



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS

FÁBIO ARTHUSO

A DANÇA NO COTIDIANO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA INTELECTUAL

CAMPINAS

2019

FÁBIO ARTHUSO

A DANÇA NO COTIDIANO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA INTELECTUAL

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Saúde, Interdisciplinaridade e Reabilitação, na área de concentração Interdisciplinaridade e Reabilitação.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a LUCIA HELENA REILY

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO FÁBIO ARTHUSO E ORIENTADA
PELA PROF^a DR^a LUCIA HELENA REILY

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Ciências Médicas
Maristella Soares dos Santos - CRB 8/8402

Arthuso, Fábio, 1976-
Ar78d A dança no cotidiano de pessoas com deficiência intelectual / Fábio Arthuso.
– Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Lucia Helena Reily.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Ciências Médicas.

1. Terapia ocupacional. 2. Dança contemporânea. 3. Deficiência intelectual.
4. Deficiência. I. Reily, Lucia, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Ciências Médicas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The daily dance of people with intellectual disabilities

Palavras-chave em inglês:

Occupational therapy

Contemporary dance

Intellectual disability

Disability

Área de concentração: Interdisciplinaridade e Reabilitação

Titulação: Mestre em Saúde, Interdisciplinaridade e Reabilitação

Banca examinadora:

Lucia Helena Reily [Orientador]

Ana Maria Rodriguez Costas

Maria de Fátima de Campos Françoze

Data de defesa: 12-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Saúde, Interdisciplinaridade e Reabilitação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6920-9262>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7857408207033521>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

FÁBIO ARTHUSO

ORIENTADORA: PROF^a DR^a LUCIA HELENA REILY

MEMBROS:

1. PROF^a DR^a LUCIA HELENA REILY

2. PROF^a DR^a MARIA DE FÁTIMA DE CAMPOS FRANÇOZO

3. PROF^a DR^a ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

Programa de Pós-Graduação em Saúde, Interdisciplinaridade e Reabilitação da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da FCM.

Data de Defesa: 12/08/2019

Aos meus pais.

Como fazer com que a música, a dança, a criação, todas as formas de sensibilidade, pertençam de pleno direito ao conjunto dos componentes sociais? [...]

Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (1, p. 22)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, exemplos de caráter, determinação e de retidão, e por sempre me ensinarem a acreditar, a respeitar e a ter um olhar humanizado ao próximo. À minha família, pela compreensão e pelo apoio neste período de intensa dedicação aos estudos para a elaboração desta pesquisa.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Lucia Helena Reily, pela oportunidade que me foi concedida ao ingressar neste programa de Pós-graduação, bem como por compartilhar seus conhecimentos e despertar o pesquisador que habitava em mim.

Às professoras Dr^a Maria de Fátima de Campos Françoze e Dr^a Ana Maria Rodriguez Costas, que participaram da minha Banca Examinadora e se dispuseram a contribuir, com suas relevantes experiências, para o percurso fecundo desta dissertação.

A todos os professores e profissionais do Programa de Pós-Graduação em Saúde, Interdisciplinaridade e Reabilitação da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp que me acolheram durante o meu período formativo que culmina nesta pesquisa.

Aos moradores, familiares, funcionários, equipe técnica e à diretoria da instituição que embasa este trabalho acadêmico.

A todos os amigos que contribuíram com seus depoimentos e questionamentos para fomentar esta pesquisa: Rogério Mourtada, Agda Brigatto, Maíra Niaradi, Glória Vilella, Kelly Macedo Alcantara, Simone Mota, Fabi Letto, Fernanda Caroline Pinto Silva e Leonardo Augusto Oliveira. Aos amigos que me incentivaram a ingressar no mestrado e que também sentiram a minha ausência nos fins de semana: Rita Fonseca, Santiago Ribeiro, Léia Fornazieri e Elizabeth Santos. Agradeço ainda a Priscila Pinho e Giovana Arthuso Ribeiro da Clínica Espaço Livre.

Às amigas artistas que contribuíram direta e indiretamente para o meu trabalho: Dr^a Carmem Machado e Regina Claro, que me conduziram pela dança contemporânea na perspectiva somática.

RESUMO

A Terapia Ocupacional ao longo da história atribuiu valores para uso da “ocupação terapêutica” pautada na cotidianidade da profissão em ambientes institucionais como marca do surgimento desta disciplina. É nesse lugar que a presente pesquisa se situa, trazendo para análise a narrativa sobre oficinas de criação em dança contemporânea, numa moradia assistida para pessoas com deficiência intelectual, numa cidade do interior de São Paulo, como parte do serviço de Terapia Ocupacional. O cenário que se descortina decorre de um emergente território em processo de construção – “dança e deficiência”. Propusemos descrever e discutir o processo de criação em dança contemporânea (enquanto linguagem) vivenciado no cotidiano de pessoas com deficiência intelectual, bem como refletir sobre as contribuições que a dança possibilita para esse cotidiano, com vistas a identificar os sentidos da dança para os participantes envolvidos na pesquisa. Os participantes da pesquisa foram 12 moradores que fazem parte de uma oficina de dança da moradia, dois cuidadores que colaboraram na oficina de dança, cinco funcionários do quadro administrativo da instituição e 14 familiares dos moradores participantes. O método utilizado baseou-se na pesquisa qualitativa de natureza participante. Os dados foram coletados por meio de entrevistas, observação, fotografia, filmagem e anotações em diário de campo. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com todos os grupos participantes. Entre os resultados do estudo, foi realizado, na etapa final, um espetáculo de dança contemporânea, pautado na improvisação de movimentos com uso de objetos do cotidiano. Os resultados foram analisados em três categorias relevantes para os objetivos do estudo: o processo de criação artística, as contribuições da dança para a vida cotidiana e da vida cotidiana para a dança e os sentidos da dança contemporânea. A dança por meio da improvisação de movimentos possibilitou o acesso e a participação de pessoas com deficiência intelectual. Além disso, este projeto permitiu reinventar o cotidiano marcado pela institucionalização.

Palavras-chave: terapia ocupacional; dança contemporânea; deficiência intelectual; deficiência.

ABSTRACT

Throughout history, Occupational Therapy has assigned value toward the therapeutic use of occupation, based on daily routine of one's profession in an institutional environment as a stamp of the emergence of the field. or use of the "therapeutic occupation" based on the daily routine of the profession in institutional environments as a mark of the emergence of this discipline. The present study is located within the context of paradigm, bringing to the foreground the analysis the narrative of creation of workshops in contemporary dance, in assisted living for people with intellectual disability, in a city in the interior of São Paulo, as part of the Occupational Therapy service. The scenario that unfolded emerges from a new territory that is still under construction – "dance and disability". We aimed to describe and discuss the creative process in contemporary dance experienced by people with intellectual disabilities, as well as reflect on the contributions that dance enables, in order to identify meanings of dance for participants involved in this study. Participants of the survey were 12 residents who participated, two caregivers who collaborated in the dance workshop, five staff members of the institution and 14 family members. The method was based on qualitative participatory research. Data was collected through interviews, observation, photography, filming and field diary annotations. Semi-structured interviews were conducted with all the participating groups. At the end of the study, a contemporary dance performance was presented, based on improvisation of movements using everyday objects. The results were analyzed according to three categories that were relevant to the objectives of the study: the artistic creation process, the contributions of dance to everyday life and daily life for dance and the meanings of contemporary dance. Dancing through improvisation of movements enabled access and participation for people with intellectual disability. In addition, this project aimed to reinvent daily routines marked by institutionalization.

Keywords: occupational therapy; contemporary dance; intellectual disability; disability.

Lista de Ilustrações

Quadro 1:	Caracterização dos Participantes (Moradores).....	59
Quadro 2:	Caracterização do desempenho funcional dos participantes.....	60
Quadro 3:	Definição descritiva das Oficinas Ocupacionais.....	62
Quadro 4:	Caracterização dos Participantes (Cuidadores).....	64
Quadro 5:	Caracterização dos Participantes (Chefias).....	64
Quadro 6:	Caracterização dos Participantes (Famíliares).....	65
Quadro 7:	Encontros do Processo de Criação Artística.....	71
Figura 1:	Prancha de Comunicação Alternativa.....	72
Figura 2:	Pictograma braço.....	73
Figura 3:	Pictograma dedo.....	73
Figura 4:	Pictograma ombro.....	74
Figura 5:	Pictograma peito.....	74
Figura 6:	Pictograma cotovelo.....	74
Figura 7:	Dênis – primeira roda de improvisação.....	81
Figura 8:	Carolina – primeira roda de improvisação.....	81
Figura 9:	Dora – segunda roda de improvisação.....	82
Figura 10:	Carla – primeira roda de improvisação.....	84
Figura 11:	Danuza – primeira roda de improvisação.....	84
Figura 12:	Dênis – segunda roda de improvisação.....	85
Figura 13:	Diego – segunda roda de improvisação.....	87
Figura 14:	Danuza – escolhendo o cartão na prancha de comunicação alternativa.....	87

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
INTRODUÇÃO.....	17
OBJETIVOS.....	31
Geral.....	31
Específicos.....	31
 CAPÍTULO 1 – DANÇA E DEFICIÊNCIA: UM TERRITÓRIO EM CONSTRUÇÃO.....	 32
Processo de Criação de uma Oficina de Dança.....	32
Na Dança surge uma Possibilidade.....	45
A Dança em Diferentes Contextos da Deficiência.....	48
A Improvisação em Dança e as Pessoas com Deficiência.....	50
 CAPÍTULO 2 – MÉTODO.....	 55
A Instituição.....	57
Caracterização dos Participantes.....	58
Coleta de Dados.....	66
Prancha de Comunicação Suplementar e Alternativa (CSA).....	68
 CAPÍTULO 3 – RESULTADOS.....	 69
Processo de Criação Artística.....	69
Os Encontros.....	69
O Uso da Prancha de Comunicação Alternativa.....	71
A Improvisação de Movimentos.....	74
 CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	 88
Descrição das Categorias de Análise.....	88
Processo de Criação Artística.....	89
Assistência dispensada pelos Cuidadores durante as Improvisações	89
Ampliação do Repertório de Movimentos nas diferentes possibilidades com o uso dos Objetos.....	92
O Espaço na Construção dos Movimentos.....	95

Qualidades de Movimento favorecidas pelo uso dos Objetos e da Prancha de Comunicação.....	97
Componente Simbólico nas Relações com os Objetos	99
Encadeamento Narrativo – Frases de Movimento.....	102
As Improvisações Coletivas – O Espetáculo	104
As Contribuições da Dança para a Vida Cotidiana e da Vida Cotidiana para a Dança.....	106
Singularidade e Expressividade como possibilidades num Contexto Institucional.....	106
A Oficina de Dança como parte da Vida Cotidiana.....	108
O Mundo: a Interação Social.....	111
Os Gestos Funcionais permeados pelas Oficinas Ocupacionais	112
A Comunicação Alternativa presente na Vida Cotidiana	114
Sentidos da Dança Contemporânea	115
A Dança Contemporânea	115
Existia uma Linguagem em Dança	117
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 122
REFERÊNCIAS.....	127
 ANEXO 1.....	 136
ANEXO 2.....	137
ANEXO 3.....	138
ANEXO 4.....	141

APRESENTAÇÃO

Minha escolha pela terapia ocupacional foi influenciada, possivelmente, pela predominância do cuidado no ambiente de minha família. Desde muito cedo, a convivência com pessoas com deficiência fez parte da vida familiar. Tive a oportunidade de me relacionar com dois tios maternos (já falecidos) com Síndrome de Down; talvez essa proximidade tenha despertado o interesse pela profissão. Ao ingressar na universidade, a profissão de terapia ocupacional pareceu responder às minhas expectativas, considerando as vivências que tive de cuidado e assistência.

Na terapia ocupacional, tive mais interesse na atuação profissional quanto a proporcionar a autonomia (possibilitar o direito de fazer escolhas) e a independência (incentivar a realização das atividades sem ajuda) em contextos diversos das pessoas em atendimento, do que naquilo que era então denominado de treinamento de atividades da vida diária (AVDs). As atividades da vida diária são compreendidas por aquelas que compõem o dia a dia das pessoas, com menor grau de complexidade e voltadas para o cuidado do próprio corpo – enxugar-se, vestir-se, escovar os dentes, comer, comunicar-se – muito trabalhadas pela profissão (2). Para mim, parecia lamentável reduzir a atuação do terapeuta ocupacional ao treino de tarefas segmentadas e repetitivas para a pessoa com deficiência, em vez de explorar a criatividade do profissional na busca de meios para melhorar a vida dos pacientes.

Nas minhas tentativas de encontrar soluções no campo das “adaptações” e “recursos terapêuticos” para assegurar a qualidade dos atendimentos, busquei cursos que pudessem contribuir para a minha prática profissional, em relação às dificuldades surgidas no cotidiano da terapia ocupacional. Assim deparei-me com a Tecnologia Assistiva. O resultado da minha escolha pela Tecnologia Assistiva foi conhecer o território da Comunicação Suplementar e Alternativa, a qual escolhi dentre as subáreas dessa disciplina.

Trabalhando com crianças que apresentavam dificuldades na organização do comportamento e deficiência intelectual, buscava uma abordagem que me possibilitasse contribuir com o seu desenvolvimento. Na época da graduação, tinha ouvido falar da Integração Sensorial de Jean Ayres¹, outra área que abracei, me aprofundando em cursos até chegar à formação e à certificação.

¹ A Integração Sensorial de Jean Ayres é uma abordagem clínica da Terapia Ocupacional que se preocupa com o processamento sensorial no que se refere a organização, percepção e uso das informações sensoriais para a vida cotidiana (3).

De um lado, realizei minha formação profissional em terapia ocupacional; de outro, investi em vivências no campo da arte. Na adolescência, comecei a me interessar por teatro. Recordo que, na infância, eu organizava teatros de bonecos e a molecada da rua vinha assistir. A brincadeira era completa: havia cenário, iluminação feita de refletores a velas e sonoplastia. Os textos eram criados por mim. Naquela época, como minha mãe costurava, eu contava com sua ajuda para confeccionar os bonecos, feitos de retalhos e meias.

Aos 17 anos, participei de um grupo de teatro ministrado por dois professores, ambos com propostas diferentes de ensino. Um professor vinha da formação clássica em dança, e as suas aulas eram ministradas com base na expressão corporal. Quanto ao outro professor, suas aulas eram centradas na interpretação e na dramaturgia de textos; isso não me despertava tanto interesse quanto as atividades de dança. Realizei diversos cursos livres de teatro, mas na hora de escolher um caminho profissional, fui para a terapia ocupacional.

Tempos depois, já formado, resolvi dançar e deixei o teatro definitivamente. Superei a timidez e o constrangimento de ser homem em meio a um contexto prioritariamente feminino e comecei a fazer dança de salão. Na dança de salão, a demanda por homens que queiram compor pares é grande e senti que havia encontrado um espaço acolhedor. Comecei a participar de oficinas e, a partir de então, iniciou-se uma vivência na dança que futuramente se interligaria com a minha prática profissional.

Concomitantemente ao meu contato com a dança, eu iniciava as minhas atividades como terapeuta ocupacional em uma instituição voltada ao serviço de moradia assistida para pessoas com deficiência intelectual, onde fiquei por quase 11 anos. Na entrevista de ingresso, fui questionado a respeito de como eu me posicionava quanto ao treino de cuidadores sobre AVDs, ou seja, como auxiliar no desempenho funcional dos moradores. Não me sentia motivado para realizar um trabalho na linha clássica do treinamento de AVDs, ensinando sobre estratégias de como as pessoas com deficiência executam as atividades da vida diária. Essa crítica era reforçada ainda mais diante da leitura de pesquisas recentes da Terapia Ocupacional, onde se mostrava como as próprias pessoas com deficiência e seus familiares, ao longo da convivência com os problemas adquiridos da patologia, desenvolviam, no dia a dia, técnicas e estratégias para ganhar maior autonomia em meio às limitações (4).

Como contrapartida, apresentei um projeto de oficinas de dança para os moradores da instituição. Na ocasião, como estava experienciando a dança contemporânea, elaborei um projeto de dança no qual valorizei os gestos do cotidiano baseados nas atividades da vida diária. Essa iniciativa posteriormente foi desenvolvida e ampliada de forma a transformar-se em meu projeto de mestrado no Programa de Pós-graduação em Saúde, Interdisciplinaridade e

Reabilitação. Assim, abriu-se um campo que favoreceu a implantação de minhas ideias, uma vez que a terapia ocupacional era desconhecida no contexto da moradia assistida pela direção. Logo, coloquei em prática o projeto inicial desenhado na seleção, ainda que eu não soubesse plenamente como ele iria se desenrolar.

O projeto vinha de encontro à rotina da instituição, uma vez que o modelo adotado pela associação baseava-se numa estruturação de atividades ocupacionais pautadas no autocuidado, trabalho e lazer. As atividades visavam ocupar a vida dos moradores. Eram estruturadas numa rotina e organizadas em atividades de autocuidados (alimentação, vestuário, higiene, comunicação e locomoção), trabalhos em oficinas (artesanato, cuidados com pequenos animais e atividades do sítio, lavanderia, reciclagem e culinária), e a realização de passeios na cidade e região, bem como atividades de lazer (jogos, contação de histórias, pintura). As atividades de oficinas ocupacionais, propriamente ditas, visavam ao preenchimento e à estruturação do tempo na instituição. As produções realizadas nas oficinas, logo que fui contratado, eram comercializadas pelos familiares, num bazar que acontecia no final de ano; também eram confeccionados enfeites para as atividades festivas da associação. Um fato curioso dessas atividades: os produtos recebiam retoque final (ou às vezes eram completamente repintados) pelos cuidadores, pois não consideravam que a produção realizada pelos moradores estava à altura da comercialização.

Trabalhei com os funcionários para a mudança do olhar, mas não sei o quanto conseguimos avançar. Perguntava-me: é válido envolver os moradores adultos na produção de decoração para os dias de festa, como se fossem crianças do ensino fundamental? Quais seriam as alternativas profissionalizantes e ocupacionais para os participantes que apresentavam significativas dificuldades de desempenho manual e de compreensão? Na minha entrada na instituição, incomodado por achar aquele cotidiano um tanto “empobrecedor”, empenhei-me em pôr em prática o projeto de dança. Eu almejava desenvolver algo que fizesse sentido para mim e, principalmente, para os moradores da instituição.

Penso que no início ninguém entendia o que eu estava fazendo com aqueles moradores. Foi difícil convencer a equipe de cuidadores a participar. Como falar de dança contemporânea naquele contexto em que a vivência com arte parecia distante para direção, cuidadores e moradores de modo geral?

Esse foi o motivo que mobilizou a presente pesquisa sobre a possibilidade de a Terapia Ocupacional promover vivências significativas com objetos do cotidiano de maneira inovadora para a área, usando a expressividade dos movimentos a partir da dança contemporânea, em vez

do olhar voltado apenas para a funcionalidade como marca da profissão, como pontua Liberman (5, p. 1):

Sabe-se que, ainda hoje, muitos estudos têm priorizado aspectos relacionados apenas à funcionalidade do sujeito. Nestas abordagens, os aspectos orgânicos e físicos são enfatizados, em detrimento da atenção às subjetividades, à existência de um mundo interno, do qual emergem as emoções e sentimentos que possibilitam a compreensão do sujeito, a partir de seu cotidiano e dos diferentes âmbitos em que ele atua e se relaciona socialmente: trabalho, lazer, moradia, entre outros.

INTRODUÇÃO

A PRODUÇÃO DO COTIDIANO PELA TERAPIA OCUPACIONAL EM CONTEXTOS INSTITUCIONAIS

Para a Terapia Ocupacional, as atividades da vida diária sempre permearam a prestação de serviços às pessoas que, por alguma razão, buscam ajuda terapêutica. Esta área de conhecimento surgiu com o objetivo de promover o direcionamento para o ensino das Atividades da Vida Diária (6), com o propósito de beneficiar a vida das pessoas, tornando-as mais independentes, e isso promoveu a identidade com as questões da vida cotidiana para a área da Terapia Ocupacional.

O cotidiano é muito estudado pelos terapeutas ocupacionais, principalmente pelos colegas brasileiros (7); afinal, a profissão valorizou com essa ideia a marca de seu fazer. A terapeuta ocupacional Benetton (8), ao afirmar que a vida cotidiana de seus clientes não se resume ao diagnóstico médico e aos sintomas, enfatiza na sua prática clínica a funcionalidade deles, mesmo quando as atividades se tornavam restritas.

Entretanto, é consensual que o cotidiano seja definido pela sucessão de fatos, acontecimentos e ações ao longo da vida, aos quais as pessoas imprimem a sua individualidade – é no dia a dia que o sujeito constitui modos de se relacionar, de fazer e de sentir (7).

Nesse sentido, a Terapia Ocupacional carrega em seus pressupostos epistemológicos um caráter dinâmico e prático, tendo, como primeira relação, o ensino e a aprendizagem de ocupações para a vida cotidiana das pessoas (9). Apesar de muitas vezes a ocupação se reduzir somente a um processo terapêutico ao longo da trajetória profissional, Almeida (10) aponta que o valor terapêutico atribuído à ocupação vai muito além desse aspecto, apesar de sua importância histórica na constituição da Terapia Ocupacional como área de atuação profissional, como veremos adiante:

Falar de ocupação está além de pura terapia, tendo em vista esta nos transportar a todas as relações que envolvem o trabalho. Assim sendo, envolvem ainda o que é determinante e determinado cultural e politicamente, delimitando as classes com poder e as que são submissas a esses poderes. (10, p. 96)

Desse modo, desde a consolidação emergente da profissão da terapia ocupacional, verificam-se as primeiras experiências que focalizam a ocupação como forma de tratamento em espaços institucionais.

Historicamente, as atividades realizadas nesses ambientes tiveram o valor centrado em diferentes significados a contar pelo tratamento moral, iniciado por Philippe Pinel (1745-1826) na França. No século XVIII, quando Pinel, o então diretor dos manicômios Bicêtre e Salpêtrière, decidiu libertar os doentes das correntes e dos castigos físicos, o médico visava à estruturação e à organização do estado doente das pessoas por meio de atividades manuais e artesanais (11). Benetton (9) esclarece o que foi essa prática nos ambientes institucionais:

Tal tratamento, que hoje poderíamos definir como programa terapêutico, era desenvolvido dentro do “asilo”, local próprio para assistência aos “alienados” e tinha como suporte os três ideais: “Liberdade, Racionalidade e Humanidade”. Os alienados que apresentavam um distúrbio da razão, que não eram delinquentes ou irracionais, deveriam ser tratados com liberdade e humanidade. A doença que causava contradições da razão, ilusões, desordem moral e atitudes antissociais deveria ser enfrentada pelo trabalho. Este, definido como produtivo, regular e agradável, era o instrumento da aprendizagem da ordem, regularidade e disciplina. O objetivo a ser alcançado era que o alienado adquirisse um equilíbrio razoável. (p. 26)

No Brasil, essa prática foi proeminente nos hospitais psiquiátricos com o intuito de resgatar hábitos saudáveis de trabalho, em contrapartida ao isolamento institucional (10). No entanto, até se constituir o termo Terapia Ocupacional em meados do século XX, muitos outros nomes e significados foram sendo atribuídos a essa proposta em ambientes institucionais, a saber: laborterapia, praxiterapia, ergoterapia (12).

Quanto à cotidianidade da terapia ocupacional nesses espaços, primeiramente buscava-se um ambiente centrado no trabalho, tendo em vista que a ocupação é compreendida como algo constitutivo do humano, fazendo parte da transformação e criação da sua existência (10). A Terapia Ocupacional, no Brasil, seguindo o modelo francês, então, teve seu início no contexto da Saúde Mental, ainda que em outros países, como nos Estados Unidos, a Terapia Ocupacional estivesse associada inicialmente à Reabilitação Física. A recuperação do interno esteve orientada para o empenho e a dedicação dos serviços institucionais. No Brasil, a utilização das ocupações como forma de tratamento foi impulsionada com a chegada da família real portuguesa, que colaborou para a reestruturação psiquiátrica do país, depois da maioridade de Dom Pedro II, tendo como ponto de partida a fundação do Hospital D. Pedro II, em 1852, no Rio de Janeiro (13). Esse fato foi marcado pela ida de alienistas brasileiros à Europa, na tentativa de importar as ideias do tratamento moral em solo brasileiro, conforme salientam Reily

e Silva (14) na descrição do relatório de Antônio Pereira das Neves para a Real Academia de Medicina:

Antônio Pereira das Neves escreveu no relatório para a Real Academia de Medicina que o moderno hospício deveria ter seu projeto baseado em uma organização que privilegiasse a recreação e ocupação que ele pôde presenciar nas instituições francesas. (p. 35)

Nesse modelo, várias oficinas foram criadas com o emprego de atividades simples e manuais que eram similares ao setor secundário e terciário da economia brasileira na época, como alfaiataria, marcenaria, sapataria, flores e desfição de estopa, parecidas com as atividades implantadas nas colônias do Hospital D. Pedro II no Rio de Janeiro no século XIX (12). É importante salientar que existia nesse período e ainda permanece nos dias de hoje, a preocupação de tornar os “anormais” em pessoas produtivas socialmente, colocando-os a trabalhar em oficinas protegidas para a produção de artesanatos e objetos simples (15). Como destaca Soares (12) a respeito do papel da ocupação em ambientes institucionais:

Para reduzir os efeitos desfavoráveis da hospitalização sobre o comportamento dos internos (loucos ou tuberculosos) introduziram-se atividades recreativas, de autocuidado, profissionais e de conservação do espaço institucional, que visava à ocupação dos internados. (p. 140)

Esse mesmo hospital em meados do século XX contou com a participação da psiquiatra Nise da Silveira com a criação do serviço de Terapêutica Ocupacional, junto com seu assistente e artista plástico, Almir Mavignier, no qual os doentes mentais experienciavam atividades plásticas num ateliê daquela instituição (14). O trabalho da médica era fundamentado na psicologia junguiana através de estudos das imagens plásticas que ela entendia como fruto da produção do inconsciente de seus pacientes. Nise considerava que a pintura era terapêutica para os participantes do Ateliê de Pintura que apresentavam uma grande desorganização psíquica decorrente da esquizofrenia (16). Com essa proposta de natureza cultural, a terapia ocupacional ofertava um significado diferenciado para a ocupação dos internos, com o olhar voltado para a subjetividade desses indivíduos e, assim, contrastava com o paradigma do tratamento moral. A psiquiatra manteve um espaço criativo de produção artística num sistema asilar, o que possibilitou aos participantes um lugar humanizado naquela instituição, introduzindo a arte como possibilidade de ocupação expressiva e comunicativa para a história da Terapia Ocupacional (10).

O trabalho de arte no hospital psiquiátrico coordenado por Nise da Silveira foi antecedido por uma iniciativa em São Paulo. No final da década de 1920, Osório César (1895-1979) começou a colecionar trabalhos expressivos de internos no Hospital Psiquiátrico do Juqueri:

O paraibano Osório César era, além de médico, músico e crítico de arte, casado [*sic*] com Tarsila do Amaral e frequentador dos salões modernistas paulistas. Seu interesse pela psicanálise estava voltado para a busca de uma fundamentação teórica que pudesse dar conta da pesquisa de uma estética dos “alienados”, à qual se dedicava. (16, p. 115)

César, seguidor de teorias psicanalíticas de abordagem freudiana, viabilizou um ateliê de arte com os doentes daquela instituição, e pôde investigar novos entendimentos sobre a doença mental e as práticas terapêuticas, o que contribuiu para a aproximação da psiquiatria com a arte (17). De acordo com Lima (16):

César acreditava que para alguns alienados a manifestação artística era uma necessidade indispensável à vida de enclausuramento a que estavam submetidos, possibilitando que se refugassem em um mundo de beleza. (p. 117)

Ainda segundo a autora (16), César não via essas produções plásticas da mesma maneira que seus colegas psiquiatras, que buscavam examiná-los pelo olhar da psicopatologia, mas enxergava nos trabalhos dos pacientes imagens que configuravam um certo parentesco com os artistas modernistas.

Osório Cesar olha para eles e vê, não somente expressões psicopatológicas da loucura (como seria próprio de seu *metiê*), mas imagens que possuem um inquietante parentesco com aquilo que os artistas modernos estão produzindo. Seu olhar parece ser transformado pelo contato com as obras; o que ele vê é outra coisa. Houve uma alteração no campo de visibilidade. (18, p. 5)

Dessa forma, sua contribuição para a arte dos alienados foi a criação de uma metodologia de análise no contexto histórico brasileiro. Em 1925, César estabeleceu comparações da arte dos alienados com as produções plásticas de crianças e de povos primitivos² (19, 20), seguindo ideias lançadas anteriormente por Hans Prinzhorn e também outros autores. Em suas pesquisas, César ampliou o sentido do fazer artístico no espaço manicomial. Enquanto outros buscavam obter diagnósticos da doença mental a partir da classificação das manifestações artísticas dos alienados, César valorizou as produções plásticas

² Atualmente designamos de sociedades não letradas.

como movimento estético e expressivo dos internos, como resultado da produção do inconsciente numa perspectiva psicanalítica (17). Em 1949, César fundou a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri, aproximando os pacientes ao patamar de alunos de artes e expositores em museus de arte moderna (16). A estruturação do trabalho dessa escola centrava-se tanto em abordagens psicológicas como estéticas, mas também estruturava-se como uma proposta social para os internos, conforme declara Lima (18):

O trabalho da escola fundamentava-se em teorias psicológicas (principalmente Freud e Prinzhorn) e estéticas (com destaque para Dubuffet, que desenvolveu o conceito de arte bruta). As preocupações de Osório César eram de caráter clínico, mas também social. Para ele, a finalidade primordial de um departamento de arte num hospital psiquiátrico não deveria ser apenas terapêutica, mas deveria visar também à reabilitação e à construção de alternativas fora do Hospital, buscando profissões de acordo com a capacidade de cada paciente. (p. 5-6)

Essa perspectiva de ocupação em atividades expressivas não é o único caminho utilizado por profissionais no campo dos cuidados com a saúde mental e com a reabilitação. Em momentos e épocas distintos, de acordo com as teorias e abordagens vigentes advindas de diferentes campos de conhecimento – psicanálise, psicologia comportamental, psicologia humanista –, o uso terapêutico da ocupação na Terapia Ocupacional aconteceu com vários objetivos.

Howe e Schwartzberg (21) destacam que no processo histórico do campo da saúde mental, o surgimento dos neurolépticos favoreceu um maior entendimento dos processos dos indivíduos e suas atividades na Terapia Ocupacional. Uma vez controlados os sintomas, tornava-se possível olhar para a subjetividade dos doentes mentais.

Uma das consequências da relação da Terapia Ocupacional com os espaços institucionais, manicomiais e asilares foi a redução da prática ao cuidado da vida interna nesses ambientes, sem a perspectiva de reinserção dessas pessoas fora do ambiente institucional. Nesse sentido, Soares (12) destaca que “a Terapia Ocupacional surgiu, basicamente, de dois processos: a ocupação de doentes crônicos em hospitais de longa permanência e a restauração da capacidade funcional dos incapacitados físicos” (p. 139). Por muitos anos, manteve-se numa produção de cotidiano intramuros, sem levar em conta a vida em sociedade.

Como vimos, as Artes Visuais fazem parte de propostas ocupacionais em Saúde Mental há muitas décadas. Os registros sobre atividades de Danças em espaços asilares são mais recentes. Como ocorre nas Artes Visuais propostas no cuidado e no tratamento em Saúde Mental, trata-se necessariamente de trabalhos interdisciplinares de pesquisa e prática clínica, demandando atuação de profissionais de diferentes áreas do conhecimento. Já há algum tempo,

a Terapia Ocupacional tem buscado por ações e ferramentas que permitiram, na prática profissional, o desenvolvimento de uma clínica voltada à assistência e ao cuidado com o corpo, como declara Liberman (22, p. 68):

De fato, nos últimos anos, a TO ampliou significativamente os campos de suas ações, bem como as ferramentas e os recursos de que dispõe. Alguns terapeutas ocupacionais têm procurado delinear, sistematizar e coletivizar alguns de seus procedimentos, realizando uma discussão conceitual articulada às suas práticas, na tentativa de elaborar e aproximar-se cada vez mais das questões que se apresentam na subjetividade contemporânea.

Práticas corporais na clínica da Terapia Ocupacional têm merecido destaque com o novo olhar que se tem dado ao corpo nas últimas décadas, o que, de certa forma, ressoa na prática profissional. Os trabalhos são pautados com um olhar dirigido para as abordagens corporais e se materializam por meio de diferentes serviços para atender a população da Terapia Ocupacional, conforme Liberman (22, p. 69):

Esta proposta se concretiza por meio de laboratórios, cursos ou workshops que, independente de sua designação formal, são realizados em diferentes configurações, variáveis quanto ao número de participantes, duração e número de encontros, repertórios etc. São dinâmicas grupais, que envolvem música, fotografia, literatura, movimentos de dança e jogos teatrais, entre outros recursos, visando à produção de uma mudança de sensibilidade: uma maior atenção ao pulso vital, aos contatos consigo e com os outros, à construção permanente de modos de existir mais singulares, resistentes aos ataques e modelos sociais que restringem e/ou empobrecem aquilo que o corpo pode, suas potências.

Como apontado, a dança adentra o terreno da Terapia Ocupacional e, como resultado, reorganizam-se as práticas de atuação de referenciais da própria área e de diferentes campos de conhecimento – artes, filosofia, antropologia, psicologia, etc. Amparados por autores de filosofia e psicanálise, como Félix Guattari, Gilles Deleuze e Suely Rolnik, terapeutas ocupacionais são interpelados a compreender os processos de subjetivação nas suas estratégias de intervenção (5).

Dessa forma, há a existência de um conjunto de várias práticas clínico-artístico-culturais, que se estabelece por meio de dança, teatro, performance, coral, fotografia, artes visuais, entre outras, ou seja, são atividades desenvolvidas como importante instrumento de produção de saúde e subjetividade e de ações políticas de enfrentamento ao modelo institucional na saúde mental e social, pelas práticas territoriais e em rede com a comunidade e considerando a manutenção da singularidade das pessoas em vulnerabilidade que, por razões adversas, recebem atenção no *setting* da Terapia Ocupacional (23).

No entanto, existe uma priorização na atualidade de estudos que visam a uma maior atenção para a funcionalidade na prática profissional do terapeuta ocupacional em detrimento às subjetividades, de voltar-se para um mundo interno – sentimentos, sensações (5).

Nesse sentido, a dança, assim como as demais atividades artísticas, se torna importante instrumento para o encontro na clínica da Terapia Ocupacional com olhar direcionado para a singularidade e a subjetividade dos sujeitos (22). Dessa forma, as práticas artísticas e a dança na interface da Terapia Ocupacional se apresentam como instrumentos que oportunizam processos de subjetivação em consonância à reabilitação psicossocial (5). Conforme apontam Castro e Silva (24, p. 4):

A arte constitui-se como um importante recurso no campo terapêutico, pois as linguagens artísticas são provenientes da sensibilidade, da percepção e da experiência dos sujeitos, elas são mais flexíveis que a linguagem verbal, necessariamente se estruturam e se reestruturam em função de projetos específicos.

Sendo assim, a Terapia Ocupacional atua numa perspectiva da interface com a Arte, diferenciando de uma tentativa de se configurar um campo híbrido de conhecimento; não se estabelecendo uma nova especialidade (25).

Atualmente, a profissão tem atingido cada vez mais territórios além dos muros institucionais e atribuído novos conceitos para a ocupação. Sobre esse aspecto, Carlo e Bartalotti (13) pontuam que vários eventos colaboraram para mudanças na profissão:

Seguindo o movimento internacional de desinstitucionalização e democratização da assistência psiquiátrica, discutindo as dinâmicas de exclusão, dominação e controle dos doentes mentais nas e pelas instituições manicomiais, desencadearam-se experiências transformadoras em diversas instituições por todo o país.

