



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS



Emerson José da Silva

O corpo deficiente em cena: Um olhar pedagógico no
processo de montagem “A Dança de Todos os Tempos”

OURO PRETO
2026

Emerson José da Silva

O corpo deficiente em cena: Um olhar pedagógico no processo de montagem “A Dança de Todos os Tempos”

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Artes Cênicas – Licenciatura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada(o) em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. Marcelo Eduardo Rocco Gasperi



FOLHA DE APROVAÇÃO

Emerson José da Silva

O corpo deficiente em cena: Um olhar pedagógico no processo de montagem “A Dança de Todos os Tempos”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Curso de Artes Cênicas - Licenciatura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado

Aprovada em 24 de fevereiro de 2026

Membros da banca

Doutor - Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Doutora - Neide das Graças de Souza Bortolini- Universidade Federal de Ouro Preto
Doutora - Iassanã Martins da Silva - Universidade Federal de Ouro Preto

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 06 de abril de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, COORDENADOR(A) DO CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS**, em 06/04/2026, às 17:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1084909** e o código CRC **8DBA3D31**.

Agradecimentos

Ao projeto de extensão CIA da Gente e ao financiamento da Fundação Gorceix, que me possibilitaram atuar na APAE de Ouro Preto e viver experiências fundamentais para a construção deste trabalho.

A Deus, criador de todas as coisas, agradeço pela vida que pulsa, pela força que sustenta e pela possibilidade de percorrer este caminho até aqui.

À minha mãe Eliana José Simões da Silva, guardiã do meu lar, ofereço minha mais profunda gratidão. Seu cuidado, sua coragem e seu esforço silencioso foram chão firme para que eu pudesse permanecer e sonhar.

Aos meus dois irmãos Leiliane e Matheus, que caminham comigo na tessitura da minha formação humana, agradeço pelos compartilhamentos e pelos aprendizados que nascem da convivência.

Aos amigos que encontrei ao longo da caminhada universitária, agradeço por caminharem ao meu lado, por dividirem afetos, dúvidas e conquistas, tornando o percurso mais leve e possível.

Ao meu orientador, Marcelo Rocco, agradeço pela escuta atenta, pela confiança e pela presença constante durante um processo exigente e transformador. Estendo meu agradecimento a todo o corpo docente, que, com generosidade e compromisso, apontou caminhos, provocou perguntas e colaborou para a construção deste percurso acadêmico e artístico.

À Membras da banca, professoras Neide Bortolini e Iassanã Martins, pela leitura cuidadosa e por todo o aprendizado.

Por fim, aos meus discentes da APAE, que tanto me ensinaram e seguem me ensinando nesta trajetória de formação como professor, minha gratidão profunda. É com eles e por eles que este trabalho ganha sentido.

Resumo

Este trabalho investiga o teatro como prática pedagógica inclusiva a partir do processo de montagem do espetáculo “A Dança de Todos os Tempos”, desenvolvido com estudantes com deficiências dentro da instituição da APAE de Ouro Preto, no âmbito do projeto de extensão CIA da Gente, realizado em 2022. A pesquisa tem como objetivo analisar de que modo a pessoa com deficiência, quando está em cena, pode ampliar concepções de presença, expressividade e autonomia no contexto educacional. Fundamentado em uma abordagem qualitativa, o estudo articula relato de experiência, reflexão teórica e análise dos processos criativos vivenciados nas aulas e na construção do espetáculo. Nesse sentido, a pesquisa fundamenta-se nas contribuições de Paulo Freire, sobretudo em sua compreensão da autonomia na educação como elemento central para o desenvolvimento do pensamento autônomo. Com vistas à ampliação do referencial teórico, incorporam-se ainda os estudos do teatrólogo Augusto Boal. A partir da adaptação de metodologias pedagógicas, da ampliação das formas de comunicação e da valorização das singularidades corporais, o teatro revelou-se um espaço de acessibilidade simbólica e de afirmação do corpo com deficiência como corpo político, expressivo e criador. Os resultados indicam que práticas teatrais acessíveis contribuem para a ruptura de modelos normativos de ensino e de estética, fortalecendo processos educativos baseados no pertencimento, na autonomia e no direito à criação artística.

Palavras-chave: Acessibilidade; Corpo com deficiência; Pedagogia do teatro; Teatro.

Abstract

This study investigates theatre as an inclusive pedagogical practice based on the process of staging the performance “The Dance of All Times”, developed with students with disabilities at the APAE institution in Ouro Preto, within the scope of the extension project CIA da Gente, carried out in 2022. The research aims to analyze how the body with disability, when placed on stage, can expand conceptions of presence, expressiveness, and autonomy in the educational context. Grounded in a qualitative approach, the study combines experience reports, theoretical reflection, and analysis of the creative processes experienced during classes and throughout the construction of the performance. In this sense, the research is grounded in the contributions of Paulo Freire, especially his understanding of autonomy in education as a central element for the development of autonomous thinking. In order to broaden the theoretical framework, the studies of theatre practitioner Augusto Boal are also incorporated. Through the adaptation of pedagogical methodologies, the expansion of forms of communication, and the appreciation of bodily singularities, theatre proved to be a space of symbolic accessibility and of affirmation of the body with disability as a political, expressive, and creative body. The results indicate that accessible theatrical practices contribute to breaking normative models of teaching and aesthetics, strengthening educational processes based on belonging, autonomy, and the right to artistic creation.

Keywords: Accessibility; Body with disability; Inclusion; Theatre; Theatre pedagogy.

