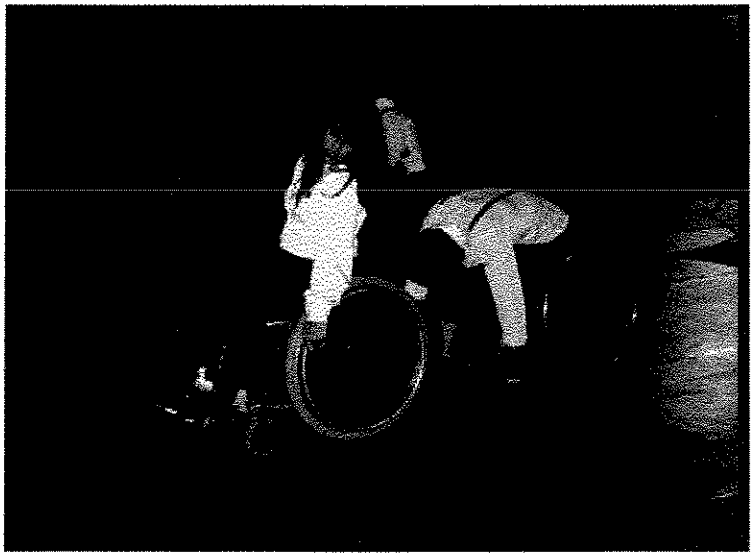
ELIANA LUCIA FERREIRA



DANÇA EM CADEIRA DE RODAS:
os sentidos da dança como linguagem não-verbal

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA
1998

ELIANA LUCIA FERREIRA

DANÇA EM CADEIRA DE RODAS: os sentidos da dança como linguagem não-verbal

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação de mestrado, defendida por Eliana Lucia Ferreira e aprovada pela comissão julgadora da Faculdade de Educação Física, na área de Educação Física Adaptada, da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Beatriz Rocha Ferreira, em 08 de Maio de 1998.

Data:

30 de junho de 1998

Assinatura:

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA
1998

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/Unicamp
F413d
V. Ex.
TOMBO BC/ 35089
PROC. 395/98
C D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 16/09/98
N.º CPD

CM-00115962-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA- FEF - UNICAMP

Ferreira, Eliana Lucia

F413d Dança em cadeira de rodas: os sentidos da dança como linguagem não-verbal / Eliana Lucia Ferreira. -- Campinas, SP: [s.n.], 1998.

Orientador: Maria Beatriz Rocha Ferreira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Comunicação não-verbal. 2. Dança-história. 3. Rudolf Von Laban, 1879-1958. 4. Deficientes físicos. 5. Cadeira de rodas. I. Ferreira, Maria Beatriz Rocha. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

Comissão Julgadora

Orientadora Profa. Dra. Maria Beatriz Rocha Ferreira

Profa. Dra. Eni Puccinelli Orlandi

Prof. Dr. Apolônio Abadio do Carmo

À minha mãe,
pela mulher que representa nesta vida.

AGRADECIMENTOS

Nos desafios que enfrentamos, por maiores que sejam, sempre poderemos contar com pessoas dispostas a nos ajudar.

Portanto, durante a trajetória deste trabalho tive o privilégio de contar com a presença de pessoas amigas e de pessoas que também estavam passando pelas trilhas que eu tive que caminhar.

Algumas pessoas deixaram saudades, outras por mais um tempo iremos caminhar, porém cada uma delas desempenhou papel significativo para a realização deste trabalho.

Neste momento, no entanto, considero que não seria possível listar todos os nomes daqueles que contribuíram direta ou indiretamente na realização deste trabalho. Por isto dirijo minha profunda gratidão e reconhecimento a todos que fizeram sentido no desvelar desta caminhada. E agradeço especialmente.

Profa. Dra. Maria Beatriz Rocha Ferreira, orientadora e amiga, pelo estímulo constante depositado no acompanhamento deste trabalho, pelos ensinamentos e reflexões da pesquisa, e também por ter mostrado que o mundo é pequeno porém ilimitado.

Prof. Dr. Luiz Eduardo Barreto, a quem me dirijo com muito carinho, pelo apoio e amizade que transmitiu em todos os momentos.

Profa. Dra Eni Puccinelli Orlandi, pela confiança depositada e pelas discussões sensíveis que permitiram desenvolver os pontos centrais do meu trabalho; por ter me mostrado que o olhar sempre pode ultrapassar horizontes e principalmente pelo seu discurso muitas vezes dito através do silêncio.

Prof. Dr. Apolônio Abadio do Carmo, por ter me colocado no mundo da ciência e por ter estado presente em muitos dos meus momentos de insegurança, me apoiando e me desafiando para o amadurecimento e crescimento pessoal.

Prof. Dr. Júlio Romero, Prof. Dr. Ademir Gebara, Prof. Dr. Edgar d'Decca, com quem tive a oportunidade e o prazer de compartilhar minhas dúvidas e obter orientações esparças e valiosas.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro desta pesquisa.

À pós-graduação da FEF-UNICAMP, pelo empenho de facilitar e colaborar na realização dos nossos trabalhos.

À FAEP pelo apoio financeiro dado para o final desta pesquisa.

À International Sports Organization for the Disabled, representada pela professora Gertrude Kromholz, pela carinhosa recepção que tive na Alemanha e pela liberação dos documentos da ISOD, necessários para a complementação deste estudo.

Ao Prof. Peter Curtis, por ter me aberto as portas da biblioteca do Laban Centre of Movement, e ter me permitido viajar nos documentos que relatam a história de Rudolf Laban, e consequentemente da dança moderna.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pela credibilidade e apoio nos momentos finais deste trabalho.

Aos funcionários da Universidade Estadual de Campinas, que desde o início deste trabalho me apoiaram e com muito carinho participaram da minha trajetória. Em especial a Laizes, Roberto, Simone, Cidinha, Carlos, Geraldinho, Paulinho e Fátima.

Aos amigos Ademir, Batata, Erika, Juliana, Marina, Marta, Marilita e Ruth, pelos momentos em que compartilhamos nossas ansiedades e pelas cumplicidades.

Em especial, agradeço aos membros do grupo Ázigo, Dorcas, Cristina, Sebastião, Rodrigo, Flávio, Jane Simone e Rosiney, que me ensinaram a escutar, através da linguagem não-verbal, o que estava silenciado em corpos que se movimentam na dança, e me fizeram perceber que a dança tem muitos outros sentidos.

Às eternas amigas Rosa e Neuzinha, onde o tempo e a distância só reforçou os laços da nossa amizade.

Ao querido Luiz Augusto, a quem muito agradeço por ter me mostrado um novo caminho e ter me incentivado a lutar para a realização dos sonhos, mesmo que seja necessário trilhar caminhos diferentes daqueles que um dia pensamos em passar.

Ao amigo Rommel Jaenicke, pelo incentivo e cumplicidade dos momentos que ficarão eternos na minha memória.

A madrinha Carlita Rocha, pelo carinho, apoio e o constante incentivo dado em muitos momentos da minha vida.

E, finalmente, agradeço aos meus pais e irmãos, de quem recebi incentivos e a tranquilidade de sabê-los compreensivos de minha ausência, quando tantos momentos foram impossibilitados pela realização deste estudo.

E a vocês Débora e Fábio, amados e queridos sobrinhos.

"Acho que não se pode fazer nada de real e grandioso na vida se não puder representar o personagem que está dentro de cada um de nós".