O fato é que, nos ambientes institucionais, o desenvolvimento da ocupação é marcado pela dinâmica e pelo funcionamento institucional, atrelado à operacionalidade da assistência. As atividades são influenciadas na vida cotidiana dos internos e, desse modo, inviabilizam a autonomia e a subjetividade desses indivíduos. O interno, seja doente ou deficiente, fica num papel de impedimento de tomar suas decisões e escolher o que gostaria de fazer. Ao analisar o cotidiano das instituições totais, Goffman (26) nos possibilita compreender a estruturação da ocupação nesses espaços, de modo a identificar que os internos realizam as atividades de cuidados básicos, trabalho e lazer sob uma única autoridade e no mesmo local, diferentemente das demais pessoas que vivem em sociedade e desempenham suas ações em diversos lugares, com quem desejarem e também sob diferentes responsáveis. A instituição total definida por

Goffman (26, p. 11) compreende-se “como um local de residência e de trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por um período considerável de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada”. É bem comum nesses ambientes todos os tipos de ocupações serem realizadas no mesmo espaço – tendo como justificativa a existência de uma rotina estruturada para a organização do comportamento dos internos, como se a razão da institucionalização fosse a ausência de rotina. Uma vez que o interno quase nunca é ouvido a respeito de suas escolhas e desejos, fica a cargo da equipe dirigente decidir o que é melhor para a vida dessas pessoas. Pode ser que alguém, como um funcionário, por exemplo, se sensibilize com a situação dos internos e ofereça uma atenção diferenciada. Nessa situação específica, a pessoa corre o risco de ser penalizada por descumprimento das normas internas da instituição. Goffman (26, p. 18) ajuda a compreender essa ideia:

Todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois uma atividade leva, em tempo predeterminado, à seguinte, e toda a sequência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras formais explícitas e por um grupo de funcionários. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição.

Assim, o poder é sentido e expressado aos internos de modo soberano pelos dirigentes da instituição, através de uma relação verticalizada sobre o controle de todas as suas ações, sendo “o controle de muitas necessidades humanas pela organização burocrática de grupos completos de pessoas – seja ou não uma necessidade ou meio eficiente de organização social nas circunstâncias – é o fato básico das instituições totais” (26, p. 18)

Sendo assim, as atividades realizadas na instituição obedecem a uma ordem de disciplinarização, ou seja, há horários determinados para tudo – acordar, comer, tomar banho, caminhar, fazendo com que o indivíduo passe a ser regido em suas ações cotidianas. O tempo é determinado, bem como o que será permitido fazer (ocupação). Portanto, é o modo como a instituição se organiza para conseguir controlar a vida de seus internos, não abrindo a possibilidade de que estes façam escolhas e decidam o que fazer com o seu tempo. Foucault (27), baseando-se na arquitetura de um sistema prisional pautado na ideia de Jeremy Bentham (1748-1832), realiza uma analogia com a imagem do panóptico, por meio da qual destaca os mecanismos de vigilância vivenciada pelas pessoas através da disciplina:

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada

de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (27, p. 223)

A disciplina se tornaria a economia da punição, enfatizando uma forma de controle por receio de estar sendo vigiado o tempo todo. E, nesse sentido, a disciplina ocupou um lugar na vida contemporânea, decorrente dos questionamentos dos suplícios do século XVIII e, sobretudo, ao poder soberano dos reis — “mas a disciplina traz consigo uma maneira específica de punir, que é apenas um modelo reduzido do tribunal” (27, p. 149). Ferreira (28, p. 75-6) exemplifica o efeito causado pela disciplinarização em indivíduos institucionalizados:

Nas instituições totais, é-se impregnado por uma atmosfera em que não há possibilidade de intimidade ou de fruição, é-se impedido de deliberar sobre aspectos miúdos da existência, como a decisão de ir ao banheiro, deitar-se, ler um livro, fazer um telefonema ou fumar.

Com a analogia do pensamento panóptico, Foucault (27) teria considerado a disciplina como algo produtivo no campo das relações de poder: por um lado, numa extremidade, a instituição fechada com um funcionamento voltado para as funções negativas — “fazer para o mal, romper as comunicações, suspender o tempo” (p. 173). Por outro lado, na outra extremidade, com a ideia panóptica, a disciplina entra em cena como um dispositivo funcional “que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coerções sutis para uma vida em sociedade que está por vir” (p. 173). Esse movimento da disciplina que se destaca de maneira progressiva ao longo dos séculos XVII e XVIII e se multiplica por todo o corpo social, foi denominado por Foucault como sociedade disciplinar.

Passados alguns séculos, as instituições que atualmente se dispõem ao atendimento das pessoas com deficiência e, mesmo aquelas que apresentam uma proposta humanizada de assistência, não escapam da égide da disciplinarização. Apesar de muitas mudanças, o controle e a vigilância, como mencionado em Foucault, se observam nesses espaços. Os indivíduos que

são assistidos em diferentes instituições ainda estão sob as decisões de uma equipe dirigente. Nesses estabelecimentos registram-se diversas situações em que um simples desejo de realizar alguma atividade é dependente das decisões de quem os dirige. A razão disso tudo possivelmente se encontre no aspecto produtivo da disciplinarização, na tentativa iminente da manutenção da ordem, da saúde dos assistidos, da organização do ambiente institucional e até mesmo em garantir a estrutura do sistema. É o que Foucault (27) evidencia sobre a consequência da disciplinarização com o panoptismo:

A disposição de seu quarto, em frente da torre central, lhe impõe uma visibilidade axial; mas as divisões do anel, essas celas bem separadas, implicam uma invisibilidade lateral. E esta é a garantia da ordem. Se os detentos são condenados não há perigo de complô, de tentativa de evasão coletiva, projeto de novos crimes para o futuro, más influências recíprocas; se são doentes, não há perigo de contágio; loucos, não há risco de violências recíprocas; crianças, não há “cola”, nem barulho, nem conversa, nem dissipação. Se são operários, não há roubos, nem conluios, nada dessas distrações que atrasam o trabalho, tornam-no menos perfeito ou provocam acidentes. A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas. Do ponto de vista do guardião, é substituída por uma multiplicidade enumerável e controlável; do ponto de vista dos detentos, por uma solidão sequestrada e olhada. (27, p. 224)

A referência de Foucault à arquitetura do panoptismo nos remete a refletir sobre a permanência na atualidade do papel da disciplina como justificativa das mais diversas razões – é o controle da alimentação porque o interno precisa ser cuidado no que se refere a sua saúde, bem como as condutas da equipe de enfermagem em verificar os sinais vitais, como pressão arterial, peso, frequência cardíaca, de forma a manter e vigiar a saúde dos indivíduos.

Desse modo, a disciplina cumpriria o seu papel de controle, o modo como as instituições conseguem cuidar das pessoas. O nosso estudo diz respeito a um espaço institucional onde se objetiva o cuidado de pessoas com deficiência, em que o componente da disciplinarização também se encontra presente.

Carlo (15) destaca que ao assumir a tutela de grupos de pessoas das quais as famílias, por razões muito diversas, não conseguem mais cuidar, as instituições atuais enfrentam muitos desafios. Em alguns casos, percebe-se uma dificuldade em visualizar e investir num desenvolvimento mais complexo e olhar para as plenas necessidades e desejos dessas pessoas, para além do trabalho com os cuidados diários, com as famosas AVDs. A autora justifica que talvez pela descrença por parte da equipe no engajamento de deficientes em atividades com um nível de maior complexidade, os profissionais se rendam aos cuidados básicos dos internos através de treinamento das AVDs, como garantia de vida dessas pessoas.

As atividades na terapia ocupacional, nesse caso, se limitam à manutenção da vida e à repetição de padrões comportamentais esperados pela administração. O olhar diferenciado para a pessoa com deficiência custa um investimento interno que, na maioria das vezes, a estrutura institucional não promove; o resultado pode ser o engessamento das práticas profissionais. Quantas vezes ouvi de colegas profissionais que tentar implantar um projeto daria trabalho e “para que mexer no que está quieto?”. A postura profissional nessas situações exigiria sair do lugar de conforto para um estado de desconforto, o que acarreta um ônus pelo esforço dispensado com a mudança.

No que se refere à criação de projetos institucionais, a mesma autora pontua que as pessoas mais comprometidas são os “esquecidos”, refutados de propostas educacionais e terapêuticas, onde os projetos são dirigidos aos indivíduos com melhores condições e potenciais, cabendo a essa “gente” o olhar caritativo (15). Pensar em propostas que contemplem as particularidades de cada pessoa é uma tarefa difícil para o alcance de todos, porém existem possibilidades. Na maioria das instituições, o grupo é heterogêneo, quanto aos níveis de desempenho funcional e participação em atividades, com relação às possibilidades e comprometimentos ocasionados pela deficiência e/ou pela história educacional dos participantes. O que leva os profissionais a deixarem de lado, a esquecerem dos indivíduos com menor desempenho e maior passividade, mesmo em instituições especificamente criadas para o seu cuidado?

Outro aspecto importante a ser considerado no cuidado das pessoas com deficiência, e mais especificamente para a deficiência intelectual, é a tendência a se relacionar com essa população de um modo infantilizado e não compatível com a idade cronológica. Inclui-se a crença de que a pessoa com deficiência pode morrer com pouca idade, ainda que as condições sanitárias e de saúde da população geral tenham melhorado. Esse tipo de representação contribui para que essas pessoas não sejam vistas numa relação horizontal, dificultando a assistência por parte da equipe direta que realiza os cuidados básicos (15). Outra possibilidade seria a dependência em muitos níveis – para os autocuidados, no aspecto econômico, nas relações socioafetivas. Tal situação não favorece a autonomia da pessoa com deficiência, algo que perpassa muitas vezes o modo como a equipe de cuidadores (funcionários) se relaciona com as pessoas sob seus cuidados. Muitas são as situações em que os conflitos se estabelecem no dia a dia de uma instituição quando a pessoa com deficiência não é ouvida.

Trabalhando em moradia assistida para pessoas com deficiência intelectual, foi comum deparar-me com muitos ataques de destempero e agressividade verbal por parte da equipe de

cuidadores (funcionários) nos momentos em que a pessoa com deficiência intelectual descumpria uma ordem.

Esse é mais um de muitos exemplos que vivenciei em contexto institucional. As leituras de Foucault sobre sistema de vigilância e disciplinarização aplicado ao contexto da institucionalização de adultos com deficiência ajuda a entender como funcionam os dispositivos que promovem uma postura passiva. Entre as muitas maneiras e táticas, manifestadas por provocações de minha parte como forma de subverter o sistema – sendo uma delas a Oficina de Dança –, estava ofertar uma vida de qualidade e dignidade para as pessoas com deficiência intelectual residentes na instituição, cuja autonomia estava interdita.

O trabalho de dança propunha um redirecionamento, uma abertura de fendas e brechas perante a sociedade disciplinar, na linha do pensamento de Certeau (29, p. 55):

É dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável. Este herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles. Mas, nas representações escritas, vai progredindo. Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas. Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público.

Homens e mulheres comuns. Cidadãos ordinários – deficientes intelectuais, institucionalizados, categorizados e rotulados. Indivíduos sem plena consciência de seus direitos e sem opção são submetidos ao processo de institucionalização numa primeira instância por decisão de seus responsáveis legais (pais e irmãos) em designar o cuidado e a assistência a uma instituição e, assim, favorecendo cada vez mais o distanciamento no controle de suas vidas – designando os dirigentes institucionais a gerirem a cotidianidade dessa população. Encontramos em Certeau respostas para esse cidadão comum, entregue a um sistema de dominação, em uma posição contrária ao discurso panóptico, tendo no anonimato o destaque para a compreensão da vida cotidiana:

Michel de Certeau desenvolve a maior e mais importante parte de sua obra analisando as maneiras de fazer cotidianas das massas anônimas. Transforma em objeto de estudo científico o anônimo, minúsculo, vivido e permite a compreensão epistemológica dessa realidade, desse banal cotidiano. (30, p. 3)

Neste sentido, o autor propõe que, por meio das práticas cotidianas, de atividades consideradas ordinárias como cozinhar, caminhar, ler e consumir, os sujeitos encontrariam formas de subverter o sistema dominante, por meio das brechas, do acaso, da invisibilidade vivenciada pelas pessoas comuns. Encontrariam maneiras de recriar as balizas que cerceiam

suas ações. Desse modo, o cotidiano se daria de uma maneira criativa (inventiva), com os sujeitos se apropriando de seus espaços (29).

Mas de que forma práticas cotidianas (atividades comuns) poderiam subverter o sistema? Pais (31, p. 84) entende que “não é apenas importante aquilo que fixa regularidades da vida social; é também importante aquilo que a perturba”, então para ele o que importa são as “maneiras de utilizar” as coisas, os objetos e os espaços de cada um.

O pensamento de Certeau (29) contribui para enfatizar os processos populares, cotidianos, que são manipulados e fogem ao mecanismo da disciplina – como um processo de “antidisciplina”, incluindo-se as práticas cotidianas, no qual as pessoas podem se reapropriar do espaço controlado pelas formas de utilização. O autor procura marcar a distinção no jogo que se desenrola nas práticas cotidianas, as diferenças entre *estratégia* e *tática*. Certeau (29, p. 45) vai mencionar que a “estratégia” é o lugar do poder, “postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta”.

Por outro lado, a “tática” se daria na forma como os produtos consumidos são utilizados – no seu uso, de forma “vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” (29, p. 95). Por meio das táticas, o cidadão comum encontraria na astúcia e na invisibilidade formas e maneiras de utilizar os produtos impostos:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (29, p. 39)

“Essa invenção do cotidiano se dá graças ao que Certeau chamou de ‘artes de fazer’, ‘astúcias sutis’, ‘táticas de resistência’ que vão alterando os objetos e os códigos, e estabelecendo uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um” (32, p. 119).

A partir dessa discussão, buscamos neste estudo olhar criticamente para o papel do terapeuta ocupacional como participante de uma equipe multiprofissional dentro do cotidiano de uma instituição residencial para pessoas com deficiência, enquanto realizávamos uma proposta de participação artística com os moradores.

A Terapia Ocupacional caminhou com seu instrumento de trabalho – a “ocupação” – por muito tempo, à sombra de espaços institucionais. Mas, atualmente, na Terapia Ocupacional, o termo ocupação foi revisitado para dar conta de um sentido de ocupação significativa do tempo e, com isso, substituiu-se o conceito de “ocupação” por “atividade”. Não basta manter

as pessoas *não ociosas*. Elas devem estar engajadas em atividades significativas, que correspondam a seus interesses e que promovam a sua participação sociocultural.

Ainda se preconiza o estreitamento da profissão com o interesse para a vida cotidiana. Porém, nas relações de hoje, as preocupações se dão no aqui e agora, nas relações sociais, na escola, na clínica, na casa, no parque, na vida, com o que realmente as pessoas se preocupam e com o que fazem no dia a dia. E, neste sentido, configura-se uma profissão que na sua historicidade tem transformado o seu papel inicial para as diferentes atribuições ligadas à ocupação terapêutica em resposta aos movimentos gerados no campo da saúde.

Considerando o contexto, a formação do pesquisador e as possibilidades de olhar para as atividades do cotidiano de novas maneiras, propusemos a seguir os objetivos para o presente estudo.

OBJETIVOS

Geral

O objetivo da pesquisa é analisar a experiência em dança contemporânea na vida cotidiana de pessoas com deficiência intelectual, no contexto de uma proposta de Terapia Ocupacional.

Específicos

- Descrever e discutir o processo de criação em dança contemporânea (enquanto linguagem) vivenciado no cotidiano de pessoas com deficiência intelectual;
- Identificar as representações (significados e sentidos) da dança para os participantes envolvidos na pesquisa;
- Refletir sobre as contribuições que a dança possibilita ao cotidiano de pessoas com deficiência intelectual.

CAPÍTULO 1 – DANÇA E DEFICIÊNCIA: UM TERRITÓRIO EM CONSTRUÇÃO

Processo de Criação de uma Oficina de Dança

Em 2007, conheci uma professora e dançarina argentina, chamada Aylen Blanco, em uma oficina de dança contemporânea promovida como parte das oficinas culturais do Estado de São Paulo, a qual me apresentou à dança contemporânea por meio de dois grandes nomes: Bonnie Bainbridge Cohen (1943-), criadora do método *Body-Mind Centering*™ (*BMC*), e Steve Paxton (1939-), responsável pelo *Contact Improvisation*.

O *Body-Mind Centering*™ é uma abordagem da educação somática desenvolvido pela terapeuta ocupacional Bonnie Bainbridge Cohen, aluna de Irmgard Bartenieff (1900-1985), por sua vez discípula de Laban, que desenvolveu o Sistema Laban de Movimento. Diferentemente da sua mestra (Bartenieff), Bonnie, ao criar o *BMC*, empregou uma abordagem autônoma, paralela ao trabalho de Laban (33). Irmgard Bartenieff nasceu na Alemanha em 1900. Estudou com Rudolf Laban nos anos 1920-1930. Ao lado de Valerie Preston-Dunlop, Lisa Ullmann e Kurt Jooss, ela fez parte das primeiras gerações de seus discípulos. Fugindo do nazismo, foi para os Estados Unidos com seu marido Michael Bartenieff, também artista da dança. Coursou fisioterapia e manteve trabalho paralelo com a dança (34). É importante esclarecer que, apesar de a abordagem ser muito presente entre os artistas da dança contemporânea, na preparação do corpo do dançarino, o *BMC* é identificado como uma proposta em educação somática, não sendo um método em dança. A educação somática é definida por Caetano (35, p. 207) da seguinte maneira:

A Educação Somática como campo de conhecimento abriga diversas técnicas e métodos que abordam o corpo em sua potência de construção de conhecimento de si e do mundo. Aqui, o corpo é compreendido em suas dimensões cognitivas, motoras, afetivas e sensoriais.

Sendo assim, o método é definido por um estudo experimental baseado na *corporalização* e na aplicação de princípios de anatomia, fisiologia e desenvolvimento, por meio de movimento, toque, voz e mente. O termo “corporalização” foi utilizado na edição brasileira pelo SESC no livro: *Sentir, Perceber e Agir: Educação Somática pelo Método Body-Mind Centerin*, de Bonnie Bainbridge Cohen (36) como tradução para *embodiment*, baseado no artigo de Clélia Queiroz “Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC”. É uma abordagem integrada que favorece experiências transformadoras por meio da reeducação e da

repadronização dos movimentos (37). A compreensão de repadronização para o BMC se refere ao trabalho em educação do movimento acessando os sistemas corporais via toque, movimento, voz, para modificar o padrão instalado (36).

Ao entrar na dança por meio dessas abordagens, resolvi levar a ideia para a instituição onde eu trabalhava, criando uma oficina de dança que foi inserida na rotina da instituição como atividade de lazer. A rotina da instituição é pautada por um cotidiano que tem como frente teórica o *Modelo Canadense de Desempenho Ocupacional*. Esse modelo é uma abordagem da clínica da terapia ocupacional adaptado para o ambiente da instituição. A definição de desempenho ocupacional é compreendida pelas relações que o indivíduo estabelece com suas ocupações, em acordo com o ambiente, nas quais são vivenciadas atividades de autocuidado, trabalho e lazer (38). Nesse sentido, favoreceu-se a implantação da oficina de dança na instituição por ser considerado importante esse tipo de atividade que contemplava o cotidiano dos moradores.

Para aplicar a abordagem do *BMC*, a oficina de dança utilizou o conteúdo do módulo denominado de Padrões Neurocelulares Básicos (PNB), para a vivência das atividades corporais. Os padrões são baseados no desenvolvimento da percepção e do movimento através da *corporalização* dos principais estágios evolutivos (36). Bartenieff iniciou o estudo sobre os padrões de desenvolvimento, porém Cohen os desenvolveu posteriormente, acrescentando novos padrões (35). Em abril de 2012, Cohen mudou o termo para Padrões Neurocelulares Básicos, que anteriormente eram denominados de Padrões Celulares Neurológicos Básicos (39). Os estágios evolutivos são estabelecidos como padrões potenciais de movimento inerentes ao sistema nervoso, tanto da perspectiva filogenética (progressão evolutiva através do reino animal), quanto da perspectiva ontogenética (o progresso do desenvolvimento do bebê humano) (40). A perspectiva filogenética considera os padrões de desenvolvimento, correspondentes aos animais da filogenia: vibração (todas as formas), respiração celular (ser unicelular – ameba), esponja (esponja), pulsação (água-viva), irradiação umbilical (estrela-do-mar), *mouthing* (*tunicates* – ascídias) e o pré-espinhal (*Lancelet amphioxus*) (39). Logo, a perspectiva ontogenética estabelece os seguintes padrões de movimento:

Primeiro, temos o movimento *espinhal* – começando com a iniciação da cabeça e depois no cóccix. Em seguida, temos o *homólogo*, que é onde as duas mãos iniciam ou os dois pés iniciam. É possível alterná-los como no movimento da brincadeira de pular sela. Depois, temos o movimento *homolateral*, que é iniciado no braço e na perna direita indo para trás ou para a frente, ou o braço e a perna esquerda indo para frente ou para trás. O braço e a perna vão para a mesma direção. Além disso, temos o movimento *contralateral*, que é iniciado no braço direito e na perna esquerda indo juntos para a frente ou para trás, ou no braço esquerdo e na perna direita. Em cada

fase, temos um *padrão de ceder e empurrar e um padrão de alcançar e trazer de volta*. Os padrões de ceder e empurrar se desenvolvem antes do padrão de alcançar e trazer de volta. (36, p. 183)

No início, o grupo vivenciou o rolar por muito tempo, através do padrão *irradiação umbilical* que é experienciado pela analogia da “estrela-do-mar”, como imagem para se deslocar no espaço a partir da posição deitada em decúbito dorsal. É um padrão em que todas as extremidades (membros superiores e inferiores, cabeça e cóccix) são diferenciadas e, em seguida, integradas em si para estabelecer uma base para experimentar outras formas de se movimentar com outros padrões (36).

A vivência da prática do *Body-Mind Centering™* experienciada pela Oficina de Dança durante as aulas de dança nas relações de ensino-aprendizagem tinha como premissa um pensamento participativo das pessoas com deficiência intelectual na consolidação e construção do gesto e possibilidades de movimentos para conhecimento e contato com o próprio corpo. De modo similar, em um processo como professora na formação em dança para alunos iniciantes, Costas (41, p. 22) apresenta:

O interesse da dança pelas abordagens somáticas implicou em uma transformação na concepção de corpo que culminou em renovações significativas nas relações de ensino-aprendizagem, como o convite para que o sujeito (aluno) participe ativamente, trazendo considerações de suas sensações e percepções corporais. Os processos educacionais em dança, irrigados pelo pensamento somático, demarcam entre os sujeitos (professor-aluno) relações de troca, que pressupõem o conhecimento do próprio corpo para poder colocar-se no lugar do outro, para aprender o gesto, o movimento trazido pelo outro.

No entanto, com o desenvolvimento da oficina, foi-se percebendo que a experiência com o *BMC* não estava possibilitando bons resultados, em razão das dificuldades de elucidar os movimentos dos participantes. Durante os processos de criação, deparei-me com a complexidade de compreensão e entendimento dos participantes da oficina diante dos comandos sobre exercícios, incluindo também a falta de iniciativa, espontaneidade e o empobrecimento de vocabulário de movimentos.

Para as pessoas com deficiência intelectual, mesmo não tendo alguma alteração motora, é desafiador esboçar e realizar movimentos, como resultado da preparação corporal. Nesse aspecto, Pedroso (42) afirma que as pessoas com deficiência na dança podem apresentar características diferenciadas quanto a postura, deslocamento no espaço e movimentação, em razão das diferenças de tônus muscular, amplitude de movimento e coordenação motora. Tais aspectos contribuem para dificultar o interesse das pessoas com deficiência no campo da dança,

somados aos valores da dança clássica, que supervalorizam o corpo perfeito e a padronização dos movimentos (43).

Nesse sentido, percebi a necessidade de investimento para encontrar estratégias que pudessem propiciar a prática artística dos moradores, para preparar os alunos para o processo de criação como etapa posterior.

Surgiu a ideia de utilizar o *Contact Improvisation*, por se tratar de uma técnica de improvisação, tendo em vista a predominância de sua utilização em muitos trabalhos de dança e, sendo assim, pareceu bem mais acessível para a oficina de dança. O *Contact Improvisation* é uma dança americana que foi criada nos anos 1970 pelo bailarino Steve Paxton. Ele era formado em ginástica olímpica e aikidô, com experiência na dança moderna e experimental com Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn e participação nas cooperativas de performances Judson Church Dance Theatre e Grand Union. O interesse maior de Paxton ao criar o *Contact Improvisation* era fazer uma dança com participação igualitária, inclusiva e facilitar a interação entre os corpos, sem isolar nenhum participante. Propunha um novo jeito de pensar a dança, por meio de uma nova organização social para a dança, não sendo excludente e ditatorial (44). Com esse pensamento, “interessava-lhe o movimento do dia a dia como a ação dos pedestres, o que se faz ‘aqui e agora’, o que acontece no momento” (44, p. 91).

No entanto, diante das dificuldades de compreensão da técnica pelos participantes, tornou-se inviável a proposta. Ao utilizar o *Contact Improvisation* como técnica para improvisação de movimento, percebemos que essa proposta também exigia dos moradores habilidades que não eram presentes neste grupo, o que inviabilizava o andamento do trabalho naquele momento. Um morador não conseguia entender e estabelecer contato com o outro para se movimentar, ficando ambos parados um do lado do outro. Apesar de a abordagem pensar numa metodologia mais participativa e igualitária, contrastando com técnicas de dança codificada, a experiência com o *Contact Improvisation* se reduzia à participação dos cuidadores, o que não era a finalidade da oficina. Hoje penso que talvez tenha faltado, naquele momento, um pouco mais de amadurecimento do trabalho porque, tempos depois, vim a descobrir no *DanceAbility* uma metodologia de improvisação em dança para pessoas com e sem deficiência, que teria sido uma alternativa que pudesse complementar o trabalho da Oficina de Dança.

A proposta do *DanceAbility* foi criada por Alito Alessi, nos Estados Unidos, a partir dos anos 1980; o dançarino buscava a diversidade corporal na inclusão de pessoas com e sem deficiência na dança, permitindo assim que todos pudessem dançar. Alito esteve no Brasil pela primeira vez em 1997, quando realizou *workshops* e apresentações de sua companhia *Joint Forces Dance Company* organizados pelo Núcleo Dança Aberta (45).

Tive a oportunidade de levar os participantes da Oficina de Dança no ano de 2012 a participar de uma oficina de *DanceAbility*³ na cidade de São Paulo, por meio do convite feito por Letícia Sekito do grupo Flutuante Cia. de Dança organizada pelo Núcleo Dança Aberta. A experiência foi bastante enriquecedora para a Oficina de Dança, pois foi a primeira vez que o grupo teve a oportunidade de estabelecer diálogos com pessoas diferentes de seu cotidiano por meio da dança. Durante a elaboração desta pesquisa, realizei um curso intensivo em *DanceAbility* pelo Núcleo Dança Aberta no Brasil. No entanto, a filosofia da prática do *DanceAbility* não pode ser aplicada diretamente em razão das escolhas metodológicas geradas na Oficina de Dança. A metodologia do *DanceAbility* se apoia na constituição de muitos jogos teatrais e de exercícios para a improvisação de movimentos que na nossa prática, ao escolher os objetos cotidianos, se tornou mais assertiva para a criação de movimentos.

O Núcleo Dança Aberta é formado por Neca Zarvos e Priscila Jorge. Foi fundado em 2007 por Neca, que realiza desde a década de 90 um trabalho de aplicação e difusão do método *DanceAbility*. Além de aulas, oficinas, palestras e participações em festivais, os principais projetos do Núcleo de Dança Aberta foram *DanceAbility* Brasil 2007, que trouxe novamente Alito para uma série de *workshops*, palestras, a criação de uma intervenção de dança e a montagem do espetáculo *Joy Lab Research*; e a realização do intensivo *DanceAbility* em 2018 (45).

Dentre os desafios apresentados pela oficina e na busca de soluções mais acessíveis para os participantes, de modo que eles pudessem explorar seus potenciais de forma criativa e expressiva, o grupo passou a estudar a vida e as obras da dançarina alemã Pina Bausch (1940-2009), principalmente pela dimensão de seu trabalho em interagir com diversas formas de arte (46).

Pina Bausch foi uma coreógrafa alemã contemporânea importante para a expressão artística do *Tanztheater* ou dança-teatro ao assumir a direção do grupo *Wuppertal Dança-Teatro* em 1973 na Alemanha (33). Foi indicada para assumir o seu grupo pelo diretor dos teatros de Wuppertal, Arno Wüstenhöfer, e por isso renomeou o grupo como *Tanztheater Wuppertal*. Foi com esse nome que o grupo conquistou reconhecimento internacional (47). A dança-teatro alemã tem como definição:

A história da dança-teatro alemã pode ser traçada a partir dos trabalhos de Rudolf von Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos vinte e trinta. O termo dança-teatro era usado por Laban (1879-1958) para descrever dança como uma forma

³ O leitor poderá conferir a aula de *DanceAbility*, acessando o site <https://www.youtube.com/watch?v=LjCatJ3Jv4M>.

de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço. (46, p. 20)

Pina Bausch diferiu radicalmente dos coreógrafos norte-americanos pós-modernos. A sua preocupação não era saber como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas (48).

Bausch, ao mesmo tempo, realizou alterações no balé na forma e no conteúdo, mesclando movimentos técnicos e gestos do cotidiano, o que permitiu diferentes interações com as formas de arte (recursos visuais, objetos, expressão corporal, dramaturgia, canto, poesia), para inaugurar um novo jeito de se fazer a dança-teatro (33). É o que Nunes (49, p. 46) chama de “desterritorialização, ou seja, a perda de territórios permeando a relação da dança com outras artes e áreas de conhecimento”.

A dança-teatro de Bausch recebeu influências de Mary Wigman (1886-1973), que trazia nas suas explorações as experiências de vida dos dançarinos e de Kurt Jooss (1901-1979), devido ao uso da técnica clássica; ambos coreógrafos conheceram Laban (46). Mary Wigman foi uma bailarina e coreógrafa alemã, seguidora de Laban; foi uma das primeiras a considerar a Dança Expressionista. Destaca-se como uma figura importante para a dança europeia, “sendo seu trabalho reconhecido por trazer à cena uma profunda e densa expressividade relacionada aos dramas existenciais” (50, p. 21). Kurt Jooss também foi bailarino e discípulo de Rudolf Laban na Alemanha, nas primeiras décadas do século XX. Dirigiu a escola de dança *Folkwang Schule*, em Essen, na Alemanha, tendo se tornado mestre da bailarina e coreógrafa Pina Bausch (51).

Pina Bausch, coreógrafa, instigava seu grupo durante a criação a contar suas histórias por meio de seus sonhos, angústias, emoções e dores, respeitando o movimento singular, obtido com a repetição nas suas composições de movimentos (33). Essa experiência era vivenciada por meio de perguntas que Pina Bausch fazia a seus bailarinos durante o processo de criação, de acordo com o que apresenta Bogéa (52, p. 19-20):

O espetáculo se construía a partir de um jogo de perguntas e respostas com os bailarinos – perguntas que envolviam tanto aspectos do cotidiano (“O que você viu no mercado?”) quanto pessoais (“Do que você se orgulha?”) [...]. As respostas dançadas podiam ou não virar material para outras improvisações, as quais tinham possibilidade ou não de ser utilizadas posteriormente. Pouco a pouco, Pina Bausch ia selecionando gestos, alterando a forma dos movimentos, construindo cenas e montando seu grande quebra-cabeça. Todo e qualquer gesto poderia virar material da dança, o que não significa que isso pudesse ser feito de toda e qualquer maneira: nada do que se via no palco era improvisado, embora tivesse partido da improvisação.

As primeiras coreografias elaboradas por Pina, após assumir o Wuppertal, não foram bem recebidas pela plateia da cidade, pois eram tidas como agressivas, sem *glamour* e magia.

No entanto, o sucesso em Londres e Paris fez com que os cidadãos de Wuppertal reconhecessem o valor artístico da coreógrafa (53). Caldeira (53, p. 27) evidencia a importância que o trabalho de Pina alcançou para o tecido artístico:

O efeito de suas ideias sobre o tecido artístico da dança e também do teatro foi fundar um novo processo de construção dramática, um híbrido das linguagens da dança, do teatro, das artes plásticas e do cinema. Através de um discurso poético fragmentado e repleto de imagens oníricas, Pina Bausch induz o espectador a uma leitura pessoal da realidade focalizada, realidade esta que passa a ser uma “recriação” e não uma “interpretação” de modos comportamentais conhecidos. O que de mais sério ela fez foi requalificar o que se entendia, até então, por expressividade. Pina Bausch construiu a dramaturgia do expressionismo via dança.

Os mestres de Pina Bausch foram discípulos de Laban. Este foi considerado o maior teórico do movimento e da escrita da dança. Inicialmente estudou arquitetura e pintura e, mais tarde, se interessou pela dança e pelo estudo do movimento. Rudolf von Laban (1879-1958), além de bailarino, também foi coreógrafo, arquiteto, escultor, sendo declarado como o maior teórico da dança do século XX e o fundador do estilo de dança denominado *tanztheater* ou dança-teatro”, tendo incluído gestos do cotidiano no contexto da dança (33).

Laban acabou deixando a arquitetura, a pintura e a escultura, e se aprofundou nos estudos de diferentes artes e disciplinas, com diferentes manifestações artísticas e pessoais ligadas ao meio, como a dança; no entanto, não queria que seus dançarinos alcançassem a melhor habilidade e destreza do treinamento, já que ele considerava que isso os levaria a um vocabulário restrito de movimentos. Seu empenho era na criatividade de seus dançarinos, por meio da exploração de sua movimentação. A preocupação para o ensino de Laban se concentrava no desenvolvimento da capacidade de compreender e usar o corpo expressivamente (54).

A teoria do movimento criada por Laban dividiu-se em três grandes áreas: 1) a Eucinéica, definida como o estudo das dinâmicas do movimento; 2) a Corêutica, relacionada ao estudo das formas espaciais; e 3) a Kinetographie, considerada a escrita do movimento (54). “O principal instrumento neste tipo de treinamento, inspirado pelas pesquisas de Laban, é a improvisação ou experimentação, vivenciada no próprio corpo” (54, p. 19). Esses procedimentos de estudo do movimento exigem do dançarino rigor e domínio do movimento, no entanto, não se baseiam no aprendizado de passos e sequências codificadas (55).

No Brasil, suas ideias e princípios foram difundidos principalmente por Maria Duschenes (1922-2014) que chegou ao país nos anos 1940, vindo da Hungria com seus pais em virtude da Segunda Guerra Mundial⁴.

Os pais de Duschenes possuíam uma empresa de borracha na Hungria e compravam a matéria-prima na África. Com a guerra, o comércio com a África tornou-se impraticável, e eles se viram obrigados a procurar no Brasil, onde a borracha era abundante. Nessa época, Duschenes seguia seus estudos na Inglaterra, mas, com o fechamento da escola, ela veio se reunir com seus pais (34, p. 76).

Maria Duschenes nasceu na Hungria no ano de 1922; sua trajetória na dança começou com o método de Dalcroze, que é um método de educação musical baseado no movimento. Tempos depois, na adolescência, foi para a Inglaterra na tentativa de uma prática mais voltada à dança, tendo se matriculado na escola de Kurt Jooss e Sigurd Leeder em Dartington Hall, onde teve a oportunidade de cursar com Lisa Ullmann e Rudolf Laban (51). No Brasil, ela ensinou dança por muitos anos e divulgou seu legado da dança moderna e expressiva alemã (34). Dona Maria Duschenes, assim denominada por seus alunos, formou muitos dançarinos no Brasil com o pensamento de Laban (56), inclusive Janice Vieira (1940-), que introduziu a dança moderna na cidade de Sorocaba. Janice Vieira é uma bailarina, coreógrafa e musicista brasileira, que montou a primeira escola de dança da cidade de Sorocaba, assim como a introdutora do pensamento moderno para a cidade. Foi aluna de Maria Olinewa e Maria Duschenes na cidade de São Paulo. No ano de 1973, Janice e Denilto Gomes fundaram o Pró-Posição de Balé Teatro, na mesma cidade, que colocou Denilto na cena nacional da dança (57). Janice foi professora de Regina Claro (1955-) e esta última foi minha professora de dança.