Fissuras na Cena: o corpo com deficiência entre experiência, ética e criação

A escolha em desenvolver este trabalho de conclusão de curso (TCC) a partir da experiência teatral com estudantes da APAE/Ouro Preto (MG) nasce de um encontro potente entre minha trajetória artística e a percepção da necessidade urgente de práticas cênicas inclusivas no campo da educação. Durante minha vivência como bolsista do projeto e, posteriormente, como coordenador da equipe de teatro na instituição, pude observar que o teatro, quando realizado por uma perspectiva ética e sensível, torna-se um espaço privilegiado para a emergência de autonomia, expressividade e pertencimento entre estudantes com deficiências intelectuais e múltiplas¹.

A presença desses corpos, muitas vezes invisibilizados ou reduzidos a diagnósticos, desestabiliza normas hegemônicas de performance, criando fissuras capazes de ampliar o entendimento do que é presença cênica, comunicação e experiência estética. Durante séculos, os discursos médicos e jurídicos exerceram forte influência sobre a forma como os corpos com deficiência foram compreendidos socialmente, atribuindo-lhes marcas de anormalidade, incapacidade e dependência. Esse enquadramento normativo produziu práticas de interdição moral, sujeição política e controle da autonomia, sustentando modelos de exclusão que reduziram a deficiência a um problema individual a ser tratado ou corrigido. Conforme analisa Débora Diniz² (2007), a deficiência foi historicamente situada como uma condição de desvantagem, uma vez que “o conceito de deficiência é fruto de uma política de opressão sobre a pessoa com deficiência” (Diniz, 2007, p. 23), sustentada por práticas institucionais que legitimam a tutela e a medicalização dos corpos.

Nesse contexto, antes do século XX no Brasil a deficiência foi frequentemente associada à ideia de tragédia pessoal, fracasso corporal e invalidez, o que reforçou intervenções médicas voltadas à correção e à normalização.

¹ A deficiência intelectual refere-se a um funcionamento intelectual e adaptativo que se desenvolveu de forma diferenciada em decorrência de fatores genéticos, biológicos ou ambientais ocorridos durante o período gestacional, no nascimento ou nos primeiros anos de vida. Não se trata de uma doença, mas de uma condição relacionada ao desenvolvimento, manifestada antes dos 18 anos. A deficiência múltipla, por sua vez, caracteriza-se pela associação de duas ou mais deficiências em uma mesma pessoa, podendo envolver aspectos intelectuais, físicos, sensoriais ou comunicacionais. Acessado em: <https://blog.sabin.com.br/saude/o-que-e-deficiencia-intelectual-e-multipla/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20a%20defici%C3%Aancia.tratamento%20com%20medicamentos%20psicotr%C3%B3picos%20diariamente>.

² Débora Diniz é uma antropóloga, professora, pesquisadora e documentarista brasileira, reconhecida internacionalmente por seus estudos em deficiência, bioética, direitos humanos e feminismo.

Assim, observa-se a existência de uma medicina normatizadora e corretiva cuja emergência na detecção do problema é superior ao entendimento das patologias enquanto desdobramentos da vida humana, os quais devem também integrar o processo de observação clínica. A norma, neste sentido assume o lugar da cura que endireita o corpo para o retorno ao convívio social e é por meio da norma que os corpos classificados como imperfeitos carregam o peso de sua (a) normalização também cancelada pela ação médica (Teixeira, 2011, p.83).

O modelo médico da deficiência privilegiou o diagnóstico em detrimento da experiência vivida, operando sob a lógica de que o corpo fora da norma deveria ser ajustado para o retorno ao convívio social. Tom Shakespeare³ (2010) critica essa perspectiva ao afirmar que “a deficiência não é simplesmente uma característica do corpo, mas o resultado da interação entre corpos com impedimentos e ambientes que não os acolhem” (Shakespeare, 2010, p. 36), deslocando o foco da limitação individual para as barreiras sociais que produzem a exclusão.

A partir da segunda metade do século XX, movimentos sociais protagonizados por pessoas com deficiência passaram a questionar esse paradigma, reivindicando novas formas de reconhecimento e participação social. É nesse cenário que emergem os modelos sociais da deficiência, que propõem a compreensão da deficiência como resultado de relações sociais excludentes. Segundo Diniz (2007), esse deslocamento teórico permitiu compreender que “a opressão vivida pelas pessoas com deficiência não decorre da deficiência em si, mas das estruturas sociais que produzem a exclusão” (Diniz, 2007, p. 31), consolidando a deficiência como uma questão de direitos humanos. Entretanto, Shakespeare (2010) chama atenção para os limites de uma leitura excessivamente abstrata do modelo social, alertando para o risco de invisibilizar as experiências corporais concretas.

Para o autor, é fundamental reconhecer que “as pessoas vivem a deficiência em seus corpos, e essas experiências corporais importam” (Shakespeares, 2010, p. 75), defendendo uma abordagem relacional que considere simultaneamente corpo, sociedade e cultura. Nessa mesma direção, Withers⁴ (2012) afirma que a deficiência não pode ser compreendida como uma categoria fixa ou essencializada, uma vez

³ Tom Shakespeare é um sociólogo britânico e pesquisador dos Estudos da Deficiência, reconhecido internacionalmente por suas contribuições ao debate sobre o modelo social da deficiência, bioética e direitos das pessoas com deficiência. Diferente de alguns autores do campo, ele é uma pessoa com deficiência.

⁴ A. J Withers é um ativista, pesquisador e educador canadense da área dos Estudos da Deficiência, especialmente ligado ao campo da Justiça da Deficiência. Ele também é uma pessoa com deficiência.

que “a deficiência é contextual e historicamente construída” (Withers, 2012, p. 2). Para a autora, compreender a deficiência implica ouvir as vozes daqueles que vivem essa experiência, pois são essas narrativas que revelam os mecanismos cotidianos de exclusão ainda presentes na sociedade. Ao afirmar que “não é possível entender o que é a deficiência sem compreender o que ela tem sido” (Withers, 2012, p. 2), a autora reforça a necessidade de uma análise situada, histórica e política do fenômeno. Ressalto que todos os corpos necessitam de atenção, sejam eles com ou sem deficiência.