Charles Chaplin

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	17
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I - As pessoas portadoras de deficiência na história da Humanidade	22
1.1 - Uma possível história	22
1.2 - O deficiente na história da Idade Média	28
1.3 - A influência das guerras para as pessoas portadoras de deficiência	33
1.4 - A contextualização da pessoa portadora de deficiência no Brasil	36
1.4.1 - O esporte para todos	40
1.4.2 - Os Planos Nacionais	44
CAPÍTULO II - A contextualização da dança na história	48
2.1 - A dança na Antiguidade clássica	49
2.2 - A dança na Idade Média	50
2.3 - A dança na Idade Moderna	52
2.3.1 - O surgimento do balé clássico	54
2.4 - A dança na Idade Contemporânea	55
2.4.1 - O surgimento da dança moderna	57
2.5 - A contextualização da dança no Brasil	63
2.6 - A dança em cadeira de rodas	67
2.6.1 - International Sports Organization for the disabled - ISOD	68
2.6.2 - Very Special Art do Brasil - VSA	70
2.7 - Os grupos de dança para a pessoa portadora de deficiência física no Brasil.	71
CAPÍTULO III - O Grupo de pesquisa: Grupo Ázigo	75
3.1 - A história do grupo Ázigo	75
3.2 - Mudanças no caminho	76

CAPÍTULO IV - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

I Momento 76

4.1 - Objeto e objetivo da pesquisa 78

4.2 - População estudada 78

4.3 - Tipo de pesquisa, instrumentos e técnicas 79

4.4 - A revisão bibliográfica 80

4.5 - Alguns caminhos no processo da Coleta de dados 81

4.6 - Os referenciais metodológicos 83

4.6.1 - Método Laban 83

4.6.2 - Análise do Discurso 85

II Momento - Pressupostos de Análise: constituição do corpus 87

4.7.1 - Constituição do corpus para linguagem não-verbal 87

4.7.2 - Constituição do corpus para linguagem verbal 88

4.8 - Entrevistas 89

4.8.1 - Depoimento registrado em agosto de 1990 89

4.8.2 - Depoimento registrado em agosto de 1992 90

4.8.3 - Depoimento registrado em julho de 1996 92

4.8.4 - Discurso da mídia 105

CAPÍTULO V - ANÁLISE DOS DADOS 108

5.1 - O discurso corporal - Linguagem não-verbal 108

5.2 - O discurso verbal - Linguagem verbal 119

CAPÍTULO VI - OS RESULTADOS DA PESQUISA 127

6.0 - Considerações finais 127

7.0 - Bibliografia 135

Anexo 1 - Biografia de Rudolf Laban 146

Anexo 2 - Jornais

Anexo 3 - Fita de vídeo

Relação de figuras, quadros e organograma

Figura 1- Bisão, Gruta de Altamira 23

Figura 2 - Bisão ferido atacando um homem, Gruta Di Lascaux 23

Figura 3 - Desenhos de mãos, Gruta de Di Pech- Merle 24

Figura 4 - Múmias com deformidades 27

Figura 5 - Representações egípcias de anões 27

Figura 6 - Santa Elizabeth, séc. IV 30

Figura 7 - Estatueta de bronze de pessoas portadoras de deficiência Física 31

Figura 8 - Estatueta de bronze, de um deficiente com hidrocefalia 32

Figura 9 - Caras feias 32

Figura 10 - Grupo de dança da USP 66

Figura 11 - Grupo Ázigo 111

Figura 12 - Grupo Ázigo 112

Figura 13 - Grupo Ázigo 113

Figura 14 - Grupo Ázigo 114

Figura 15 - Grupo Ázigo 115

Figura 16 - Grupo Ázigo 134

Figura 17 - Rudolf Laban 146

Quadro 1 - As instituições brasileiras para as pessoas portadoras de deficiência. 37

Quadro 2 - Eventos de dança promovidos pela VSA 71

Quadro 3 - Os grupos de dança para deficientes físicos no Brasil 72

Quadro 4 - O crescimento da dança para deficientes físicos no Brasil 74

Quadro 5 - Apresentações do grupo Ázigo 77

Organograma 1 - O crescimento da dança para deficientes no Brasil 72

Gráfico 1 - Crescimento dos grupos de dança para ppdef no Brasil 73

RESUMO

Este estudo focaliza a dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física, uma modalidade em expansão no Brasil e no mundo, com o objetivo de contextualizá-la e justificá-la como uma área do conhecimento da Educação Física e da Dança. Esta pesquisa tem como objetivos: (I) conhecer os significados da dança para as pessoas portadoras de deficiência física - ppdf através das relações de sentido determinado as linguagem não-verbal, (II) compreender a dança em sistemas de significação, tendo como meio de expressão o corpo em movimento, (III) conhecer a contribuição da dança em cadeira de rodas para o grupo estudado. Os primeiros capítulos dão uma visão histórica sobre o portador de deficiência e sobre a dança para que se possa uma estabelecer a relação entre deficiência -corpo-cultura-dança. A teoria de Rudolf Von Laban é enfatizada, em especial a sua influência nos estudos de dança em cadeiras de rodas. O conceito e metodologia de dança para ppdf é discutido tendo como referencial a ISOD - Internacional Sports Organization for the Disabled - com sede em Munique, a Very Special Art - Uma associação não governamental que estimula, promove e divulga a produção artística da pessoa portadora de deficiência, com sede no Rio de Janeiro, e os diversos grupos independentes filiados às Universidades, Associações e Prefeituras Municipais do país. A trajetória metodológica da presente pesquisa desenvolveu-se a partir da coleta e análise de dados, oriundos de uma experiência de seis anos com o Grupo ÀZIGO - Grupo de Dança em Cadeira de Rodas de Uberlândia. Foram utilizados elementos da pesquisa histórico-linguística e antropológica para o desenvolvimento do trabalho de campo. As informações foram obtidas através de entrevistas informais e formais realizadas no grupo de pesquisa nos anos, 1990, 1992 e 1996 e de coreografias desenvolvidas e apresentadas em vídeos pelo mesmo grupo, nos períodos correspondentes. Para a análise das informações, foi utilizada a metodologia "Análise de Discurso", na vertente francesa, segundo

às concepções de Pêcheux (1988) e de Orlandi (1990) e da teoria de Laban (1978) para a "Análise do Movimento". A combinação destas duas metodologias, compatíveis em sua natureza, foi no sentido de permitir compreender a discursividade do corpo, dita pela linguagem não-verbal, através da dança. Destacamos, neste estudo, os significados da dança para as pessoas portadoras de deficiência física e a compreensão da dança em sistemas de significação, tendo como meio de expressão o corpo em movimento, através das relações de sentido, produzidas na linguagem não-verbal. Assim, esta pesquisa lança como sinalização contribuições que a dança em cadeira de rodas pode proporcionar ao portador de deficiência física e, em retorno, contribui também para a melhor compreensão do que é a própria dança. Além do mais, ela vem justificar a dança para o portador de deficiência física como uma área do conhecimento da Educação Física e da Dança, amenizar a escassez de bibliografia específica nesta área, e apontar a Dança como um instrumento de linguagem não-verbal que possibilita a compreensão da discursividade dos sentidos significados pelo corpo.