Com base em estudos da vida e obra de Pina Bausch, em relação à diversidade de linguagens utilizadas na sua dança-teatro e, principalmente, pelo uso de vários elementos na cena, na oficina de dança passamos a inserir objetos de uso cotidiano dos moradores como recursos para improvisação de movimentos nas suas composições cênicas. De maneira provocativa, os objetos aos poucos foram sendo introduzidos e pensados para possibilitar aos moradores e cuidadores a oportunidade de disparar os movimentos, estabelecendo limites, acordos e assim contribuir para a criação de movimentos.

Nessa perspectiva, Sirimarco (58) utilizou o conceito de uso de objetos como possuidor de uma regra libertadora para o corpo em cena. Essa autora partiu do pensamento de que, ao estabelecer uma regra para um corpo por meio de objetos, não se impunha uma limitação ou

⁴A Segunda Guerra Mundial e o nazismo contribuíram para que os discípulos de Laban se espalhassem pelo mundo e para o Brasil também vieram Chinita Ullmann, Rolf Gelewsky e Renée Gumiel (33).

restrição. Ao contrário, via o objeto como um material libertador que abasteceria o corpo de recursos a serem explorados em cena:

Pensar no objeto como uma regra libertadora é partir de um paradoxo. Se entendemos regra como algo que restringe ou limita, como pode ser essa regra libertadora? Aqui parte-se da seguinte premissa: quando se impõe uma regra a um corpo, e nesse caso a regra surge de um ou mais objetos, ao invés de limitá-lo ou apenas restringi-lo, estamos de fato munindo-o de um material libertador que pode abastecê-lo de recursos que serão explorados e desenvolvidos em cena. (58, p. 1)

Nesse ponto, o objeto assume vida e passa a fazer parte do corpo dos dançarinos, contribuindo para a movimentação. Também no grupo Os Dois Cia. de Dança⁵, introduziu-se a ideia de *objeto-partner*, para referir-se ao uso de qualquer objeto para explorar as possibilidades de movimentação, resultando na relação do corpo com o objeto, como um parceiro em cena, de acordo com os autores Berredo e Fernandes (60, p. 11):

O bailarino usa um objeto qualquer, uma cadeira, por exemplo, seja para criar um ambiente, seja para apoiar-se, enquanto executa movimentos de uma coreografia que não se centra na relação de seu corpo com aquela cadeira, mas que usa a cadeira como um objeto de composição da ambiência da cena. No caso do objeto-partner, pelo contrário, trata-se de se adotar um objeto qualquer para com ele explorar possibilidades de movimentação e disso extrair uma dramaturgia que resulta da relação do corpo com um objeto específico. Daí se chamar de partner esse objeto, uma atribuição que se dá a um parceiro, normalmente a uma pessoa com personalidade e corporeidade singulares.

Nas artes visuais, os “objetos relacionais” de Lygia Clark, na sua definição, possibilitam refletir que os mesmos em si nada têm de especificidade, mas é na relação que a artista pontua a sua importância – dependendo da fantasia de quem os define. “O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos” (61, p. 49).

Objeto relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam suas investigações que envolvem o receptor, convocando sua experiência corporal como condição de realização da obra. A qualificação destes objetos, incorporada pela artista ao seu nome, indica de antemão que a essência destes objetos se realiza na relação que com eles estabelece o “cliente” da proposta da artista. (62, p. 15)

⁵ Companhia de Dança carioca, fundada e coordenada por Giselda Fernandes, que foi criadora do conceito de *objeto-partner* para denominar seu uso de objetos cotidianos como parceiros em suas criações coreográficas (59).

Desse modo, a conceituação de Clark contribui para o pensamento de fazer uso, na dança, de objetos para improvisação – um processo que é demarcado por quem os utiliza, de forma e de acordo com sua subjetividade.

Clark tinha o dom de construir (formular proposições) com elementos ordinários, objetos precários, singelos, com grande poder de apelo ao corpo, às sensações, às percepções e, portanto, ao movimento. Era uma artista que não cabe na definição de um campo – artes visuais. Pensemos nela como uma artista da plástica em um sentido amplo: da matéria, seja ela do objeto, seja ela do próprio corpo ou do próprio espaço. Do corpo na relação com o objeto e com o próprio espaço. E suas proposições e objetos atraíram-me exatamente porque são verdadeiros condensados de (seus) saberes a serem vividos e reinventados no e pelo corpo. (41, p.76)

No espetáculo do grupo Pulsar Cia. de Dança, “*Indefinidamente indivisível*”, acontece algo semelhante ao se utilizarem objetos para improvisação. A Pulsar Cia. de Dança é formada por bailarinos com e sem deficiência, sendo uma companhia profissional de dança contemporânea pertencente ao Núcleo Coreográfico da Escola e Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro. A companhia tem em Teresa Taquechel importante figura na fundação e direção do grupo (63). A companhia utilizou bolas infláveis despertando sensações e percepções corporais assim como a criatividade, conforme reportagem publicada no portal de notícias G1 (64). O uso de objetos para improvisação de movimentos dessas companhias veio ao encontro do que estava sendo utilizado no trabalho da oficina de dança, pois, como pondera Sirimarco (58, p. 1):

Na dança moderna, assim como na pós-moderna ou contemporânea, é possível observar o uso de objetos que não mais servem de adereços ilustrativos ou suporte para os dançarinos. O objeto passa a dialogar com o corpo do intérprete, podendo ser trabalhado nas mais diversas maneiras. O objeto pode ser tanto um obstáculo, que dificulta o uso do espaço, agrega risco ao movimento, mas também oferece possibilidade de produção de infinitas metáforas, como as cadeiras usadas em *Café Muller* de Pina Bausch, ou a mesa em *A mesa verde* de Kurt Jooss.

Nessa lógica, o contato com objetos no nosso trabalho com os moradores resultou num suporte prático e intuitivo da atividade, sendo uma ferramenta estratégica para a improvisação de movimentos, colaborando assim para o desenvolvimento da oficina de dança; dessa forma, os objetos passaram a ser uma metodologia marcante para o processo artístico. A partir desse momento, o grupo se pautou na criação de movimentos por meio do uso de objetos para a cena. O segundo espetáculo da oficina, que será mencionado posteriormente, evidencia esta fase do grupo – todo o processo artístico do trabalho foi elaborado por meio da improvisação de

movimentos pelo uso de objetos. Costas (65, p. 16) destaca a importância do uso dos objetos para os processos de improvisação e criação artística:

Trabalhar com objetos para estimular a percepção do corpo é algo recorrente nos procedimentos de inúmeras abordagens somáticas, bem como nos procedimentos investigativos da dança. Além das práticas voltadas à sensibilização, os objetos – bolinhas, escovas, bambus, elásticos, bexigas, entre outros – são ferramentas complementares às práticas de organização e educação do movimento. Esses e inúmeros outros objetos figuram, inclusive, como estímulos nos processos de improvisação e criação da dança.

Decorridos três anos de existência da oficina de dança desde a sua criação em 2007, cogitou-se entre a equipe técnica da instituição a possibilidade de se realizar uma apresentação, por ocasião de uma festa de final de ano. Até então, a produção artística enquanto produto final não tinha a preocupação de apresentação pública como resultante do trabalho. Os cuidadores que atuavam no projeto não tinham formação superior e nenhuma ligação com a arte, o que não era, de todo modo, requisito para a participação. Além disso, a instituição não tinha um arte-educador que pudesse contribuir com a proposta. Eles eram orientados por mim a permitirem que os participantes exprimissem suas escolhas de movimento, de modo que a sua autonomia fosse promovida durante as propostas de improvisação de movimentos. No entanto, notava-se, por parte dos cuidadores, o impulso de direcionar e realizar de forma assistida o movimento pelos deficientes. Essa atitude talvez fosse favorecida por diversas razões: pela ausência de formação em artes e, também, pela prática de assistência despendida com cuidados aos deficientes. Dessa forma, para explorar ao máximo a singularidade dos participantes na oficina, em vários momentos, deparava-me com situações em que tinha que intervir com os cuidadores para que respeitassem as criações de movimento e considerassem as escolhas dos moradores como parte do processo de criação. Nesse sentido, desejava um trabalho que pudesse se aproximar da realidade dos participantes da oficina.

Nas apresentações, na tentativa de obter um produto final (artístico), os cuidadores assumiam diferentes papéis: ao mesmo tempo em que dançavam e se relacionavam com os participantes do grupo, também contribuía para a composição na cena. Preenchiam os espaços na tentativa de um equilíbrio estético, relacionando-se com aqueles participantes que não demonstravam iniciativa para se movimentar (propondo diálogos corporais), para manter o roteiro durante as apresentações. Nesse aspecto, os cuidadores eram instruídos a aproveitar ao máximo os movimentos dos participantes; quando estes não tomavam a iniciativa, os cuidadores poderiam entrar com propostas e possibilidades com os objetos. Dessa maneira, exigia-se dos cuidadores um esforço em perceber no espaço a movimentação de todos os

participantes e responder de que forma contribuiriam com a sua participação. Por um lado, essa capacidade dos cuidadores de se relacionar com o grupo de modo geral demandou muito trabalho. Por outro, o conhecimento adquirido pelos cuidadores pela prática de assistência contribuiu, de certo modo, no desenvolvimento do projeto, pois a equipe tinha um grande conhecimento do desempenho funcional de cada participante da oficina. Assim, o formato de como o trabalho foi sendo concebido implicava a postura dos cuidadores em auxiliar os moradores, de modo a não impedir o processo criativo de cada participante. No entanto, essa situação por muitas vezes ficou em evidência – os cuidadores estavam imbuídos da prática em assistir os deficientes, que se via na contraposição da proposta da oficina.

A razão pela qual o trabalho foi sendo direcionado esteve intimamente ligado com as questões que permeiam a deficiência intelectual. Uma pessoa com deficiência física apresentará dificuldades em se locomover, por conta do desempenho ineficiente do aparelho motor, mas a sua capacidade de fazer escolhas poderá estar preservada e se, no seu entorno, a acessibilidade estiver presente, o indivíduo conseguirá atuar no mundo com suas ideias e pensamentos. Na minha prática profissional, percebia nas pessoas com deficiência intelectual as dificuldades em expressar suas ideias, pensamentos e, conseqüentemente, esboçar os movimentos. Essa situação talvez se agravasse pelo fato de esses indivíduos residirem numa instituição de longa permanência e, como discutido na introdução, o processo de institucionalização impactava na autonomia de cada participante. Matos (63), ao analisar as coreografias da companhia inglesa CandoCo em turnê no Brasil (2002-2003), fala sobre a importância de considerar no trabalho de dança a intencionalidade e as especificidades de seus coreógrafos, bem como as diferenças corporais e as singularidades de cada dançarino, de modo que a dança se estabeleça num processo de interconexão em todo o processo artístico:

Utilizando uma linguagem contemporânea, o grupo *CandoCo* insere na cena corpos que possuem uma limitação física real, cuja pesquisa de movimentos baseia-se exatamente nas diferenças: estampa-se as múltiplas fisicalidades, conjunções/disjunções e interações desses diferentes corpos, que, nesse contexto, criam uma gramática própria, explorando suas possibilidades e vulnerabilidades. Os corpos dos dançarinos não tentam camuflar seus limites físicos. (63, p. 68)

Foi a partir desta ideia que a oficina de dança buscou criar o seu próprio caminho.

Numa reunião de equipe técnica, a fonoaudióloga do grupo à época sugeriu a possibilidade de uma apresentação para a festa de final de ano para os familiares. A iniciativa contou com o apoio da direção que, logo após essa primeira apresentação, denominada

“Corporeidade”⁶, passou a investir na oficina de dança. Os participantes da oficina (moradores e cuidadores), motivados, tiveram a oportunidade de vivenciar outra relação com a dança através de apresentações. Em 2012, o grupo estreou o seu segundo espetáculo – “Projeções ou Transparências? Luz e Sombras...”⁷ –, que foi desenhado a partir da mesma lógica empregada no trabalho da oficina. Dessa vez, foi apresentado fora da instituição e em vários espaços. A estreia aconteceu no teatro de uma cidade vizinha (2012), passando por uma das unidades do SESC (2013) e também como parte do conteúdo programático de um curso de capacitação da Universidade de Sorocaba (Uniso), denominado Práticas Sociais e Processos Comunitários – Reletran⁸ (2013 e 2014), sendo apresentado em duas edições desse curso, a convite de um professor da pós-graduação da Uniso, e por outros espaços, trilhando lugares além dos muros institucionais (instituições, conferências, feiras, serviços de saúde).

A oficina de dança realizou somente duas produções artísticas durante um período de quase 11 anos de sua existência, no entanto, manteve-se em intensa atividade produtiva. Além dos encontros semanais, o grupo vivenciou ensaios, performances na rua, instalações, intervenções, seminários sobre a vida e a obra de vários artistas (Marina Abramovic, Bispo do Rosário, Frans Krajcberg, Pina Bausch, Laban, entre outros), visitou várias exposições de artes plásticas, como a Bienal de São Paulo, e assistiu a vários espetáculos de dança e teatro e filmes.

O que se percebeu foi que à medida que essas vivências foram se intensificando, ganhou-se certa familiaridade e os membros passaram a ter uma participação cultural mais ampla, o que contribuiu para enriquecer também a vida cotidiana de cada um. Um episódio que considerei significativo porque evidenciou que a oficina fazia parte da vida cotidiana dos moradores foi quando uma participante, ao saber que o encontro da oficina de dança naquele dia tinha sido cancelado, começou a andar pelos corredores da instituição pedindo para assistir ao filme da Pina Bausch – *Pina*.

⁶ “Corporeidade” foi o primeiro espetáculo de dança realizado pela oficina da instituição no ano de 2010 por ocasião de uma festa de final de ano. A montagem se deu aproximadamente por um período de dois meses e trazia como discussão os potenciais vivenciados por diferentes corpos com deficiência.

⁷ No ano de 2011, iniciou-se outra pesquisa que se desenvolveu por um ano e, em setembro do ano seguinte, resultou na estreia de “Projeções ou Transparências? Luz e Sombras...”. Teve como inspiração o uso de vários objetos – pássaros, penas, gaiolas, apitos, luzes, guarda-chuvas – como recursos disparadores no processo de improvisação de movimentos.

⁸ Foi um curso de capacitação realizado pela Universidade de Sorocaba, oferecido pela Rede Latino-Americana-Europeia de Trabalho Social Transnacional (Reletran), e que tinha como objetivo preparar pessoas interessadas em trabalhar com comunidades em situações de risco e vulnerabilidade social (66).

Na Dança surge uma Possibilidade

Nos dias atuais, há uma emergente discussão sobre os modos de possibilitar, em vários segmentos na sociedade – como educação, trabalho, entretenimento, lazer –, o acesso para as pessoas com deficiência e diminuir as barreiras que dificultam o seu direito de viver na sociedade (67). No campo da arte, essa realidade não é diferente. Mesmo que em iniciativas isoladas, tem-se presenciado o ingresso de pessoas com deficiência em diversos espaços artísticos. Pode-se verificar no art. 30 da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência a importância que se dá à participação dessa população na vida cultural e em recreação, lazer e esporte:

1. Os Estados Partes reconhecem o direito das pessoas com deficiência de participar na vida cultural, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas [...] 2. Os Estados Partes tomarão medidas apropriadas para que as pessoas com deficiência tenham a oportunidade de desenvolver e utilizar seu potencial criativo, artístico e intelectual, não somente em benefício próprio, mas também para o enriquecimento da sociedade. [...] 5. Para que as pessoas com deficiência participem, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, de atividades recreativas, esportivas e de lazer [...]. (68)

Com relação à dança, evidencia-se um território que tem oportunizado experiências com diferentes grupos, num contexto educacional (67, 69, 70), de reabilitação e de produção artística. No entanto, Freire (67) considera que, inicialmente, as relações da pessoa com deficiência com a dança aconteceram vinculadas a espaços terapêuticos. Nesse sentido, destaca-se um crescente movimento das pessoas com deficiência na conscientização de seus direitos, participando em produções artísticas sem caráter educacional e de reabilitação (71, 72).

Esse campo se encontra em desenvolvimento, sendo recente a presença de pessoas com deficiência em companhias de dança que exercem uma atividade profissional como dançarinos (72). Há muitas companhias de dança que tiveram origem em processos terapêuticos; com a continuidade e o desenvolvimento dos trabalhos, os grupos foram se diferenciando e estabelecendo focos para a produção artística, como aconteceu com o grupo brasileiro Roda Viva Cia. de Dança, da cidade de Natal, Rio Grande do Norte (71, 72). Como vemos em Teixeira (72, p. 63):

Apesar dos grupos internacionais começarem com uma formação artística já definida pela bagagem de seus fundadores, no Brasil esta construção deu-se de forma progressiva. Grande parte dos grupos surgiu de trabalhos terapêuticos, grupos de pesquisa em universidades ou grupos de associações como a Associação de Pais e Amigos do Excepcional (APAE).

Essa área tem se denominado de “dança inclusiva” no Brasil para se referir às produções artísticas envolvendo pessoas com deficiência no campo da dança, porém, nos Estados Unidos, o nome atribuído foi *disability dance* e, na Inglaterra, dança integração (71, 73, 72). No entanto, a pesquisa de Matos (63), em entrevistas com quatro companhias brasileiras de dança constituídas de pessoas com e sem deficiência, aponta um desconforto quanto ao uso da nomenclatura “dança inclusiva” por implicar situações de estigmas sobre a atuação do bailarino e do produto artístico – “por exemplo, a dúvida se esses bailarinos podem ser definidos ou não como artistas ou mesmo se seu produto é arte” (63, p. 67).

De modo pouco divulgado, pessoas com deficiência vêm conquistando um espaço no campo da arte, mesmo que esses locais sejam territórios criados por iniciativas de associações, universidades e grupos de pesquisa. Um fato importante é que o pensamento contemporâneo na dança emergiu do surgimento de diversas técnicas advindas da dança moderna, as quais contribuíram para a aproximação das pessoas com deficiência e, assim, oportunizaram outras formas de movimentar o corpo, contrariando um único modelo estético de dança. Acrescenta-se que as transformações sociais vivenciadas por essa população no final do século XX também colaboraram para abrir possibilidades de fazer artístico para grupos que anteriormente não tinham possibilidade de participar de grupos de dança (71).

Nesse sentido, a dança contemporânea, a partir de várias propostas criadas no âmbito da dança moderna, tem consolidado um pensamento que preconiza a expressão por meio de múltiplas linguagens. Isso não significa que tenha sido abandonada a exigência dos padrões de treinamento, da tonicidade física e da valorização da técnica na dança (72). De todo modo, a abertura para corpos diferentes (ou diferenciados), permitiu que se criasse um questionamento quanto à hegemonia do pensamento dominante (o balé clássico), ultrapassando esta lógica e, de certa forma, flexibilizando as oportunidades para as pessoas com deficiência no equacionamento da performance física com qualidade estética (72, 73, 74).

Logo no surgimento da dança moderna, os questionamentos se acentuaram quanto aos aspectos de padrões fixos, ao modelo de corpo único para o dançarino, passando-se a valorizar o movimento particular de cada pessoa (42) e, dessa maneira, a dança moderna, com os seus postulados, colaborou para um novo paradigma, permitindo a entrada das pessoas com deficiência.

No entanto, esse processo pode se estabelecer desde que exista uma constante adaptação da linguagem por parte de quem coordena o trabalho, sobre como pensar em meios de mediar a compreensão do que se espera do grupo. Parte-se, então, não de uma expectativa previamente estabelecida sobre o que os bailarinos podem fazer, mas sobre o que seus corpos diferenciados

e singulares são capazes de fazer, o que possibilita uma flexibilidade perante as identidades de movimentos estabelecidas no decorrer da história da dança clássica (74). Assim, a produção artística realizada por pessoas com deficiência requer a construção de uma linguagem que atenda a suas necessidades corporais, de acordo com suas características individuais, desde a formação, a utilização das técnicas e as suas possibilidades funcionais (73, 49). Segundo Vendramin (73, p. 8), “o tipo de metodologia usada no treinamento de cada um desses grupos está em acordo também com seus indivíduos, suas possibilidades, características e necessidades”. A autora ainda considera a inserção de conhecimentos básicos para uma prática mais acessível nos projetos de dança para pessoas com deficiência e assinala que uma aula de dança comum elaborada com padrões rígidos e excludentes não desfavorece somente as pessoas com deficiência, mas também qualquer outro corpo. A autora destaca:

Enquanto em alguns grupos não é preciso haver um direcionamento metodológico estratégico e específico para a pessoa com deficiência (como é o caso, por exemplo, do Grupo X de Improvisação em Dança), em outros a própria prática em conformidade com seus participantes irá mostrar caminhos que criem metodologias e estratégias de trabalho que atendam às singularidades dos indivíduos e às diferentes variações de grupos mistos de pessoas com e sem deficiência. De forma geral, dentro ou fora do mundo da dança, é comum que o entendimento que se tem não vá muito além de pensar que pessoas com deficiência são cadeirantes, surdos e cegos, ou pessoas com síndrome de Down. É preciso entender que existe uma grande diversidade de pessoas com deficiência e que, na dança, essa variedade de corpos também pode criar uma variedade de práticas. (73, p. 8-9)

De acordo com Nunes (49), fazer dança na perspectiva da pessoa com deficiência abre espaço para um corpo singularizado, por meio de possibilidades emergentes de técnicas que a dança contemporânea constituiu. Entretanto, não se exime da condição de a pessoa com deficiência obter vivência estética e treinamento artístico, mesmo que sejam ensinadas técnicas que atendam melhor às necessidades de seu corpo.

Abrir a possibilidade na dança para as pessoas com deficiência intelectual significa oferecer oportunidades de vivenciar experiências estéticas. Segundo Valent e Castro (25, p. 842), tais experiências “operam transformações qualitativas na forma das coisas e nos modos de perceber o mundo, para além da discursividade em que essas se inserem”. Favaretto (75) complementa esse pensamento, dizendo: “A atividade estética pode estender-se para domínios bastante vastos da produção humana, artísticos e não artísticos, podendo sobreviver sem o recurso da ideia de obra” (75, p. 97).

A experiência estética não está nem no sujeito nem no objeto ou acontecimento, mas sim no encontro, na relação. Esse encontro possibilita um efeito novo: “um sentimento, um gosto, um estado que apenas existia enquanto possibilidade, como porvir” (76, p. 187), e abre-

se para o campo da experiência, numa espécie de jogo na relação com o objeto; este, deixando de pertencer ao exterior do indivíduo e assim se estabelecendo a criação, ou seja, a experiência estética (76).

A Dança em Diferentes Contextos da Deficiência

Olhar os resultados de pesquisas e contribuições de projetos de dança que sistematicamente buscaram desenvolver o campo da dança para públicos especiais pode contribuir com algumas propostas que auxiliam a considerar as pessoas com deficiência como participantes ativos nesse universo. O modo de se pensar e se fazer a dança flexibiliza o trabalho técnico para esse grupo ao abrir espaço para as particularidades de seus movimentos e a superação dos movimentos padronizados, numa perspectiva crítica do pensamento clássico e, assim, a improvisação de movimentos se tornaria uma alternativa de expressão artística.

Segundo nossas pesquisas, a produção científica envolvendo pessoas com deficiência na dança no cenário brasileiro parece ter tido início em 1987, com a dissertação intitulada “Dança-Arte do movimento para crianças com deficiência auditiva”, desenvolvida pela pesquisadora Maria Renata de Macedo Neves (77), destacando a abertura para discussão da emergente área. Pode-se considerar, então, que esse campo de pesquisa ainda é bastante recente.

Em estudo de revisão sistemática sobre o assunto (dança e deficiência), Rossi e Munster (77) propuseram categorizar os tipos de dança de acordo com o contexto em que foi desenvolvida a dança e a sua finalidade. Estabeleceram os seguintes contextos: contexto educacional com finalidade pedagógica; contexto artístico com finalidade acerca da performance do bailarino; contexto de reabilitação com finalidade terapêutica e contexto esportivo com a finalidade dos aspectos de competitividade e rendimento dos bailarinos. Como pontuam as autoras:

O contexto envolve “onde” se insere a dança: na escola (contexto educacional); em clínicas/institutos de fisioterapia ou de reabilitação (contexto de reabilitação); em grupos profissionais, amadores, academias de dança, espetáculos ou festivais de dança (contexto artístico); ou em locais que proporcionam as competições de dança e enfatizam o alto rendimento do bailarino/atleta (contexto esportivo). Já a finalidade envolve “o porquê” [*sic*] essa dança está sendo desenvolvida, com que propósito, sendo destacadas: a pedagógica, envolvendo os aspectos de ensino e aprendizagem da dança para os alunos; a terapêutica, envolvendo a reabilitação de gestos motores; a performática, envolvendo o desempenho do bailarino com deficiência ao dançar (expressão, movimento), e a competitiva, envolvendo o alto rendimento do bailarino/atleta em competições. (77, p. 182-3)

Dessa forma, o levantamento bibliográfico nesta pesquisa priorizou como proposta categorial as práticas de dança envolvendo as pessoas com deficiência – reabilitação, educacional e produção artística –, de modo a destacar as principais produções brasileiras sobre o assunto.

A dança como proposta de reabilitação configura-se nos diferentes espaços clínicos com a finalidade terapêutica; tanto num serviço clínico como em ambientes institucionais formados por grupos com diferentes deficiências e onde predomina a prática da dança em propostas terapêuticas, a utilização do movimento tende a ter como objetivo o ganho de habilidades e melhora do estado presente das pessoas com deficiência.

Para o público de pessoas com deficiência visual, autores como Cazé e Oliveira (78) estabeleceram a dança como instrumento de conquista da autonomia e aquisição de conhecimento do mundo por meio de outros sentidos e habilidades. Freitas e Tolocka (79) utilizaram a dança com o objetivo de provocar/perceber mudanças e transformações na vida cotidiana; salientaram a importância de identificar as emoções vivenciadas por dançarinos cadeirantes e coreógrafos em competições de dança esportiva em cadeira de rodas, contribuindo para uma compreensão do processo vivenciado com esse público nos festivais e para a vida social. Já a pesquisa de Barreto *et al.* (80) com um grupo de dez mulheres acometidas por esclerose múltipla, com idades entre 20 e 40 anos, encontrou benefícios físicos e psicossociais para esse público. A dança foi compreendida como o movimento do corpo, sendo uma forma de expressão e não apenas pura técnica de dança. A maioria dos participantes que já tiveram contato com a dança carrega lembranças prazerosas e de bem-estar e acredita que, por meio da dança, alguns sintomas da doença possam ser amenizados.

Machado e DeSantana (81) apontaram melhora na qualidade de vida de pacientes com transtornos neuromotores por meio da dançaterapia, tendo utilizado um ensaio clínico, controlado e com distribuição aleatória composto por dois grupos: Dançaterapia e Cinesioterapia. Como medida de avaliação, os autores utilizaram um questionário de qualidade de vida.

Na perspectiva educacional, Freire (69) propõe refletir sobre a possibilidade de criação de um programa que permita ao aluno o contato com sistemas de movimentos que flexibilizem a dança para múltiplos corpos, considerando a inclusão de pessoas com deficiência, destacando a inserção de técnicas como Laban, *Contact Improvisation* e o *Body-Mind Centering™*. Em Figueiredo, Tavares e Venâncio (82), a dança para as pessoas com deficiência visual surge como uma possibilidade de transformação e reconhecimento corporal por meio de outros sentidos. Em outro trabalho, Figueiredo, Tavares e Venâncio (83) discursam sobre a

importância das representações e dos significados próprios para essa população com relação à dança, tendo no corpo a sua própria maneira de perceber a vida.

Alves *et al.* (84) demonstraram, numa proposta metodológica em dança para crianças de 8 a 15 com deficiência intelectual de uma escola especial pública, aumento de expressividade, competências motoras e convívio social entre os alunos.

Ferreira (85) realizou um projeto com um grupo de sete pessoas com deficiência física (cadeirantes), aplicando o Sistema Laban de Movimento. Por meio de entrevistas analisadas, identificou a importância da produção de sentidos através da dança para esses indivíduos, no que se refere ao autoconhecimento, à comunicação e à linguagem e ao processo de ressignificação nos deslocamentos de sentidos (no caso, o sentido de incapacidade gerado pela cadeira de rodas). Em outra pesquisa, as autoras Ferreira e Ferreira (86) determinaram que a dança como linguagem não verbal prescinde de outro modo de comunicação para se fazer compreendida; por si só se comunica, não dependendo de interpretações.

No campo profissional, diferentes grupos de dança têm desbravado no Brasil e no mundo a dança como prática artística e profissional. A experiência brasileira se configura em muitos grupos que se originaram a partir de uma proposta terapêutica, mas que, no desenvolvimento dos projetos, caminharam para uma prática artística.

No cenário da dança inclusiva, vários grupos são compostos de pessoas com deficiência: no Brasil, Mão na Roda Brasil (42); Roda Viva Cia. de Dança (71); Pulsar Cia. de Dança; Grupo X de Improvisação em Dança; Cia. de Dança Ekilíbrio; Limites Companhia de Dança (63); Coletivo MR (87); e no mundo: CandoCo Dance Company; Anjali Dance Company (87) e a Companhia Amici, na Inglaterra (73); AXIS Dance Company e Joint Forces Dance Company, nos Estados Unidos (87); e Dançando com a Diferença na Ilha da Madeira, em Portugal (73).

A Improvisação em Dança e as Pessoas com Deficiência

A presença de vários trabalhos em dança envolvendo pessoas com deficiência tem priorizado a criação de propostas baseadas em técnicas de improvisação e educação somática, tendendo a serem mais acessíveis para esse grupo (88), o que contribui significativamente com essa população. Benjamin (89, p. 7) sinaliza aspectos importantes sobre a improvisação em dança como prática para as pessoas com deficiência:

A capacidade da improvisação em dança de acomodar corpos diferentes e sua liberdade de passos predeterminados a torna altamente acessível, mas apesar disso, existe ainda uma resistência muito forte em muitas escolas para incorporá-la como parte do treinamento formal de dança.

Entretanto, mesmo com a resistência de escolas para utilizar a improvisação em seus programas de ensino, apontada por Benjamin, a improvisação como método em dança tem sido uma linguagem que aponta contribuições significativas de experiências realizadas, como o emprego das técnicas do *Contact Improvisation*, de Steve Paxton, do *Body-Mind Centering™*, da terapeuta ocupacional Bonnie B. Cohen, e do Sistema Laban de Movimento nas produções artísticas (67, 70) e, de certa forma, atendendo às diferenças corporais dessa população. Para Berselli, Lulkin e Ferrari (90), a utilização do *Contact Improvisation* mesclado com jogos teatrais também pode trazer benefícios, por se tratar de uma técnica mais informal, flexível e com possibilidades de adaptação de acordo com o grupo de trabalho. Essas técnicas permitem a criação do movimento, considerando a singularidade e possibilitando o gesto particular de cada dançarino.

Barnabé (91), por sua vez, aproveitou-se de uma aproximação das técnicas em educação somática ao criar uma metodologia de ensino na dança para pessoas com deficiência física (para usuários de cadeiras de rodas), baseada no Sistema Laban de Movimento, na Eutonia de Gerda Alexander⁹ e na Dançaterapia¹⁰ de Maria Fux.

Amoedo (71) afirmou, em sua pesquisa sobre as técnicas predominantes entre as 12 companhias de dança que participaram do *The International Festival of Wheelchair*¹¹, que a maioria dos grupos participantes do evento demonstrou o uso do *Contact Improvisation* no treinamento corporal de seus dançarinos. O mesmo autor também verificou na análise de duas companhias de dança, a inglesa *Candoco Dance Company* e a brasileira *Roda Viva Cia. de Dança*, pontos de intersecção e especificidades em sua constituição, formação e técnica no processo artístico. Das diversas técnicas citadas entre as duas companhias, destacaram-se o uso

⁹ A eutonia é conhecida como um método de consciência corporal, quer dizer, consciência de si mesmo, por meio do equilíbrio do tônus muscular do indivíduo. Essa expressão foi concebida em 1957 com o objetivo de dar ideia de tonicidade equilibrada. “Eu”, em grego, quer dizer “bom”, “justo”, “harmonioso”; e “tonia” vem de “tônus”, “tensão”, daí “eutonia”, que significa “bom tônus”. Por sua vez, tônus é compreendido como o estado de atenção contínua dos músculos (34, p. 82).

¹⁰ Dançaterapia de Maria Fux é um método que possibilita à pessoa com deficiência o processo de criação, por meio de vários estímulos, como da música, dos movimentos naturais do corpo, juntamente com os sons e elementos da natureza (91).

¹¹ Realizado em 1997 na cidade de Boston, nos Estados Unidos (71).

do *Contact Improvisation* e a aplicação do Método Dança-Educação Física¹², criado por Edson Claro, na companhia Roda Viva Cia. de Dança.

Nessa perspectiva, o processo artístico vivenciado por diferentes grupos de dança que, na sua formação, incluem pessoas com deficiência reflete a diversidade por onde são ocupados – numa companhia de dança, em uma instituição, no centro cultural, ou numa clínica, conforme apontado por Vendramin (73, p. 5):

assim como em qualquer grupo ou companhia de dança, também os trabalhos que envolvem dançarinos com deficiência apresentam escolhas estéticas, temáticas e metodológicas diversas. Não existe uma regra que deva ser determinada; é justamente essa ilimitada possibilidade de relações entre corpos e formas de produção coreográfica, que contextualiza, cria e renova discursos sobre a dança, o corpo que dança e a sociedade em que se inserem.

Desse modo, a criação é diversificada em cada processo artístico, tendo como impacto a especificidade dessas experiências de acordo com os contextos em que a dança é praticada. Uma problemática que, de certa forma, determina o desenvolvimento das produções diz algo a respeito sobre a falta de subvenções para que os projetos sejam realizados de forma autônoma. Todavia, é possível que grupos de dança que tenham pessoas com deficiência na sua composição se deparem com limitações financeiras, desde a produção artística em si, como a oportunidade de realização dos deslocamentos dos deficientes. Ainda outro aspecto importante, que talvez dificulte a prática de dança com essa população, é o fato de tal atividade estar relacionada com a ideia de virtuosidade e perfeição, como visto anteriormente, e assim restringindo a entrada das pessoas com deficiência.

Nos dias atuais, dançar não é mais sinônimo de dança codificada, pautada em movimentos padronizados e coreografados, como se tem no balé clássico ou em outro estilo de dança. A liberdade de expressão e criação do movimento passou a ser mais considerada. Até gestos comuns como “o caminhar” podem fazer parte de um repertório corporal de um dançarino num processo artístico. Isso também é evidenciado nos trabalhos da Pina Bausch por Fernandes (46, p. 24): “Mas por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a plateia, olham para nós, quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança”.

¹² O método foi criado pelo professor, bailarino e coreógrafo Edson Claro, numa perspectiva multidisciplinar. A proposta prevê um diálogo da dança com a educação física em um processo educacional, abordando diversas práticas corporais em dança (ortodoxas e alternativas). O método subdivide-se em tópicos específicos: profilaxia do movimento/diagnóstico anatômico; as qualidades físicas e específicas e a soltura dos membros superiores e inferiores, sempre relacionando os conteúdos como práxis (92).

No livro *Bandoneon: Em que o tango pode ser bom para tudo?*, de autoria de Raimund Hoghe e Ulli Weiss, é possível encontrar nos variados registros referentes à construção deste espetáculo de Bausch os diferentes gestos compondo o processo artístico: “‘Picture’: Uma mulher atravessa o palco correndo. Abre os braços. ‘Picture!’ Corre para outro lugar. Abre os braços novamente. Grita: ‘Picture!’, e mais uma vez. E mais uma vez. Então ela para.” (93, p. 44).

É nesse segmento que a utilização da improvisação de movimentos em dança contemporânea se mostra como um recurso muito utilizado por companhias em seus processos de criação artística nas suas composições finais (58).

A improvisação na dança é um processo que se estabelece pela escolha do que a pessoa deseja fazer enquanto movimento, pautado num tema, numa sequência melódica, ou de forma livre, sem acordo prévio. Sendo assim, o ato de escolher o que o indivíduo deseja movimentar é marcado pela tomada de decisão no que se pretende fazer com o corpo – como utilizá-lo e decidir que partes deseja mover, sejam seus membros, seja o tronco ou a cabeça, bem como a realização dos deslocamentos, ou quais planos seguir com o movimento no espaço.