Dessa forma, ao articular as contribuições de Diniz (2007), Shakespeare (2010) e Withers (2012), compreende-se que a deficiência não pode ser reduzida a um diagnóstico clínico, mas deve ser entendida como uma experiência humana complexa, atravessada por relações de poder, estigmas sociais e disputas por reconhecimento. Essa perspectiva amplia o campo de análise para além da medicina, abrindo espaço para práticas pedagógicas, artísticas e sociais que reconheçam os corpos em suas singularidades, potências e modos próprios de existir.

Assim, o trabalho desenvolvido na APAE/Ouro Preto provocou em mim deslocamentos importantes no modo de compreender o corpo e suas possibilidades expressivas. Essa vivência constituiu-se como motor afetivo, prático e teórico para a realização deste TCC, pois revelou que o teatro não se limita a técnicas formais, mas se constrói como prática relacional e pedagógica de encontro. Além do impacto pessoal e formativo, a elaboração deste estudo se justifica pela relevância acadêmica e social de investigar como o teatro pode operar como mecanismo de acessibilidade simbólica de inclusão, entendendo que, acessibilidade não é um complemento para a formação pessoal, mas sim um direito de cada cidadão tendo ou não deficiência. Ao oferecer um espaço seguro de criação, o teatro possibilita que estudantes DEF⁵ afirmem sua subjetividade, exercitem possibilidades que construam modos próprios de expressão, quebrando uma estética do corpo com deficiência (como estética da impossibilidade), rompendo com padrões normativos historicamente impostos aos corpos.

⁵ Termo criado e reivindicado por artistas e ativistas com deficiência. Gíria criada pela pesquisadora e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Carolina Teixeira, de Natal (RN), artista DEF, ex-integrante do grupo Roda Viva e escritora do livro Deficiência em cena.

Explorar as fisicalidades do corpo com deficiência enquanto estética de atuação no mundo nos leva para o caminho contrário ao que se espera da estética “limpa” do bípede, o movimento dos nossos corpos pressupõe assimetria e partindo deste conceito existe uma infinidade de linguagens a serem exploradas. A despadronização do corpo é que desperta o novo (Infanger, 2025, p.36).

Em uma sociedade ainda marcada pelo capacitismo, refletir sobre práticas teatrais inclusivas e acessíveis se torna um gesto político, ético e artístico. Assim, este trabalho busca contribuir para a ampliação das discussões sobre pedagogia do teatro, educação especial e arte inclusiva, propondo reflexões que superem modelos normativos e reconheçam a potência singular de cada corpo que habita na cena.

Da intensidade à complexidade (O estado da docência na APAE)

No ano de 2022 no período de abril até dezembro, realizei meu terceiro estágio orientado e supervisionado pelo professor Paulo Ricardo Maffei de Araujo dentro da instituição da APAE concomitantemente ao projeto de extensão CIA da Gente - Arte, Saúde, Educação e Sociedade, oferecendo aulas de teatro⁶. O projeto é financiado pela Fundação Gorceix⁷ e tem como intuito desenvolver ações culturais na cidade de Ouro Preto (MG) desde 2005. Além das ações ocorridas na APAE, havia também ações na Pastoral da Criança e do Adolescente, no lar São Vicente de Paulo, no hospital Santa Casa de Misericórdia e no Centro de Atenção Psicossocial Infanto-juvenil. Em 2019 passaram a ser atendidos o Coral, o grupo de violões da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e a Comunidade da Figueira. O trabalho realizado através do projeto na instituição APAE passa pela pesquisa, diálogo e planejamento de ações artísticas através do teatro e da música nas aulas, e também nos ensaios para o Festival de Artes:

O universo de atividades desenvolvidas pelo Cia da Gente se pauta no tripé Arte, Educação e Sociedade. São áreas norteadoras, sendo que os princípios da singularidade, da alteridade e do direito estão presentes no

⁶As aulas de teatro acontecem uma vez por semana, abrangendo três turnos: manhã (7h30 às 8h30 – alfabetização), tarde (13h às 14h – sensibilização) e noite (17h às 18h – Educação de Jovens e Adultos – EJA). Em cada um desses grupos, as atividades teatrais se configuram como um campo de experimentação artística, expressão corporal e escuta sensível.

⁷Fundação Gorceix é uma instituição filantrópica sem fins lucrativos que tem como objetivo dar suporte aos alunos da Escola de Minas, da Universidade Federal de Ouro Preto. É a mantenedora do projeto de extensão Cia da Gente e fica localizada na Rua Carlos Walter Marinho Campos, nº57, CEP: 35400-000 em Ouro Preto, MG.

planejamento e no desenvolvimento de nossas ações perante o amplo público atendido: Crianças, jovens, adultos, idosos, enfermos, deficientes (Alvarenga, Silva, 2020, p.16).

As atividades proposta na APAE tinham intuito de estimular a atenção, concentração, desenvoltura espacial e possibilidades corporais, contribuindo para o desenvolvimento da autonomia e da autoestima, como é demonstrado na figura 1 e também adotado pela diretora da instituição Mara Regina (2020) “Esse trabalho, elaborado pela APAE de Ouro Preto com a colaboração do Cia da Gente, é de grande relevância para o desenvolvimento psicossocial dos educandos”.

Figura 1 - Atividade com relação de espaço e objeto através de estímulos sonoros.



Fonte: Arquivo Pessoal (2022).