ABSTRACT

This study focuses on modern dance for physically disable people, a modality in expansion in Brazil and in the world, with the objective of discussing and justifying it as an area of knowledge of Physical Education and Dance. The aims of this research are: (1) to know the meaning of dance to physically disable people (pdp) through the sense-relationships determined by on-verbal languages, (2) to understand dance in systems of significance, having as mean of expression the body in movement, (3) to know the contribution of dance in wheel chairs for the group studied. The first chapters give a historical vision on the carrier of disability and on dance, in order to establish the relationship between deficiency-body-culture-dance. The theory of Rudolf Von Laban is emphasized, especially its influence on studies of dance in wheel chairs. The concept and methodology of dance for pdp are discussed using as reference the ISOD - International Sports Organization for the Disabled – based in the city of Munich, Germany, the Very Special Art - a non-governmental association that stimulates, promotes and divulges the artistic production handicapped persons, based in the city of Rio de Janeiro, Brazil, and several independent groups affiliated to Universities, Associations and Municipal City Halls in the country. The methodological trajectory of the present research was developed starting with the collection and analysis of data, originating from of a six-year experience with the Grupo ÀZIGO - Group of Dance in Wheel Chairs of Uberlândia, Brazil. Elements of the historical-linguistics and anthropological research were used for the development of the fieldwork. Information was obtained through formal and informal interviews carried out in the group studied in the years 1990, 1992 and 1996 and of choreographies developed and presented in videos by the same group, in the corresponding periods. For the analysis of the information, the methodology " Analysis of Speech " was used, in the French flow, according to the concepts of Pêcheux (1988) and Orlandi (1990) and of the theory of Laban (1978) for the " Analysis of Movement ". The

combination of these two methodologies, compatible in their nature, was in the sense of allowing the understanding of the communicability of the body, meaning non-verbal language, through dance. We highlighted, in this study, the meanings of dance for physically disable people and the understanding of dance in systems of significance, having as mean of expression the body in movement, through the relations of sense, produced in the non-verbal language. Thus, this research throws light on the contributions that dance in wheel chairs can provide to the physically disable and, in return, it also contributes to better understanding dance in itself. Furthermore, it justifies dance for the physically disable as an area of knowledge of Physical Education and Dance. It livens up the shortage of specific bibliography in this area; and indicates Dance as an instrument of non-verbal language that allows the understanding of the communicability of the senses meant by the body.

APRESENTAÇÃO:

"Através da dança, não se diz, se é..."

Ted Shawn

A dança moderna faz parte de minha vida desde muito tempo. Felizmente eu tive a oportunidade de conhecer e reconhecer o meu corpo, através das minhas descobertas corporais, e principalmente dos meus limites e das minhas superações, que se modificaram ao passar dos tempos.

Estes movimentos foram aos poucos sendo integrados no meu dia-a-dia, construindo uma comunicação através da qual eu me relacionava . E foi dançando que eu atravessei anos de minha vida, reconhecendo as modificações corporais que o desenvolvimento motor nos proporciona, falando das minhas necessidades e ansiedades, superando meus conflitos de ordem emocional e social, demonstrando os meus valores e as minhas crenças, em suma, foi dançando que encontrei a minha liberdade.

Toda esta experiência vivida, direcionou-me para optar na escolha que consagraria a minha vida profissional. Por isto, em 1988, ingressei na Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia, onde tive a primeira "oportunidade" de conviver e trabalhar com as pessoas portadoras de deficiência física.

A obrigatoriedade de trabalhar com essas pessoas, enquanto estágio de uma das disciplinas da grade curricular, inicialmente foi marcado por muitos conflitos internos, gerados pelo meu objetivo inicial da busca do conhecimento da Educação Física. Mas, pouco tempo depois, lá estava eu, reunida com um grupo composto por pessoas portadoras de deficiência física para desenvolver uma pesquisa de iniciação científica em dança sobre cadeira de rodas.

Por diversas vezes tentei abandonar a pesquisa iniciada, porque a proposta exigia pensar e repensar meus conceitos e pré-conceitos em relação ao corpo a ser utilizado na dança, e eu acreditava que naquele momento não estava preparada para repensar isso. Mas, na convivência com as pessoas portadoras de deficiência

física através do Grupo Ázigo, cujos membros constituíram-se sujeitos da presente pesquisa, e com o orientador da pesquisa, Prof. Dr. Apolônio Abadio do Carmo, após muitas discussões, paciência, persistência e credibilidade, eu pude então reconhecer as possibilidades de movimento que o corpo pode exercer .A partir daquele momento eu não pude mais negar a importância da busca do conhecimento das possibilidades corporais, mesmo sobre uma cadeira de rodas.

Naquela proposta de dança, onde pretendia-se substituir a comunicação verbal, pela comunicação não-verbal, tendo como instrumento da linguagem o movimento do corpo, deparei-me pela primeira vez com o fato de que, talvez a maior barreira existente na dança em cadeira de rodas, era o próprio **corpo**.

Para desenvolver aquele trabalho, portanto, foi preciso abandonar durante o processo muitos paradigmas imbuídos. Também foi preciso repensar os movimentos convencionais e, para isto, partimos do princípio de que as convenções de movimentos predominantes na dança são apenas convenções, que não podem ser vistas como leis eternas. Acima de tudo, foi necessário oportunizar a expressividade para que, então, as pessoas pudessem mostrar suas paixões e seus sentimentos, inseridos nos movimentos da vida real.

O objetivo da linguagem corporal através da dança não é a demonstração de belas formas e performances, mas, acima de tudo, a utilização do corpo para significar sentimentos. Nesta perspectiva, Laban (1950) diz que:

> "Não é a perfeição artística, ou a criação e a execução de danças sensacionais que temos como finalidade primordial, mas sim os efeitos benéficos que a atividade criativa do movimento exerce sobre o aluno".

Neste sentido, a dança deixou de ser o veículo para a liberdade de sentimentos, para ser a linguagem dos sentimentos representada com o corpo.

INTRODUÇÃO:

Quase todas as pesquisas existentes atualmente sobre dança investigam as possibilidades de performance, a contribuição da dança enquanto educação, integração, socialização, tendo como ponto de partida um corpo estabelecido dentro dos padrões normais.

A dança como atividade para pessoas portadoras de deficiência física é um trabalho recente, com pouca tradição e sem muitos documentos que ofereçam subsídios para a discussão desta proposta. Há na atualidade um esforço crescente para essa proposta de atividade, e eu me incluo nesse esforço pretendendo buscar esta compreensão, através da análise de depoimentos e da linguagem corporal.

Este trabalho de compreensão da linguagem corporal, a partir de uma análise dos movimentos apresentados na dança, torna-se relevante, no sentido em que a dança, desde sempre é uma atividade que se apresenta desde as primeiras civilizações, intervém desde sempre na constituição do sujeito e na relação dele com o mundo.

Nesta perspectiva, os gestos corporais significam valores, objetivos e mudanças sociais. Não se trata aqui de falar da dança, mas do que rege a significação dos gestos corporais representados por imagens simbólicas manifestas na dança. A dança, enquanto linguagem corporal, não se caracteriza apenas pela ausência das palavras. Ela se afirma principalmente pela sua importância de significar simbolicamente toda uma concepção de mundo e de sociedade. Desta forma, através da dança torna-se possível significar os dizeres não ditos para a sociedade.

É importante ressaltar que a expressão dos símbolos pode-se apresentar-se em diversas formas corporais, porque os sentimentos podem ter diferentes sentidos para cada indivíduo, a partir das experiências e vivências de cada um, que podem se transformar no decorrer de suas histórias. Estas possibilidades de comunicar com as diferenças corporais e sentimentais através do corpo é que nos proporciona a liberdade na diversidade do significar.