Portanto, a criação seria um processo participativo, pois o dançarino traz da criação suas escolhas de movimento, deixando impressa sua autoria na construção colaborativa de uma composição. Nesse caso, o dançarino também se torna criador das composições, com denominação na dança contemporânea de *intérprete-criador* (62). É nesse sentido que Costas (55) destaca o uso da improvisação como instrumento básico para o levantamento do repertório gestual.

Em algumas correntes da dança moderna, o intérprete conquistou a possibilidade de ser um criador de sua movimentação e gestualidade; por meio da improvisação ocorria a experimentação de movimentos *novos* (fora dos códigos convencionais do balé). O intérprete deixou de ser um executante, chamado apenas para repetir passos. O papel do diretor ou coreógrafo exigia que este também fosse um *pedagogo*, pois era induzido a criar um método capaz de preparar intérpretes-tradutores para suas próprias investigações criativas. O espaço de criação e também de estudo técnico assumiu a configuração de *laboratório*, lugar de experimentação e pesquisa. (55, p. 18)

Guerrero (94) comenta que a improvisação de movimentos tem diferentes formas de conceituar nos processos de criação, sendo categorizadas: por um lado, a improvisação sem acordos prévios, cujos movimentos e encadeamento de ações compositivas ocorrem sem que tenham sido combinados previamente nos ensaios por parte de dançarinos e coreógrafo; neste processo, os movimentos podem ser expressos mais livremente, encadeando-se entre os dançarinos em sequenciamento e respostas não planejadas com antecedência. Por outro lado, a

improvisação com acordos prévios, que é utilizada como recurso para ensaios, tornando-se posteriormente composições. Outra variação da improvisação de movimentos com acordos prévios seria o uso de roteiro, onde se destaca o surgimento de regras prévias, determinando assim o desenvolvimento da improvisação. Importante destacar que a improvisação de movimentos incorporada aos diferentes grupos de dança é empregada em diferentes momentos do processo de criação de uma produção artística. Alguns grupos preconizam o uso da improvisação durante o processo de criação e outros a consideram e utilizam na produção final, durante as apresentações (50).

A leitura de alguns manuais de improvisação (BLOM; CHAPLIN, 1988; MORGENROTH, 1987; WINEARLS, 1975) e composição (SMITH-ARTAUD, 1992) aponta que os estímulos podem ser classificados segundo as relações com os sentidos humanos, os quais recebem o impacto; assim sendo, podemos considerá-los como auditivos (audição), táteis (tato), visuais (visão), cinestésicos (relativos à propriocepção e à percepção do próprio movimento) e imaginativos ou evocativos (imagens ou textos que podem convocar a imaginação). (55, p. 75)

Esse processo de escolhas para as pessoas com deficiência pode se restringir a um repertório que, na maioria das vezes, se limita às vivências do cotidiano e que se resume, na sua maioria, ao repertório corporal que elas desenvolveram em suas experiências de vida cotidiana. As escolhas de como movimentar o corpo dar-se-iam a partir do repertório de movimento desses indivíduos, pois se constata uma produção gestual pautada das ações do dia a dia, pertinente às respostas e ações que são vivenciadas. Por um lado, o trabalho de dança com essa população dependeria de provocar situações que proporcionassem experiências de movimento nas mais diversas formas, sendo considerados os movimentos particulares (familiares) de cada pessoa, para então enriquecê-los com outras criações de movimentos.

Muitas pessoas com deficiência, ao entrar em contato com a dança, encontram dificuldades para lidar com seu corpo, por se expressarem de forma diferenciada, como discutido anteriormente por Pedroso (42), o que poderia causar obstáculos à sua inserção na dança. Da mesma forma, qualquer pessoa que nunca participou de um trabalho corporal encontraria dificuldades para se movimentar.

CAPÍTULO 2 – MÉTODO

Esta pesquisa¹³ segue uma abordagem qualitativa de natureza participante. Ao seu final, como resultado para o grupo de participantes, houve a montagem de um espetáculo de dança contemporânea, pautado na improvisação de movimentos através do uso de objetos do cotidiano. O estudo foi realizado no contexto do trabalho de Terapia Ocupacional, especificamente relacionado à oficina de dança, em uma instituição que atua no serviço de moradia assistida para pessoas com deficiência intelectual, em uma cidade do interior de São Paulo.

A abordagem da pesquisa qualitativa foi escolhida uma vez que, nesse tipo de investigação, intensifica-se a interação do pesquisador com os sujeitos pesquisados para alcance do conhecimento científico (95). Como o estudo pretendia identificar o sentido da dança contemporânea no cotidiano de pessoas com deficiência intelectual, considerou-se que a pesquisa qualitativa atenderia à relação da intersubjetividade e da interação social com o pesquisador em relação aos participantes (96).

Como se verifica em Minayo (97), o alcance do dado em pesquisa qualitativa é resultado de um processo de construção entre o pesquisador e os participantes da pesquisa: “É fruto de uma relação entre as questões teoricamente elaboradas e dirigidas ao campo e num processo inconcluso de perguntas suscitadas pelo quadro empírico às referências teóricas do investigador” (97, p. 235).

Para amplitude da apreensão do objeto de estudo, foi utilizada uma diversidade de instrumentos de coleta de dados e registro no campo de pesquisa, desde as entrevistas semiestruturadas com os participantes envolvidos diretamente (moradores e cuidadores) e indiretamente (chefias e familiares) – cf. o roteiro da entrevista no Anexo 1 –, observação com anotações no diário de campo, fotografia e o videogravação. Fernandes e Moreira (95) denominam esses elementos de técnicas de pesquisa, podendo ser compreendidas como ferramentas ou procedimentos sistematizados, dos quais o pesquisador faz uso para obtenção da informação no campo, chamando de técnicas de investigação e/ou levantamento.

Tendo como um dos objetivos específicos discutir e descrever o processo de criação de um espetáculo em dança contemporânea, justifica-se o uso desta variedade de instrumentos

¹³ A pesquisa está plenamente adequada às Diretrizes e Normas de Pesquisa em Seres Humanos do Conselho Nacional de Saúde (item VII da Resolução 196/96), pelo Comitê Nacional de Ética e Pesquisa (Conep) e aprovada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas (CEP), parecer nº 2.138.032. O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido foi devidamente assinado por todos os sujeitos envolvidos no estudo.

empregados na coleta de dados. É o que Fernandes e Moreira (95) pontuam ao mencionar que os objetivos específicos definem a seleção das técnicas a serem utilizadas para a investigação. Também Câmara (98) colabora nesta perspectiva ao considerar a escolha das técnicas de pesquisa como tarefa importante envolvendo a apreensão da subjetividade dos participantes:

Pesquisas sociais que privilegiam a subjetividade individual e grupal requerem uma metodologia que congrega o espectro singular nelas incluso. Assim, uma das etapas mais determinantes para quem pretende realizar uma pesquisa é a definição exata das técnicas de coleta e das técnicas de análise dos dados. (98, p. 180)

Nesse sentido, buscou-se na observação participante uma técnica complementar para auxiliar na apreensão dos resultados da pesquisa, pois é na promoção da interatividade entre pesquisador e participantes no contexto no qual eles vivem que se caracteriza a observação participante (95). É neste aspecto que os autores destacam a importância da observação participante:

São aquelas onde o pesquisador tem que buscar o entendimento das relações entre pessoas e instituições, assim como as práticas estabelecidas, as visões de mundo e as opiniões dos sujeitos investigados, elementos que não seriam (bem) captados por outras técnicas de investigação. (95, p. 524)

A observação participante tem como característica uma aplicabilidade de variedades de técnicas para uso no campo – roteiro de campo (diretrizes), diário de campo (registro de impressões), informantes-chave (um ou vários sujeitos observados), gravador ou câmeras (95). Desse ponto de vista, os autores declaram:

Não se pode deixar de lado a noção de que há espaço para que se conjugue a observação participante com outras técnicas, como as de grupos focais ou de entrevista, no intuito de aprofundar questões que possam ter surgido durante a observação e que requeiram o uso daquelas ou de outras técnicas de investigação. (95, p. 524)

Quanto aos aspectos éticos, a pesquisa foi autorizada pela direção da instituição (Anexo 2). Todos os participantes foram convidados a assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para participarem da pesquisa (Anexo 3). Os moradores que se mostraram capazes de dar consentimento verbal, mediante uma explicação simples e resumida, indicaram se queriam ou não participar. Essa medida foi tomada em razão de nenhum participante demonstrar domínio de leitura suficiente para compreender o texto completo do TCLE. Assim, os responsáveis legais dos moradores autorizaram a participação de seus filhos ou irmãos, por

escrito, assinando o TCLE. Foram contatados todos os envolvidos direta e indiretamente com a oficina de dança – os moradores, que são os dançarinos, bem como os cuidadores que também fazem parte da oficina, e os demais participantes que tinham papel de chefia na instituição, além dos familiares dos moradores.

Para entender sobre o contexto da pesquisa, iniciamos com um panorama da instituição, desde o histórico da fundação, localização geográfica e seu funcionamento. Na sequência, os participantes serão caracterizados na seguinte ordem: moradores, cuidadores, chefias e familiares.

A Instituição

A pesquisa aconteceu em uma associação de pais para pessoas com deficiência intelectual, situada em uma cidade do interior de São Paulo. Trata-se de uma entidade particular, sem fins lucrativos, fundada em 1997 por pais de pessoas com deficiência intelectual, tendo como critério de inclusão a “deficiência intelectual”. Trata-se de uma moradia assistida para jovens e adultos a partir dos 12 anos de idade, e seu objetivo principal é oferecer uma vida de qualidade e bem-estar, de relacionamentos interpessoais e de convivência.

A instituição foi fundada pelo pai de uma pessoa com deficiência, juntamente com outros pais preocupados com o futuro de seus filhos, considerando a necessidade de cuidado após a morte dos progenitores, com vistas a oferecer condição de moradia assistida durante o restante de vida de seus filhos. A história do ingresso dos participantes na instituição também é marcada por uma longa e incansável busca e tentativa pelos melhores médicos, terapeutas, serviços e escolas, no desejo de que a “deficiência” seja atenuada e melhorada, ou até mesmo na “cura” – objetivando melhorar a qualidade de vida dessas pessoas. No entanto, quando esses indivíduos crescem, esses possíveis serviços diminuem com a idade. Parece existir um grande investimento em serviços educacionais e terapêuticos para as crianças com deficiência, mas, para o público adulto, esses serviços tornam-se cada vez mais escassos. Nesse contexto, os familiares almejam alternativas para o adulto com deficiência intelectual.

De início, o fundador aliou-se a uma senhora que mantinha um serviço de moradia para pessoas com deficiência em outra cidade do interior de São Paulo, numa modesta residência. O fundador, tendo conhecimento do trabalho dessa senhora, colocou seu filho nessa moradia e passou a colaborar com a pequena instituição.

Como empresário, o fundador vislumbrou a possibilidade de ampliar esse trabalho e convidou a senhora para dirigir uma nova instituição, que veio a ser o local da pesquisa.

A cidade da instituição foi escolhida como local para a moradia em virtude de sua proximidade com a capital e por ser pertencente a uma região metropolitana, mas que também tinha disponibilidade de chácaras, onde seria possível ofertar aos futuros moradores um modelo de atividades voltadas ao contato com o campo. Trata-se de uma cidadezinha típica do interior de São Paulo, com pouco mais de 30.000 habitantes, com economia voltada para o turismo em razão da grande quantidade de sítios e chácaras que a cidade oferece e localizada aproximadamente a 117 km de São Paulo. Após a escolha do sítio, compra do terreno e construção do prédio, começaram a chegar os primeiros moradores.

O cotidiano da associação é estruturado de modo a viabilizar a otimização da autonomia e da independência, mantendo o desempenho funcional e as singularidades de seus moradores. A associação conta com uma equipe técnica com formação nas áreas de Psicologia, Fisioterapia, Fonoaudiologia, Enfermagem, Nutrição e Terapia Ocupacional; os profissionais atuam na supervisão e suporte de todas as atividades destinadas aos moradores, as quais são auxiliadas e/ou executadas por cuidadores. A instituição tem como princípio estimular os moradores a realizar suas atividades independentemente, de acordo com o grau e o nível de desempenho funcional, orientados pelos cuidadores nas suas tarefas cotidianas. Nesse sentido, a equipe técnica não executa as atividades diretamente com os moradores, permanecendo no papel de instrumentalizar a equipe de cuidadores, numa relação de orientação e acompanhamento do serviço. O espaço se caracteriza por ser um lar, uma residência, e não uma clínica, um hospital ou uma escola. Atualmente, residem aproximadamente 40 pessoas na instituição.

Caracterização dos Participantes

Moradores

A respeito dos critérios de elegibilidade diagnóstica da deficiência intelectual, o pesquisador pautou-se nas informações baseadas em consultas de prontuários dos moradores da instituição. O diagnóstico de deficiência intelectual como critério de ingresso na instituição se baseia em informações relatadas pelos familiares acerca da vida do indivíduo. A instituição não faz nenhuma exigência de documento comprobatório como laudos médicos e de outros profissionais de saúde, para justificar as comorbidades apresentadas pelos familiares, bem como a deficiência intelectual como condição de entrada na instituição.

A coleta de dados iniciou-se com os 12 adultos/moradores¹⁴ participantes da Oficina de Dança com o diagnóstico de diferentes comorbidades, que têm em comum a condição da deficiência intelectual. O quadro abaixo apresenta os participantes da Oficina de Dança e contém informações sobre idade, sexo e diagnóstico. Para identificação dos participantes (moradores), foram utilizados nomes fictícios iniciados com a letra D em referência a “Dançarinos”.

Quadro 1: Caracterização dos Participantes (Moradores)

Participantes	Idade	Sexo	Diagnóstico
Daniel	50	M	Traumatismo Cranioencefálico
Daniela	33	F	Sem diagnóstico
Danilo	29	M	Autismo
Danuza	49	F	Deficiência Intelectual
Davi	37	M	Autismo
Débora	31	F	Síndrome de Down
Dejanira	48	F	Psicose Infantil
Dênis	58	M	Encefalopatia Neurológica Não Progressiva
Denise	45	F	Autismo
Diana	55	F	Deficiência Intelectual
Diego	23	M	Lesão Frontal
Dora	38	F	Deficiência Intelectual

Em relação ao desempenho funcional nas atividades da vida diária dos moradores, as informações foram baseadas na avaliação funcional denominada “Medida de Independência Funcional” (MIF) que faz parte dos protocolos da instituição. É realizada pela equipe técnica na chegada de um novo morador e depois uma vez a cada ano. Em seguida, as informações são retransmitidas para a equipe de cuidadores por meio de treinamentos, comunicados visuais (com sistemas de classificação por cores) para facilitar a compreensão durante a assistência prestada aos moradores.

A avaliação contempla vários grupos de tarefas da vida cotidiana, quais sejam: autocuidado, controle de esfínteres, transferências, locomoção, comunicação e cognição social, divididas em 18 tarefas – alimentação, higiene pessoal, banho, vestir metade superior,

¹⁴ A participante Diana esteve presente até o 18º encontro (até a composição do espetáculo), e se desligou da instituição no ano seguinte.

vestir metade inferior, utilização de vaso sanitário, controle de urina, controle de fezes, transferências (leito, cadeira, cadeira de rodas), transferência para o vaso sanitário, transferência para a banheira/chuveiro, locomoção em marcha/cadeira de rodas, uso de escadas, compreensão, expressão, interação social, resolução de problemas e memória (99).

Para cada um dos 18 itens da MIF, são determinados sete níveis de função que revelam o desempenho funcional do indivíduo em cada uma dessas tarefas (99, p. 235):

Independência completa (todas as atividades descritas são realizadas com segurança, em tempo hábil, sem modificações e sem ajudas técnicas [prótese, órtese, adaptação]); *independência modificada* (para execução das atividades, o paciente requer uma ajuda técnica¹⁵ [prótese, órtese, adaptação], necessitando de um tempo maior); *supervisão ou preparação* (o paciente necessita de encorajamento, supervisão ou sugestão, sem contato físico; o paciente necessita do auxílio de uma outra pessoa que lhe prepare ou disponha os objetos ou coloque uma ajuda técnica [prótese, órtese, adaptação]); *auxílio com contato mínimo* (o auxílio é “puramente tátil” [não existe esforço físico por parte do ajudante]); *auxílio moderado* (o paciente requer mais do que um auxílio “puramente tátil” [há necessidade de algum esforço físico por parte do ajudante]); *auxílio máximo* (o paciente requer muito esforço físico por parte do ajudante); *auxílio total* (o paciente requer total esforço físico por parte do ajudante).

Para visualizar melhor o desempenho funcional dos participantes do estudo, podem-se verificar os níveis de função descritos com base na avaliação da MIF de modo simplificado (consideraram-se algumas tarefas) no quadro que segue:

Quadro 2: Caracterização do desempenho funcional dos participantes

Tarefas	Sem ajuda (independência completa e independência modificada)	Presença do cuidador, mas sem contato físico com o morador (supervisão)	Ajuda física do cuidador (auxílio mínimo)	Ajuda física do cuidador (auxílios moderado, máximo e total)
Alimentação	Danuza, Dora, Denise e Diana	Davi, Diego, Danilo, Daniela, Dejanira e Débora	Daniel e Dênis	
Higiene pessoal		Dora	Danuza, Dejanira e Diana	Daniel, Dênis, Davi, Diego, Danilo, Daniela, Denise e Débora

¹⁵ Dispositivo de ajuda para a MIF se refere ao produto assistivo, podendo ser uma bengala, uma cadeira de rodas, uma colher angulada, etc.

Banho	Danuza	Diego e Dora	Diana	Daniel, Dênis, Davi, Danilo, Daniela, Dejanira, Denise e Débora
Vestir metade superior	Davi, Diego, Daniela, Danuza, Denise e Diana	Dejanira e Dora	Danilo e Débora	Daniel e Dênis
Uso de vaso sanitário	Diego, Danuza, Dejanira e Dora	Denise	Davi, Daniela e Diana	Daniel, Dênis, Danilo e Débora
Controle de urina	Davi, Diego, Daniela, Danuza, Dora, Denise, e Diana	Daniel e Débora	Danilo	Dênis e Dejanira
Controle de fezes	Daniel, Dênis, Davi, Diego, Daniela, Danuza, Dora, Denise e Diana	Débora	Dejanira	Danilo
Transferência para o leito	Diego, Davi, Danilo, Daniela, Danuza, Dejanira, Dora, Denise, Diana e Débora	Daniel		Dênis
Marcha	Davi, Diego, Daniela, Danuza, Dejanira, Dora, Denise, Diana e Débora	Dênis e Danilo		Daniel

Em relação à comunicação, Daniel não fala e se expressa por meio de gestos e complementa com uso de iPad como dispositivo assistivo de Comunicação Alternativa. Dênis emite alguns sons e palavras, mas nem toda comunicação é funcional, ele depende da interpretação do interlocutor. Alguns apresentam um padrão de comunicação com presença de estereotipias de discurso (ecolalia, falta de iniciativa, inversões pronominais, persistência em alguns assuntos e repetições verbais que permanecem fora do contexto), como Dejanira, Daniela, Danilo e Denise. Os demais conseguem manter uma conversa com seus interlocutores

referente a assuntos da vida cotidiana¹⁶. Diego, apesar de conseguir boa expressão na comunicação, tem dificuldade em adequar-se socialmente, por persistir em determinados assuntos de seu interesse. Quanto às interações sociais, poucos participantes conseguem responder adequadamente às contingências do ambiente na maior parte do tempo (Daniel, Danuza, Dora, Diana e Débora); os demais dependem muito dos cuidadores. Em relação à habilidade de resolução de problemas, isso é verificado em tarefas simples correspondentes às ações do dia a dia. Essa habilidade é percebida em Diego, Dora e Danuza enquanto os outros participantes precisam de maior ajuda dos cuidadores para isso. Sobre a memória, os participantes Daniel, Dênis, Diego, Danuza, Dora, Denise, Diana e Débora conseguem responder sobre assuntos referentes à vida cotidiana, enquanto os demais participantes precisam dos cuidadores para se orientarem no dia a dia.

A respeito da alfabetização, alguns moradores sabem ler e escrever, como Daniel, Danuza e Débora, sendo que o participante Diego lê e escreve algumas palavras, enquanto os demais não foram alfabetizados.

Quanto ao aspecto do trabalho, nenhum dos participantes está inserido em programas de inclusão profissional e a direção da instituição não tem como objetivo esse tipo de atividade para os moradores. Por outro lado, na rotina da associação, mantêm-se seis oficinas que são denominadas de Oficinas Ocupacionais (Artesanato; Reciclagem; Culinária; Cuidados com o Sítio e Pequenos Animais; Lavanderia; Comunicação e Sensorial), realizadas semanalmente, exceto aos finais de semana e feriados, das 8h às 15h30, encerrando com o lanche da tarde. Ainda nesse período, fazem pausas para o lanche da manhã e o almoço. No quadro abaixo segue uma breve descrição do que essas oficinas realizam diariamente:

Quadro 3: Definição descritiva das Oficinas Ocupacionais

Oficinas	Descrição
Oficina de Artesanato	Visa ao contato com técnicas artesanais e de artes plásticas.
Oficina de Reciclagem	Propõe-se à coleta e limpeza do lixo da instituição para encaminhamento a venda na comunidade, bem como à confecção de enfeites para decoração de festas.
Oficina de Culinária	Dedica-se a fornecer suporte à cozinha no lanche da tarde.
Oficina de Cuidados com o Sítio e Pequenos Animais	Oferece contato com tarefas na horta, alimentação de pequenos animais, colheita de frutas e cultivo de hortaliças em sementeira.

¹⁶ A MIF compreende que assuntos referentes à vida cotidiana são designados como necessidades voltadas para as atividades da vida diária, tais como nutrição, líquidos, evacuação, higiene e sono; a expressão de ideias complexas e abstratas abrange discussão sobre assuntos atuais, religião ou relações com outras pessoas.

Oficina de Lavanderia	Realizam-se a separação e a organização de roupas dos moradores.
Oficina de Comunicação	Espaço voltado para o trabalho da memória, do raciocínio e da criatividade.
Oficina Sensorial	Voltada a um grupo de moradores com um desempenho funcional bem comprometido, promove atividades que são estruturadas com a abordagem da Integração Sensorial.

Os moradores são distribuídos nas Oficinas Ocupacionais em grupos de aproximadamente seis a oito indivíduos por oficina, em sistema de revezamento semanal, tendo trocas nos períodos da manhã e da tarde. A escolha da Oficina Ocupacional não necessariamente acontece pela decisão dos moradores. A organização e a distribuição dos moradores pelas oficinas é um trabalho que envolve a equipe técnica e os monitores de oficinas. No geral são identificadas as preferências dos moradores (quando estes não verbalizam) através da interpretação de seu comportamento, mas alguns moradores conseguem se expressar e decidir sobre a oficina da qual desejam participar.

Nos finais de tarde, após o lanche, os moradores participam de atividades de esportes e lazer com todos os membros da instituição. Às segundas, quartas e sextas-feiras, acontecem caminhadas em grupos, divididos de acordo com o desempenho funcional de cada morador. Já às terças-feiras acontece a oficina de música para todos os moradores. Na quinta-feira, durante a presente pesquisa, era realizada a Oficina de Dança para o grupo participante, enquanto os demais moradores participavam de aula de Educação Física ministrada por um profissional terceirizado.

Aos finais de semana, os moradores geralmente vivenciam atividades de lazer na própria instituição (jogos, brincadeiras, assistir TV, filmes, piscina, entre outros). Também realizam passeios fora da instituição: pizzeria, teatro, hamburgueria, ida ao SESC e, quando há uma programação diferente na cidade e região, os moradores também participam. Essas atividades são planejadas em grupos pequenos que saem semanalmente na sexta à noite ou no sábado à tarde. Aos domingos pela manhã, um grupo de aproximadamente oito moradores vai à missa em uma igreja na própria cidade. Desse grupo participam Daniel, Danilo, Daniela, Danuza, Dora, Denise, Diana e Débora.

Os Cuidadores

A pesquisa começou com a participação de três cuidadores que colaboraram para a realização do projeto referente a organização, planejamento e participação com os moradores.

A presença deles foi imprescindível, pois auxiliaram durante os processos artísticos, nos encontros semanais e na composição dos espetáculos. Durante o processo, um cuidador se desligou da instituição e deixou de participar da pesquisa. Para identificação dos participantes (cuidadores), foram utilizados nomes fictícios iniciados com a letra C em menção a “Cuidadores”.

A participante Carolina está no cargo de Supervisora e participa da Oficina de Dança há muito tempo. A Carla é Monitora de Residência e participa da oficina também há vários anos. O quadro abaixo caracteriza os Cuidadores e contém as informações sobre cargo na instituição, idade, sexo e formação:

Quadro 4: Caracterização dos Participantes (Cuidadores)

Participantes	Cargo na instituição	Idade	Sexo	Formação
Carla	Monitora de Residência	49	F	Ensino Médio
Carolina	Supervisora	36	F	Cursando Pedagogia

Chefias (Coordenação, Direção e Diretora Geral)

Consideramos importante também entrevistar o quadro administrativo, neste caso a equipe de chefia da instituição, em razão da familiaridade dessas funcionárias em vários momentos da Oficina de Dança. O quadro de chefia da instituição é constituído por cinco mulheres, sendo duas coordenadoras (técnica e administrativa), duas diretoras (administrativa e da clínica da associação) e a diretora geral. Para identificação dos participantes (chefias), foram utilizados nomes fictícios iniciados com as letras CH em menção a “Chefias”.

O quadro abaixo permite visualizar o grupo de forma global, a partir de dados sobre função, idade e formação:

Quadro 5: Caracterização dos Participantes (Chefias)

Participantes	Cargo na instituição	Idade	Sexo	Formação
Chad	Diretora Geral	37	F	Psicóloga
Chaene	Diretora Administrativa	60	F	Administração e Ciências Contábeis
Chaila	Coordenadora Administrativa	32	F	Enfermeira
Chaline	Diretora da Clínica	42	F	Fisioterapeuta
Charlene	Coordenadora Técnica	38	F	Psicóloga

Familiars

Os familiares são considerados os responsáveis legais dos moradores. Esses familiares não são, necessariamente, os pais biológicos dos moradores. Os pais de vários moradores já faleceram e sua referência familiar passou a ser um dos irmãos. Preferencialmente, as entrevistas foram realizadas com o casal de pais, quando esta condição foi possível, mas algumas entrevistas foram realizadas somente com a presença de um dos responsáveis. Na ausência dos pais, foram contatados os responsáveis legais. Para identificação dos participantes (familiares), foram utilizados nomes fictícios iniciados com a letra F em menção a “Familiares”.

O quadro abaixo permite visualizar o grupo de Familiares entrevistados¹⁷, com informações sobre parentesco, idade e profissão de cada um e de quem ele é responsável legal (Resp. Legal):

Quadro 6: Caracterização dos Participantes (Familiares)

Participantes	Resp. Legal	Parentesco	Idade	Profissão
Fabiana	Danilo	Mãe	52	Bióloga (não exerceu a profissão)
Fabírcia	Dora	Irmã	54	Diretora de Empresa
Fátima	Davi	Mãe	75	Dona de casa
Felícia	Denise	Mãe	86	Professora (aposentada)
Felipe	Daniela	Pai	63	Engenheiro
Fernando	Dênis	Pai	87	Médico
Filó	Daniela	Madrasta	64	Médica (aposentada)
Filomena	Diego	Mãe	59	Empresária
Flávia	Dênis	Mãe	80	Assistente Social
Flora	Danuza	Irmã	50	Publicitária
Florence	Débora	Madrasta	Não informado	Administradora
Francis	Diana	Irmã	59	Professora (aposentada)
Francisco	Danilo	Pai	62	Professor Universitário
Frida	Dejanira	Mãe	72	Secretária Executiva (aposentada)

¹⁷ No grupo dos familiares, foi possível realizar as entrevistas pelo menos com um dos responsáveis legais de cada participante; a exceção foi somente com os familiares do participante/morador Daniel, que não foram entrevistados por não terem disponibilidade.

Coleta de Dados

Os dados foram coletados, então, em três esferas: dados de entrevista, dados documentais e dados do processo de criação do espetáculo de dança.

Dados das Entrevistas

As entrevistas ocorreram na própria instituição entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018. Só foram analisados os dados dos participantes que se dispuseram a comparecer para a entrevista. O registro das entrevistas foi realizado por audiogravação e as entrevistas foram transcritas. Procurou-se ouvir os quatro grupos envolvidos com a Oficina de Dança: moradores (dançarinos), cuidadores (dançarinos), familiares e o quadro de chefia da instituição. O roteiro de perguntas pouco se diferenciou entre os grupos. No geral, as perguntas contemplaram: a importância da dança para os participantes, o que ela pode representar para a vida cotidiana dos moradores e para a instituição como um todo, bem como o que significa esse processo em dança para esse público. Para estimular a memória dos entrevistados, as entrevistas ocorreram com a apresentação de 13 imagens de fotografias do último espetáculo da Oficina de Dança, denominado “Projeções ou Transparências? Luz e Sombras...” (que estreou em 2012 e se manteve em apresentações até 2017). As fotografias registraram cenas selecionadas pelo pesquisador para servir de apoio ao discurso dos entrevistados, caso desejassem se pautar nas suas falas. As fotografias foram numeradas de 1 a 13 (Anexo 4).

O processo das entrevistas contou com as particularidades e contingências de cada grupo dos entrevistados. A entrevista dos moradores foi realizada em grupo na própria instituição. As suas respostas foram evocadas com facilitações, como repetir as perguntas por várias vezes; da mesma maneira, insistir e esperar que cada participante pudesse concluir seu pensamento. Destacaram-se as dificuldades de linguagens predominantemente neste grupo – persistência em determinados assuntos, presença de ecolalias, repetições, respostas curtas ou descontextualizadas em relação aos temas. O grupo de familiares contou com a possibilidade de entrevistar o maior número de pessoas em um evento festivo da instituição, por comodidade dos participantes. No entanto, situações particulares da participação de alguns familiares contaram com agendamento das entrevistas na própria instituição, conforme a disponibilidade de cada participante. Quanto aos demais grupos de cuidadores e chefias, as entrevistas foram viabilizadas no decorrer do horário de trabalho de cada funcionário.

Dados Documentais

As informações sobre os participantes e sobre a instituição foram coletadas pelo pesquisador durante as entrevistas, bem como em consulta a documentos oficiais da instituição, como estatuto, regimento interno, DVDs institucionais (históricos), protocolos dos setores administrativos e do serviço de enfermagem (prontuários¹⁸ dos moradores), a Medida de Independência Funcional, além de registros coletados por funcionários com grande tempo de permanência na instituição.

Dados do Processo de Criação do Espetáculo de Dança

Da criação do espetáculo, que já fazia parte das oficinas oferecidas na instituição, participaram moradores e cuidadores que vivenciaram encontros semanais da Oficina de Dança. Esses encontros iniciaram-se em agosto de 2017 e encerraram-se em abril de 2018, com a apresentação do espetáculo final. Os dados referem-se a reuniões para preparação e organização do grupo, oficinas de aquecimento e improvisação de movimentos e ensaios para a apresentação final.

O processo de criação foi registrado por meio de fotografia durante as oficinas de improvisação de movimentos, bem como de videogravação, priorizando-se a criação de movimentos de cada participante (tanto moradores quanto cuidadores). Os cuidadores e o pesquisador se revezaram para a realização dos registros fotográficos e da videogravação. Além disso, foram realizadas anotações pelo pesquisador no diário de campo registrando as observações dos encontros semanais da Oficina de Dança. Essas observações resultaram em anotações referentes às oficinas de improvisação de movimento, ensaios e a apresentação final (espetáculo).

A Oficina de Dança tem como metodologia, já há algum tempo, o uso de objetos para a improvisação de movimento. Para o presente espetáculo foram escolhidos e utilizados oito objetos (cadeira, vassoura, tesoura, toalha, martelo, mangueira, guarda-chuva e balde), tendo como justificativa as experiências adquiridas no desenvolvimento da oficina em etapas anteriores. Trata-se de elementos que estão presentes e são utilizados na vida cotidiana dos moradores (pela familiaridade e contato com esses objetos). Além disso, foram escolhidos objetos que pudessem oferecer diferentes formas de movimentos, passando por linhas espaciais

¹⁸ O prontuário é um documento que contém informações coletadas no ingresso do morador através da anamnese com a família sobre a história da deficiência até a busca pela moradia, como também dados a respeito de assuntos sobre saúde, medicação, processos de evolução durante a permanência na instituição e alguns documentos do próprio morador.

e que possibilitassem uma variação de deslocamentos pelo espaço entre os participantes. No processo de criação de movimento, então, os objetos tiveram importante função como disparadores dos movimentos.

Prancha de Comunicação Suplementar e Alternativa (CSA)

Como instrumento de trabalho, definiu-se também pela utilização de uma prancha de Comunicação Alternativa, contendo imagens de pictogramas do sistema espanhol denominado ARASAAC¹⁹ de partes do corpo humano, para uso durante a criação de movimentos nas oficinas de improvisação.

De acordo com a ISAAC-Brasil, associação brasileira vinculada à *International Society for Augmentative and Alternative Communication* (ISAAC), traz como definição para a comunicação alternativa:

A Comunicação Suplementar e Alternativa é uma área de prática e pesquisa, clínica e educacional para crianças e adultos, que envolve um conjunto de ferramentas e estratégias utilizadas para resolver desafios cotidianos de comunicação de pessoas que apresentam algum tipo de comprometimento da linguagem oral, na produção de sentidos e na interação. (101)

Alguns dos moradores já utilizam a CSA na sua comunicação diária. Neste caso, o painel pretendia auxiliar o grupo todo no processo de criação de movimento, de modo a sugerir uma parte do corpo que seria utilizada para a improvisação juntamente com os objetos selecionados.

¹⁹ Os pictogramas foram confeccionados de acordo com os recursos do Portal Aragonês de Comunicação Aumentativa e Ampliada. O portal oferece recursos gráficos e materiais para facilitar a comunicação de pessoas com deficiência (100).

CAPÍTULO 3 – RESULTADOS

Processo de Criação Artística

O processo de criação artística teve duração de oito meses; foram realizados 25 encontros, com início no dia 15 de agosto de 2017 e término no dia 14 de abril de 2018, com a apresentação final. O processo aconteceu no contexto da Oficina de Dança, dentro da rotina regular da instituição e será descrito a seguir, mediante as informações com base nos registros do diário de campo, das imagens fotográficas e de vídeos.

Os Encontros

Os encontros foram desenhados pensando na necessidade de assistência dependente dos participantes; por esse motivo, os primeiros encontros iniciavam-se com rodas de improvisações individuais para que se pudesse aproveitar ao máximo a participação de todos.

O primeiro encontro objetivou a apresentação da proposta e esclarecimentos referentes à pesquisa. No segundo, foram apresentados e explorados os oito objetos escolhidos para serem utilizados durante as improvisações: vassoura, guarda-chuva, martelo, tesoura, balde, mangueira, toalha e cadeira. Na sequência, o grupo teve oito encontros de improvisações com cada um dos objetos selecionados. A estrutura desses encontros baseou-se em dinâmicas estabelecidas pela improvisação de movimentos com os objetos, conforme a sequência proposta:

- Aquecimento (práticas de exercícios de respiração nas posturas sentada e em pé e também em movimentar-se pelo espaço de forma livre). Esses exercícios tinham como finalidade a integração do grupo de modo a dirigir a atenção para o trabalho, na tentativa de desligar-se da rotina da instituição (principalmente os funcionários);

- Primeira roda de improvisação de movimentos com o objeto tema do encontro. Essa primeira experiência com a improvisação se deu de modo individual, uma vez que os participantes demonstravam significativas dificuldades para estar em grupo, seguir uma orientação verbal e não verbal, tomar iniciativa para esboçar um movimento, sair de seu espaço e dirigir-se a outro lugar. Compreendemos a iniciativa de começar a improvisar individualmente com os objetos como uma estratégia pedagógica para que cada participante recebesse alguma ajuda, fosse por meio de facilitação, sugestão ou proposição, de acordo com as dificuldades funcionais de cada pessoa para esboçar os movimentos. Em experiências anteriores de

improvisar em grupo e de forma livre, coletivamente, as tentativas eram frustrantes, pois era um ou outro que ousava movimentar-se, enquanto outros participantes mal conseguiam se deslocar do seu lugar. Nessas ocasiões, os funcionários assumiam uma postura de chamar e em alguns casos até conduziam o participante para a improvisação;

- Segunda roda de improvisação com o objeto tema do encontro apoiado pelo uso de uma Prancha de Comunicação Alternativa, constituída de imagens e miniaturas de partes do corpo humano;

- Terceira roda de improvisação: os participantes puderam experienciar movimentos livremente com o objeto num contexto grupal.