É por meio das escolhas pedagógicas realizadas nas práticas em aula, dos questionamentos provocados, da observação atenta e do cuidado com os sentidos atribuídos às ações de cada estudante que se constrói o deslocamento da heteronomia para a autonomia. Reconhecer que cada sujeito possui uma estética própria e modos singulares de apreender o mundo implica compreender a formação como um processo contínuo. Nessa perspectiva, a “caminhada”, tal como evocada por Freire, acontece nos percursos, nos passos compartilhados e nos estímulos que favorecem, gradualmente, a construção do pensamento próprio. Sendo assim, o teatro assume um papel educativo que contribui para o desempenho, oferecendo aos estudantes um espaço seguro de criação e de pertencimento dentro da presença do existir.

Mais do que um ser no mundo, o ser humano se tornou uma Presença no mundo, com o mundo e com os outros. Presença que, reconhecendo a outra presença como um “não-eu” se reconhece como “si própria”. Presença que se pensa a si mesma, que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, que decide, que rompe (Freire, 2006, p.18).

A equipe dentro da instituição era constituída por Bruna Macedo⁸, Isabela Resende⁹, Luan Ramos¹⁰, Lucas Egg¹¹ e Lucas Lacerda¹² e eu (Emerson José). Uma equipe formada por 5 bolsistas e um voluntário que atuavam junto a instituição da APAE. Além das divisões de equipes para o atendimento nas instituições, o projeto possui uma estrutura formada pelos Coordenadores docentes: Prof.^a Fernanda Aparecida Oliveira Rodrigues Silva¹³ (DEEDU/UFOP) e o Prof. Marco Flávio de Alvarenga (DEART/UFOP)¹⁴; e por uma Coordenadora Discente, a aluna do curso de Artes Cênicas (DEART/UFOP) Rosana Luíza Tossige¹⁵.

Desse modo, o projeto de extensão Cia da Gente configura-se como um espaço ampliado de atuação pedagógica, artística e social, no qual a docência se constrói de forma coletiva e situada. Ao articular arte, educação e sociedade, o projeto não apenas viabiliza o acesso às práticas artísticas em diferentes contextos institucionais, mas também produz modos de ensino-aprendizagem sensíveis às singularidades dos sujeitos envolvidos, inclusive dos discentes de graduação vinculados ao projeto.

⁸ Estudante de Pedagogia pela UFOP.

⁹ Estudante de Artes Cênicas Bacharel pela UFOP.

¹⁰ Estudante de Artes Cênicas Licenciatura pela UFOP.

¹¹ Estudante de Música pela UFOP.

¹² Estudante de Artes Cênicas Bacharel pela UFOP.

¹³ A professora é pós-doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2020), com estudos na University of Wisconsin–Madison (2019), doutora (2013) e mestra (2008) em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé (1995). Atua como professora adjunta no Departamento de Educação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com experiência em Educação de Jovens e Adultos, formação docente e educação popular, desenvolvendo pesquisas voltadas à redução das desigualdades sociais e educacionais. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5864434458843035>. Acesso em: 05 de janeiro de 2026.

¹⁴ Professor assistente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), atua nas áreas de expressão vocal e verbal, com ênfase em extensão universitária, arte-educação e arte-terapia. Integra o Grupo de Pesquisa Voz e Cena (UnB) e coordena o projeto de extensão Cia da Gente. É mestre em Artes (Teatro) pela UFMG e possui formação em Administração, com atuação também como preparador vocal, ator, cantor, compositor e gestor cultural. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5290386618057121>. Acesso: em 05 de janeiro de 2026.

¹⁵ Bacharela em Humanidades pela UFVJM, aluna da UFOP, bolsista e coordenadora do Cia. da Gente.

Perspectiva do possível: o corpo Deficiente imerso no teatro

Meu contato com pessoas com deficiência me permitiu perceber, de maneira mais clara, como o capacitismo (a ideia de que essas pessoas são "incapazes" ou "coitadas") está entranhado em muitos aspectos da sociedade, incluindo a educação.

O capacitismo é a opressão vivida pelas pessoas com deficiência e sua raiz está nas mesmas instituições econômicas e políticas que servem de base para o patriarcado heterossexista, o racismo e a lesbohomotransfobia. Esta é a primeira interpretação para o capacitismo, isto é, uma forma de discriminação contra um grupo social específico, o das pessoas com deficiência (Mello, 2020, p.101).

Inicialmente, percebi a dificuldade de estabelecer uma comunicação fluida e de confiança, pois a sociedade muitas vezes nos ensina a ver a deficiência como um obstáculo intransponível. No entanto, foi justamente nesse espaço que fui desafiado a questionar esses estigmas e a desenvolver uma nova perspectiva, que reconhece a capacidade e o potencial de cada discente. Durante o processo, percebi que, ao invés de adotar uma postura paternalista que limita e tenta estabelecer uma relação de hierarquia com os outros corpos ou que tenta compensar as deficiências, vi que o verdadeiro foco deveria ser o reconhecimento das habilidades, capacidades e limites de cada aluno pois estabelece uma dinâmica de autonomia no trabalho processual dos discentes, respeitando suas formas únicas de ser e de se comunicar.

A comunicação no ambiente de ensino de teatro, por exemplo, passou a envolver mais do que palavras. Nem todos os alunos se comunicam da mesma forma, e isso exigiu de mim uma adaptação constante no uso de linguagem e gestos. A simples instrução de "andem pelo espaço" que demonstrado na figura 2, não era acessível para todos, levando-me a reformular a linguagem para: "desloquem-se pelo espaço", elevando uma acessibilidade metodológica¹⁶. Isso não foi apenas uma adaptação linguística, mas uma mudança no olhar e na percepção de que cada aluno tem suas próprias formas de percepção e de expressão.

¹⁶Modo de planejar e aplicar métodos, técnicas e estratégias pedagógicas ou comunicacionais que possam ser compreendidos, utilizados e vivenciados por todas as pessoas. Seu objetivo é garantir que o mesmo conteúdo seja acessível em diferentes formatos e abordagens, possibilitando que cada pessoa, com ou sem deficiência, utilize os recursos mais adequados ao seu modo de aprender e se relacionar com o conhecimento.