E, por acreditar que a dança, além de liberdade de expressão e de comunicação, tem uma repercussão ainda maior na vida das pessoas, é que resolvi, neste momento, buscar a compreensão do significado da dança na vida das pessoas portadoras de deficiência física.

Diante do escasso material de pesquisa publicado no Brasil, este estudo teve seu início por uma longa busca das fontes em bibliotecas e institucionais nacionais. Contudo, descobriu-se a existência de fontes internacionais, as quais consultadas, deram maior relevância aos resultados pretendidos com esta pesquisa.

Com o material coletado, foi possível elaborar um arcabouço teórico, dirigido à compreensão do significado da dança para as pessoas portadoras de deficiência física, e conhecer suas simbologias e cultura significada pelos movimentos corporais. À luz desta visão, pretendo contribuir com subsídios para atender algumas necessidades das pessoas que pretendam trabalhar com a dança em cadeira de rodas.

A opção deste estudo, configurou-se como objeto privilegiado para uma maior compreensão do significado da dança, do ponto vista da linguagem corporal, não-verbal. Esta escolha se deu porque os estudos da dança como linguagem não-verbal constituiu-se na possibilidade de um retorno às origens do comprometimento do homem com o mundo, com sua corporeidade, e com as imagens simbólicas que lhe emprestam um sentido.

Compreender a amplitude deste tema, e relacioná-lo com as teorias de uma linguagem não-verbal, vistos do ponto de vista da Análise do Discurso, tornou esta pesquisa por demais ousada. Por isto, foi necessário compreender a história das pessoas portadoras de deficiência na sociedade, conhecer a história da dança e dos seus precursores e principalmente viajar por trilhas em construção de uma linguagem (não-verbal) para compreender a linguagem corporal de uma população que busca romper com as configurações padronizadas de uma sociedade.

Para acompanhar o discurso da linguagem não-verbal, inserido na dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física, desenvolvi o meu discurso da seguinte maneira.

O **primeiro capítulo** descreve o contexto histórico da pessoa portadora de deficiência na história da humanidade.

No **segundo capítulo,** com o sentido de estabelecer um paralelo histórico entre a pessoa portadora de deficiência e a dança, também trabalhei o contexto na dança, especificando-o em diversos momentos históricos.

No **terceiro capítulo,** mostro a trajetória do grupo objeto desta pesquisa, ou seja, o Grupo Ázigo.

No **quarto capítulo** apresento a trajetória metodológica, realizada durante o desenvolvimento da pesquisa, que pode ser divida em dois momentos:

I) - são estabelecidos os referenciais metodológicos, a partir do método Laban e da Análise do Discurso;

2) - são apresentados os pressupostos que constituíram o corpus desta pesquisa, tanto do ponto de vista da linguagem não-verbal, como o da linguagem verbal.

No **quinto capítulo**, são avaliados os dados do discurso corporal, seguido do discurso verbal, sustentada pela teoria de Laban onde fiz uma ponte entre a observação das imagens construídas pelo movimento corporal e suas características. Para estabelecer a linguagem corporal, identifiquei alguns indícios de produção de sentido observado nas coreografias desenvolvidas pelo grupo. Esta discussão foi reforçada através da Análise do Discurso, que me permitiu compreender o não-dito, mas que estava dito nas entrelinhas.

Por fim, no **sexto capítulo** fiz algumas considerações, dando ênfase à pessoa do dançarino e à sua potencialidade de auto-compreender seu processo de significação.

Capítulo I

1.0 - A CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESSOA PORTADORA DE DEFICIÊNCIA NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE

"O mundo que você vive, não é o mundo que você construiu."
Edgar d' Decca

O trabalho de dança com pessoas portadoras de deficiência física coloca em evidência um corpo que até então só se movimentava através e por detrás de uma cadeira de rodas. Um corpo que permaneceu por muito tempo escondido, e que apresenta, na sua forma estrutural, um homem com uma configuração fora dos padrões normais estabelecidos pela evolução humana. Um corpo que se desloca carregando em si um **"anticorpo"**.

Para o desenvolvimento deste trabalho, julguei necessário compreender o modo como as pessoas portadoras de deficiência foram vistas, no decorrer da história. Neste sentido, procurei buscar (limitadamente) as bases em que se instala historicamente o discurso sobre o problema da deficiência.

1.1 - Uma possível história:

Historiadores e antropólogos apontam a existência de pessoas portadoras de deficiência física desde o início da civilização. A este respeito, Silva (1986) diz que é provável que as anomalias congênitas ou adquiridas se fizeram presentes deste o início da humanidade. A falta de informações, porém, não nos permite compreender sobre estas pessoas, como elas sobreviveram, se é que sobreviveram.

Segundo Silva (1986), arqueólogos contam que há, aproximadamente, 30 mil anos atrás, no final da Idade do Gelo, os cro-magnon, ancestrais do homem, que construíam abrigos com peles de animais, começaram a explorar novos locais para a caça e de certa maneira começaram a documentar a história da humanidade através de desenhos entalhados e pintados nos interiores das cavernas. (Ver figuras 1 e 2.)

Fig.1 - Adaptada da coleção Enciclopédia Universale Dell' Arte (Instituto Geográfico, vol. X), esta figura mostra um bisão entalhado que foi encontrado no interior da caverna Altamira na Espanha.

Fig.2 - Adaptada da coleção Enciclopédia Universale Dell' Arte (Instituto Geográfico, vol. X), mostra desenhos entalhados no interior da Gruta di Lascaux, que retrata um bizão ferido atacando um homem.

Os estudos arqueológicos mostraram que o homem ocupava apenas as áreas de entrada das cavernas. Nesta época, o homem dependia exclusivamente da caça de certos animais "ferozes" para garantir sua alimentação e suas vestes. Diante deste modo de sobrevivência, pressupõem-se que era fundamental habilidade, força e domínio do seu corpo, para o homem garantir sua sobrevivência.

É difícil imaginar pessoas portadoras de deficiência sobrevivendo nestas condições. Porém, segundo Silva (1986), no interior de cavernas no Sul da França e no norte da Espanha, junto a desenhos de bisões, ursos e javalis, foram encontrados:

> *"contornos de mãos - muitas mãos - inclusive diversas com dedos visivelmente em falta. (...) foram encontrados muitos esqueletos pré-históricos, vários ossos apresentam-se com fraturas solidificadas".* (Ver figura 3.)

Fig.3 - Adaptada da coleção Enciclopédia Universale Dell' Arte (Instituto Geográfico, vol. X) mostra contornos de mãos próximos aos desenhos de cavalos, entalhados na Gruta di Pech-Merle .

Segundo Silva (1986), talvez este tenha sido o primeiro indício da presença e da sobrevivência das pessoas portadoras de deficiência física nos muitos milênios de vida do homem primitivo.

Já na era Neolítica, há aproximadamente 8 mil anos atrás, quando a temperatura amenizou em determinadas regiões, o homem passou a explorar mais a terra, a utilizar ferramentas, a domesticar animais, e começou *a consolidar o grupo familiar, que acabou por se tornar uma unidade social básica. (Silva 1986).*

Segundo Carmo (1992), nesta época,

> *" as tribos viviam em equidade nos seus aspectos econômicos e educacionais, ou seja, o trabalho da mulher, da criança e do homem tinha o mesmo valor social. O objetivo era a primazia do coletivo".*

Já em relação as pessoas portadoras de deficiência, alguns antropólogos, citados por Silva (1986), dizem que os procedimentos destas tribos diferenciavam basicamente em dois tipos de comportamento: uma atitude de aceitação, tolerância, apoio e assimilação; e uma atitude de eliminação, menosprezo ou destruição. Ou seja, em algumas tribos eles eram eliminados e em outras eles eram contemplados.