Realizada essa primeira etapa, o grupo vivenciou mais seis encontros, desta vez com improvisações coletivas usando os objetos em cada um desses dias. Nesse segundo momento, as improvisações ganharam maior complexidade; o grupo pareceu demonstrar aumento de repertório em suas improvisações. Essas improvisações se assemelharam com a terceira roda de improvisação livre e coletiva dos primeiros encontros. Não houve um segundo encontro com os objetos vassoura e tesoura por conta da proximidade das férias dos moradores, no final do ano 2017, e também pela demanda da montagem do espetáculo. Depois dos encontros de improvisações, realizaram-se dois encontros para a montagem do espetáculo, ainda no ano de 2017, a partir das vivências com as criações de movimentos. As atividades foram retomadas em fevereiro de 2018 com a exibição de vídeos do processo de criação realizado no ano anterior, seguida de cinco encontros para ensaio. O processo se encerrou com uma apresentação festiva na própria instituição para os familiares em geral.

Todos os encontros foram acompanhados por música da trilha sonora do filme *Pina*²⁰. A música durante as improvisações tem sido uma prática da Oficina de Dança, pois percebemos a sua influência e contribuição para as criações. No entanto, compreendemos a música como parte do processo de criação artística, não sendo como elemento primordial. Em muitas situações e improvisações, a música não foi utilizada, permanecendo o silêncio como resposta para a criação.

Abaixo, segue um quadro com o número de encontros e os temas que foram abordados em cada um deles:

²⁰ O filme *Pina* é um documentário sobre a vida e a obra da bailarina e coreógrafa Pina Bausch, lançado no Brasil em 2014.

Quadro 7: Encontros do Processo de Criação Artística

Encontros	Temas/Objetos
1º encontro	Primeiras Coordenadas
2º encontro	Todos os Objetos
3º encontro	Vassoura
4º encontro	Guarda-chuva
5º encontro	Martelo
6º encontro	Tesoura
7º encontro	Balde
8º encontro	Mangueira
9º encontro	Toalha
10º encontro	Toalha 2
11º encontro	Cadeira
12º encontro	Cadeira 2
13º encontro	Guarda-chuva 2
14º encontro	Martelo 2
15º encontro	Mangueira 2
16º encontro	Balde 2
17º encontro	Montagem do Espetáculo
18º encontro	Montagem do Espetáculo
19º encontro	Vídeos
20º encontro	Ensaio
21º encontro	Ensaio
22º encontro	Ensaio
23º encontro	Ensaio
24º encontro	Ensaio
25º encontro	Apresentação do Espetáculo

O Uso da Prancha de Comunicação Alternativa

A Prancha de Comunicação Alternativa foi introduzida no terceiro encontro durante as oficinas de improvisação como recurso para auxiliar na criação dos movimentos. Inicialmente foram confeccionados cartões de 7 x 7 cm, contendo imagens impressas de partes do corpo

humano do sistema pictográfico ARASAAC. Os participantes se dirigiam para a prancha de comunicação e faziam sua escolha por um cartão. Depois, o participante era orientado a criar um movimento, em contato com o objeto definido no início daquele encontro considerando a parte do corpo humano representada no cartão. Exemplificando, se um participante escolhesse um cartão contendo a imagem de uma cabeça e se naquele dia o objeto do encontro fosse um balde, a criação tinha como direção esboçar um movimento com a cabeça em contato com o balde.

O recurso da prancha de Comunicação Alternativa ocorreu numa sequência de 12 encontros. Verificou-se que alguns participantes apresentavam dificuldades para identificar a parte do corpo humano impressa no cartão, chegando até a mencionar outras partes do corpo que não aquela representada. Por isso, no sétimo encontro optamos por acrescentar miniaturas de partes do corpo humano representadas pelas partes de uma boneca desmontada. As miniaturas foram coladas em cartões na mesma largura de 7 x 7cm para que se mantivesse a proposição dos cartões agrupados em uma prancha de Comunicação Alternativa. A Figura 1 mostra a prancha de comunicação alternativa contendo os cartões com as imagens de partes do corpo humano (pictogramas do sistema ARASAAC e as miniaturas).



Figura 1: Prancha de Comunicação Alternativa

Durante o uso da prancha de comunicação, dois tipos de problemas emergiram durante as rodas de improvisação. Um dos problemas foi a generalização do membro superior sendo identificado como mão para todo o segmento do braço (Figura 2), bem como para outras partes

do corpo. Por exemplo, o participante Danilo mencionou “unha” para um cartão com a imagem de “dedo” (Figura 3). O participante Davi escolheu o cartão com a imagem do “ombro” e disse “sovaco” (Figura 4). Entre outros exemplos, “corpo” e “coração” para “peito” (Figura 5), “braço” para “cotovelo” (Figura 6). O outro tipo de problema ocorreu na dificuldade em reconhecer (interpretar) a imagem (o desenho) do sistema pictográfico e/ou da miniatura, depois de segmentada e fora do contexto.

A prancha de Comunicação Alternativa era utilizada nas rodas de improvisação de movimento, logo após as primeiras improvisações individuais. Percebíamos de imediato a importância da prancha de comunicação nesta sequência de improvisação, pois era notável a criação dos participantes quanto à elucidação de movimentos. Evidenciava-se o distanciamento do gesto funcional (aquele observado na vida cotidiana com o uso dos objetos), para um movimento não figurativo realizado com diferentes partes do corpo. Quando o participante persistia num movimento figurativo (gesto funcional) relacionado à utilização esperada do objeto, mesmo com o uso da prancha de comunicação, os outros participantes conseguiam explorar melhor as possibilidades do movimento figurativo e expressar em frases de movimentos mais complexas.

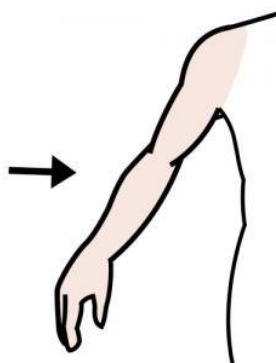


Figura 2: Pictograma braço

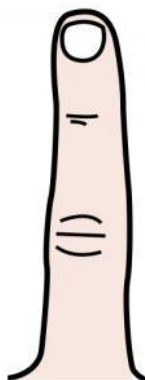


Figura 3: Pictograma dedo

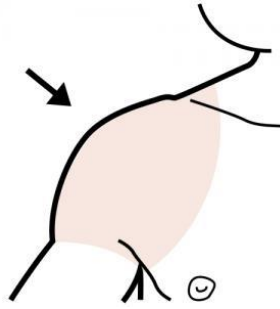


Figura 4: Pictograma ombro

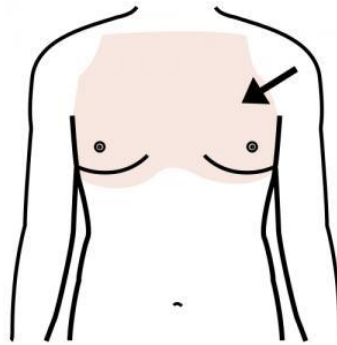


Figura 5: Pictograma peito

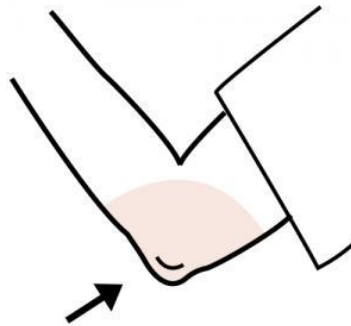


Figura 6: Pictograma cotovelo

A Improvisação de Movimentos

A seguir, apresentamos uma descrição de alguns encontros – os dois primeiros são de contextualização, e os outros três encontros exemplificam como ocorreram as oficinas de improvisações por meio dos objetos. Focalizamos aqui os temas martelo, balde e mangueira, pois esses objetos oferecem uma diversidade de possibilidades de criação de movimentos. Os encontros não estão inteiramente apresentados aqui devido ao detalhamento; optamos por

apresentar um resumo com alguns destaques e imagens ilustrativas para que o leitor consiga entender como as oficinas se desenrolaram.

Encontro – Primeiras Coordenadas

Reunimo-nos na sala da Oficina Sensorial por ser o maior espaço da instituição; já fazia algum tempo que a Oficina de Dança vinha se reunindo nesse local.

Todos os participantes moradores e cuidadores estiveram presentes. Fizemos uma roda; a maioria sentou-se no chão e algumas pessoas (moradores), acomodaram-se em cadeiras.

Passei a explicar sobre a pesquisa, do que se tratava, objetivos e a sua importância para a Oficina de Dança e para a instituição de modo geral. Sabia que tinha que perguntar a cada um dos moradores se queria colaborar com a pesquisa.

Depois de todos responderem que aceitavam participar, passei a esclarecer algumas dúvidas e dar explicações sobre a pesquisa.

O encontro encerrou-se com uma dinâmica solicitando que cada participante falasse uma palavra. Seguem algumas palavras respondidas pelos moradores (reciprocidade; tranquilidade; transparência; amor e saudade; amor, sem briga e saúde) e cuidadores (ansiedade e expectativa).

Encontro – Todos os Objetos

No segundo encontro, deparamo-nos com o espaço desorganizado em razão do grupo anterior ter utilizado o local. Definimos um lugar para amontoar as coisas que estavam espalhadas e que não faziam parte do nosso encontro. Depois, nos reunimos ao centro; os participantes Dênis e Daniela chegaram depois que havíamos começado, pois estavam em terapia na clínica da associação.

Na roda, passamos para uma sequência de exercícios com respiração diafragmática por várias vezes, de modo a voltar a atenção para o trabalho.

Depois, introduzimos movimentos com os braços (flexão de ombro), simultaneamente ao exercício de respiração. Na sequência, orientei o grupo para que se movimentasse pela sala e, quando alguém parasse, todos também tinham que parar. No reverso do exercício, quando alguém se movimentasse, os demais teriam que se locomover também. Em seguida, apresentei os objetos.

Iniciei com a mangueira, interrogando o uso e a função. Aleatoriamente, disseram que era “para lavar o quintal” e demais funções sugeridas, para este e para os outros objetos. Os objetos passaram de mão em mão para que cada um tomasse contato com a proposta. Alguns

participantes espontaneamente realizaram movimentos relacionados com a usabilidade dos objetos. Ao pegar a toalha, o participante Dênis levou-a até o rosto e fez um movimento de enxugar-se; a participante Dora fez a mesma coisa, mas acrescentou enxugar o tronco e os braços.

O nível de atenção e interesse variou entre os participantes nesse dia. O participante Diego estava num grande estado de euforia, pedia insistentemente para dançar com música. Parecia que para ele o que estava sendo feito não era uma proposta de dança. Nesta atividade, tínhamos optado por não acompanhar com música.

No final do encontro, todos os objetos ficaram ao centro e encerramos com cada participante mencionando um objeto. Alguns participantes falaram de objetos que estavam ali e outros mencionaram objetos que não faziam parte daqueles selecionados para a improvisação, como controle de televisão, prato, colher, faca, garfo em resposta à pergunta sobre os objetos. O participante Daniel, que não fala, apontou para um objeto no chão – guarda-chuva.

Encontro – Martelo

Pontualmente às 16h entrou a participante Carolina aos berros – “Entra aqui, pessoal!”, e no mesmo instante entraram alguns participantes (Daniela, Danilo, Débora, Diana, Davi, Denise, Danuza e Dejanira). A participante Carolina também trouxe os materiais. Observo que alguns participantes (Danilo, Daniela, Denise e Davi) sentaram-se no chão, esperando o comando para iniciar. O participante Danilo ficou olhando para mim como se estivesse me interrogando “vamos começar?”. Em seguida, entrou Diego com um martelo, que era o objeto que faltava. A integrante Carolina foi atrás de outros participantes. Nessa hora, pedi para que o participante Diego desligasse o rádio que no momento tocava uma música sertaneja.

A participante Daniela não parava de olhar para mim. O participante Davi tirou o calçado e as meias e vestiu-os novamente, pareceu uma ação estereotipada. Os participantes que já estavam sentados no chão ficavam olhando pra mim. Depois chegou a participante Dora e, logo após os demais, Carolina e Diego que haviam saído.

A participante Carolina estava brava com a integrante Carla que ainda não havia aparecido na sala. Em seguida ela reorganizou os participantes em roda no chão e foi buscar a prancha de comunicação alternativa. Cumprimentei todos e entrei na roda. A participante Diana chegou atrasada, se justificando por estar ansiosa com a festa da Primavera que se aproximava, e o participante Diego não parou de falar que não estava se sentindo bem.

O grupo iniciou as atividades com a escolha do objeto que seria utilizado naquele dia e por votação foi selecionado o martelo. Nessa primeira roda de improvisação percebeu-se que

alguns participantes tiveram dificuldades para iniciar o movimento, sendo necessário estimulá-los. A ação predominante nessa roda foi passar o objeto de mão em mão como em encontros anteriores e somente alguns participantes experienciaram bater o martelo no chão. Dejanira, que estava sentada numa cadeira, ao ser incentivada a movimentar o martelo, realizou alguns giros com as mãos nesta posição. Carolina bateu o martelo no chão com o cabo e Débora fez repetições do que havia sido realizado de movimentos. Dora fez um gesto como se estivesse arrancando pregos do chão. Numa segunda tentativa de experimentações de movimentos com o martelo, foi proposto que o objeto ficasse no centro da roda e um a um se levantaria para fazer um movimento com o mesmo. Davi pegou o martelo e o movimentou em pé, aleatoriamente, como se chacoalhasse o objeto. Daniela apresentou iniciativa, mas precisou ser interrompida para finalizar sua improvisação. Ela, em pé, parada, girou por várias vezes o martelo na altura do seu tórax. Enquanto Daniela realizava sua improvisação, Diego estalava os dedos a ponto de incomodar alguns membros, como a Carolina, que pediu para que ele parasse. Diego ainda tirou um lápis de sua carteira e martelou o mesmo no chão como se fosse um prego. E fez isso por várias vezes; o grupo riu. Parecia que ele riscava o chão para medir e em seguida pregar o lápis. Foi necessário pedir para que ele encerrasse. Na sequência, Carla girou o martelo no chão e o grupo riu. Diana pegou o martelo e realizou vários movimentos no ar de cima a baixo. Dora novamente esboçou o gesto de arrancar pregos do chão e de martelar pregos. Daniel chegou nesse instante do encontro. Danuza também martelou como se estivesse fixando pregos no chão. Débora realizou movimentos de bater e girar o martelo no chão. Carolina empurrou o martelo de um lado para outro, intercalando com giros. Danilo, com a insistência da Carolina, realizou um pequeno movimento. Dejanira levantou-se da sua cadeira em direção ao centro, pegou o martelo, voltou a sentar e realizou alguns giros com o objeto na posição sentada. Denise movimentou o martelo em pé de modo aleatório. Daniel movimentou o martelo de baixo para cima e posteriormente ao seu corpo. Dênis chegou ao final do encontro em razão de suas terapias e fez um movimento de cima para baixo à sua frente com as duas mãos.

Encerrou-se o encontro discutindo os atrasos dos participantes Daniel e Dênis. Ainda aproveitei e disse o quanto sentia que se tornava difícil estar naquele espaço. No geral, os participantes discordaram da minha fala, justificando os atrasos com a rotina da instituição e comentaram sobre a proximidade da Festa da Primavera.

Na verdade, tive a sensação que as coisas não estavam bem. Não conseguia enxergar motivação entre os cuidadores.

Parecia que o cotidiano de algum modo influenciava no processo de criação. Aquele é um ambiente em que as pessoas, principalmente os moradores, recebem muitas ordens de todos

os lados, tornando-se um espaço para cumprir tarefas. Exemplo disso foi a entrada da Carolina na sala no começo do encontro, quando gritou com os moradores sem nenhuma reflexão sobre sua postura.

Encontro – Balde

Nesse dia todos os participantes estiveram presentes. As atividades iniciaram-se com práticas de relaxamento (caminhar pela sala, atenção à respiração e pequenas pausas para o fechar dos olhos). Em seguida, fizeram a escolha do balde dentre os objetos que ainda não tinham sido utilizados – mangueira, cadeira e toalha.

O grupo se organizou em semicírculo; foi posto o balde ao centro e deu-se o início com a primeira roda de improvisação. Foi mantida a dinâmica dos encontros anteriores, cada participante no centro improvisava com o objeto escolhido, neste dia, o balde. Antes de realizar as improvisações, o grupo foi questionado sobre a função do balde e os participantes responderam diversas coisas como “para jogar água”, “limpar a casa”, “pra colocar a roupa de molho”, “lavar roupa”, “colocar gelo”, etc. A seguir, a descrição das performances individuais dos participantes na primeira roda de improvisação:

Daniela – no centro, girou o balde por diversas vezes na altura de sua cabeça e precisou que outro participante interrompesse a sua improvisação para finalizar.

Davi – fez movimentos de chacoalhar e movimentar de cima para baixo o balde.

Dora – realizou movimentos parecidos com torcer um pano e na sequência passou no chão segurando um rodo; finalizou jogando a água no chão.

Diego – bateu no balde com as mãos, como um tambor.

Dênis – fez um movimento de cima e para baixo sentado em sua cadeira de rodas com o balde e, sob influência da participante Carolina, colocou-o sobre a sua cabeça com o mesmo virado para baixo.

Carla – na posição bípede, colocou o seu pé esquerdo dentro do balde e permaneceu por um tempo, depois retirou-o e fez um movimento de esfregá-lo.

Danilo – não sabia o que fazer com o balde, os demais participantes interrogavam na tentativa de ajudá-lo; depois fez um gesto de colocar água no balde por sugestão do grupo.

Débora – por duas vezes, realizou movimentos parecidos com o de mergulhar algo no balde e depois jogar água no chão.

Dejanira – realizou giros aleatórios com o balde e deslocou o seu corpo pelo centro; por sugestão de outros participantes, fez movimentos com as mãos como se colocasse água no balde.

Diana – vestiu o balde na sua cabeça.

Denise – pegou o balde das mãos da participante Diana, segurando com a mão direita, com a mão esquerda fez um movimento de colocar algo no balde e depois o colocou em cima da sua cabeça, virado para baixo; finalizando a frase de movimento, inclinou-se várias vezes com as mãos juntas, descendo sobre o balde no chão; pareceu o gesto de torcer sobre o balde.

Daniel – fez um movimento de pegar algo do chão e colocar no balde como se fosse lixo.

Danuza – colocava e retirava a mão esquerda de dentro do balde como se molhasse um pano.

Carolina – realizou uma frase de movimento parecido com o pegar água com o balde e jogar sobre a sua cabeça, repetidamente.

Terminada esta primeira parte, o grupo passou para a segunda roda de improvisação com a utilização da prancha de comunicação alternativa. Nesse dia foram acrescentados os cartões com pictogramas do sistema ARASAAC de partes do corpo que estavam faltando e também se inseriram cartões com miniaturas de partes do corpo de uma boneca, na tentativa de ajudar na interpretação das imagens. Como de costume, os participantes tiveram que escolher um cartão para improvisar com o balde com a parte do corpo correspondente. Na sequência, segue a descrição das performances das improvisações dos participantes:

Davi – apontou um cartão que não foi possível identificar. Pediu-se para que mostrasse em seu corpo e ele levantou a camiseta e mostrou as costas. Depois, pegou o balde com as duas mãos e o bateu no chão por duas vezes e em seguida o levou até a altura de sua cintura, segurando com uma das mãos e com a outra mexeu no fundo do balde.

Dora – apontou um cartão com imagem dos pés e, pegando o balde, colocou um pé e depois o outro. Neste segundo, fez um movimento de lavar o pé e a perna e na sequência pegou o balde e virou sobre os pés como se estivesse enxaguando; finalizou passando um pé sobre o outro.

Diego – não foi possível identificar qual cartão escolheu pela imagem do vídeo, mas realizou movimentos com ambos os braços de girar o balde pela alça e encerrou girando-o no ar.

Diana – apontou e disse que escolheu a mão e fez gestos de colocar suas mãos dentro do balde, uma de cada vez, estando o objeto no chão.

Carla – escolheu o pescoço e encaixou o balde sobre a cabeça com a alça no pescoço.

Débora – apontou para o pé, parou em frente ao balde e mostrou medo de cair e alguns participantes motivaram-na a realizar o movimento, que não a deixariam cair. Colocou a perna

esquerda dentro do balde, fazendo um movimento de esfregar as mãos sobre essa perna. Carla interrogou se ela estava se depilando ou se lavando e Débora deu uma gargalhada, juntamente com os demais participantes. Depois precisou de ajuda para retirar sua perna do balde.

Danilo – parou em frente da prancha de comunicação alternativa e, com ajuda, pediu-se para que apontasse um cartão. Ele apontou e disse que era uma boneca, mas questionaram qual era a parte do corpo e, assim, disse que era a cabeça. Ao realizar o movimento, colocou o balde virado sobre sua cabeça. O grupo aplaudiu.

Daniel – estava com uma bengala. Dirigiu-se até a prancha de CSA e pegou um cartão correspondente a braço. Aproximou-se do balde, colocando sua bengala dentro dele e o arrastou próximo ao seu corpo. Depois, deixando a bengala, inclinou-se para pegar o balde com a mão direita e realizou vários movimentos pelo ar com seu braço.

Danuza – escolheu o ombro e segurou pela alça do balde apoiada em seu ombro esquerdo.

Dejanira – escolheu a perna e deslocou-se pelo espaço com o balde nas mãos. Alguém do grupo pediu para que ela usasse a perna para se movimentar, assim como a Carolina. Mas insistiu no movimento pelo espaço com o balde em suas mãos.

Denise – tendo escolhido a mão, pegou o balde com as duas mãos, fez um movimento verticalizado até próximo a sua cabeça.

Dênis – escolheu as nádegas, segurou o balde com as duas mãos na posição sentada em sua cadeira de rodas e depois vestiu sua cabeça com o balde.

Daniela – escolheu o pé e pegando o balde colocou sua perna esquerda no objeto e realizou movimentos de esfregar as duas mãos sobre essa perna.

Carolina – escolheu o cotovelo, em seguida vestiu o balde com a alça do mesmo sobre o seu cotovelo esquerdo e deslocou-se pela sala.



Figura 7: Dênis – primeira roda de improvisação



Figura 8: Carolina – primeira roda de improvisação



Figura 9: Dora – segunda roda de improvisação

Encontro – Mangueira

Deu-se início à sessão com um aquecimento, com todos em pé e em círculo, olhos fechados, as mãos sobre os olhos, face e cabelo, tendo a atenção voltada para a respiração. Em seguida, passou-se para as improvisações.

O objeto tema do encontro foi a mangueira para as improvisações de movimento. O objeto tinha cor laranja e 5 m de comprimento. Foram realizadas três rodas de improvisação de movimento. Na primeira, os participantes improvisaram seus movimentos individualmente. Na segunda roda, o grupo os realizou com o apoio da prancha de comunicação alternativa e a última foi uma roda livre e coletiva de improvisação. Em todas as rodas, a mangueira foi utilizada para o processo criativo.

Diego – inicialmente assumiu centro, desenrolou a mangueira, deu alguns giros sobre o seu próprio corpo e continuou a desenrolar. Na sequência, fez vários giros com o objeto na sua mão direita pela lateral de seu corpo. Novamente girou a mangueira sobre seu próprio corpo e a enrolou em si mesmo. Finalizou com pequenos gestos usando seus pés. Também necessitou de auxílio do pesquisador para encerrar sua performance.

Dora – a participante no centro, parou em frente à mangueira como se estivesse a pensar no que fazer, depois pegou uma parte da mangueira e deslizou entre suas mãos para chegar até a ponta. Nessa fase da construção, seu gesto pareceu como que estivesse regando plantas. Também foi necessário interromper para finalizar a sua performance.

Daniela – na sequência, pegou a mangueira do chão e também realizou gestos figurativos de regar plantas. O pesquisador precisou pedir para finalizar para que os demais participantes pudessem improvisar também.

Diana – rapidamente, pegou a mangueira e realizou vários giros com uma parte do objeto sobre sua lateral e no plano sagital, conjuntamente ao seu deslocamento no espaço.

Carla – realizou o gesto de pular corda individualmente.

Danuza – realizou movimentos de chacoalhar a mangueira no chão como o mexer de uma “cobrinha”.

Davi – na sequência, pegou a mangueira e realizou movimento parecido ao da participante Danuza. Nesse momento, um funcionário abriu a porta da sala sem bater, à procura de uma chave para Carla, que respondeu indo em direção à funcionária que estava na porta. Também Débora, pela segunda vez, tentou realizar a improvisação, mas voltou para seu lugar em razão de outros participantes que tomaram a sua frente. O pesquisador teve que pedir para Davi encerrar sua performance.

Débora – seguiu na sequência da improvisação. Pegou a mangueira, pareceu titubear na criação, entre um gesto de chacoalhar e figurativo de regar plantas. Quando questionada pelo pesquisador, disse que estava regando.

Danilo – passou a mangueira entre suas mãos de uma ponta a outra e depois tentou repetir. Encerrou com esboços de movimentos de um lado para o outro ao chão e do gesto figurativo de regar.

Dejanira – levantou-se, emitiu um grito que não foi possível compreender e, recebendo orientações do pesquisador do que se tratava, pegou a mangueira com uma das mãos em uma ponta, girou sobre a sua cabeça. O participante Davi levantou-se para fazer a improvisação de novo, mas Carla disse que ele já tinha feito.

Denise – pegou a mangueira e segurando em uma das pontas realizou pequenos movimentos na frente de seu corpo.

Dênis – foi conduzido na sua cadeira de rodas pela Carolina, a qual o estimulou para que ele realizasse um movimento. Segurou com as duas mãos a mangueira, fez à sua frente movimentos de chacoalhar e depois levou até o pescoço na região posterior. Enquanto Carolina perguntava o que mais, ele repetia o gesto até o pescoço. Finalizou com movimentos de chacoalhar à sua frente.

Carolina – envolveu a mangueira sobre o seu pescoço e depois deu vários giros deixando-a cair até o chão ao redor de seu corpo.

Abaixo, apresentamos algumas imagens dessa roda de improvisação.



Figura 10: Carla – primeira roda de improvisação



Figura 11: Danuza – primeira roda de improvisação



Figura 12: Dênis – segunda roda de improvisação

Realizada a primeira roda de improvisação, introduziu-se a prancha de comunicação alternativa e passamos para o segundo momento do encontro:

Danilo – escolheu o braço (pegou o cartão e, sendo questionado, demorou a responder) inicialmente fez o movimento de passar a mangueira entre as suas mãos, como na primeira improvisação de uma ponta à outra do objeto. Tendo persistido nesta frase de movimento por um tempo, finalizou segurando com uma das mãos a ponta da mangueira e num gesto figurativo de regar plantas. O pesquisador precisou pedir para finalizar a performance.

Diego – escolheu mãos (pegou no cartão e falou para a Carolina que estava ao lado), segurando a mangueira à sua frente com os braços abertos, realizou um movimento como que um balanceio e um deslizar do objeto sobre seus dedos, chegando a elevá-lo acima da sua cabeça. Depois retomou o deslizar a mangueira sobre seus dedos e encerrou a pedido do pesquisador.

Dora – escolheu mão (apontou no cartão), elevou a mangueira com os braços abertos à sua frente e, em seguida, fez alguns giros com uma das pontas do objeto ao redor de seu corpo. Depois, realizou pequenos movimentos com a mangueira na sua frente e a enrolou, colocando-a sobre o seu pescoço. Finalizou erguendo a mangueira novamente com seus braços abertos e fez tentativas de giros ao lado de seu corpo. Encerrou a pedido do pesquisador.

Débora – escolheu braço (apontou no cartão), pegou a mangueira com uma das mãos e deslizou sobre seus braços, chegando a elevar seus braços com o objeto, com movimentos próximos aos de Dejanira.

Danuza – escolheu ombro por apontamento e disse para o grupo. Pegou a mangueira com as duas mãos, envolveu-a atrás do pescoço e realizou movimentos de seus ombros sobre o objeto.

Diana – escolheu a perna por apontamento e verbalmente. Pegou a mangueira com as suas mãos e enrolou sobre suas pernas.

Carla – escolheu mão por apontamento. Enrolou a mangueira.

Davi – apontou coxa, mas disse mão. Pegou a mangueira e a chacoalhou no chão, como na primeira improvisação, voltando-se para o pesquisador para ter sua aprovação se estava “bom”.

Denise – escolheu a mão. Levantou-se por motivação dos participantes. Com movimentos finos e delicados, enrolou a mangueira em suas mãos e no corpo.

Dejanira – escolheu as nádegas, segurou a mangueira com suas mãos até o alto, próximo à sua cabeça e a soltou no chão.

Dênis – escolheu a mão por apontamento. Foi até a prancha com o auxílio da participante Carla, que empurrou sua cadeira de rodas. Segurou a mangueira com as duas mãos e chacoalhou à sua frente.

Daniela – escolheu a mão por apontamento e disse. Segurou a mangueira com as mãos e também chacoalhou à frente de seu corpo.

Carla – escolheu cabeça (apontamento e verbalmente) e enrolou a mangueira sobre a cabeça e o resto do corpo.



Figura 13: Diego – segunda roda de improvisação



Figura 14: Danuza – escolhendo o cartão na prancha de comunicação alternativa

Encerrada essa roda de improvisação, percebeu-se a predominância de gestos não figurativos em comparação à primeira roda. Somente a Carla manteve-se num movimento figurativo. Também foi recorrente a escolha dos membros superiores para a improvisação e que a repetição e/ou imitação de movimentos tenha acontecido nesse segundo momento.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Para a análise e discussão dos resultados foram construídas três categorias em que são relacionados os dados coletados nas oficinas de dança, bem como os dados coletados nas entrevistas. Dessa forma, as três categorias de análise com base nos objetivos desta pesquisa são: Processo de Criação Artística; As Contribuições da Dança para a Vida Cotidiana e da Vida Cotidiana para a Dança; e Sentidos da Dança Contemporânea. A seguir, apresentam-se as categorias, seguidas de exemplos e de problematizações que demonstram as especificidades verificadas em cada um dos processos analíticos.

Descrição das categorias de análise:

- Processo de Criação Artística

Este processo refere-se às experiências estéticas vivenciadas pelos moradores e cuidadores, destacando a interação do grupo e a percepção das qualidades de movimento, por meio da improvisação de movimentos com os objetos do cotidiano realizada por eles. Nesta análise contemplam-se ainda excertos das entrevistas em que pais e funcionários tecem comentários acerca do seu entendimento da dança e dos processos expressivos nas apresentações em que eles foram espectadores. Quando relevante, também consideramos momentos significativos do uso da prancha de comunicação alternativa.

- As Contribuições da Dança para a Vida Cotidiana e da Vida Cotidiana para a Dança

Esta categoria compreende as contribuições que perpassam a vida cotidiana por meio da dança e vice-versa. Destaca o papel da oficina de dança como instrumento que emerge num cotidiano tangenciado pela institucionalização (a vida diária estruturada na rotina institucional), por onde todas as tarefas são realizadas. É também uma categoria que considera o uso dos objetos para a improvisação de movimentos, destacando vocabulário e gestos particulares dos participantes. Além disso, essa categoria aborda a relação do corpo com o mundo, com os objetos, nos diferentes afazeres do cotidiano.

- Sentidos da Dança Contemporânea

A categoria “Sentidos da dança contemporânea” tem como intenção identificar entre os participantes as representações e os significados da dança que emergem na vida pessoal e social, expressos durante a pesquisa. Além disso, buscamos perceber o engajamento e a satisfação de todos os envolvidos na pesquisa.

Processo de Criação Artística

A interação entre os participantes – morador e cuidador – durante o processo de criação foi vivenciada de modo singular nas oficinas. Pôde-se verificar a forma como cada um estabelecia a expressividade em suas vivências e, concomitantemente, respondia aos estímulos que eram oportunizados nas oficinas de improvisação. Em muitas situações, diante das proposições com objetos sugeridos como fonte de estímulos para a improvisação, ficou evidenciado um entendimento do que era solicitado.

Assistência dispensada pelos Cuidadores durante as Improvisações

A participação dos moradores nas rodas de improvisação nem sempre era autônoma; muitas vezes, era necessário contar com o auxílio dos cuidadores – seja por meio de pistas ou da indicação de o que fazer. Como estratégia para alguns participantes, fazia-se necessário perguntar para a pessoa o que queria fazer com o objeto e quais movimentos desejava executar. Outras orientações eram dadas de forma verbal por meio de pistas para dar início à improvisação. Usavam-se termos como: “chegou a sua vez”; “pegue o objeto”, “o que você quer fazer?”; “escolha um cartão”; “qual é a parte do corpo?”. Esses questionamentos eram realizados principalmente pelos cuidadores e pelo pesquisador, que tinham familiaridade com o andamento da Oficina de Dança, mas também por todo o grupo.

O trabalho da Oficina de Dança visava alcançar o maior nível de participação entre o grupo, de modo que um pudesse contribuir com o outro, para que todos participassem de todas as atividades que envolvessem o andamento da oficina (preparar o espaço, trazer os materiais para os encontros, colaborar com os participantes nas suas limitações, e entre tantas outras coisas que foram vivenciadas a cada encontro). Piráquine e Auler (102) destacam a importância da realização de atividades na Terapia Ocupacional para a construção da vida cotidiana e, para eles, é assim que se dá o significado do campo do fazer.

Houve vários momentos em que os participantes ficavam à espera de que alguém autorizasse o início da atividade. O participante Danilo me encarou e parecia que eu lia seus

pensamentos, era como se me perguntasse: “Quando vamos começar?”. Do mesmo modo, a participante Daniela olhava para mim repetindo a atitude de Danilo, ambos passivos, como os demais participantes. Numa outra situação, ao serem questionados pelo pesquisador sobre o fato de o grupo ter permanecido sentado, sem envolvimento na roda de improvisação livre com uso dos objetos (baldes), a participante Danuza disse que só havia dois baldes e, por essa razão, ela não dançou na última roda de improvisação. Notava-se, portanto, que havia uma espera dos participantes para que um cuidador autorizasse a entrada do morador no jogo, fosse por meio de um gesto indicativo, expressando que “é hora de você improvisar”, ou pela voz, chamando para entrar no espaço e realizar seus movimentos. Em diversos momentos, pôde-se perceber o quanto o grupo de moradores, mesmo sendo adultos, desempenhava uma ação dependendo do consentimento/da indicação dos funcionários. Em trabalhos de dança inclusiva é comum verificar a presença do cuidador como alguém que, ao assistir a pessoa com deficiência, pode ser que exceda no auxílio, “impedindo algum movimento por medo que a pessoa se machuque, por exemplo. Muitas vezes o dançarino se vê ‘boicotado’ pelo cuidado excessivo e isso compromete sua pesquisa” (87, p. 44), mas em nossa prática, essa realidade não era evidenciada pela equipe de cuidadores.

Numa outra situação, o participante Dênis, ao escolher o umbigo (que pareceu um gesto aleatório na prancha de comunicação), não soube, quando questionado, localizar o elemento em seu próprio corpo, mostrando várias partes do seu corpo. Ele tinha que improvisar com uma tesoura. Assim, o grupo o auxiliou indicando o umbigo para ele propor algum movimento próximo a esta parte do corpo com o objeto tesoura. Neste exemplo, quais seriam as possibilidades de utilizar a tesoura para criar um movimento com esta parte do corpo – o umbigo? Parece não existir nenhuma relação com a parte do corpo escolhida com a tesoura, pois falta uma correlação morfológica ou funcional que fosse possível realizar um movimento. Diferentemente, ao escolher o olho, podia-se usar a tesoura como óculos, ou um bico representando algum animal, quando colocado próximo ao nariz. O que se percebe, nesta situação, é que os participantes estão acostumados a ter respostas prontas e únicas e, nesse sentido, definem suas escolhas com um gesto aleatório. O grupo de cuidadores tinha plena consciência de não se impor na criação de Dênis, o que demonstra a dificuldade dele para esboçar algum movimento com o objeto durante a improvisação.