Figura 2 - Atividade de deslocamento pelo espaço.



Fonte: Arquivo pessoal (2022).

O teatro, como mecanismo de expressão, se tornou um campo privilegiado para explorar as diversas maneiras de comunicação dos discentes, que muitas vezes não se baseavam apenas em palavras, mas também em gestos, gritos ou até mesmo silêncios. Ao entender que nem todos iriam se comunicar da mesma maneira que eu me comunico verbalmente, percebi que a verdadeira comunicação vai além das palavras silábicas. O uso de gestos, olhares e outros meios de expressão não verbais se tornaram parte fundamental desse processo de ensino, enriquecendo a troca entre mim e os discentes com deficiência. A busca por uma abordagem mais acessível foi desafiadora, pois demandava não apenas adaptação das técnicas pedagógicas, mas uma mudança de *mindset*: a capacidade não está em conformidade com um padrão específico, mas sim na habilidade de cada pessoa em se expressar de maneiras únicas. A deficiência, nesse contexto, deixa de ser vista como uma limitação e passa a ser uma característica, entre tantas outras, que compõem a complexidade humana.

O espetáculo de final de ano, que originalmente seria baseado em “A Terra dos Meninos Pelados” do escritor Graciliano Ramos¹⁷, acabou sendo modificado

¹⁷ Graciliano Ramos, em *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), constrói uma narrativa simbólica sobre a exclusão e a diferença. O protagonista, Raimundo, um menino de cabeça pelada e um olho de cada cor, é rejeitado por sua aparência e por não se encaixar nos padrões sociais de sua cidade. Ao criar o imaginário de Tatipirun (um lugar onde as diferenças são aceitas) o autor evidencia, de forma metafórica, as consequências da exclusão social e o desejo humano por pertencimento. A obra reflete

devido a um conflito interno na instituição, em decorrência da predileção de algumas professoras por discentes com uma deficiência que se relacionassem a um corpo “normal” (igual ou semelhante ao dela, e que fugisse e mascarasse a deficiência da pessoa). O que iria contra a proposta do projeto e de algumas professoras de um teatro acessível e sem escolha de personagens por conta de sua deficiência, como, por exemplo: as árvores do vale seriam as pessoas surdas por não serem verbais. O grupo de bolsistas do projeto se mobilizou para mostrar o quanto isso era grave dentro da instituição no quesito de respeito e segregação daquelas pessoas naquele ambiente. Essa mudança de dramaturgia, que poderia ser vista como uma perda se transformou em uma oportunidade de resgatar a trajetória de superação dos discentes, criando um espetáculo que recontasse as apresentações que já haviam sido realizadas ao longo dos anos, escolhendo lembrar o caminho trilhado pelos alunos durante todas as apresentações feitas, nomeando uma nova dramaturgia por “A Dança de Todos os Tempos”.

O espetáculo “A Dança de Todos os Tempos” foi concebido com o objetivo de celebrar os quarenta anos da APAE de Ouro Preto. O enredo, proposto por uma das professoras, partiu da lembrança de apresentações realizadas em festivais da APAE ao longo dos anos. A partir da metáfora de uma máquina do tempo, o espetáculo buscou resgatar e visitar danças de diferentes períodos, articulando essas memórias às escolhas e participações dos estudantes no processo de criação.

Os personagens Francisco (estudante) e a Professora (personagem sem nome para homenagear as pedagogas) introduziram e finalizaram o enredo conforme a trajetória dos espetáculos que estavam sendo lembrados nesta viagem do tempo, mostrando a importância da construção das APAEs e da persistência nos tempos atuais.

O espetáculo foi estruturado a partir da participação de doze núcleos, organizados conforme os turnos da instituição (manhã, tarde e noite), estratégia que favoreceu tanto a dinâmica dos ensaios quanto o envolvimento coletivo dos estudantes. Nesse contexto, a dança, enquanto linguagem artística amplamente aceita e valorizada pelos participantes, ocupou um papel central na construção da dramaturgia, atravessando todo o espetáculo como elemento de expressão, memória e pertencimento.

a crítica de Graciliano às estruturas sociais excludentes, um tema recorrente em sua literatura e na realidade brasileira.

Na figura 4 podemos observar 10 estudantes do período da manhã, encenando com véus sobre o rosto, no palco do teatro Centro de Artes e Convenções da UFOP¹⁸. Nesta cena, por mais que esteja coreografada, foi particularmente, criada através de três modos, jogos de utilização de objeto como já citado e inserido nas aulas de teatro, pesquisa das pedagogas e vivência das estudantes dentro da dança do ventre.

Figura 4 - Cena da Dança do ventre



Fonte: Arquivo pessoal (2022).

Entende-se que a atenção às acessibilidades configura-se como um esforço indispensável para que a presença em cena expresse a vontade própria dos estudantes, fortalecendo a autonomia e sustentando um processo artístico-educativo pautado na relação. Trata-se de um percurso que, como aponta Freire, coloca o sujeito em “[...] diálogo constante com o outro”, predispondo-o a revisões permanentes e à análise crítica de seus próprios “achados”, bem como a “uma certa rebeldia, no sentido mais humano da expressão” (FREIRE, 1967, p. 90). Essa rebeldia não se refere à negação gratuita, mas à recusa em se conformar com aquilo que é imposto, exigindo práticas pedagógicas que favoreçam presenças cada vez mais autônomas, sem a imposição de ideias ou modelos estéticos.