Para exemplificar estas atitudes, Carmo (1992) remete a historiadores que contam que:

> *"No primeiro caso, a eliminação se dava devido ao caráter nômade da tribo. A mãe, ao dar a luz, a seu filho, geralmente o fazia dentro de um rio, e sozinha.. Ao perceber qualquer deformação na criança, esta era eliminada ali mesmo. Segundo alguns historiadores, existiam mães que comiam o cordão umbilical e em seguida enterravam a criança, ou deixavam que ela corresse com as águas do rio ".*

Diante desta citação, Carmo (1992) ressalta a importância de compreender esta atitude, que inicialmente nos parece bárbara. Do ponto de vista das relações tribais, diz ele, o extermínio era visto como solução para o problema de sobrevivência da tribo, ressaltando:

> *" O social, o coletivo era mais importante que o individual. Ter uma pessoa fraca ou incapaz de realizar ações comuns aos membros da tribo, colocava em risco não apenas a pessoa mas também os seus membros".*

Quanto às atitudes de contemplação, em relação às pessoas portadoras de deficiência física, estas se justificam pela concepção **animista**, ou seja, a crença de que tudo que existia, possuía espírito. Carmo (1992) diz que:

> *" No caso das tribos que contemplavam seus deficientes, o faziam por acreditarem que essas pessoas tinham ligações com os*

> *deuses, ou com os demônios e, elas precisavam ser bem tratadas, porque caso contrário aquele mal cairia sobre todos os outros membros. Em resumo, acreditavam que a anormalidade de um é que possibilitava a "normalidade" dos outros".*

É importante ressaltar que os homens da pré-história buscavam respostas para as suas dificuldades nas divindades de seres superiores e na natureza, crendices que eram mais de ordem demoníaca. As deficiências eram vistas do ponto de vista das superstições: acreditavam que os **males** resultavam de castigos, maldição ou magia negra.

O período Comunal era caracterizado pela reunião de várias tribos. O trabalho apresentava características de produção e consequentemente a valorização da primazia individual (Carmo, 1992).

Uma das fontes que nos mostram os indícios de pessoas portadoras de deficiência física neste período são os papiros egípcios, onde se encontram relatos de alguns ferimentos e como estes foram cuidados pela medicina. Importante também são as observações realizadas nos remanescentes das múmias, em que se constataram lesões (Medice, 1964). (Ver figuras 4 e 5.)

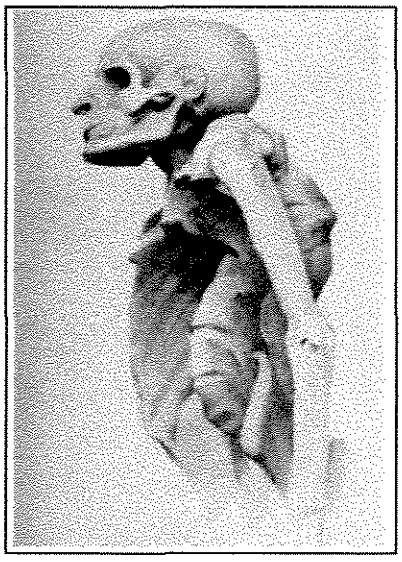


Fig. 4 - Adaptada do Livro Medice, esta figura mostra o esqueleto de uma múmia do Egito, que apresenta deformidade corporal.

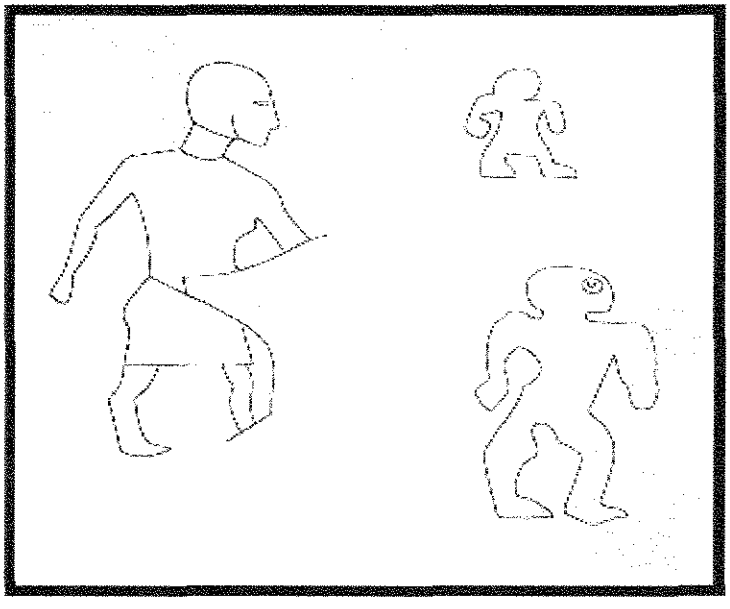


Fig. 5 - Adaptada da coleção Saeculum. São representações egípcias antigas de anões que apresentavam deformidades físicas nos túmulos dos reis da I dinastia.

Os deficientes, que eram considerados improdutivos, passaram a ser vistos como um estorvo para a sociedade, primeiro por não ter representatividade como força de trabalho e segundo porque representavam a força demoníaca. A partir desta época as pessoas portadoras de deficiência não puderam mais ser eliminadas conforme o que encontramos em Silva (1986), pois os médicos do Antigo Egito acreditavam que:

> *"... as doenças graves e as deficiências físicas ou os problemas mentais graves eram provocados por maus espíritos, por demônios ou por pecados de vidas anteriores que deviam ser pagos. Dessa maneira não podiam ser debelados a não ser pela intervenção dos deuses ".*

O primeiro papel de relevância social para as pessoas portadoras de deficiência encontra-se relacionado à importância dos oráculos e adivinhos na vida social da Grécia, de grande representatividade nessa cultura. Este costume era tão arraigado que muitos reis e comandantes mantinham sempre um advinho a seu lado. Destes adivinhos, mantidos e pagos pelo governo, muitos eram portadores das mais variadas deficiências (Armim Heymer, 1993).

Nesta mesma época, porém, outro costume que também prevalecia na sociedade era o abandono de crianças portadoras de deficiência. Silva (1986) conta que os pais geradores de crianças deficientes colocavam suas crianças numa grande panela de barro ou num cesto, com roupas bordadas com os símbolos da família, e as abandonavam em lugares considerados sagrados, como nas cavernas, nas florestas, na beira dos rios. A sobrevivência ou não destas crianças dependia do destino de cada uma.

1.2 - O deficiente na Idade Média:

Com o advento do império romano, foram criadas muitas instituições que demonstravam o reconhecimento dos indivíduos como um ser, com valores que deveriam ser respeitados: lares para deficientes, para pessoas cegas, para pessoas com doenças incuráveis e para pessoas pobres e mendigos. Estas instituições, que

apresentavam caráter segregativo e assistencialista, foram possivelmente as primeiras tentativas legais no que diz respeito às pessoas portadoras de deficiência no mundo (Silva 1986).

Existiam, nesta época, leis para o reconhecimento dos direitos de um recém-nascido. Quando as crianças apresentavam deformidades, porém, estes direitos poderiam não ser observados. Silva (1986) diz que:

> *"... na lei régia (...) estava proibida a morte intencional de qualquer criança abaixo de três anos de idade, exceto no caso de a criança ter nascido mutilada, ou se fosse considerada como monstruosa. Para casos dessa natureza a lei previa a morte ao nascer".*

As constantes batalhas eram também uma característica deste povo. Nelas muitos homens tornaram-se heróicos e deficientes pelo resto de suas vidas. Como se estas batalhas não fossem suficientes, as amputações e mutilações de membros eram ainda utilizadas como punições.