Em outro momento, o participante Danilo escolheu um cartão com a imagem das costas na prancha de comunicação, com auxílio do grupo. Este, diante da prancha, ficou apontando para vários cartões. O grupo pediu para que escolhesse um cartão. Ao definir o cartão, quem

nomeou a imagem foi outro participante. Mesmo após um dos cuidadores pedir a ele para se movimentar, Danilo permaneceu sentado e imóvel.

Em outra ocasião, Débora escolheu perna e balde. Surgiam perguntas espontâneas entre os participantes de forma descontraída e divertida, questionando, por exemplo, o que ela estava fazendo. “Tá depilando ou lavando?”, diziam ao ver a participante Débora com uma das pernas no balde. Antes de iniciar as improvisações, esta participante permanecia por alguns instantes pensando no que iria fazer. Logo após escolher um cartão com a imagem da cabeça, o participante Danilo “vestiu” o balde na cabeça e surgiram sugestões como: “Use a cabeça para você improvisar”²¹.

No processo de auxílio de que os participantes necessitavam para disparar os movimentos e estimular a iniciativa, a música teve um papel preponderante. Percebia-se que trocar a música lenta por uma música com um ritmo mais acelerado ajudava o grupo a se manifestar. Numa ocasião em que o objeto eleito foi o balde, Diego improvisava com um cuidador. Para mobilizar o restante do grupo, o pesquisador teve como *insight* trocar a música. Isso fez com que Diego abandonasse o balde e fizesse um *duo* com um cuidador. Ainda nessa atividade, a participante Dora juntou-se a Diego sem estabelecer qualquer contato com o objeto balde, improvisando em solo. Depois, os participantes que estavam sentados, um a um, se levantaram e começaram a se relacionar com os participantes na roda. O objeto que tinha tido a função de estimular os movimentos perdeu destaque em favor da música, permitindo maior participação e interação do grupo.

Logo, ao carregar as improvisações com música, notou-se que estas se sobrepuseram às diferenças e às dificuldades de desempenho e o que ficou em primeiro plano foi a capacidade apontada pelos pais. As questões das limitações motoras parecem desaparecer, conforme o relato de Flávia, mãe de Dênis:

“Eu fiquei muito feliz com a participação do Dênis, porque eu não imaginava, devido aos altos problemas físicos que ele tem, que ele seria capaz de dançar, lindo assim como nessas fotos 3 e 6 que eu acho que ele aprendeu a dançar com uma expressividade maravilhosa” (Flávia).

Do mesmo modo, Fernando, o pai de Dênis, se surpreende com a participação do filho na dança em razão das suas dificuldades de desempenho funcional:

²¹ Referiam-se ao pictograma da cabeça.

“Eu realmente, naquela noite, a Flávia e eu, ficamos embasbacados de ver o Dênis participando daquele jeito na peça. Aí eu entendi o quanto a dança estava fazendo bem a ele, porque ele estava participativo e ele gosta” (Fernando).

Dessa forma, evidenciou-se que o trabalho de improvisação da Oficina de Dança dependia do agenciamento da assistência, da postura dos cuidadores, atitude respaldada e esperada desses funcionários, pela instituição. A assistência é papel rotineiro dos cuidadores, mas na Oficina de Dança tínhamos como prioridade que os participantes assumissem o seu desempenho, de acordo com as possibilidades de cada um. Assim como apontado por Castro e Silva (24), a Terapia Ocupacional através da arte pode potencializar a participação, o desenvolvimento da atualização cultural e gerar novas experiências sociais.

Ainda que a instituição, no seu discurso, preconize a individualidade e valorize a participação e o desempenho funcional de seus moradores, percebe-se um excesso de cuidados – “um fazer pelo outro”, que se revela na falta de iniciativa nas ações e gestos dos participantes nas oficinas. Na prática profissional, o “fazer pelo outro”, sempre era visto como inexperiência em auxiliar uma pessoa com deficiência ou acontecia em virtude da praticidade no andamento de uma rotina. Considerando a falta de formação especializada pela equipe de cuidadores, além das atividades na instituição terem um tempo mínimo para que sejam realizadas, conforme apontado por Carlo (15), essa situação pode favorecer a apatia dos participantes.

Ampliação do Repertório de Movimentos nas Diferentes Possibilidades com o uso dos Objetos

Os participantes não foram dirigidos a movimentarem-se de uma ou de outra maneira. As estruturas de movimentos não eram previamente planejadas, mas, de alguma forma, refletiam as possibilidades motoras, conforme tônus muscular, flexibilidade, peso e práxis de cada um. Observou-se, assim, que cada participante apresentava seus motivos e suas características individuais. O participante Dênis, por exemplo, improvisava sentado em sua cadeira de rodas; a característica marcante de suas improvisações, possivelmente devido ao quadro hipertônico, eram os movimentos breves, curtos e rápidos. Albright (74, p. 22) afirma, em uma de suas análises coreográficas sobre a cadeira de rodas como extensão do corpo do dançarino: “A cadeira se torna mais do que um recurso que facilita andar daqui para lá. Em vez disso, é parte dela, expressa sua personalidade e estilo de movimento”.

As ações de cada criação dos participantes revelaram diferentes tipos de escolhas de improvisação: para alguns participantes, era predominante a realização de movimentos figurativos; para outros, os movimentos não figurativos; e ainda, em um grupo menor, verificou-se a presença de movimentos aleatórios e estereotipados, principalmente entre os participantes com maior deficiência intelectual (Dejanira, Denise, Davi e Dênis). Ficava evidente que o desempenho desse grupo se diferenciava daqueles participantes em que a deficiência intelectual foi menos marcante.

Percebiam-se, ainda, determinadas preferências entre os participantes em realizar um movimento único com o objeto proposto, enquanto, para outros participantes, a improvisação se dava numa frase de movimento. Havia participantes que persistiam sempre nas mesmas partes do corpo, como foi o caso da Danuza, que sempre escolhia o ombro durante as suas improvisações, realizando movimentos semelhantes.

A respeito dos movimentos, Filó exemplifica a possibilidade de interpretação em movimentos figurativos na dança:

“Isso aqui que você vê na (foto) 9, na minha concepção, eu vejo que é como se estivesse dentro do útero materno. Eles estão ali dentro de um movimento que é um feto pra algo que vai acontecer. Eles estão lá. Olha a libertação das gaiolas. Nós olhamos e falamos o que tá carregando uma gaiola vazia? Mas na cabeça deles ali tem alguma coisa, no final eles dizem, aqueles que podem, dizem uma palavra. É paz, é amor. Então aquilo pra eles tem um significado. Eu acho muito importante” (Filó).

No aspecto da criação, Charlene pontua a possibilidade que a dança estabelece na exploração de movimentos, bem como para a consciência corporal:

“Mas de poder ter mais essa possibilidade, de explorar, de poder conhecer, são pessoas que hoje têm muito mais consciência sobre o próprio corpo, sobre os movimentos, sobre ritmos, sobre o outro” (Charlene).

As diferentes formas de expressividade do grupo revelaram a singularidade de cada participante. Esse foi o caso da participante Denise que, na roda de improvisação com a tesoura, mesmo tendo como destaque a predominância do uso das mãos para a manipulação desse objeto, colocou a tesoura entre as suas mãos como um sanduíche e na sequência, com a sua mão direita, realizou vários giros com o objeto – pequenos e grandes –, sem denotar um gesto

funcional, como vários participantes fizeram. Essa singularidade é apontada por Louppe (103, p. 52) como “a dança de cada um”, como verdadeira para a dança contemporânea:

Na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um (como reconhece Isadora Duncan em *The Art of the Dance*: “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas”). As técnicas contemporâneas, tão eruditas e de difícil integração, são antes de mais instrumentos de conhecimento que conduzem o bailarino a essa singularidade. O bailarino moderno e contemporâneo só deve a sua teoria, o seu pensamento e o seu ímpeto às suas próprias forças.

Assim, para o Felipe, a expressividade é algo vivenciado pela arte, mas que considera como própria do ser humano:

“Pra eles, porém, pode ter um benefício porque a expressão, a expressão corporal já veio do ser humano, mergulhado na história do ser humano. A expressão corporal não nasceu do balé. Provavelmente o balé canalizou como arte e está intrínseca no ser humano. A gente sabe que o corpo que se comunica além da fala, ele tem a comunicação dele” (Felipe).

Durante as improvisações, algo bastante recorrente entre os participantes no processo criativo foi a imitação; embora não fosse desenvolvida por todos os participantes, alguns moradores, nas rodas de improvisações, não se desafiavam a criar movimentos próprios, mas reproduziam movimentos dos colegas. Numa roda de improvisação com o guarda-chuva, o participante Diego escolheu um cartão com a imagem de mão. Na sequência, Daniela fez a escolha desse mesmo cartão e realizou os gestos parecidos com os que Diego tinha feito. A imitação foi assumida como estratégia para a realização dos gestos por meio do fluxo de movimentos disparados pelo processo de criação de outro participante. Importante destacar a particularidade na linguagem dessa participante, a presença da ecolalia na sua comunicação. Daniela tem a tendência a repetir a última palavra ou frase de seu interlocutor; o que também se observava em seu repertório gestual era a forma de se movimentar pela imitação de outra pessoa, assim como as dificuldades para iniciar e finalizar o movimento.

A repetição de movimentos foi um fato observado pela participante Filó ao mencioná-la na dança como uma forma de comunicação:

“Fazendo um movimento que deve estar dentro da coordenação e da dança e a residente que está fazendo o mesmo movimento, talvez as duas estejam pensando outras coisas, mas se você

olhar é um movimento complementar, este tá indo pra cá e este vem pra cá. Então eles estão se entendendo, eles estão se comunicando” (Filó).

A singularidade dos participantes pode ser verificada também no interesse em realizar as improvisações. A roda de improvisação livre com o objeto toalha contou apenas com a participação dos funcionários e de um único morador (Diego), por exemplo. Os demais integrantes não se engajaram nessa improvisação.

Os participantes tiveram a oportunidade de se expressar de acordo com as suas possibilidades corpóreas de movimento, sendo livres nas suas escolhas do que fazer, nas preferências de movimentos; até mesmo os movimentos que foram interpretados como “gestos estereotipados” foram considerados durante as improvisações. Com esse pensamento, destacamos que a singularidade entre os participantes, assim como a sua expressividade, revelou a diversidade e os diferentes motivos de movimentos. O fluxo criativo entre os participantes foi oportunizado sem interrupções e interpretações que pudessem limitar ou interromper a criatividade. Ferraz (104, p. 44-5) aponta o fluxo criativo como “produção da capacidade de conexão intensiva com as potências de pensamento, afetivas e de expressão, aberto às possibilidades de invenção de si mesmo e de formas; corpo que compõe com outros corpos”.

O Espaço na Construção dos Movimentos

As improvisações dos primeiros encontros ocorreram, inicialmente, com duas rodas para as criações individuais. Apenas na última roda todo o grupo juntava-se na improvisação. As rodas de improvisação foram organizadas em semicírculos, devido à forma como grupo conseguiu se estruturar para a realização da videogravação da oficina. Assim, os participantes permaneciam sentados em cadeiras e se deslocavam ao centro da sala para realizar seus movimentos. Possivelmente essa estrutura tenha favorecido a frequência do “plano alto” nas improvisações de movimentos que predominantemente via-se na maior parte das improvisações, mesmo o grupo já tendo vivenciado as diferentes possibilidades de se movimentar pelos planos em trabalhos anteriores na Oficina de Dança. Também explorar outras formas de movimentar-se no espaço exigiria uma fisicalidade que para alguns participantes não seria possível em virtude das dificuldades motoras.

Às vezes, acontecia outra solução gerada pelos gestos funcionais, como a escolha do pé como parte do corpo para improvisação com o objeto balde, que exigia que alguns participantes mudassem a postura do plano alto para um plano médio verificado pelo curvar-se na ação

corporal. Nas improvisações com o martelo era comum a realização dos movimentos ao chão (plano baixo) pela maioria dos participantes pelo ato de martelar. Já os participantes com limitações de movimentos, como Daniel, Dênis e Dejanira, desenvolveram suas criações no plano alto.

A espacialidade vivenciada com os planos na dança é descrita por Flora como algo que oportuniza o reconhecimento do próprio corpo e do outro:

“... noção de espaço, noção de que tem outras pessoas naquele espaço com você, então você tem que respeitar...” (Flora).

A parte do corpo que predominou na maioria das improvisações foram as mãos, que desempenharam um papel relevante nas improvisações, tanto como suporte, como para compreensão e preparação na criação. Observou-se o uso das mãos tanto na preparação (no gesto de apontar e pegar o cartão), quanto na execução do movimento com os objetos. Um participante, ao escolher o ombro para improvisar, precisaria das mãos para o alcance dessa parte do corpo – Danuza, com o objeto mangueira em seus ombros, dependia das mãos para o jogo e o equilíbrio na movimentação. Igualmente, na improvisação com a tesoura, participantes com maior habilidade manual usaram os dedos para girar da tesoura. Verificou-se pouco deslocamento e quase nenhuma mudança de planos no espaço com esse objeto.

As diferentes possibilidades de atuar e explorar o espaço, bem como a variedade de partes do corpo para improvisação, colocam os participantes naquilo que Louppe (103, p. 227) chamou de “produtor” para o bailarino na dança contemporânea: “Todo bailarino contemporâneo é antes de mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro. Sem essa aprendizagem de um corpo produtor, a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior da sua poética”.

Na percepção das famílias, a produção dos participantes é apontada pela expressão e pela criatividade, conforme descreve Filomena:

“Tem expressão, criatividade... Essa coisa que a arte traz que eu estou tentando entender melhor agora” (Filomena).

Já para Charlene, em sua percepção a produtividade é vista na “transformação” causada pela arte:

“É uma arte... que transforma, é isso. Arte pra mim é algo que transforma” (Charlene).

Tanto na Dança como na Terapia Ocupacional é requerido utilizar o máximo de repertório de movimentos para diferentes propósitos – expressão e participação. Em nosso caso, verificamos que os participantes puderam ocupar o espaço com uma variedade de formas, seja pelos deslocamentos ou pelas mudanças de planos durante o processo de criação.

Percebemos que a improvisação com os objetos permitiu que a expressão artística fomentasse a capacidade de criação ao promover os deslocamentos, assim como uma variedade de posicionamentos disparados pelas escolhas dos objetos pelos participantes. De certa maneira, a definição por esses objetos tinha sido intuída, de modo que pudessem gerar diferentes qualidades de movimentos, como mencionam Rengel *et al.* (105, p. 20), ao reportarem sobre Laban e os fatores de movimento, pelas diferentes formas de se movimentar no espaço:

Laban classificou os elementos e/ou fatores do movimento como Fluência, Espaço, Peso e Tempo. Esses fatores compõem qualquer movimento em maior ou menor grau de manifestação. Todos os seres humanos têm uma forma de lidar com o espaço, um ritmo ao falar ou se mexer (tempo), uma intensidade ao pegar nas coisas ou nas pessoas (peso) e uma maneira mais contida e/ou livre de expressar este espaço, peso e tempo que é o fator fluência.

Também ressaltamos que determinadas partes do corpo utilizadas para iniciar os movimentos nas improvisações foram determinantes para diversas formas de atuar no espaço. As interações – corpo e espaço – puderam, de alguma forma, proporcionar diferentes composições, mesmo em condições reduzidas de movimentos por conta das limitações diversas.

Qualidades de Movimento favorecidas pelo uso dos Objetos e da Prancha de Comunicação

Verificou-se que as propriedades físicas e da usabilidade dos objetos (uso funcional) proporcionavam similaridades em alguns aspectos da improvisação entre os participantes, nos seus gestos e nas suas ações corporais.

Com a introdução da prancha de comunicação, observaram-se as diferentes possibilidades de exploração do objeto. O objeto definido no dia da introdução da prancha tinha sido a vassoura. Na primeira roda de improvisação, a maioria dos participantes utilizou a vassoura expressando o gesto de “varrer”. Daniel manteve a ideia do gesto de “varrer”, porém acrescentou outros movimentos. O participante Diego destacou-se em relação ao grupo, pois além do movimento em vai e vem, criou uma sequência de giros. Dênis, em sua cadeira de

rodas, tentou esboçar o gesto de “varrer”, porém enfrentou o desafio de fazê-lo a partir da posição sentada.

Já na segunda roda de improvisação, mesmo com as dificuldades de identificação das partes do corpo humano impressas nos cartões da prancha de comunicação, grande parte dos participantes pôde criar movimentos diferentes daqueles que foram realizados anteriormente na primeira roda de improvisação. Alguns participantes inicialmente se recusaram a improvisar com a vassoura, devido à escolha da parte do corpo não ter sido as mãos. No decorrer da improvisação, os participantes se motivaram a apontar um cartão para criar um movimento. O grupo pareceu gostar dessa dinâmica, chegando a expressar o desejo de improvisar mais de uma vez, considerando que muitos participantes já tinham realizado o movimento.

No primeiro encontro da improvisação com o objeto mangueira, as criações por gestos não figurativos foram predominantes, principalmente com a utilização da prancha de comunicação. Possivelmente isso tenha ocorrido pelas características desse objeto, o tamanho (comprimento), o formato, a maleabilidade que o tornava um objeto de fácil manipulação, não exigindo complexidade de movimento. Em geral, nas primeiras rodas de improvisação, destacaram-se gestos não figurativos, como mencionado; somente quatro participantes realizaram movimentos figurativos. Desses movimentos, o elemento imaginado foi a água, o que conferiu certa leveza ao ato da improvisação. As participantes Dora, Daniela e Débora movimentaram a mangueira para regar plantas. Quando o grupo improvisou em conjunto de forma livre, os movimentos não figurativos continuaram com ações corporais de “puxar” e “esticar”, contrastando para um peso forte entre os participantes. Essas ações corporais emergiram nessa roda de improvisação, uma vez que na interação do grupo surgiram esses gestos com a mangueira. Também foi possível verificar, nessas improvisações, outros tipos de ações corporais, como “deslizar”, “chacoalhar”, “enrolar” e “girar”. Importante destacar que, para Laban, as ações corporais não se restringem ao ato físico do movimento, ao que nossos olhos veem (a fisicalidade do movimento), mas há uma complexidade de aspectos intelectuais, espirituais, emocionais e físicos – “o corpo é uma totalidade complexa” (106, p. 1).

No segundo encontro com a mangueira, houve aumento dos movimentos figurativos entre os participantes. O gesto funcional de “regar” teve destaque nas criações de movimentos de vários participantes. É interessante notar que regar as plantas da horta é uma atividade que faz parte do trabalho da Oficina do Sítio e Cuidados com Pequenos Animais na instituição. Carla usou a mangueira para “tocar um berrante” e os demais participantes realizaram movimentos não figurativos. A prancha de comunicação não foi utilizada nesse encontro, pois

não estava disponível, e possivelmente a não utilização da prancha tenha favorecido os movimentos figurativos.

Nesse aspecto, tem-se nas diferentes possibilidades de usabilidade dos objetos um importante elemento para a criação, durante as improvisações, como menciona Filomena:

“Tendo nas mãos e você me falou de improviso... um martelo, uma tesoura... um cabo de vassoura que antes eram objetos que detonavam um surto. E agora ele é capaz de entender as regras e detonar o que você chama de improviso, num processo criativo” (Filomena).

Da mesma maneira, Felipe relata a importância desse tipo de trabalho em um processo de criação anterior (corporeidade) do grupo:

“Corporeidade, na minha opinião, não sei a sua; mas revelou essa maneira, essa interação deles com esse tipo de trabalho. Essa foi uma ligação da comunicação corpórea” (Felipe).

Nessa perspectiva, o uso dos objetos e da prancha de comunicação oportunizou diferentes formas e qualidades à movimentação nas improvisações. A expressividade se evidenciava na qualidade dos movimentos em relação ao tipo de objeto utilizado nos encontros e nas dinâmicas, seja individualmente ou em grupo. A familiaridade dos participantes com os objetos permitiu superar dificuldades na compreensão, organização corpórea e iniciativa e esboçar os movimentos diversos durante os encontros. Conforme aponta Costas (65, p. 23), os objetos são facilitadores:

Pedagogicamente, os objetos são facilitadores. Estamos tão acostumados a nos relacionar com eles funcionalmente em nossas ações cotidianas que, talvez diante da sensação de vazio e estranhamento de estar, apenas à frente de nosso próprio corpo, para senti-lo, os objetos, retirados de seu contexto convencional, possam servir de apoio, preenchendo vácuos e transformando hábitos de percepção.

A pesquisa evidenciou a possibilidade de trabalhar as qualidades de movimento, bem como as ações corporais por uma via alternativa, com esse tipo de população, possibilitando o aumento de repertório corporal e expressivo.

Componente Simbólico nas Relações com os Objetos

Os objetos foram introduzidos de acordo com a escolha dos participantes. Eles eram usados nas rodas de improvisação e postos para que, ao entrar em contato com o corpo dos

participantes, pudessem criar os movimentos. Assim, em alguns encontros, eles eram acompanhados por questionamentos a respeito das possibilidades de sua utilização funcional e das oportunidades imaginárias. Como, por exemplo, “a tesoura serve para cortar o cabelo e o que mais na sua vida?”, ou até mesmo, de modo mais abstrativo: “O que a tesoura pode cortar na sua vida?”.

Com alguns participantes era possível compreender esse jogo de linguagens e semelhanças, mas outros só entendiam movimentos por meio da relação morfológica, do formato do objeto para utilizar de outro modo, por exemplo: no encontro da mangueira em que Carla a usou exclusivamente para pular corda.

Nas tentativas de indagar sobre o objeto com perguntas voltadas para a capacidade abstrativa, em algumas improvisações, a resposta dos moradores se estabelecia de modo concreto, nas ações vivenciadas da vida cotidiana. Às vezes era necessário sugerir alguma ação quando os participantes estavam muito passivos: “Coloque a água no balde”. O grupo respondia verbalmente de diversas maneiras, mas algumas pessoas não tiveram muita reação. Pina Bausch trabalhava com seus bailarinos com questões. Iniciava os ensaios com quatro ou cinco questões e mais de cem durante todo o processo, na tentativa de redescobertas das histórias de cada um: “Faça o que você projetou”, “Experimente isso simplesmente”, “Pense sem preocupações, um pouco assim... como vem” (93, p. 14).

As perguntas de maneira mais concreta também eram utilizadas para ajudar o participante a definir o que fazer com o objeto, quando a falta de iniciativa entre o grupo se dava no ato criativo. Em um encontro com o balde, o participante Dênis escolheu um pictograma com a imagem das nádegas. Auxiliado por uma funcionária, que questionou o que ele faria com o balde e o “bumbum”. Dênis, com as mãos, vestiu o balde na sua cabeça. As nádegas não fizeram parte da execução de seus movimentos. Esse participante pode não ter compreendido a imagem impressa no cartão (nádegas), e para ele eram restritas as possíveis oportunidades de participação na improvisação, pois faz uso de uma cadeira de rodas. Sendo assim, quais seriam então as possibilidades de movimentação para esse participante que utiliza uma cadeira de rodas, considerando suas limitações neuromotoras e a condição da deficiência intelectual? Esse era um dos desafios centrais encontrados pela Oficina de Dança para que pudesse oportunizar a vivência em dança para essa população.

Numa outra situação, Danilo, com o balde, após uma série de questionamentos, realizou gestos de colocar água. Com outros participantes, como a Dejanira, era necessário um maior detalhamento nas orientações sendo quase uma sugestão para a improvisação, indicando o que fazer em cada ação: “Coloque a água dentro do balde!”, porém, sem perder a função simbólica.

Outros participantes se apoiavam no fluxo do movimento criativo das improvisações entre o grupo, tornando-se um facilitador para expressões similares em uma mesma roda de improvisação, por exemplo ao imaginar a água em várias ações de lavar os pés, lavar o chão, lavar a roupa ou molhar a cabeça.

Desse modo, as características físicas dos objetos contribuíam para o alcance da simbolização nas improvisações. O balde, sendo cilíndrico, facilitou a criação da ação de vesti-lo em partes do corpo como cabeça e pés, como também estabelecer semelhanças com outros objetos da vida cotidiana – retirar lixo do chão e colocar na lixeira. Nesse sentido, simbolizar permitia o encadeamento de movimentos em frases como Dora fez ao lavar os pés.

Com relação às criações dos movimentos figurativos, podemos elencar duas maneiras em que a simbolização acontecia:

- Numa das maneiras, o objeto é ele mesmo, é usado de uma forma imaginária como no jogo simbólico infantil quando se gestualiza como se algo estivesse presente, como imitar os gestos de espremer um pano imaginário dentro do balde;
- Na outra maneira, o objeto simboliza outro objeto. Por exemplo, o balde é usado não como balde, mas como lata de lixo, ao pegar um lixo imaginário e colocar na lata de lixo (balde).

Nas duas situações, o componente simbólico manifestou-se diferentemente em forma e conteúdo. A “água” presente no imaginário possibilitou a fluidez do movimento de forma contínua, estando distante do corpo do participante (no mover o balde). Numa outra situação, o balde que foi transformado em lata de lixo (o objeto estando imóvel próximo ao corpo do participante), a ação esteve presente no corpo do participante ao pegar o lixo para colocar na lixeira. As ações podem gerar maior ou menor contato do objeto com o corpo, dependendo da narrativa que está sendo criada.

Quanto ao aspecto da simbologia com relação aos movimentos figurativos, os participantes abaixo descrevem suas percepções e interpretações de processos artísticos anteriores da Oficina de Dança:

“Para mim foi muito forte a cena do Daniel com a Cleide [ex-funcionária da instituição], que quase parecia um parto ali, uma situação, achei aquilo muito impactante e emocionante” (Chad).

“Eu falei que na foto 9 eu vejo como um útero materno, onde eles vão fazendo o movimento que é o primeiro balé da vida da gente. Se tá num líquido movimentando, se a gente falar em movimento, aqui pode ser considerado o primeiro movimento que a gente fez...” (Filó).

A respeito desses aspectos, a função simbólica teve um papel preponderante nas improvisações, mesmo quando a capacidade de abstração nem sempre era possível. As ações simbólicas de certa forma antecipavam as narrativas de movimentos – ao torcer o pano no balde, a água fica suja e então é jogada no chão, destacando a sua importância para a criação.

Na deficiência intelectual parece muito difícil pensar a relação com a capacidade simbólica complexa, pois o que se discursa no senso comum é da incapacidade das habilidades intelectuais (memória, pensamento, raciocínio, atenção, imaginação), contribuindo para que as pessoas com deficiência intelectual sejam vistas como indivíduos sem razão. Isso, de certa forma, favorece o esvaziamento e o empobrecimento de práticas não significativas e que desvalorizem as potencialidades dessa população, mediante uma visão preconceituosa no campo da arte.

O fato é que a pesquisa permitiu a compreensão de que pessoas com deficiência intelectual são capazes de simbolizar e ter um pensamento estético de forma participativa, seja na criação ou apreciação, em processos artísticos.

Encadeamento Narrativo – Frases de Movimento

Em relação aos temas iniciados pelos primeiros participantes durante as rodas de improvisação, notou-se um encadeamento nas criações e interparticipantes – foi possível verificar a continuidade das criações entre eles de movimentos figurativos. Na roda de improvisação com o objeto martelo, a participante Dora realizou gestos de retirar pregos do chão, seguidos de marteladas, logo após a performance do participante Diego sobre gestos de marteladas no chão. Dora, ao escolher o pé para improvisar por meio da prancha de comunicação, alternou entre os pés e incluiu as mãos na sua improvisação. Dessa forma, a improvisação foi alcançada com o uso dos membros superiores, não se restringindo apenas à parte do corpo que a participante havia escolhido para movimentar-se, mas criando uma sequência na sua execução. O seu tempo de movimento foi tão intenso que foi necessário pedir para encerrar sua movimentação. De forma semelhante, a experiência foi expandida com a introdução de novos objetos por iniciativa do Diego. Este, em sua improvisação com o objeto martelo, pegou um lápis de sua carteira e riscou o chão e na sequência deu várias marteladas sobre o lápis (como se fosse um prego) no chão. O grupo riu da sua demonstração.

Alguns participantes desenvolviam um encadeamento maior nas suas improvisações. A escolha do pictograma era ponto de partida para disparar as frases de movimento. Dora, em razão de ter selecionado a perna na prancha, realizou um movimento com as duas pernas, e depois girou a tesoura com o indicador. Daniela, por sua vez, escolheu improvisar com a parte do corpo que chamou de “músculos” (braço). Pode-se observar a participante se deslocar em círculos ao redor da prancha de comunicação com movimentos sutis de abrir e fechar a tesoura com a mão direita. Ainda nessa análise, a participante Dejanira, com a tesoura nas mãos e ao ter escolhido um cartão com a imagem das nádegas, colocou uma de suas mãos nas nádegas e depois movimentou levemente o objeto entre suas mãos.

As rodas de improvisação que contaram com o recurso da prancha facilitaram o encadeamento nas improvisações.

Sobre esses aspectos, Filó destaca a importância da fluidez e da continuidade do movimento vivenciadas pelo grupo, em uma apresentação de um processo artístico anterior, no qual a música não foi tocada e os participantes se mantiveram nas suas ações:

“É realmente fantástico porque fazer uma pessoa especial ter a disciplina de ficar no palco aguardando o momento, para se apresentar com todas as intercorrências que podem ocorrer e eles estarem lá compenetrados como houve um espetáculo em que a música parou e para eles foi como se não tivesse parado e eles continuaram com aquilo que eles tinham que fazer” (Filó).

Já Chaline comenta sobre o encadeamento dos ensaios e a participação social dos moradores:

“A expressão, o estar no mundo corporalmente, a essa intuição de ter leveza, de estar em grupo, porque somos seres sociáveis. Então de como a gente se depara com o grupo... é uma dança, ela tem uma liberdade, mas ela tem uma responsabilidade, ela tem ensaios, então acho que traz tudo” (Chaline).

O que podemos perceber é que o encadeamento durante as improvisações, seja pela realização de uma sequência de movimentos logo após outro participante ou pelo próprio utilizando diferentes partes de seu corpo e com apoio da função simbólica, se tornou importante na criação. Verificou-se que alguns participantes tinham mais facilidades para encadear uma sequência de movimentos, pela capacidade simbólica já discutida anteriormente, e que também

se mostravam com um repertório maior de movimentos; outros, por falta de iniciativa ou sem saber o que fazer com o objeto, se apoiavam em algum participante, favorecendo um *insight* para a sua improvisação. Mesmo quando não compreendiam os cartões e apresentavam dificuldade em precisar as partes do corpo humano, de certa forma, conseguiam explorar outras formas de se movimentar e relacionar o corpo no espaço. De qualquer maneira, frases de movimentos foram disparadas por um encadeamento de ações seguindo-se com as improvisações.

As Improvisações Coletivas – O Espetáculo

Montar um espetáculo se tornava uma tarefa árdua e de grande complexidade. As composições se mantinham na lógica da improvisação de movimentos, no entanto, com acordos bem definidos, sendo ensaiados e vivenciados por todos para manutenção da estrutura. A improvisação é tratada por Guerrero (94, p. 2) como uma organização entre arranjos de constituição espaçotemporal, de modo que várias partes dos componentes da cena se relacionam entre si:

Pode-se assumir que composição em dança, de um modo geral, é uma organização entre arranjos de constituição espaço-temporal, que operam nas relações entre os componentes de uma “cena”, incluindo os agentes que dela participam. O campo de possibilidades de composição se restringe a padrões de relações “cênicas”, sobre qual entendimento de dança se constitui e como interagem com informações e agentes. Trata-se de uma noção generalizada de composição que abarca qualquer processo criativo de dança que resulte em algum tipo de organização “cênica” (entre artistas, público e ambiente).

A montagem da composição era quase um trabalho de garimpagem, no sentido de fazer escolhas de o que mostrar de modo que pudesse contemplar a participação de todos dentro das suas possibilidades. O movimento em si nem sempre era o objetivo da escolha, pois não tínhamos a certeza de que ele seria esboçado novamente. A garantia se via na definição dos objetos e na expressividade dos participantes para decidir o que considerar na composição. O ensaio, na direção de repetição, visava à vivência em definir o que cada um tinha que fazer em determinadas situações, bem como à exploração cada vez maior da capacidade criativa de movimentos.

A manutenção da estrutura das composições contava com a contribuição dos cuidadores que, nesse aspecto, ajudavam para as marcações do tempo, da música, entradas e saídas de cenas e para a preparação dos participantes com um ou outro objeto antes do início das cenas. Alguns participantes conseguiam registrar o que fazer, sair e entrar de cenas, qual objeto seria

utilizado, até mesmo conseguiam confundir os cuidadores com a precisão de suas marcações, mas outros dependiam dos cuidadores quase que em tudo para efetivar as ações. Nesse sentido, os cuidadores também se utilizavam da improvisação para ajudar os participantes.

Alguns participantes realizavam suas improvisações individuais, mas próximos do grupo. Em algumas situações, a improvisação se dava simplesmente em observar o grupo, como uma pequena dança, e em algum momento o participante conseguia responder a sua observação com um gesto para o grupo. A participante Denise, na improvisação coletiva do balde, permaneceu por instantes olhando o grupo e, vez ou outra, respondia com algum movimento de braço sobre o que observava da improvisação coletiva.

Quanto a memorizar as marcações do espetáculo final, percebeu-se que houve a marcação cênica por alguns participantes que conseguiam registrar e compreender a composição. Logo, para outros participantes, as dificuldades se tornavam mais aparentes para se manter na estrutura da composição. Por exemplo, Davi e Danilo não se mantiveram por todo o tempo na apresentação (saíram e voltaram várias vezes ao espaço cênico). Davi realizou movimentos aleatórios ao redor do espaço, onde ocorria a apresentação e Danilo, algumas vezes, permaneceu à frente do público, numa postura como se estivesse à procura de alguém.

Na opinião de Carolina, tem-se a compreensão da importância de estar em grupo para vivenciar a dança:

“O quanto eles ganham de movimento e de desenvolvimento, até na produção do que eles acreditam que podem fazer. Muitas vezes a gente acha que não vão conseguir nada e eles têm muita informação para nos dar, através de um movimento, de uma sensação, estando junto, convivendo” (Carolina).

Na percepção de Francisco, o estar em grupo contribuiu para a vivência de diferentes elementos da composição:

“Mas a gente viu que ele participou do espetáculo, na plasticidade, nos movimentos, assim, pertencendo, a gente viu que ele pertenceu ao espetáculo, ao número... para mim transpareceu que ele fez com gosto, com satisfação, com prazer e, como foi bem significativo, foi uma experiência ímpar” (Francisco).

Pode-se identificar a experiência de improvisar em grupo com base nesses aspectos, de que as produções de movimentos criadas a partir das improvisações individuais se mantiveram nas relações com outros participantes; mesmo com aqueles participantes que permaneciam nas suas improvisações individuais, havia algum elemento de interação com os demais membros. O estar em grupo também era um importante facilitador de movimentos nas improvisações.

As Contribuições da Dança para a Vida Cotidiana e da Vida Cotidiana para a Dança

Singularidade e Expressividade como possibilidades num Contexto Institucional

O trabalho conduzido pela Oficina de Dança aponta diferentes contribuições para o cotidiano dos participantes na instituição. Como já mencionado, a pesquisa foi realizada numa instituição de longa permanência, fazendo com que os cuidados básicos e as demais ocupações da vida, como o trabalho que é desenvolvido pelas Oficinas Ocupacionais, fossem realizados num mesmo espaço. Em uma das definições de agrupamentos das instituições totais, Goffman (26) afirma que foram criados para cuidar de pessoas consideradas, conforme se acredita, incapazes e inofensivas.