Nesse horizonte ético e político, o pensamento de Augusto Boal amplia a compreensão do teatro como espaço de enfrentamento das múltiplas formas de

¹⁸ O Centro de Artes e Convenções da Universidade Federal de Ouro Preto oferece espaço para a realização de eventos. A área do Teatro tem 825m² e 510 lugares. Localização: Diogo de Vasconcelos, R. do Pilar, 328, Ouro Preto - MG, 35400-000.

opressão. Para o autor, entre essas opressões, “uma das mais cruéis é a exclusão social que atinge pobres e miseráveis, estrangeiros e não-conformes, mulheres e crianças”.

A perspectiva teatral proposta por Boal articula, de forma indissociável, as dimensões estética, política, social e educativa, com o objetivo de promover a conscientização acerca das questões que atravessam a experiência humana. Compreendido como forma de comunicação, o teatro torna-se um campo de resistência e de luta contra sistemas opressores, possibilitando que os sujeitos reconheçam suas dificuldades, desejos e vontades. Para além de uma abordagem exclusivamente emocional, Boal destaca que “importante da emoção é o seu significado. Não podemos falar de emoção sem razão ou, inversamente, de razão sem emoção [...]” (BOAL, 1982, p. 46). É na articulação entre consciência emocional e racional que se constroem os sentidos da experiência e se desenvolvem processos de autonomia e afirmação da vontade própria. Ressaltando que o Teatro do Oprimido não pode restringir-se a determinados grupos sociais, pois “entre os excluídos, vítimas até mesmo de outros excluídos, estão os portadores de dificuldades mentais” (BOAL, 2009, p. 236–237). Nesse sentido, a ética que atravessa essa prática teatral convoca o compromisso com a transformação das realidades opressivas, sejam elas concretas ou simbólicas.

Cada sujeito, com ou sem deficiência, carrega modos singulares de ver, ser, fazer e criar no mundo. A arte, ao reconhecer e acolher essas singularidades, atua como potência de ampliação das experiências individuais e coletivas. Assim, o fazer artístico se configura como espaço de visibilidade, encontro e construção compartilhada de sentidos, no qual a diferença deixa de ser limitação e passa a constituir potência criadora.

A arte da dança não pode repetir os encargos herdados dos modelos sociais e delegar o espaço artístico como um ato de reparação-justificação para o deficiente, mas sim dar voz a sua expressividade, criação e desejo estético enquanto artista, pensador e mobilizador. O corpo *espástico*, amputado, paralisado, atrofiado recria gestos inomináveis, espaços preenchidos pela ação da vontade, das multiplicidades (Teixeira, 2016, p.89).

No contexto da APAE, torna-se necessário também problematizar as contradições que atravessam os próprios espaços destinados à inclusão. Ainda que a instituição tenha sido criada com o propósito de promover a inclusão nos âmbitos

educacional, social e cultural, a experiência vivida no espetáculo “*A Dança de Todos os Tempos*” evidenciou que a inclusão não se realiza apenas por intenção institucional, mas exige revisão constante das práticas. A insuficiente atenção a aspectos estruturais e metodológicos de acessibilidade impactou diretamente alguns momentos do processo criativo, dificultando o desenvolvimento da autonomia que os bolsistas buscavam fortalecer ao longo dos ensaios. Em uma das cenas, essa tensão tornou-se explícita: estudantes que utilizavam cadeira de rodas tiveram seus movimentos conduzidos por pessoas que não utilizavam o equipamento, o que, ainda que não intencionalmente, deslocava delas a autoria do gesto cênico.

Em quase todos os núcleos em que havia estudantes que usam cadeira de rodas, a partitura corporal era construída sob mediação direta de terceiros. O movimento, que poderia emergir como expressão singular do corpo em cena, acabava sendo executado por condução externa. Assim, o gesto deixava de ser plenamente autônomo para tornar-se dependente, revelando como determinadas práticas, mesmo dentro de um projeto inclusivo, podem reproduzir lógicas tutelares, como é demonstrado na figura 5.

Figura 5 - Núcleo de apresentação das Borboletas com as Flores



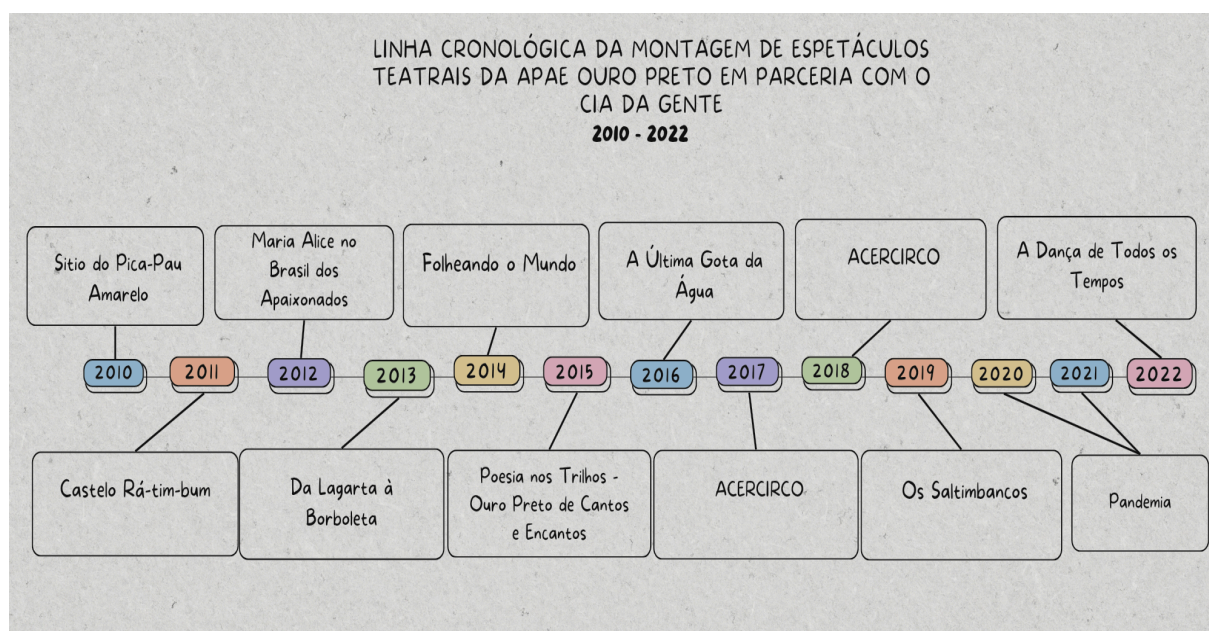
Fonte arquivo pessoal (2022).