Nestes combates em defesa dos impérios, os guerreiros utilizavam armas construídas com lâminas cortantes e pontiagudas. Muitos dos soldados ficaram com seqüelas em decorrência dos combates realizados corpo-a-corpo.(Armim, Heymer, 1993).

Uma observação relevante feita por Silva (1986) é a de que:

> *"... os soldados utilizavam proteções nas pernas "cnêmides", mas sofriam de amputações traumáticas nos braços, mãos e muitos ferimentos conseqüentes destas armas pontiagudas".*

O cristianismo foi um fato marcante e determinante nos conceitos e atitudes que permeavam a concepção de pessoas portadoras de deficiência no desenrolar da história da humanidade. A doutrina cristã fundamenta(va)-se na caridade, no amor ao próximo, na humildade e na valorização da alma, em detrimento do corpo material.

A igreja cristã prega a fraternidade entre todos os homens, independente da situação social e da nacionalidade. Diante destes princípios, o homem passou a ser um indivíduo criado por DEUS, mesmo os deficientes, pobres, escravos, nobres e reis (Giuliani, 1987).

O cristianismo provocou muitas mudanças no comportamento social da população, pois as leis cristãs condenavam, entre outras, a perversão do casamento, a libertinagem das pessoas solteiras, e a morte de crianças não desejadas pelos pais devido a deformações. Baseado na caridade, durante a Idade Média muitos cristãos se engajaram a favor da assistência social, se preocupando em alimentar, alojar e vestir os pobres, mendigos e pessoas portadoras de deficiência . Este comportamento se estendeu por muitos séculos. (Ver figura 6).

Fig. 6 - Adaptado do Livro Archaologister Anzeiger, a figura mostra a Santa Elizabeth entregando pão para um pedinte deficiente. Este quadro é de do séc. IV e ilustra a mudança de comportamento da igreja.

Muitos costumes foram aos poucos sendo modificados e, a título de exemplificação, podemos citar o séc. XV, quando o parlamento inglês aprovou a lei que condenava praticantes do antigo costume de vazar os olhos e mutilar membros de qualquer pessoa (Silva, 1986).

O advento da cultura renascentista repõem valores clássicos e re-humaniza a concepção de corpo. Mas, apesar de todos estes esforços, ainda resistiam valores que associavam o corpo deformado com a deformação mental, e às pessoas portadoras de deficiência restou-lhes a condição de subalternos na sociedade. Desta forma, os mesmos permaneceram como pessoas marginalizadas.

Entre o séc. XV e o séc. XVIII ocorreram muitas mudanças no mundo, principalmente com o desenvolvimento do "espírito científico", que traz consigo a investigação anatômica e médica, rompendo com concepções até então arraigadas sobre a conformação do corpo.

As deficiências, que até aquele momento histórico tinham explicações de caráter sobrenatural, passaram a ser analisadas em termos práticos e naturais.

Esta preocupação com os homens marginalizados pode ser vista através da arte predominante na época, como por exemplo em muitas obras famosas, que retratavam, através das pinturas, as mais variadas incapacidades das pessoas. (Ver figuras 7, 8 e 9)

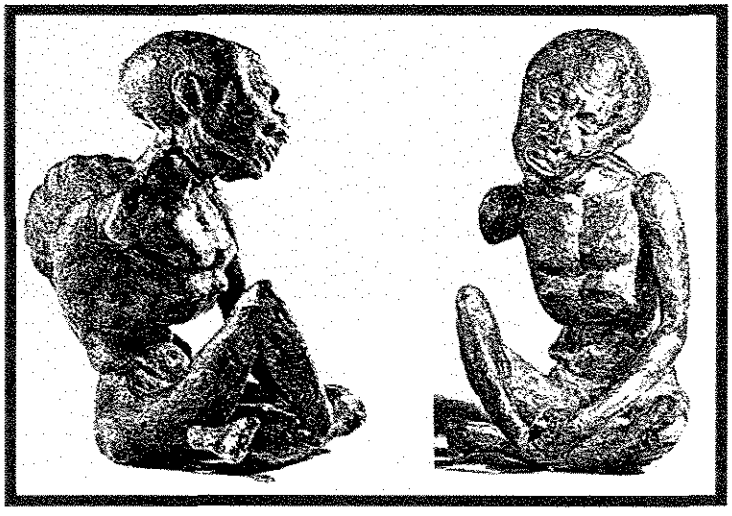


Fig. 7 - Adaptada do Livro Archaologister Anzeiger, a figura acima mostra estatueta do séc. XVIII que representa uma pessoa portadora de deficiência física.

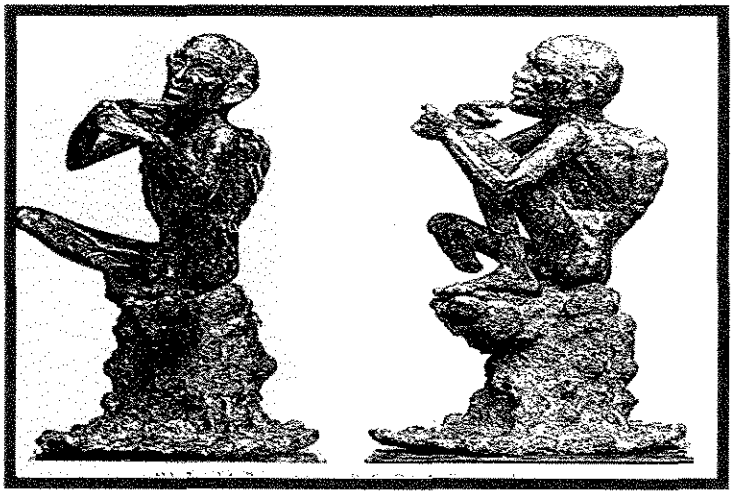


Fig. 8 - Adaptada do Livro Archaologister Anzeiger, a figura mostra uma estatueta de bronze que se encontra no museu de Berlim, e que representa um corcunda com hidrocefalia.

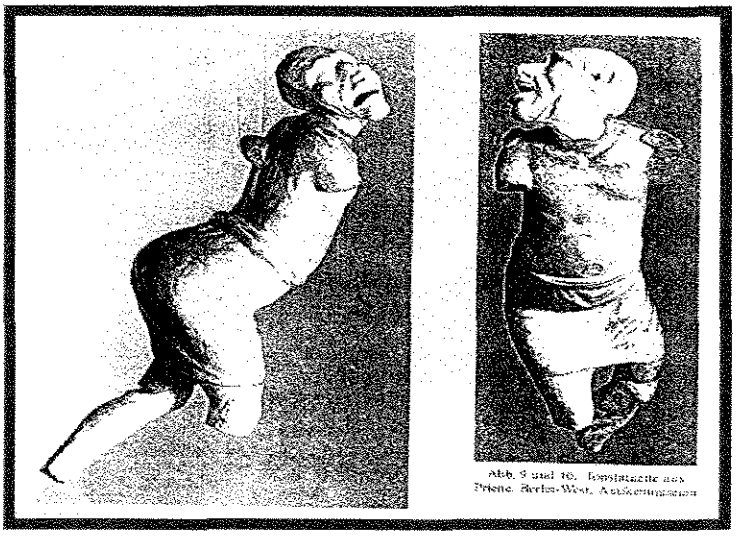


Fig. 9 - Adaptada do Livro Archaologister Anzeiger, as figuras acima são de uma estatueta que representa uma pessoa com deformidades.