Foi nesse cenário que a Oficina de Dança se inseriu, com suas possibilidades e seus desafios institucionais em se manter num trabalho que pudesse valorizar a singularidade e a expressividade dos participantes. A oficina era um local onde os participantes podiam ser eles mesmos, com seus jeitos de funcionar e se movimentar. A condução dos encontros foi desenhada de maneira que não necessitasse da constante assistência dispensada pelos cuidadores e do controle institucional sobre os participantes. Desse modo, privilegiávamos a espontaneidade e a participação do grupo.

Frida, em sua fala, destaca o conhecimento educacional adquirido por sua filha e que por meio da dança poderia ser explorado:

“Embora ela tenha um preparo, um conhecimento muito grande de muita coisa, que às vezes passa muito despercebido, até por ela ficar um pouco retraída, ela tem uma capacidade muito grande, eu acredito que se isso fosse explorado já em outra área, ela desabrocharia. Talvez a dança possa dar a ela esse desabrochar” (Frida).

Essa participante acredita que, por meio da dança, sua filha teria a oportunidade de pôr em prática conhecimentos adquiridos ao longo da vida que, segundo ela, não eram percebidos

pela instituição. De um lado, a participante aponta para certo repertório presente na vida de sua filha, mas por outro lado, acredita que esse conhecimento é negado, ou não visto, em outras situações da vida dela. O que nos chama a atenção é que, para essa mãe, a instituição não explora ou destaca os pontos fortes de sua filha. Ela crê que a dança ofereceria um espaço de acolhimento, talvez por estimular a sua expressividade e sua singularidade.

De acordo com a funcionária Chad, a singularidade é reconhecida nas vivências da Oficina de Dança:

“Acho que a gente pode pensar por vários vieses, assim... do reconhecimento do próprio corpo, de poder se perceber como indivíduo, suas próprias singularidades, o que não é em comum com os outros. Então acho que tem essa coisa corporal que é bem bacana” (Chad).

O grupo demandava assistência diária em razão das suas limitações funcionais previstas pela deficiência intelectual, o que favorecia o controle sobre todas as suas ações integralmente pela equipe dirigente. Com a dança pode-se vivenciar muitas experiências significativas no cotidiano, pautadas nas práticas corporais realizadas pela improvisação de movimentos. O fato é que as “técnicas de improvisação são baseadas em tarefas ou propostas de movimento/improvisação que usam o próprio vocabulário individual dos participantes e, portanto, já são originadas nas suas singularidades” (73, p. 16).

O envolvimento dos participantes com a Oficina de Dança pôde, de alguma maneira ser ressignificado, de forma que as suas criações contribuíssem para aspectos relevantes de suas subjetividades, pois se tratava de pessoas totalmente dependentes (passivas), o que não ajudava para o reconhecimento de suas ações na vida cotidiana.

A expressividade vivenciada entre os participantes é destacada por Francis, ao relatar a conquista de sua irmã manifestar “alegria” de uma forma contagiante:

“Eu acho que traz essa liberdade e põe para fora uma alegria que ela tem e que às vezes não sabe demonstrar assim pra gente em casa, sabe? Como eu vou te explicar? Às vezes essa alegria dela, esse excesso de alegria incomoda. E o que eu percebi é que ela aprendeu com a dança a se controlar um pouco. Porque ela chegava a ser invasiva. Então ela tem uma alegria agora que contagia” (Francis).

A funcionária Charlene, ao afirmar que a escolha pela Oficina de Dança é própria dos participantes, aponta desse modo a singularidade de cada um:

“Esse grupo está nessa dança por escolha própria e eu acho que a dança permite que eles sejam do jeito que eles são e está tudo bem. Eles são assim, as possibilidades de cada um são da sua maneira, um s, y, z, aquilo é olhado, é visto e respeitado, aceito e acontece. Então, eu acho que a dança é uma possibilidade de aceitação, uma possibilidade de cada ser estar no mundo do jeito que é... dentro das suas possibilidades, não importa se tem deficiência física, gordo, magro, alto, simplesmente acontece e eles são” (Charlene).

Isso nos remete a pensar que em grande parte de trabalhos institucionais nem sempre os participantes podem escolher o que desejam fazer. Charlene, ao destacar na sua fala a escolha pela atividade de dança, revela que a maioria das atividades da instituição é realizada pelos participantes obrigatoriamente, sem o menor consentimento e escuta dessas pessoas, o que não contribui para a singularidade de cada um. De certa forma, impedindo a potência de produção e criação “a partir da própria singularidade, que, ao ser reconhecida na trama da cultura, gera efeitos políticos” nesses indivíduos (25, p. 845). Essa situação aponta para um sistema de controle na realização das atividades, pela disciplinarização discutida por Foucault (27) denominada de sociedade disciplinar.

A Oficina de Dança como parte da Vida Cotidiana

Além dos benefícios decorridos da valorização da singularidade e da expressividade de cada pessoa, a dança permitiu relacionar-se com os conceitos de planejamento e organização da vida cotidiana dos participantes, possibilitando a noção de temporalidade e espacialidade para o grupo. A maioria deles já tinha internalizado a vivência da Oficina de Dança como parte de sua rotina semanal. Isso foi demonstrado pela manutenção e pelo andamento das atividades de diversas formas: por meio do cuidado semanal com o trabalho, com a organização do espaço e materiais, com os ajustes que eram feitos nas rotinas pessoais para que pudessem estar presentes na Oficina de Dança.

Esse fato é assim descrito pela funcionária Chaene:

“A dança eu acho que seria uma forma para eles se soltarem e de ter um cotidiano, uma rotina, uma forma para eles se orientarem porque ensaiam, tem a hora certa, os dias certos e, se preparam para os espetáculos” (Chaene).

A estratégia de introjetar a conceitualização sobre a “organização” e o “planejamento da vida cotidiana” tem seu aspecto positivo, no sentido de autogerenciamento de seu tempo no espaço institucional. Contudo, o que levaria uma funcionária a destacar a rotina e a orientação como premissa na sua fala? Essa funcionária, que é parte da direção, talvez aposte na organização como forma primordial para a manutenção e controle da vida dos participantes. No entanto, qual seria o sentido de mais controle e organização para essa população? Talvez o que destacou Goffman (26, p. 18), da premência de burocratização das necessidades humanas, “seja ou não uma necessidade ou meio eficiente de organização social nas circunstâncias.

Singularidade de um lado e controle de outro lado, o que podemos evidenciar é que a dança, de certa forma, permitiu um estado de pertencimento aos moradores – de estarem em grupo, no dizer de Flora, “fazer parte de alguma coisa”:

“Eu acho que é uma coisa em grupo, ela se sente parte de alguma coisa, do mesmo jeito que todas as outras oficinas que ela faz naquela hora, naquele momento, ela é parte daquele grupo, ela tem um impacto naquele grupo” (Flora).

A vivência com as atividades da oficina fazia com que os participantes se responsabilizassem tanto por sua vida cotidiana, quanto pelas atividades realizadas pela dança, o que contribuía para que se sentissem parte de um grupo ao colaborar com a organização da oficina.

Desse modo, os participantes passaram a ser vistos de maneira diferente pela instituição – sendo reconhecidos como dançarinos, artistas; fato que se destacava ao desempenharem papéis diferenciados com uma identidade artística aos olhos de seus familiares.

A funcionária Chad reconhece como uma conquista a identidade de dançarinos pelos participantes:

“As possibilidades que a oficina trouxe de se apresentarem, de criar uma identidade como dançarinos, vamos dizer assim... então percebo que tem uma satisfação dos residentes” (Chad).

Filomena enfatiza o envolvimento de seu filho com a dança como forma de marcar a sua potencialidade:

“Quando você tem um filho com limitações e excepcionalidades, como a gente estava falando, algumas coisas são surpreendentes... então a gente sabe que ele não vai, por exemplo, fazer faculdade e se formar, e não sei o quê... os pais não batem palmas só por bater, eles batem porque eles dizem assim, meu filho é capaz de fazer alguma coisa muito boa, não é um pouquinho, fazer algo por fazer algo, é fazer alguma coisa muito boa, fazer uma apresentação” (Filomena).

No mesmo segmento, Flávia sugere que o trabalho da dança deva ser mostrado para evidenciar que os participantes “são capazes”:

“Mas eu acho que o mais importante de você mostrar esse trabalho fora é para mostrar que eles são capazes como qualquer pessoa, que fazem coisas” (Flávia).

Mostrar para “fora” o trabalho desenvolvido com a dança recai na direção de provar para a sociedade que as pessoas com deficiência são capazes. Neste aspecto, essa tentativa colabora para ressignificar a visão preconceituosa de que as pessoas com deficiência são impossibilitadas de fazer as suas coisas. No entanto, revela-se uma sociedade que não aceita as diferenças pessoais, o que contribui para um movimento de superação das dificuldades, ocorrendo o risco de transformar a deficiência em excepcionalidade. Portanto, para o deficiente tornar-se aceito socialmente precisaria ultrapassar o contingente de barreiras que impedem seu acesso à vida em comunidade. Albright (74) destaca a ideia de superação na dança como uma retórica preconceituosa, segundo a qual o deficiente físico deveria superar as suas deficiências, não deixando que as dificuldades do seu corpo o atrapalhassem. A esse mesmo pensamento, Teixeira (43, p. 4) chama de um *freak show* contemporâneo com relação aos efeitos da superação:

Estamos diante hoje de um *freak show* contemporâneo, onde as deficiências são exibidas para um público que busca por experiências incríveis e que possam causar a sensação de feitos extraordinários e de superação das dificuldades. Desta feita nega-se ao artista a sua participação e o direito de ser criador, de colher os frutos da experiência cênica, de debruçar-se sobre o processo criativo do qual é diretamente responsável.

Nesse sentido, muitas instituições que se propõem ao cuidado dessa população, bem como famílias que têm filhos com deficiência, adotam esse pensamento em busca de conquistas e interesses próprios, acentuando as dificuldades como algo que deve ser superado. Esse fato não ajuda para o reconhecimento e a valorização da pessoa com deficiência, que “por sua vez, não se reconhece no meio social, econômico e político, perpetuando desta maneira a segregação constituída pela sociedade perfeita” (72, p. 42), reforçando assim posições políticas que desfavoreçam a existência de uma sociedade igualitária e com equiparação de suas necessidades.

O Mundo: a Interação Social

Outra importante contribuição que a dança trouxe foi a possibilidade de estar em contato com o mundo, de poder estabelecer outras relações com outras pessoas. Com essa oportunidade, abriu-se para os participantes da Oficina de Dança o contato com a sociedade por ocasião de apresentações e ensaios que foram realizados em outros ambientes além da instituição.

O processo de criação artística da pesquisa contou com uma apresentação final que foi realizada numa festa da instituição. Mas, em processos anteriores, os participantes chegaram até a viajar para se apresentar em espaços de arte, como o SESC. Dessa forma, o trabalho da Oficina de Dança permitiu aos participantes estarem em contato com instituições e pessoas que não faziam parte de sua convivência, assim enriquecendo o cotidiano com experiências de vida.

Francisco sinaliza pontualmente a integração como a oportunidade para estar em sociedade:

“Eu acredito que seja uma forma de interação, não vou dizer inclusão, que inclusão é mais... uma definição no mínimo de integração, de eles se integrarem com a sociedade, com o outro. E se mostrar também assim... de se apresentar o Danilo aos amigos” (Francisco).

Frida cita a dança como meio de aquisição de conhecimento com o mundo:

“Seria mais uma força para ela desabrochar, conhecer outros mundos, outras coisas, outros apelos, você tá entendendo? Eu acho que pra ela ficar aqui é muito bom, mas amanhã vai para Santos, por exemplo – estou indo para Santos, ela pode não verbalizar isto, embora ela fale e escreva muito bem, mas na cabeça dela tem um sonho, tenha uma inspiração talvez...” (Frida).

As saídas vivenciadas pela Oficina de Dança foram bastante significativas no que se refere às trocas e às interações sociais, como apontado nas falas dos familiares, como meio de prazer e como uma forma de entretenimento, ao sair da instituição e viajar para lugares diferentes. Porém, o simples fato de sair para uma apresentação em outra cidade ou realizar um ensaio num outro espaço revela que as possibilidades de interação com o mundo eram escassas ou mínimas, indicando que a instituição pouco possibilitava o contato dos participantes com a sociedade. O viver em sociedade é algo muito mais abrangente, não se restringe em algumas saídas para fazer alguma coisa. A vida é constituída de muitas tarefas que envolvem o trabalho, a educação, o sexo, o entretenimento, fazer compras, viajar. De acordo com Salles e Matsukura (107, p. 198), “é na vida cotidiana que as pessoas constroem a sua vida, se relacionam com os outros, fazem escolhas e participam dos processos produtivos”.

Por um lado, a Oficina de Dança colaborou para uma proximidade com o mundo externo, mas por outro lado, indicou a precariedade de relacionamentos que a instituição mantém em seu cotidiano. Talvez a Oficina de Dança, nesse aspecto, fosse mais um instrumento de denúncia de que algo não vai tão bem, do que propriamente uma possibilidade de inclusão.

Os Gestos Funcionais permeados pelas Oficinas Ocupacionais

O repertório gestual foi marcado por movimentos criados a partir de gestos funcionais. O envolvimento e a familiaridade com o uso dos objetos selecionados para a improvisação contribuíram para facilitar a criação dos movimentos. Como exemplo, gestos esboçados nas rodas de improvisação com a mangueira mostraram movimentos que foram interpretados por regagem; tais gestos são realizados diariamente na Oficina do Sítio e Cuidados com Pequenos Animais, onde se cultiva uma horta e todo o processo é feito pelos participantes.

Assim como a Oficina de Artesanato já havia oportunizado aos participantes a prática com a tesoura, por exemplo, as improvisações com esse objeto se destacaram por movimentos de abrir e fechar caracterizados nas ações de cortar papel, tecido e fios em trabalhos nessa oficina. E assim vários exemplos puderam evidenciar certa familiaridade também com os demais objetos – vassoura, toalha, cadeira, balde.

O martelo não era um elemento presente na vida dos moradores em termos de usabilidade. No passado houve uma oficina de marcenaria, porém no período do desenvolvimento da Oficina de Dança, essa atividade já não acontecia mais na instituição. Mesmo assim, o martelo era um objeto conhecido e familiar aos participantes, já que alguns funcionários, responsáveis pela manutenção do ambiente, o utilizavam rotineiramente.

Quanto ao guarda-chuva, apesar de a distância entre os espaços contingenciar o seu uso em dias de chuva, a instituição tem poucos exemplares desse objeto. Mesmo assim, como a Oficina de Dança já havia utilizado o guarda-chuva num processo artístico anterior, havia familiaridade dos moradores com esse objeto. Rengel *et al.* (105) articulam a Dança com a vida cotidiana no que se refere ao estudo das qualidades de movimento nas ações corporais – afirma o “lugar da Arte” no cotidiano. “Para considerarmos a Arte enquanto modo de agir, enquanto propiciadora e propiciada por qualidades de movimentos, de ações comuns, todavia não homogêneas, é necessária a mudança de muitos modelos sobre a função que a Arte tem em nossas vidas” (105), p. 30).

Sobre esses aspectos, Filomena menciona o uso do guarda-chuva no cotidiano da instituição:

“Até um dia que estava chovendo e vocês usaram os guarda-chuvas e que foi uma reprodução do que foi feito no teatro” (Filomena).

Essa participante não viu o processo artístico anterior à pesquisa, que ela pontua na sua fala como uma apresentação que foi realizada no teatro. No entanto, ela destaca um episódio em que a instituição realizou uma apresentação interna num dia chuvoso, demarcando a usabilidade desse objeto na vida cotidiana dos participantes.

Em outro trecho de sua fala, ela pontua a utilização de outros objetos durante a improvisação de seu filho, destacando a usabilidade em diferentes momentos da vida dele:

“... se na escolha desses objetos, é um martelo, uma vassoura, não causaram nele nenhuma experiência violenta... Ao você me dizer que não, isso mostra o quanto ele evoluiu. Porque nós temos um histórico de que objetos dessa natureza levaram a um comportamento violento” (Filomena).

No dia da entrevista, Filomena espantou-se ao saber que seu filho improvisava movimentos com esses objetos, pois havia se envolvido em acidentes no passado. Essa mãe se surpreendeu, pois vivenciou experiências traumáticas anteriores de seu filho, ao saber que os participantes faziam uso desses objetos para dançar e os conheciam em seu dia a dia.

Utilizar esse tipo de objetos torna-se um desafio, uma vez que poderiam ocasionar algum acidente durante as rodas de improvisação. O que legitimou a entrada de tais objetos foi a certeza de que eram conhecidos e faziam parte do cotidiano dos participantes. E a experiência dessa mãe vinculada ao passado de seu filho indica a dificuldade de enxergar que ele mudou e que se encontra em outro momento na sua vida. Esse fato é vivenciado pelas pessoas com deficiência ao se depararem com o seu desenvolvimento e desejo de independência. A superproteção é uma situação que não colabora para o alcance da autonomia e a independência. É uma realidade vivenciada por muitos deficientes e, muito mais do que um cuidado dispensado a essa população, torna-se uma barreira atitudinal. Se a superproteção dos pais imperasse no trabalho da Oficina de Dança, seria um fato desafiador para o desenvolvimento e a conquista de importantes marcos do projeto. A nossa sorte foi que tínhamos total liberdade para fazer as escolhas de trabalho, não tendo que contar com o consentimento dos familiares, o que favoreceu o crescimento da oficina.

A Comunicação Alternativa presente na Vida Cotidiana

A respeito da prancha de Comunicação Alternativa utilizada nas primeiras rodas de improvisação, estratégia pensada para ampliação de repertório de movimentos, trata-se de um recurso bastante presente em toda a rotina da instituição.

A organização e a estruturação das atividades ali desenvolvidas são mediadas por recursos visuais, seja por meio de murais de comunicação, pranchas temáticas nas Oficinas Ocupacionais, seja pelo uso individual por parte de alguns moradores. No entanto, o sistema pictográfico selecionado para a prancha de comunicação nas rodas de improvisação (sistema espanhol ARASAAC) não era muito conhecido pelos moradores, já que a instituição utilizava o sistema pictográfico *Picture Communication Symbols*²² (PCS). Como a prancha de comunicação na Oficina de Dança visava apresentar imagens do corpo humano, optou-se pelo sistema ARASAAC por ter sido considerado o de melhor precisão em relação às imagens e por ser um sistema de acesso livre. Sendo assim, como a comunicação alternativa era presente na vida cotidiana dos participantes, o uso desse recurso na Oficina de Dança, durante as atividades de improvisação, não apresentou dificuldades significativas quanto à sua execução.

²² Um dos sistemas simbólicos mais difundidos e utilizados em todo o mundo, o PCS – *Picture Communication Symbols*, criado em 1980 pela fonoaudióloga estadunidense Roxanna Mayer Johnson, possui mais de 11.500 símbolos que foram originalmente desenhados para criar, rápida e economicamente, recursos de comunicação consistentes e com acabamento profissional (108).

Sentidos da Dança Contemporânea

A Dança Contemporânea

A pesquisa foi realizada por um grupo que já tinha experiência em dança e com a linguagem que se propôs a investigar – a dança contemporânea. Os participantes tinham certo conhecimento do termo dança contemporânea. Já haviam entrado em contato com a abordagem em educação somática do *Body-Mind Centering*™ que, mesmo não sendo considerada uma técnica em dança, é muito utilizada na preparação corporal. Conheciam também o *Contact Improvisation*, de Steve Paxton, a vida e a obra da coreógrafa Pina Bausch e, por fim, a construção de uma linguagem própria para os participantes, que correspondesse às suas possibilidades de criação – a improvisação de movimentos por meio de objetos do cotidiano, já mencionados no Capítulo 1. Tendo na improvisação de movimentos a centralidade das ações da Oficina de Dança, “a infindável abertura da improvisação dá um novo foco ao olhar da plateia, nos ajudando a ver o corpo deficiente em seus próprios termos” (74, p. 17). A utilização do próprio vocabulário individual dos participantes, seguida da abordagem da improvisação, garantia originalidade nas suas singularidades (73).

Nesse sentido, não trabalhávamos com dança codificada (por treinamento, repetição, coreografias), como na técnica clássica, por razões amplamente discutidas em virtude da população que havíamos escolhido. Seria inviável adotarmos técnicas que se pautassem no treinamento exaustivo para a aprendizagem – o caminho discorria para a construção de metodologias que atendessem às necessidades corporais dos participantes.

O grupo também contemplou diversas vivências de atividades ligadas à dança e às práticas artísticas de modo geral, como assistir a espetáculos, visitar exposições, pesquisar sobre a vida e a obra de grandes artistas.

Ainda, durante esses anos, a Oficina de Dança culminou na montagem de duas composições – “Corporeidade” (2010) e “Projeções ou Transparências? Luz e Sombras...” (2012) e o grupo participou de todo o processo que envolveu a construção desses espetáculos – ensaios, treinamento, organização, planejamento e apresentação.

Ao longo de toda a existência da oficina, muitas atividades foram realizadas pautadas em diferentes práticas artísticas, sempre na perspectiva contemporânea.

A Oficina de Dança revelou certa familiaridade com o pensamento da dança contemporânea, sendo construída rotineiramente, pelas experiências com os encontros semanais, ensaios, apresentações, contribuindo para formação e prática artística.

Funcionárias apontaram o crescimento e o desenvolvimento que a Oficina de Dança obteve durante o tempo de sua existência:

“Vi uma mudança gigante e incrível. E talvez os meus olhos também tenham sido exercitados para o belo” (Chaline).

“Eu acho que houve um crescimento muito grande, que eu me lembro desde a primeira dança que teve. Hoje é um espetáculo realmente. Mas eu acho que sempre tá inovando, sempre tá acrescentando uma coisa nova” (Chaene).

A Oficina de Dança começou timidamente com alguns participantes. Nos primeiros anos pouco se comentava sobre esse trabalho, indicando que talvez não fosse valorizado na instituição. As famílias tomaram conhecimento do projeto somente na apresentação de “Corporeidade”, o que demonstra o quanto foi desafiador desenvolver experiências artísticas nesse contexto. Os trechos de fala das funcionárias acima sugerem que elas consideravam que esse trabalho promoveu crescimento e desenvolvimento. No entanto, a instituição só reconheceu o valor do projeto depois de uma apresentação.

Essa situação foi marcada pelo espetáculo “Corporeidade”, destacado por um familiar como importante marco para a Oficina de Dança:

“Eu acho que aquele espetáculo ‘Corporeidade’ foi um marco, mostrando que eles são capazes, podem e fazem” (Filó).

“Corporeidade”, como o primeiro espetáculo, parece ter sido um “divisor de águas” para a Oficina de Dança, pois denota a mudança de visão da instituição sobre o trabalho que vinha sendo desenvolvido.

A fala deste familiar é carregada das marcas pela experiência de conviver com a deficiência de perto, como apontado por muitas famílias que têm filhos com deficiência. Há dificuldades que se somam ao longo da convivência com filhos deficientes e depara-se, no dia a dia, com a incapacidade de realização de coisas comuns da vida; então uma apresentação artística como a que aconteceu tornou-se um marco. Dessa maneira, a apresentação para os familiares ajudou no reconhecimento institucional do trabalho da Oficina de Dança.

A apresentação do espetáculo gerou certa comoção entre as famílias. Até então nunca tinha sido realizada uma experiência nesse meio que despertasse tamanha curiosidade dos pais para a participação de seus filhos. A presença dos participantes no espetáculo foi vista com surpresa pelos familiares, como uma resposta de oportunidade para seus filhos. Albright (74) destaca que é “extremamente desconcertante” para a plateia ver corpos com limitações físicas, uma vez que estão comprometidos por uma estética idealizada.

O episódio causou o reconhecimento da existência de um trabalho de qualidade estética e seriedade que vinha sendo desenvolvido pela instituição. O resultado não foi visto simplesmente como uma dança que havia reunido algumas pessoas para mostrar alguma coisa em uma festa de final de ano. Nesse aspecto, Nunes (49, p. 49) destaca que “a produção estética pressupõe o conhecimento das vicissitudes de seus contextos históricos e do contato estreito com a matéria artística”. As dificuldades enfrentadas por uma pessoa com deficiência no contexto artístico não se resumem às limitações de enfrentamento arquitetônicas, que impossibilitam o acesso aos diversos locais de arte, mas privam-na da oportunidade de uma educação estética e artística. “Para a arte efetivar-se como linguagem não cabe apenas o apelo à expressão ‘pessoal e livre’ dos sentimentos e da criatividade (49, p. 49), ou seja, é importante o investimento em projetos que contemplem uma produção artística para essa população.

Os familiares e funcionários, ao aplaudirem os participantes, carregavam o sentimento de que estes eram capazes e de que tinham visto ali um exímio trabalho de expressão artística. Lembro-me que o diretor da época passou a tratar a Oficina de Dança de maneira diferenciada e, como consequência imediata, a oficina passou a ter um orçamento próprio, um investimento institucional que possibilitou a ampliação desse trabalho.

Existia uma Linguagem em Dança

O fomento artístico pelos participantes foi se constituindo paulatinamente, contando com o apoio das famílias e da instituição, em resposta à formação de uma educação artística.

O desenvolvimento de uma linguagem do movimento não surgiu repentinamente. Mas foi na cotidianidade das dificuldades institucionais que surgiram as inspirações para a criação. Contudo, a instituição se colocou num território favorável para o surgimento da Oficina de Dança. Afinal, a instituição poderia não aceitar a realização do projeto. O que, então, teria dado abertura para a existência de uma Oficina de Dança numa instituição de longa permanência? Da mesma forma, o que garantiria a sua permanência? Primeiramente, víamos um terreno fértil para a produção artística, pois nunca havia sido realizada qualquer experiência do gênero na instituição. Depois, as experiências estéticas que as famílias vivenciavam durante as

apresentações de seus filhos impulsionavam a continuidade do projeto pela direção da instituição.

Ao longo do trabalho, os participantes demonstraram certa identificação com as propostas. Esse fato foi alcançado com propriedade ao reconhecerem o que se fazia na Oficina de Dança, identificando a linguagem artística que era vivenciada por eles (dança contemporânea).

Alguns participantes destacaram o reconhecimento de várias linguagens em dança, incluindo a dança contemporânea:

“Eu conheço hip hop, balé, jazz... eu já vi falar numa coisa de... que foi aula de balé” (participante Diego).

“A dança do ventre... (resposta da participante a outros tipos de dança)” (participante Débora).

“Eu falei que a dança dela é mais diferente (referenciando um espetáculo que o participante assistiu) ... porque a nossa não tem hip hop, não tem balé, não tem jazz... a nossa não tem nada (o participante fez menção à Oficina de Dança)” (participante Diego).

Os participantes não possuem pleno conhecimento em dança, mas é significativo que eles, mesmo tendo um conhecimento parcial da área, consigam perceber diferentes estilos de dança, o que é evidenciado em suas falas. Por esse motivo, se engajam no mundo da dança – percebem o que as pessoas fazem, apreciam e demonstram interesse por determinados estilos de dança. Nesse aspecto, Pereira (76) discorre sobre a experiência estética como possibilidade para o ser humano, com qualquer coisa deste mundo, inclusive com a arte. Dessa forma, refletimos sobre a importante posição desses indivíduos ao terem acesso a uma expressão artística, enquanto direito e viabilidade cultural.

Chaline menciona a qualidade da dança vivenciada pela Oficina de Dança, apontando para a dança contemporânea:

“Com esse nível, são adultos, não desmerecendo, mas não é a dança da ‘Xuxa’, não é a dança do ‘cowboy’, com chapeuzinho e batendo palmas. Tem qualidade de uma forma adulta, condizente com a idade deles” (Chaline).

A funcionária Chaline se referiu ao trabalho realizado anteriormente pelo grupo, denominado “Projeções ou Transparências? Luz e Sombras...”, que seguia por uma série de objetos que constituíam as cenas durante as improvisações de movimentos, como gaiolas, apitos, penas, carrinhos, varas, tecido, filmadora, guarda-chuvas, microfone. Essa composição, desde a sua estreia, perdurou por mais de cinco anos, sendo considerada a proximidade dos participantes com esse tipo de linguagem.

Chaline consegue diferenciar o trabalho que foi desenhado pela Oficina de Dança de outras propostas que são feitas com essa mesma população; experiências em que não se percebem pesquisa e construção de linguagem na prática artística com esse público. As experiências que são realizadas por instituições que se propõem ao cuidado de pessoas com deficiência intelectual, com intuito de vivenciar a dança, cuja direção fica a cargo de pessoas despreparadas, não favorece a experiência artística. Pautam-se pela repetição de gestos e movimentos sem o menor sentido para os deficientes, chegando ao extremo de criar coreografias baseadas em músicas que estão na moda e ouvidas no momento. Essas instituições criam demandas por apresentações, o que, de certa forma, leva a um empobrecimento do trabalho artístico.

A funcionária Chaline afirma acreditar que os participantes experienciam a dança contemporânea:

“Acompanhei desde o início e foi nítida a expressão corporal deles que veio mudando. Eles iniciaram movimentos e acredito que eles hoje dançam uma dança contemporânea, com expressões” (Chaline).

A percepção de Chaline situa a proposta desenvolvida pela Oficina de Dança, apresentada por uma qualidade estética e expressividade nos moldes da arte contemporânea.

O trabalho com esse público só foi possível porque, na dança contemporânea, se propõem outros tipos de estéticas – novas e diversas (73), permitindo a participação de pessoas com deficiência nas suas diferentes limitações. Teixeira (43, p. 42), afirma que, “ao deparar-se com o fazer cênico, propõe outro entendimento estético, artístico, político de seu corpo”. Assim, abre-se uma janela para as pessoas com deficiência, ressaltando a importância de olhar para novas possibilidades estéticas, de criação e produção artística e compreendendo “a dança e o corpo de forma plural e não como uma forma única e universal” (73, p. 1). Os movimentos

assumem novos sentidos para a dança contemporânea, sejam eles limitados, reduzidos, estereotipados, restritos e repetitivos – a dança acontece. Pois as “diferenças caracterizam qualidades de movimentos e expressão e não podem ser entendidas como fora do padrão ou, ainda, como ausência do movimento” (87, p. 46).

Familiares reconhecem de maneira artística o trabalho realizado pela Oficina de Dança:

“É mais artístico, você consegue extrair deles uma representação, uma participação... vê aqui nas figuras... se você mostrar as figuras para algumas pessoas, uma foto estática assim, a pessoa que for olhar... o que é isso? Uma apresentação artística” (Francisco).

“Eu acho que justamente a dança tem essa característica de percorrer esses mundos todos, porque sem dúvida o resultado que você tem é arte. Se você olha essas fotos, são fotos de arte; para mim sem dúvida. Isso parece em Inhotim, você vê a Lygia Clark” (Filomena).

Percebe-se na fala dessa mãe, pelas referências a Inhotim e Lygia Clark, que ela tem vivência e repertório nesse mundo da arte. Diante dessas diferenças de percepção diante de um produto artístico, lembramos a importância da polissemia, pois, na arte, é possível interpretar de várias maneiras as experiências artísticas. De um lado, os participantes (os criadores – os artistas) têm uma maneira de interpretar e o público, outra forma de ver o produto artístico (76). Nesse sentido, a arte contemporânea se articula com diferentes possibilidades de interpretação.

Desse modo, Felipe menciona a falta de lógica presente em alguns movimentos comuns expressados na dança:

“Essa subjetividade a que eu me refiro na dança, eu não tenho conhecimento disso. A dança faz lá o cisne que morre. Você vê que é um cisne, mas tem muitos movimentos que eles não têm lógica direta. Não tem uma lógica direta para representar uma coisa concreta” (Felipe).

O balé clássico é visto como uma referência universal entre as pessoas para situar o território da dança, principalmente por pessoas não pertencentes às práticas artísticas. Historicamente, o balé é uma dança que por séculos construiu códigos linguísticos próprios, o que, de certa maneira, direciona para uma única forma de interpretação.

O trabalho corporal exaustivo vivenciado pelas academias tradicionais de balé clássico, somado ao treinamento e à competitividade entre seus alunos, tudo isso se torna comum nesses ambientes. Os alunos que se destacam pela performance física tendem a receber as melhores posições nos trabalhos coreográficos, o que evidencia a concepção de um corpo perfeito (virtuoso), equacionando-se capacidade física com qualidade estética (74). “Entendendo que em dança contemporânea a preocupação está na pesquisa artística, esses questionamentos acerca de corpo ou habilidades físicas ficam sem sentido” (87, p. 46). Essa hegemonia da arte, marcada pela priorização da técnica clássica, acentua as dificuldades do corpo deficiente ou até mesmo de um corpo sem experiência alguma com dança (73).

No pensamento contemporâneo, é possível se distanciar dessa hegemonia e oportunizar expressões artísticas que mais se aproximem das condições corporais vivenciadas pelos grupos de dança, de maneira a considerar as qualidades de movimento de seus participantes. Magda Bellini (109, p. 77) contribui com esse pensamento:

Algumas coreografias contemporâneas desconstroem a polarização entre habilidade e não-habilidade (*ability-disability*) num espectro de corpos dançantes que rompem com o virtuosismo vigoroso através de corpos praticamente imóveis levando o espectador a (re)dimensionar sua visão estética de habilidade e de qualidade.

Na tentativa de uma possível interface das duas áreas do conhecimento – a Terapia Ocupacional e a Dança (23, 22) – prioriza-se a participação de todas as pessoas, conforme as suas possibilidades e características corporais e, assim, no contexto da dança contemporânea, emerge a possibilidade de criação de uma linguagem de movimento que esteja em acordo com as reais necessidades dos corpos com deficiência (73, 49). O que de fato importa é que um espetáculo de dança com pessoas com deficiência independe de suas características pessoais, pois o processo é o mesmo para qualquer dançarino, seja ele deficiente ou não. No final, o que temos é que “a deficiência não modifica a natureza do trabalho: ele é artístico” (87, p. 49).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus com esta pesquisa analisar a experiência em dança contemporânea no contexto de moradia assistida para pessoas com deficiência intelectual, na atuação profissional como Terapeuta Ocupacional.

O processo que se desenvolveu entre a Dança e a Terapia Ocupacional foi desafiador porque essas duas áreas do conhecimento pouco convergem, sendo motivo de muitas inquietações. De um lado, contava com a minha formação em terapia ocupacional e, de outro, com as minhas experiências vivenciadas com a dança contemporânea. Para complicar ainda mais, me confrontava com uma terceira relação – o papel de pesquisador.

Durante a minha permanência na instituição, este trabalho de dança teve um impacto contraditório, evidenciando a importância da oficina para a instituição, quando as apresentações se tornaram “cartões de visita para a moradia assistida”, mas também provocaram questionamentos sobre a possibilidade de a Oficina de Dança ter validade como fonte de pesquisa de Mestrado.

No ingresso ao programa de Mestrado, acentuaram-se os questionamentos sobre qual seria o meu lugar – Terapia Ocupacional ou Dança? O lugar onde me encontrava era indefinido e plural. Com a Terapia Ocupacional, buscava garantir a participação de todos os envolvidos na pesquisa. Eu tinha, como premissa da profissão, que era importante compreender a natureza das limitações funcionais, para oportunizar a acessibilidade com o olhar para as questões da vida cotidiana. Já com a Dança Contemporânea, o desejo se pautava em possibilitar experiências estéticas e expressivas, na ampliação de repertório de movimentos, de forma a envolver toda a dinâmica da vivência com a dança – movimento, processo, encontros, apresentações. Na condição de pesquisador, assumir este lugar foi um desafio. Os diferentes papéis que eu exercia, sistematizar uma pesquisa e organizar os dados me levaram a questionar a necessidade de que o trabalho devesse assumir uma das polaridades de que me eram apontadas. Acreditava que minha atuação pudesse se dirigir para a interface dessas áreas – assim se estabelecendo o meu lugar no “entre”. Não me encontrava num espaço confortável, mas em um território de possibilidades.

A dança emergiu num contexto institucional caracterizado por um sistema de moradia assistida de longa permanência, de modo a viabilizar expressão artística em um espaço que tem como marcas a “disciplina” e o “controle” sobre as pessoas.