Essa situação evidencia que a inclusão não se resume à presença física no palco, mas envolve a garantia de condições reais para que cada sujeito produza sua própria linguagem corporal. Quando o movimento é conduzido por outro, ainda que com intenção de cuidado, corre-se o risco de substituir protagonismo por assistência, autonomia por direção. Reconhecer essa tensão não diminui o projeto; ao contrário,

amplia sua potência crítica. É justamente ao identificar essas inquietações que se torna possível repensar metodologias, rediscutir acessibilidades e aprofundar a construção de uma prática teatral verdadeiramente comprometida com a emancipação dos corpos diversos. O evento, que para muitos discentes era o ápice de sua jornada, passou a ser um reconhecimento de que o aprendizado é um processo contínuo e que cada passo dado é uma vitória por si só.

Em continuidade à documentação de registros realizada pela aluna Isadora Matricarde¹⁹, atualizo a linha do tempo dos festivais teatrais da APAE em parceria com o projeto de extensão Cia da Gente, como demonstrado na Figura 6.

Figura 6 - Linha do tempo registrando os títulos das montagens de espetáculos teatrais da Apae de Ouro Preto em parceria com o Cia. da Gente entre 2010-2022.



Fonte arquivo pessoal (2026).

Em todos estes processos foram adotados práticas colaborativas, que consequentemente são usados até este dado momento (2022), com uma possibilidade metodológica capaz de estimular a autonomia dos discentes participantes compreendida aqui como liberdade de proposição, participação nas decisões e corresponsabilidade pelo processo criativo. No contexto escolar, tal procedimento artístico pode ser compreendido como um dos caminhos de inserção

¹⁹ Graduanda de Licenciatura em Artes Cênicas pela UFOP e bolsista do projeto de extensão Cia da Gente. Atuou no ano de 2019 dentro da instituição da APAE com a montagem do espetáculo "Os Saltimbancos".

da Educação Especial no Brasil.

O desafio da prática colaborativa manifestava-se em diferentes dimensões do processo pedagógico. Do ponto de vista dos estudantes e dos estagiários (bolsistas do projeto de extensão) havia o desejo por experiências que ampliassem a liberdade de experimentar o corpo e de construir, de forma coletiva, situações cênicas. Entre parte do corpo docente, por sua vez, emergia a busca por uma maior articulação entre a espetacularização do teatro, ou aquilo que Teixeira (2016) denomina “eficiência cênica”, frequentemente associada à reprodução de modelos teatrais já vistos ou vivenciados fora da instituição, e as demais atividades desenvolvidas em sala de aula. Somava-se a esse movimento a intenção de diluir uma hierarquia institucional que concentrava as decisões na direção da escola. Nesse contexto, tornava-se evidente que os desejos compartilhados pelos diferentes sujeitos envolvidos convergiam para um mesmo desafio: a construção da criação teatral por meio de um processo colaborativo.

Nesse horizonte, o trabalho desenvolvido na instituição, ao considerar a multiplicidade de olhares e as condições concretas dos sujeitos envolvidos, esteve mais interessado em fomentar a liberdade corporal e expressiva, incentivando a participação e a criação coletiva, do que em alcançar um resultado previamente estabelecido. Essa escolha metodológica levou em conta, ainda, as condições reais da escola para o desenvolvimento das práticas artísticas. A precariedade do investimento público na educação, e de modo ainda mais acentuado na Educação Especial, revela-se tanto nas estruturas físicas quanto nas condições de trabalho dos profissionais. Diante desse cenário, a sustentação das atividades escolares ocorre, em grande medida, por meio da interação constante com as famílias e do apoio da sociedade civil, evitando que a Educação Especial se restrinja a modelos privados, elitizados e excludentes.

De acordo com a reflexão apresentada em “Sujeitos, histórias e experiência” (Martins; Gasperi 2022), pensar o sujeito em sua pluralidade implica reconhecer que o processo educativo deve acolher diferentes modos de estar no mundo, valorizando trajetórias e singularidades.

A experiência cênica do artista deficiente não se reduz ao que é possível ser feito, ou ao que o seu corpo é capaz de superar. Esta noção é vazia e repete a lógica das economias de eficiência que sustentam a ideologia do corpo virtuoso. O fazer artístico desenvolvido por estes corpos, tem rompido

com estruturas cristalizadas e retoricizadas 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, 2016, p.81).

Assim, o teatro, por meio de jogos, improvisações e práticas corporais, torna-se um espaço de reconhecimento das diferenças, um campo onde o corpo é não apenas instrumento, mas linguagem de desestabilização corporal.

Na APAE, essa perspectiva ganha contornos concretos: os estudantes encontram no teatro uma forma de comunicação sensível, onde gestos, sons e movimentos ultrapassam os limites da palavra. O processo teatral favorece a expressão de emoções, desejos e memórias, contribuindo para a construção de uma subjetividade ativa e criadora, fugindo de um modelo de 'superação' dentro de cena.