Também podemos verificar esta manifestação em diversas obras de Willian Shakespeare, onde encontra-se nos seus personagens, muitos casos de deformidades congênitas e adquiridas, além de mutilações

Foi no séc. XIX, segundo Silva (1986), que a sociedade começou a assumir a responsabilidade para com os grupos até então marginalizados. Verificou-se, porém que a solução para estes problemas não se resumia apenas às questões de abrigo, alimentação e de esmolas. Era necessário providências mais eficazes, pois somente hospitais de caridade e casas de saúde não atendiam às necessidades desta população, era necessário criar instituições que se preocupassem com os problemas e buscassem soluções alternativas.

1.3 - A influência das guerras para a pessoa portadora de deficiência:

Somente em função dos deficientes advindo das grandes guerras do século XX, é que a sociedade começou a ser mais sensível aos problemas da integração social. A ciência médica, já mais desenvolvida, intentava dar conta de tratamentos e restaurações às deficiências.

Com isto, nações mais desenvolvidas estabeleceram leis e políticas sociais para atender às necessidades destas populações.

Logo após a I Guerra Mundial foram criados programas de assistência ampla a pessoas deficientes que logo se transformaram em centros de reabilitação, atendendo aos mutilados da guerra e às pessoas defeituosas.

Apesar de todas as dificuldades econômicas e sociais, em 1918, ano pós-guerra, os países mais evoluídos montaram esquemas para dar assistência completa aos soldados que voltavam mutilados.[1]

Diante deste fato, os deficientes com seqüelas da guerra começaram a ser olhados com respeito, como membros normais da sociedade. A partir daí, na tentativa

[1] Os Estados Unidos elaboraram um programa para atender aos seus soldados intitulado Educação Física Corretiva, que era uma proposta de reabilitação, desenvolvida separadamente da Educação Física.

de amenizar o processo de integração das pessoas portadoras de deficiência, foram estabelecidas instituições especializadas para seu atendimento.

Tanto através dos órgãos governamentais, quanto de entidades civis, pode-se perceber que as providências médicas e educacionais mantidas pelos hospitais, asilos e instituições não eram suficientes, pois crianças e adultos necessitavam de carinho e de compreensão e, principalmente precisavam participar da vida comunitária junto aos familiares e à sociedade.

Em 1918, foi aprovado nos USA a lei "Vocational Rehabilitation Act", que garantia aos militares condições de participação em programas de reabilitação para o trabalho. Em 1920, a lei "Fess-Kenyon Civilian Vocational Rehabilitation Act" autorizou às pessoas portadores de deficiência física e civis a participarem deste programa (Silva, 1989).

Na, na década de 30, porém, todos estes programas perderam suas funções, pois não havia mais empregos, ocorreu uma grande onda de desemprego: ocorreu um colapso econômico que provocou uma grande onda de desemprego entre os americanos.

Embora o setor econômico tenha se alterado, os atendimentos sociais continuaram a dar orientação aos necessitados.

Mas foi na II Guerra Mundial, que os programas de reabilitação, tanto para militares como para civis, foram consolidados, pois os profissionais já apresentavam uma boa experiência, podendo desta forma apresentar maiores contribuições aos mutilados, (Adams, 1985).

Outro fato importante, para as pessoas portadoras de deficiência neste período da II Guerra, é em relação ao trabalho. Com a incorporação dos homens nas forças armadas, que se ausentaram então das indústrias, e com o grande desenvolvimento ocorrido para os esforços na guerra, surgiu a oportunidade de pessoas portadoras de deficiência e de mulheres assumirem o mercado de trabalho, (Adams, 1985).

Através desta necessidade, certifica-se segundo Silva (1986):

> "... *as pessoas portadoras de deficiência física não precisa nem ser carga pública, nem dependente; que a pessoa deficiente pode*

ser útil, contribuinte à economia geral de um país, participante na formação da riqueza nacional".

A II Guerra Mundial passa desse modo a ser um marco de grande relevância social para as pessoas portadoras de deficiência física. Muitos centros de reabilitação foram criados, muitas leis estabelecidas, muitos estudos foram desenvolvidos, constituindo muitos avanços na medicina, na fisioterapia, nos esportes, na psicologia, dentre outros.

Foram introduzidos, como parte do programa de reabilitação dos hospitais, jogos em cadeira de rodas, no sentido de auxiliar o tratamento terapêutico. Este foi o caso do basquete, os jogadores veteranos de basquete adaptaram as regras e regulamentos desta modalidade para a cadeira de rodas. Vários times foram oficialmente organizados, o que tornou o basquetebol o primeiro esporte em cadeira de rodas organizado (Adams, 1986).

O esporte foi aos poucos sendo divulgado. Além dos deficientes do pós-guerra, participavam também paraplégicos por poliomielite, amputados e outros. E foi em 1949, nos Estados Unidos, que ocorreu o primeiro campeonato de basquetebol.

Em 1948, no Hospital da Inglaterra Stoke Mandeville, através do Dr. Guttmann, foi introduzido o primeiro programa organizado de esportes em cadeira de rodas. Com a expansão desse programa, acrescentaram-se a ele, mais tarde, o boliche na grama, o tênis de mesa e o arremesso de peso. Em 1960 foi introduzida a natação, o esgrima e a sinuca.

Devido à expansão e boa aceitação destes esportes, em 1952 ocorreu em Mandeville os primeiros jogos internacionais com os portadores de deficiência. [2]

Após as Olimpíadas de 1960, em Roma, foram recebidos pela cidade e pelo papa atletas em cadeira de rodas para uma competição internacional, denominada "Paraolimpíadas" [3].

---

[2] Os Estados Unidos só vieram a participar das competições internacionais a partir de 1960, em Roma, após as olimpíadas.

[3] A partir de 1960, as Paraolimpíadas passaram a acontecer de quatro em quatro anos, após as olimpíadas na mesma vila Olímpica. A primeira participação do Brasil nas Paraolimpíadas, ocorreu em Seul em 1988, apoiado pela CORDE.

1.4 - A contextualização da pessoa portadora de deficiência no Brasil:

No Brasil, as primeiras iniciativas de apoio à pessoa portadora de deficiência se deram no Governo Imperial, com a criação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos, em 1854, no Rio de Janeiro, hoje conhecido como Instituto Benjamim Constant; bem como do Instituto dos Surdos-Mudos, em 1857, também na cidade do Rio de Janeiro. Sem uma base sólida de objetivos, e com uma economia (monocultura agrícola), que não necessitava desta população como mão-de-obra para o mercado de trabalho, estes centros transformaram-se em asilos de inválidos. Exercendo a função de auxílio como abrigo e proteção, estes centros retiravam os deficientes do convívio social (Bueno, 1993).

Posteriormente, partindo de iniciativas privadas que objetivavam amparar uma população mais lesada, que era a dos deficientes mentais, criou-se os seguintes institutos especializados: Hospital Psiquiátrico da Bahia, em 1874, em Salvador, passando-se futuramente a se chamar Hospital Juliano Moreira, e o Hospital D. Pedro II, que só entrou em funcionamento no Séc. XX. Após a República, outras iniciativas foram tomadas, conforme mostra o quadro a seguir.

