Niepce e Mickaella Dantas. **Revista Estud(i)os de Dança**, v. 2, n. 2, red. 2: e202400208, 2024. DOI: <<https://doi.org/10.53072/RED202402/00208>>. Acesso em 10 mar. 2025.

VÁZQUEZ, Karelía. Corpos de Pandemia. **El País**, Espanã, 18 ago. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/eps/2021-08-18/corpos-de-pandemia.html>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

VICENZO, Giacomo. Você sabe o que significa cada letra da sigla LGBTQIA+? **Ecoa** (Uol), São Paulo, 7 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/12/07/o-que-significa-lgbtqia-e-como-a-sigla-da-visibilidade-a-diferentes-lutas.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

VIDEODANÇA Instantes - Rafaela Francisco. Brasil, 8 jan. 2021. Publicado por Rafaela Francisco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0pmH50p5ng>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

XAVIER, Ernesto. **Senti na pele**: relatos. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.