Reforçar o modelo da 'superação' dos limites implica na manutenção das relações binárias entre eficiência e deficiência, por meio de uma conduta cênica que se destina a provar: O que pode um corpo? O que não pode? Esta dualidade de poderes no campo estético do artista é prejudicial, à reflexão acerca dos modos de formação-maturação dos processos criativos que envolvem uma relação artística com a experiência da deficiência (Teixeira, 2016, p.81)

Dentro das particularidades da instituição da APAE, sempre tivemos dificuldades de desmecanizar o ensino intitulado pela maioria do corpo docente, no qual, os discentes sempre ficavam a depender dos nossos movimentos para a criação corporal de modo autônomo, como no jogo do cardume onde a explicação e a iniciativa dos movimentos eram iniciadas por mim, existia sempre a mesma repetição de movimentos. Tratando o corpo com um espaço político evidenciamos a necessidade desse corpo DEF ter a autonomia na criação cênica e social, conseguimos entrar em uma filosofia que integra e soma o espaço como ele é, fugindo desse corpo "padrão"²⁰.

Considerações Finais

Este trabalho tem como objetivo investigar o teatro como prática pedagógica inclusiva a partir do processo de montagem do espetáculo "A Dança de Todos os Tempos", desenvolvido com estudantes com deficiência na APAE de Ouro Preto, no contexto do projeto de extensão Cia da Gente. A análise das experiências vivenciadas evidencia que colocar o corpo com deficiência em cena não se resume a

²⁰ Estereótipo criado socialmente para a construção de um corpo perfeito inexistente.

adaptá-lo a modelos preexistentes de estética ou desempenho, mas implica reconhecer suas singularidades como produtoras de linguagem. Nesse sentido, o teatro revelou-se um campo privilegiado de acessibilidade, no qual gestos, silêncios, sons e movimentos ampliam as formas de comunicação e deslocam concepções normativas sobre corpo, eficiência e capacidade.

O diálogo com os referenciais teóricos mobilizados — especialmente Paulo Freire, Augusto Boal, Débora Diniz, Tom Shakespeare, Ana Carolina Bezerra Teixeira e Withers — permitiu compreender a deficiência como uma experiência humana complexa, atravessada por relações sociais, políticas e culturais. Tal compreensão foi fundamental para problematizar práticas pedagógicas baseadas na lógica da normalização, da superação, da eficiência cênica e também do capacitismo frequentemente presentes tanto no campo educacional quanto no artístico, reforçando a ideia de quanto é importante a criação de ambientes que estimulam e criam espaços de autonomia no processo formativo.

A experiência na APAE de Ouro Preto demonstrou que processos colaborativos de criação teatral favorecem um ambiente de participação ativa dos estudantes a retratar e entender seus próprios corpos, a corresponsabilidade pelo processo criativo e a construção de uma pedagogia que se reinventa a partir do encontro entre corpos diversos. Ao priorizar o processo em detrimento de resultados previamente definidos, o trabalho reafirma o teatro como espaço de escuta, experimentação e produção de sentidos, no qual o educador também se transforma ao longo do percurso. Entende-se também que a luta por acessibilidade e inclusão ainda está em constante evolução dentro da pedagogia e metodologia da própria instituição que deveria promover lugar de reconhecimento pessoal.

Por fim, este estudo contribui para o campo da pedagogia do teatro e da educação especial ao evidenciar que práticas teatrais acessíveis não apenas ampliam possibilidades expressivas, mas também operam como gestos políticos de enfrentamento ao capacitismo e às estéticas normativas. Reconhecer o corpo com deficiência como corpo político, criador e legítimo na cena é afirmar o direito à arte, à educação e à existência em sua pluralidade. Assim, espera-se que esta pesquisa possa inspirar outras práticas pedagógicas comprometidas com a inclusão, a autonomia e a valorização das diferenças como potência criativa.

Referências

ALVAGARENGA, Marco Flávio; SILVA, Fernanda Aparecida Oliveira Rodrigues Silva. Pensar diferente, fazer diferente. **Ações Sociais da Fundação Gorceix em revista: CIA. da Gente.** p. 15-16, dezembro, 2020.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.** Rio e Janeiro: ed. Civilização Brasileira S. A., 1982.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2009.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** Rio de Janeiro: PAZ E TERRA, 1967. 157 p. Disponível em: <https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/11/Paulo-Freire-Educa%C3%A7%C3%A3o-como-pr%C3%A1tica-da-liberdade.pdf>. Acesso em: 07 de jan de 2026.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia.** Ed. Vozes: São Paulo, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa.** 63. ed. Paz e Terra: São Paulo/Rio de Janeiro, 2020.

INFANGER, Isadora do Prado. **Tecendo Teias e Raizes: Entremeios da Cultura DEF.**

LAMPE DE ARAUJO, E.; FERREIRA DA SILVA, C. A. **Educação especial e teatro contemporâneo: o processo criativo de De Lagarta à Borboleta, um vôo pela diversidade e pela autonomia em práticas relacionais.** DAPesquisa, Florianópolis, v. 16, p. 01-13, 2021. DOI: 10.5965/1808312915252020e0038. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17436>. Acesso em: 27 de nov de 2025.

MELLO, A. G. **Corpos (in)capazes: a crítica marxista da deficiência.** Jacobin Brasil, n. especial, p. 98-102, 2021.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos Diferenciados na Cena: do Freak Show ao Teatro Contemporâneo.** Revista Cena em Movimento, Porto Alegre, n. 3 (2013) Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/35662/26342> Acesso em 27 de nov de 2025.

SHAKESPEARE, Tom. The social model of disability. In: DAVIS, Lennard J. (org.). **The disability studies reader.** 3. ed. New York: Routledge, 2010. p. 266-273.

TEIXERIA, Ana Carolina. **A Estética da Experiência: Trajetórias do Corpo Deficiente na Cena da Dança Contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos.**

2016. 240 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

WITHERS, A. J. **Disability politics & theory**. Halifax: Fernwood Publishing, 2012.