As situações que mais se aproximavam de oportunidades expressivas eram vivenciadas pelas Oficinas Ocupacionais. No entanto, estas tinham como peculiaridade a reestruturação da rotina dos internos, configurando a noção de um ambiente de trabalho, para diferentes atividades, num local que foi pensado para o “cultivo do campo”, distanciando-se, dessa forma, das oportunidades artísticas e expressivas.

Foi nesse terreno que se criou a “Oficina de Dança”, tornando-se um espaço de possibilidades, o que de certa maneira favoreceu a construção do projeto, implantado por um pensamento contemporâneo, tendo como escolha a Dança Contemporânea na centralidade das vivências artísticas do trabalho.

Para que fosse possível alcançar maior participação de seus integrantes e proporcionar experiências estéticas, a Oficina de Dança, durante os dez anos de sua existência, criou uma metodologia própria de trabalho, pautada na abordagem de criação de movimentos. Como vocabulário de movimento escolhido para a oficina, destacou-se a improvisação de movimentos pelo uso de objetos do cotidiano. O trabalho corporal nunca envolveu treinamento exaustivo e repetição de movimentos, como se vivencia nas técnicas de dança codificada. O nosso interesse era possibilitar às pessoas com deficiência intelectual a plena participação na oficina, de forma criativa e espontânea.

As experiências foram direcionadas por técnicas e estilos de linguagens que, ao longo desse tempo, a Oficina de Dança foi vivenciando com a intenção de encontrar o seu próprio caminho, partindo do conhecimento de técnicas em Educação Somática, do *Body-Mind Centering™*, passando pelo *Contact Improvisation* e pelo adentramento na vida e na obra da coreógrafa alemã Pina Bausch. Decorridos alguns anos, a oficina encontrou na improvisação de movimentos com objetos do cotidiano uma possibilidade de trabalho artístico que correspondesse às expectativas e garantisse a participação do grupo no projeto de dança.

Paulatinamente, a cada encontro, os participantes da Oficina de Dança foram construindo o seu repertório gestual, com a vivência nesse tipo de trabalho. Improvisar tornou-se muito peculiar e familiar. A improvisação de movimentos passou a fazer parte da vida de cada participante, experienciando novas formas de lidar com o corpo no espaço, bem como gestualmente, e ampliando as possibilidades de criação e imaginação. Nas improvisações em grupo, os participantes puderam experimentar diferentes elementos de uma composição coreográfica. Foi possível identificar entre os participantes as diferentes possibilidades que foram exploradas com o movimento, nas suas qualidades, nas mudanças de planos, em deslocamentos no espaço e para as distintas oportunidades de participação. Vimos as

características individuais presentes em cada pessoa. As qualidades de movimentos dos participantes eram destacadas com a improvisação ao contato dos objetos.

O papel dos cuidadores foi imprescindível durante a pesquisa. Suas ações se destacaram na interação e com a participação do grupo, contribuindo para todo o desenvolvimento e engajamento dos participantes durante o processo, assim como na manutenção das estruturas das composições e colaborando para as direções, com a organização, no jogo cênico, nas relações, na exploração do espaço e na oferta de estímulos para a criação.

A presença dos cuidadores na oficina ocorreu de maneira assertiva para as diferentes formas de estimulação dos participantes – instigar na criação, oferecer-se como estímulo nas relações, facilitar o andamento das improvisações em grupo pela distribuição dos corpos no espaço e na organização dos objetos, que também contava com a ajuda de todos os participantes. Ressaltamos, ainda, que os cuidadores tinham introjetado em suas práticas, por meio das vivências com a Oficina de Dança, permitir que os participantes expressassem seus movimentos, de modo a potencializar a autonomia, o desempenho funcional e a possibilidade de uma experiência estética na produção artística de cada integrante. A escolha pela improvisação de movimentos foi um meio propositivo de integrar os participantes ao território da dança.

A percepção dessa linguagem e a participação nos processos de criação artística resultaram em três produtos finais (espetáculos) – “Corporeidade” (2010), “Projeções ou Transparências? Luz e Sombras...” (2012) e “A Apresentação Final da Pesquisa” (2018).

A experiência com a Oficina de Dança não é a realidade de muitas instituições. O trabalho de dança nem sempre tem como prioridade as experiências estéticas e artísticas na maioria das instituições, sendo atravessado por tantos outros motivos da rotina institucional e não reconhecendo a expressividade dos envolvidos com o trabalho. Apesar de nosso país contemplar leis que favoreçam a implantação de projetos culturais e artísticos na vida dessa população, ainda é uma situação distante para muitas pessoas com deficiência. Desse modo, a pessoa com deficiência intelectual adulta se vê numa posição social de improdutividade, o que, de certa forma, favorece o aumento da vulnerabilidade dessa população. As oportunidades de inserir socialmente essas pessoas são restritas, o que leva as famílias a buscarem por instituições de longa permanência. Outro fator agravante é que grande parte dos investimentos educacionais e terapêuticos privilegia as crianças deficientes, mas não os adultos.

Então, o que fazer com a pessoa com deficiência quando cresce? Nessa hora a família se vê sem alternativas e possibilidades; trata-se de um momento da vida em que as pessoas com desenvolvimento típico buscam por uma carreira profissional, constituir uma família e buscar

por uma vida independente. A decisão da família de pôr a pessoa com deficiência numa instituição se pauta em diferentes argumentos. A própria pessoa com deficiência intelectual nunca participa dessa decisão, uma vez que a sua falta de autonomia conduz para uma vida norteada pela tutela.

Nesse sentido, não basta um cenário de políticas públicas, pois a realidade aponta para oportunidades escassas nessa área. Os espaços ocupados pela arte tampouco facilitam o fomento para a formação artística dessa população. A própria sociedade ainda não sabe lidar com as diferentes formas de ser dos deficientes. A arte de modo geral, e assim também a dança, ainda necessita encontrar caminhos que permitam o acesso dessa parcela da população a locais convencionais de produção artística.

Ao finalizar este trabalho, considero que a experiência como um todo foi importante e resultou numa apresentação significativa para todos os participantes. Apesar do sucesso, considero que algumas dificuldades devem ser pontuadas. Na condição de pesquisador, sistematizar a pesquisa sobre um serviço que já fazia parte da instituição, como vimos, foi difícil, pois coletar a variedade de dados, preparar o ambiente e organizar as pessoas custou tempo e superação da rotina institucional, uma vez que o desrespeito com a pesquisa esteve presente. Houve faltas dos participantes por diversos motivos, em virtude da vida cotidiana vivenciada na instituição. Os participantes que realizavam terapias na clínica da instituição sempre se atrasavam para os encontros. Essas terapias se sobrepunham aos encontros, mesmo quando se pedia para fazer ajustes nos horários dos participantes em seus atendimentos clínicos. Numa outra situação, os participantes saíam na metade dos encontros porque tinham as terapias e eram acompanhados por cuidadores que atravessavam os locais sem o menor constrangimento. O espaço onde se desenvolvia a Oficina de Dança não era adequado, e às vezes, ao chegar ao local, tínhamos que organizar tudo, ajeitar os materiais ou até mesmo realizar a limpeza antes do início das atividades. Faltou tempo para dedicar aos ensaios, em razão da necessidade de adequação ao calendário institucional. Em relação aos recursos de Comunicação Alternativa, identificamos que os pictogramas estão presentes por toda parte, mas os participantes tinham dificuldade de interpretá-los e utilizá-los na comunicação. São pouco funcionais na vida cotidiana dos participantes, porque a equipe não utiliza esse recurso de linguagem como poderia. Dessa forma, compreendemos que a Comunicação Alternativa poderia estar bem mais inserida no cotidiano de seus integrantes.

Diante do exposto, posso avaliar que a experiência com a dança apontada pelos participantes dos encontros, ensaios e apresentações despertou um novo olhar para a cotidianidade, construindo produções criativas e significativas em meio a esse cotidiano

institucional e social. Esses indivíduos puderam transitar por apresentações, espetáculos, espaços convencionais de arte e interagir socialmente nesses ambientes, assimilando novas experiências e imprimindo as suas. A dança não somente possibilitou a esses moradores uma forma de sair do marasmo da vida institucional, mas despertou neles a compreensão de que “existe vida além dos muros institucionais”. Uma nova realidade se abriu aos olhos de quem tinha um futuro determinado por terceiros e que, ao dançar nesse contexto, pôde experimentar um outro estado de ser: de indivíduos totalmente dependentes para pessoas criativas, expressivas e comunicativas.

REFERÊNCIAS

1. Guattari F, Rolnik S. Micropolítica: cartografia do desejo. Petrópolis: Vozes; 1986.
2. Cavalcanti A, Galvão C. Terapia ocupacional: fundamentação e prática. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan; 2011.
3. Parham L, Mailloux Z. Sensory integration. In: Case-Smith J, Allen A, Pratt P. Occupational therapy for children. 3.ed. Saint Louis: Mosby; 1996. p.315-25.
4. Pedretti LW, Early MB. Terapia ocupacional: capacidades práticas para as disfunções físicas. São Paulo: Roca; 2004.
5. Liberman F. Trabalho corporal, música, teatro e dança em terapia ocupacional: clínica e formação. Cadernos – Terapia Ocupacional: produção de conhecimento e responsabilidade social. Centro Universitário São Camilo, São Paulo. Jul-Set 2002; 8(3):39-43.
6. Galheigo SM. O cotidiano na terapia ocupacional: cultura, subjetividade e contexto histórico social. Rev Ter Ocup Univ São Paulo [revista em Internet]. Set-Dez 2003 [acesso em 5 Ago 2018]; 14(3):104-9. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rto/article/view/13924>.
7. Salles MM, Matsukura TS. Estudo de revisão sistemática sobre o uso do conceito de cotidiano no campo da terapia ocupacional no Brasil. Cad Bras Ter Ocup UFSCar [revista em Internet]. 2003 [acesso em 10 Ago 2018]; 21(2):265-73. Disponível em: <http://www.cadernosdeterapiaocupacional.ufscar.br/index.php/cadernos/article/view/813>.
8. Benetton MJ. O encontro do sentido do cotidiano na terapia ocupacional para a construção de significados. Rev Ceto [revista em Internet]. 2010 [acesso em 5 Jul 2018]; 12(12):32-9. Disponível em: <http://www.ceto.pro.br/revistas/12/12-06.pdf>.
9. _____ MJ. Trilhas associativas: ampliando subsídios metodológicos à clínica da terapia ocupacional. Campinas: Arte Brasil; Unisalesiano, Centro Universitário Católico Auxilium; 2006.
10. Almeida MVM. Arte, loucura e sociedade: ideologias e sensibilidade na terapia ocupacional. Cad Bras Ter Ocup UFSCar [revista em Internet]. 1996 [acesso em 20 Mai 2018]; 5(2):87-100. Disponível em: <http://www.cadernosdeterapiaocupacional.ufscar.br/index.php/cadernos/article/view/298>.
11. Lougon M. Psiquiatria institucional: do hospício à reforma psiquiátrica. Rio de Janeiro: Fiocruz; 2006.
12. Soares LBT. Terapia ocupacional: lógica do capital ou do trabalho? São Paulo: Hucitec; 1991.
13. Carlo MMRP, Bartalotti CC. Caminhos da terapia ocupacional. In: Carlo MMRP, Bartalotti CC (Org.). Terapia ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas. São Paulo: Plexus; 2001. p.19-40.

14. Reily L, Silva JOP e colaboradores. Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro = Marks and memories: Almir Mavignier and the painting studio at Engenho de Dentro. Campinas: Komedi; 2012.
15. Carlo MMRP. Se essa casa fosse nossa: instituições e processos de imaginação na educação especial. São Paulo: Plexus; 2001.
16. Lima EA. Arte, clínica e loucura: território em mutação. São Paulo: Summus/FAPESP; 2009.
17. Carvalho RCM. Atuação do artista plástico no ambiente psiquiátrico: a experiência do Juqueri na década de 50 [dissertação na Internet]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes; 2008 [acesso em 2 Jul 2018]. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284676/1/Carvalho_RosaCristinaMariade_M.pdf.
18. Lima EA. Oficinas, laboratórios, ateliês, grupos de atividades: dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: Costa CM, Figueiredo AC (Org.). Oficinas terapêuticas em saúde mental – sujeito, produção e cidadania. Rio de Janeiro: Contra Capa; 2004. p.59-81.
19. Ferraz MHCT. Arte e loucura: limites do imprevisível. São Paulo: Lemos; 1998.
20. Andriolo A. A psicologia da arte no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. Psicologia, Ciência e Profissão [revista em Internet]. 2003 [acesso em 2 Jun 2018]; 23(4):74-81. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932003000400011&script=sci_abstract&tlng=pt.
21. Howe MC, Schwartzberg SL. A functional approach to group work in occupational therapy. Philadelphia: JB Lippincott; 1986.
22. Liberman, F. Delicadas coreografias: apontamentos sobre o corpo e procedimentos em uma terapia ocupacional. Cad Ter Ocup UFSCar, São Carlos, Jan-Abr 2010; 18(1):67-76.
23. Castro ED, Inforsato EA, Buelau RM, Valent IU, Lima EA. Território e diversidade: trajetórias da terapia ocupacional em experiências de arte e cultura. Cad Ter Ocup UFSCar, São Carlos, 2016; 24(1):3-12.
24. _____ ED, Silva DM. Habitando os campos da arte e da terapia ocupacional: percursos teóricos e reflexões. Rev Ter Ocup Univ São Paulo. 2002; 13(1):1-8.
25. Valent IU, Castro ED. Por entre as linhas dos dispositivos: desafios das práticas contemporâneas na interface terapia ocupacional e cultura. Cad Ter Ocup UFSCar, São Carlos. 2016; 24(4):837-48.
26. Goffman E. Manicômios, prisões e conventos. 7.ed. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva; 2008.
27. Foucault M. Vigiar e punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes; 1999.

28. Ferreira MS. Polissemia do conceito de instituição: diálogos entre Goffman e Foucault. *Ecos Estudos Contemporâneos da Subjetividade* [revista em Internet]. 2012 [acesso em 21 Jul 2018]; 2(1):74-86. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/viewFile/826/658>.
29. Certeau M. *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Petrópolis: Vozes; 2014.
30. Matos EB. A gênese da resistência criativa nas ideias de agência de Certeau e de habitus de Bourdieu. *EnANPAD XXXV – Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro, 4-7 Set 2011.
31. Pais JM. *Sociologia da vida quotidiana: teoria, métodos e estudos de caso*. 3.ed. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais; 2007.
32. Duran MCG. Maneiras de pensar o cotidiano com Michel de Certeau. *Diálogo Educ.*, Curitiba. Set-Dez 2007; 7(22):115-28.
33. Fernandes C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2.ed. São Paulo: Annablume; 2006.
34. Strazzacappa M. *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*. Campinas: Papirus; 2012.
35. Caetano PL. Por uma estética das sensações: o corpo intenso dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body-Mind Centering*. *Rev Bras de Est da Presença* [revista em Internet]. Jan-Abr 2015 [acesso em 31 Out 2018], 5(1):206-32. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v5n1/2237-2660-rbep-5-01-00206.pdf>.
36. Cohen BB. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering®*. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: SESC São Paulo; 2015.
37. _____ BB. *Sensing, feeling, and action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering™*. 3.ed. Northampton: Contact; 2012.
38. Law M, Baptiste S, Carswell A, McColl MA, Polatajko HL, Pollock N. *Medida Canadense de Desempenho Ocupacional (COPM)*. Tradução de Livia de Castro Magalhães, Lilian Vieira Magalhães e Ana Amélia Cardoso. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2009.
39. Pees AA. *Body-Mind Centering®: a dança e a poética nas linhas dançantes de Paul Klee*. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados; 2017.
40. _____ AA. *Padrões Celulares e Neurológicos Básicos*. São Paulo; 2012, 74 p. Apostila do Curso do Programa de Educador do Movimento Somático. Método Body-Mind Centering® – Interior Produções Artísticas e Internacionais Ltda.
41. Costas AMR. *As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo do projeto “Por que Lygia Clark?”* [tese]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação; 2010.
42. Pedroso JC. *Múltiplos corpos na dança contemporânea: observações sobre a Cia. DIN A13*. Anais da 4ª Reunião Científica da Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da

ABRACE, 2007; [acesso em 15 Out 2018]; 8(1):1-4. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/pdf>.

43. Teixeira ACB. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. O Mosaico – Rev Pesq em Artes/FAP [revista em Internet]. Jan-Jun 2010 [acesso em 15/10/2018]; (3):1-9, Disponível em:
http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/mosaico_3/DEFICIENCIA_EM_CENA_O_CORP_O_DEFICIENTE.pdf.

44. Leite FHC. Contato e improvisação (Contact Improvisation) um diálogo em dança. Movimento [revista em Internet]. Mai-Ago 2005 [acesso em 10 Ago 2018]; 11(2):89-110. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/2870/1484>.

45. Dança Aberta [site institucional] [acesso em 28 Set 2018]. Disponível em:
<http://www.nucleodancaaberta.com/danceability/index.html>.

46. Fernandes, C. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação. 2.ed. São Paulo: Annablume; 2007.

47. Pina Bausch Tanztheater Wuppertal. Teatro Alfa. Ten Chi. São Paulo; 2011. 10 p. Folder elaborado para a Temporada 2011 de Dança.

48. Canton K. E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Série Temas, 44:158. São Paulo: Ática; 1994.

49. Nunes SM. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. Ponto de vista [revista em Internet]. 2005 [acesso em 10 Ago 2018]; (6/7):43-56. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/view/1149>.

50. Santinho GDS, Oliveira KM. Improvisação em dança. Guarapuava: UNICENTRO; 2013. [acesso em 20 Ago 2018]. Disponível em:
<http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/860/5/Improvisa%C3%A7%C3%A3o%20em%20dan%C3%A7a.pdf>.

51. Scialom, M. Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus; 2017.

52. Bogéa I. Caminhos cruzados: Teatro de Dança Galpão 1979-1981. São Paulo: SESC São Paulo; 2014.

53. Caldeira SP. O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig; 2009.

54. Guimarães MCA. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: Mommensohn M, Petrella P (Org.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus; 2006. p. 39-50.

55. Costas AMR. Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica [dissertação]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes; 1997.

56. Mommensohn M. Apresentação. In: Mommensohn M, Petrella P (Org.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus; 2006. p.15-22.
57. Camargo AVA. Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural [dissertação na Internet]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2008 [acesso em 2 Out 2018]. Disponível em: http://www.ufrgs.br/infotec/teses07-08/resumo_7638.html.
58. Sirimarco GD. O objeto como regra libertadora do corpo em cena. Anais do 5º Congresso da ABRACE; 2008 [acesso em 10 Ago 2018]; 9(1):1-3. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1457>.
59. Os Dois Dança Contemporânea [site institucional] [acesso em 18 Out 2018]. Disponível em: <http://www.osdois.com/cia-de-danca/apresentacao/>.
60. Berredo H, Fernandes G. Palco e cidade na experiência de Os Dois Cia de Dança. O Percevejo Online, Periódico do PPGAC/UNIRIO [revista em Internet]. Ago-Dez 2012 [acesso em 2 Jul 2018]; 4(2):1-17. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/3043/pdf_844.
61. Clark L. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE; 1980.
62. Rolnik S. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: Rolnik S (Org.). Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado; 2006. p. 13-28.
63. Matos L. Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos. 2.ed. Bahia: EDUFBA; 2014.
64. G1. Dançarinos em Cadeira de Rodas Apresentam Espetáculo Premiado. 2013 [acesso em 28 Jul 2018]. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/11/dancarinos-em-cadeira-de-rodas-apresentam-espetaculo-premiado.html>.
65. Costas AMR. Objetos para dançar. In: Rengel L, Thrall K. (Org.). O corpo em cena. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação; 2011. p.11-39.
66. Silva AD, Reigota MAS. O Reletran na Universidade de Sorocaba e seu impacto na construção de processos comunitários por meio das narrativas dos participantes. Rev Educ Pop [revista em Internet]. Jan-Abr 2017 [acesso em 9 Nov 2018]; 16(1):72-81. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/reeducpop/article/view/35996/pdf>.
67. Freire IM. Tendências Compasso ou Descompasso: a pessoa diferente no mundo da dança. Ponto de Vista [revista em Internet]. Jul-Dez 1999 [acesso em 11 Ago 2018]; 1(1): 81-4, Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/viewFile/1524/1535>.
68. Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Decreto Legislativo nº 186, de 09

de julho de 2008; Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. 4.ed., rev. e atual. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

69. Freire IM. Dança-Educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. Cadernos Cedes [revista em Internet]. Abr 2001 [acesso em 11 Ago 2018]; ano 21 (53):31-55. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622001000100003&script=sci_abstract&tlng=pt.

70. _____ IM. Na dança contemporânea, cegueira não é escuridão [revista em Internet]. 2005 [acesso em 5 Ago 2018]; (6/7):57-78. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/view/1152>.

71. Amoedo JHB. Dança inclusiva em contexto artístico: análises de duas companhias [dissertação na Internet]. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana; 2002 [acesso em 2 Jun 2018]. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/6453>.

72. Teixeira ACB. Deficiência em cena: desafios e resistências da experiência corporal para além das deficiências dançantes [dissertação na Internet]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, PPGAC; 2010 [acesso em 2 Out 2018]. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9214>.

73. Vendramin C. Diversas danças – diversos corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. Do Corpo: Ciências e Artes [revista em Internet]. 2013 [acesso em 30 Out 2018]; 1(3):1-18. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/view/2904>.

74. Albright AC. Movendo-se através da diferença: dança e deficiência. Revista Cena, 2012; (12):1-30. Tradução de Barbo CV, Dantas MF. Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance. Hanover: Wesleyan; 2012.

75. Favaretto C. Arte contemporânea: obra, gesto e acontecimento. In: Favaretto C, Moreno A (Org.). Filosofia, linguagem, arte. São Paulo: Educ; 1985. p. 93-8.

76. Pereira MV. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. Pro-Posições [revista em Internet]. 2012 [acesso em 3 Out 2019]; 23(1):183-95. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072012000100012&script=sci_abstract&tlng=pt.

77. Rossi P, Munster MAV. Dança e deficiência: uma revisão bibliográfica em teses e dissertações nacionais. Movimento [revista em Internet]. Out-Dez 2013 [acesso em 10 Ago 2018]; 19(4):185-205. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/39132>.

78. Cazé CMJO, Oliveira AS. Dança além da visão: possibilidades do corpo cego. Pensar a Prática [revista em Internet]. Set-Dez 2008 [acesso em 10 Jul 2018]; 11(3):293-302. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/3592/4263>.

79. Freitas MCR, Tolocka RE. Desvendando as emoções da dança esportiva em cadeira de rodas. R Bras Ci e Mov. 2005; 13(4):41-6.

80. Barreto MA, Tavares MCGCF, Campana ANNB, Paula OR, Ferreira EL. Dança: proposta de atividade física para mulheres com esclerose múltipla. HU Revista [revista em Internet]. Jan-Mar 2009 [acesso em 10 Jun 2018]; 35(1):49-52. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/259480275_Danca_proposta_de_atividade_fisica_p ara_mulheres_com_esclerose_multipla](https://www.researchgate.net/publication/259480275_Danca_proposta_de_atividade_fisica_para_mulheres_com_esclerose_multipla).
81. Machado LT, DeSantana J. Dançaterapia e a qualidade de vida de pessoas com deficiência física: ensaio clínico controlado. Brasil. Rev Bras Qualid Vida [revista em Internet]. Jan-Mar 2013 [acesso em 5 Ago 2018]; 5(1):39-52. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rbqv/article/view/1342/962>.
82. Figueiredo VMC, Tavares MCCT, Venâncio S. Uma reflexão sobre a pessoa portadora de deficiência visual e a dança. Motrivivência. Maio 1999; ano XI (12):213-20.
83. _____ VMC, Tavares MCCT, Venâncio S. Olhar para o corpo que dança: um sentido para a pessoa portadora de deficiência visual. Movimento [revista em Internet]. 1999 [acesso em 15 Ago 2018]; ano 5, 2(11):65-73. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2487>.
84. Alves FRF, Gil FCM, Cataldi CL, Paula OR, Ferreira EL. Proposta metodológica de dança para crianças com deficiência intelectual. Conexões: Revista da Faculdade de Educação Física da Unicamp [revista em Internet]. Set-Dez 2012 [acesso em 20 Mai 2018]; 10(3):101-12. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637650>.
85. Ferreira EL. O sentido do sentir: corpos dançantes em cadeiras de rodas. Conexões: Revista da Faculdade de Educação Física da Unicamp [revista em Internet]. 2000 [acesso em 20 Jul 2018]; 0(4):89-98. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8638065>.
86. _____ EL, Ferreira MBR. A possibilidade do movimento corporal na dança em cadeira de rodas. Rev Bras Ci Mov [revista em Internet]. 2004 [acesso em 20 Jul 2018]; 12(4):13-7. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/view/580>.
87. Souza VL. Deficiências: pensando espaços entre dança e terapia. Rev Faced, Salvador, Jul-Dez 2009; (16):39-50.
88. Vendramin C. Discurso e prática da dança inclusiva/integrada: uma análise com referência a companhias e ao ambiente de dança do Reino Unido. Rev Faced, Jul-Dez 2009 [acesso em 30 de outubro de 2018]; (16):25-38. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/4364>.
89. Benjamin A. Making an entrance: theory and practice for disabled and non-disabled dancers. London; New York: Routledge; 2001.
90. Berselli M, Lulkin AS, Ferrari J. Registrando práticas de teatro e dança com alunos surdos: o registro enquanto recurso de pesquisa. Teatro: criação e construção de conhecimento. Jan-Jun 2015; 3(4):50-7.

91. Barnabé R. Dança e deficiência: proposta de ensino [dissertação na Internet]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física; 2001 [acesso em 2 Jun 2018]. Disponível em: <http://cev.org.br/biblioteca/danca-deficiencia-proposta-ensino/>.
92. Vieira MS. Uma dança para um dia claro: notas reflexivas sobre o método dança-educação física de Edson Claro. Olhares – ESCH Rev Esc Sup Art Célia Helena [revista em Internet]. 2016 [acesso em 30 Out 2018]; (4):31-40. Disponível em: <http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/63/62>.
93. Hoghe R, Weiss U. Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo? Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsh. São Paulo: Attar; 1989.
94. Guerrero MF. Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança [dissertação na Internet]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança; 2008 [acesso em 2 Out 2018]. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8154>.
95. Fernandes FMB, Moreira MR. Considerações metodológicas sobre as possibilidades de aplicação da técnica de observação participante na Saúde Coletiva. Physis Revista de Saúde Coletiva [revista em Internet]. 2013 [acesso em 21 Ago 2018]; 23(2):511-29. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73312013000200010&script=sci_abstract&tlng=pt.
96. Minayo MCS, Sanches O. Quantitative and qualitative methods: opposition or complementarity? Cadernos de Saúde Pública [revista em Internet]. 1993 [acesso em 5 Ago 2018]; 9(3):237-48. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1993000300002.
97. _____ MCS. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 14.ed. São Paulo: Hucitec; 2014.
98. Câmara RH. Análise de conteúdo: da teoria à prática em pesquisas sociais aplicadas às organizações. Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia [revista em Internet]. Jul-Dez 2013 [acesso em 12 Jul 2018]; 6(2):179-91. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/gerais/v6n2/v6n2a03.pdf>.
99. Teixeira E, Sauron FN, Santos LSB, Oliveira MC. Terapia ocupacional na reabilitação física. São Paulo: Roca; 2003.
100. Arasaac. Portal Aragonês de Comunicação Alternativa e Ampliada [site institucional] [acesso em 5 Nov 2018]. Disponível em: <http://www.arasaac.org/index.php>.
101. Isaac-Brasil [site institucional] [acesso em 5 Nov 2018]. Disponível em: <http://www.isaacbrasil.org.br/>.
102. Pirágine M, Auler LMDG. Os significados do cotidiano. Revista Ceto, 2010; ano 12 (12):9-13.
103. Louppe L. Poética da dança contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro; 2012.

104. Ferraz ARQ. A desfiguração do rosto-deficiente ou da potência do corpo em fluxo criativo artístico. *Revista Psicologia, Diversidade e Saúde*, Salvador, 2016; 5(1):41-6.
105. Rengel LP, Oliveira E, Gonçalves CCS, Lucena A, Santos JF. *Elementos do Movimento na Dança*. Salvador: UFBA; 2017.
106. Rengel L, Lucena A. Ação corporal labaniana com respeito ao comum. *Anais do 4º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA*, 2015. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2015-1.pdf>.
107. Salles MM, Matsukura TS. Estudo de revisão sistemática sobre o uso do conceito de cotidiano no campo da Terapia Ocupacional na literatura de língua inglesa. *Cad. Ter. Ocup. UFSCar, São Carlos*; 2015; 23(1):197-210.
108. Assistiva Tecnologia e Educação [site institucional] [acesso em 14 Jun 2019]. Disponível em: <http://www.assistiva.com.br/ca.html>.
109. Bellini M. *O corpo que dança e a arte contemporânea: multiplicidade e fragmentação* [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2000.

ANEXO 1

MODELO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Perguntas para cada grupo

Apresentarem – nomes

1. O projeto de dança existe há 10 anos. Como foi a participação de...? Fale das suas lembranças.
2. Qual espetáculo/produção você lembra que foi bem significativo? Fale mais.
3. Qual a importância da dança para a vida de...
4. Você entende esse projeto de dança como arte, atividade lúdica, esporte, ocupação do tempo...
5. Já assistiu às apresentações fora da Associação? E como foi a recepção do público?
6. Qual a importância das apresentações fora para...
7. Atividades culturais e de lazer dele...
8. Tem alguma sugestão?

ANEXO 2 – Autorização

Autorização para Coleta de Dados

Eu, (...), responsável pela (...), na cidade de (...), declaro estar ciente dos requisitos da Resolução CNS/MS 466/12 e suas complementares e declaro que tenho conhecimento dos procedimentos/instrumentos aos quais os participantes da presente pesquisa serão submetidos. Assim, autorizo a coleta de dados do projeto de pesquisa intitulado “A Dança Expressionista no Cotidiano de Pessoas com Deficiência Intelectual”, sob responsabilidade do pesquisador Fábio Arthuso após a aprovação do referido projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa-Unicamp.

Assinatura e carimbo

Data: 04/05/2017

ANEXO 3 – TCLE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**Título da pesquisa:****“A Dança Expressionista no Cotidiano de Pessoas com Deficiência Intelectual”****Nome do responsável: Fábio Arthuso****Número do parecer: 2.138.032**

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa sobre a criação de um espetáculo de dança para pessoas com deficiência intelectual. Esta pesquisa está associada ao projeto de Mestrado de Fábio Arthuso, do programa de Pós-Graduação em Saúde, Interdisciplinaridade e Reabilitação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Este estudo pretende descrever, analisar e discutir a experiência de um processo de criação em dança contemporânea; constituído de pessoas com deficiência intelectual e correlacionar com a vida cotidiana destas pessoas.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a realizar na primeira fase registro de imagens de vários que fazem parte da vida cotidiana dos moradores da instituição, com enfoque no desempenho de atividades em oficinas. Na segunda fase, a coleta de dados será direcionada para o processo de criação em dança, com os moradores e cuidadores, onde se dará através de registros de observações (diário de campo) e fotografia para durante o processo de criação em dança.

Desconfortos e riscos:

Não há riscos previsíveis para os participantes da pesquisa, porém durante a coleta de dados (realização das entrevistas, observações e registros de imagens), os envolvidos poderão sentir-se desconfortáveis mediante a aplicação destes instrumentos; durante a criação do processo artístico, e/ou sobre o relato deste.

Benefícios:

Para diminuir os possíveis desconfortos dos participantes durante as entrevistas, observações e registros de imagens, serão coletados de modo informal, bem como durante o processo de criação em dança. A boa relação e a confiança com o autor deste projeto (decorrente do trabalho conjunto durante dez anos como terapeuta ocupacional na instituição) também pode ser considerado como fator que contribuirá para diminuir o eventual estresse ou desconforto.

Por outro lado, a possibilidade de vivenciar uma produção artística tornar-se-á benefício para os participantes da pesquisa, de modo que a vivência em dança possa contribuir para a vida cotidiana e a aplicabilidade deste projeto poderá ser reproduzida em diferentes contextos.

Acompanhamento e assistência:

Uma vez que os dados serão coletados apenas por entrevistas, não associados a nenhum tipo de tratamento, não haverá nenhum tipo de acompanhamento ou assistência aos participantes após o encerramento da pesquisa, nem mesmo se decidirem interromper a entrevista quando bem entenderem.

Sigilo e privacidade:

Todos os dados e materiais obtidos dos participantes serão tornados anônimos. Somente o pesquisador terá acesso a qualquer tipo de registro (entrevistas, registro de observações e de imagens fotográficas). Na elaboração final da pesquisa, os nomes serão substituídos por letras, assegurando assim a confidencialidade do material obtido.

Ressarcimento:

O estudo será feito durante a rotina da instituição, não estando previsto nenhum ressarcimento de despesas.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre o estudo, você poderá entrar em contato com Fábio Arthuso, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas, Centro de Reabilitação. Av. Adolfo Lutz, s/n. Cidade Universitária 13084-880 – Campinas-SP. Telefone para contato: +5519971418892.

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação no estudo, você pode entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP): Rua Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887, Campinas-SP; telefone (19) 3521-8936; fax (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do(a) participante: _____

Contato telefônico: _____

E-mail (opcional): _____

_____ Data: ____/____/____.

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma cópia deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

_____ Data: ____/____/____.
(Assinatura do pesquisador)

ANEXO 4 – FOTOGRAFIAS UTILIZADAS DURANTE AS ENTREVISTAS



Foto 1: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 2: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 3: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 4: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 5: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 6: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 7: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 8: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 9: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 10: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 11: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa



Foto 12: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa

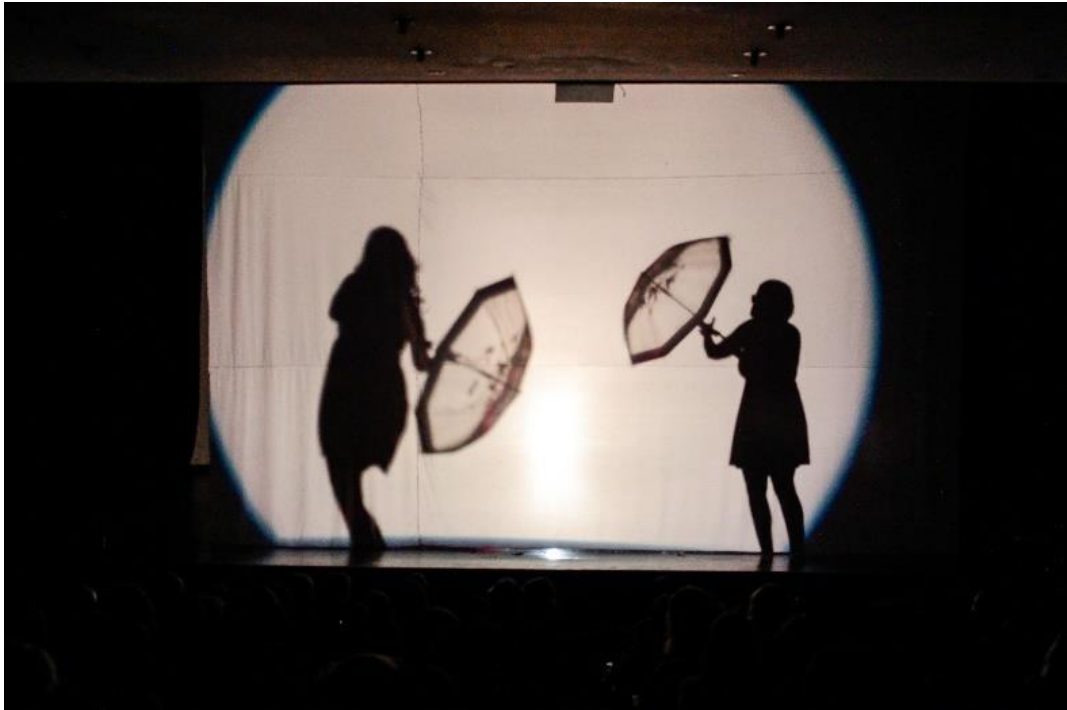


Foto 13: Imagem utilizada durante a entrevista com os participantes da pesquisa