Diante do quadro que se segue, pode-se notar que nas décadas de 30 e 40 verificou-se interesse em criar instituições privadas para o atendimento de pessoas deficientes. Algumas instituições filantrópicas foram criadas, como por exemplo a Sociedade Pestalozzi, em 1932, que reunia alunos e profissionais interessados na criança excepcional [4].

[4] Com a expansão dessa instituição, pelo país, em 1971 foi criada a Federação Nacional das Sociedades Pestalozzi do Brasil.

Instituição	Data	Local	Deficiência
Pavilhão Bouneville	1903		DM
Pavilhão de Menores do Hospital do Juqueri	1923	Juqueri	DM
União dos Cegos no Brasil	1924	RJ / RJ	DV
Instituto Pestalozzi de Canoas	1927	Canoas	DM
Instituto Padre Chico	1929	SP/SP	DV
Instituto Santa Therezinha	1929	SP/SP	DV
Sodalício da Sacra Família	1929	RJ/RJ	DV
Pavilhão Fernandinho Simonsen	1931	SP/SP	DF
Sociedade Pestalozzi de Minas Gerais	1932	BH/MG	DM
Instituto de Cegos do Recife	1935	Recife	DV
Fundação Paulínia de Souza Queiroz	1936	SP/SP	DM
Instituto de Cegos da Bahia	1936	Bahia	DV
Instituto de Cegos São Rafael	1940	Taubaté/ SP	DV
Escola Especial Ulisses Pernambuco	1941	Pernambuco	DM
Instituto de Cegos Santa Luzia	1941	Porto Alegre	DV
Instituto de Cegos do Ceará	1943	Fortaleza	DV
Lar São Francisco	1943	SP/SP	DF
Instituto de Cegos de João Pessoa	1944	Paraíba	DV
Instituto de Cegos de Curitiba	1944	Paraná	DV
Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro	1945	RJ	DM
Instituto Santa Inês	1947	BH	DA
Instituto Beneficente Nosso Lar	1948	RJ	DM
Soc. Pestalozzi do Est. do Rio de Janeiro	1948	Niterói/RJ	DM
Instituto de Cegos do Brasil Central	1948	Uberaba/MG	DV
Instituto de Cegos de Lins	1948	Lins/SP	DV
Escola Nossa Senhora de Lourdes	1949	Santos/SP	DF
Escola Prof. Alfredo Duarte	1949	Pelotas/PR	DM

Já em 1954, no Rio de Janeiro, foi fundada a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais, a APAE. As APAEs, se multiplicaram, e na década de 80 esta instituição, agregava então mais de duzentas entidades[5].

Com o interesse de dinamizar a educação aos excepcionais, o Ministério da Educação e Cultura cria, em 1958, a Campanha Nacional de Educação e Reabilitação de Deficientes Visuais, que mais tarde foi chamada de Campanha Nacional de Educação de Cegos (CNEC). E, em 1960, também foi criada a Campanha Nacional de Educação e Reabilitação dos deficientes mentais (CADEME). Estas campanhas foram realizadas até 1973, quando as mesmas foram extintas.

Apesar de todo estes trabalhos, segundo Bueno (1993), as Instituições públicas e privadas somente atenderam 10,6% da população estimada, demonstrando assim que estes programas não conseguiram dar conta da oferta de saúde e educação das massas populares.

Já em 1961, a Lei n. 4.024, de 20 de dezembro, fixou diretrizes de bases da Educação Nacional, determinando que:

> *"A educação de excepcionais deve, no que for possível, enquadrar -se no sistema geral de educação, a fim de integrá-los na comunidade" (Art .88. MEC, 1977).*

Em 1972, a educação especial foi eleita como área de ação no I Plano Setorial de Educação e Cultura. E, com o objetivo de coordenar e promover a implementação desse projeto, foi fundado, em 1973, dentro das estrutura do MEC, o Centro Nacional de Educação Especial (CENESP), que apresentava como finalidade:

> *"Planejar, coordenar e promover o desenvolvimento da educação especial pré-escolar, nos ensinos de 1º e 2º grau, superior e supletivo, para os deficientes da visão, da audição, mentais, físicos, para os portadores de deficiências múltiplas, educandos com problemas de condutas e os super dotados, visando à sua participação progressiva na comunidade e obedecendo os*

[5] Cria-se a Federação Nacional das APAEs.

princípios doutrinários, políticos e científicos que orientam a educação especial"[6] (MEC, 1977).

Com o objetivo de dar continuidade a estas ações do Ministério da Educação e Cultura, em 1977 foi criado o I Plano Nacional de Educação Especial (PNEE), para o triênio de 1977 a 1979.

Uma avaliação geral realizada na época, em relação a Educação Especial, sob o enfoque qualitativo, apontou a necessidade de:

> *"Melhorar a adequação de métodos; adotar procedimentos e instrumentos para identificação, diagnósticos e prescrição de atendimento; aperfeiçoar currículos e programas; suprir material didático e escolar e equipamento especializado; adequar instalações físicas e suprir de pessoal docente e técnico especializado o tratamento educacional de excepcionais".*

Baseado nas necessidades acima citadas, este plano foi criado pelo Ministério da Educação e Cultura, apresentando-se como objetivo:

> *"Ampliar as oportunidades de atendimento educacional adequado aos excepcionais, no sistema regular e em instituições especializadas, nos diversos níveis e tipos de ensino, proporcionando sua realização pessoal e integração social".*

Para o desenvolvimento do PNEE, foram estabelecidas medidas como: (MEC, 1977).

"- Cooperação Técnica e Financeira aos Sistemas Estaduais de Ensino;
- Cooperação Técnica e Financeira às Instituições Provadas;
- Capacitação de Recursos Humanos;
- Reformulação de Currículos;
- Organização e Desenvolvimento de Serviços de Educação Precoce;
- Atendimento a Educandos com Problemas de Aprendizagem".

[6] Art. 2., do regimento interno do CENESP, estipulado através da Portaria Ministerial n. 550, de 29 de outubro de 1975.

O PNEE não atuou enquanto de forma transformadora, mas se apresentou como um passo significativo dentro do processo histórico da evolução da pessoa portadora de deficiência na sociedade. No âmbito da evolução histórica da dimensão da pessoas portadoras de deficiência, outras ações foram importantes.

1.4.1 - O esporte para todos

A Carta Européia do Esporte para Todos procurava criar e consolidar a área do esporte não-formal dentro da perspectiva da educação permanente e do desenvolvimento cultural. Sua importância foi decisiva para o impulso das políticas nacionais da Educação Física e do Esporte. Este documento foi estruturado em cinco textos, cabendo aqui ressaltar mais especificamente a segunda resolução do segundo texto, que se refere ao papel das autoridades públicas no desenvolvimento do esporte para todos. Sobre esta resolução, Cavalcanti (1984) diz o seguinte:

> *"A segunda resolução refere-se à participação de distintos grupos sociais, destacando–se dois aspectos: a) numa perspectiva de educação permanente, devem ser estabelecidas relações mais estreitas entre educação física, o esporte escolar e o esporte voluntário; e b) as autoridades públicas devem incentivar, na medida do possível, a prática do esporte aos jovens trabalhadores e aprendizes, assim como aos estudantes, às pessoas que tem obrigações particulares no quadro profissional e familiar, aos carentes físico, mentais e sociais, às pessoas que se encontram na terceira idade e aos imigrantes".*

A partir daí, através da Lei n.º. 6251/75, foram instituídas as normas gerais sobre desportos, e foi oficializada a denominação desporto de massa (Brasil, MEC, 1976). Como resultado desta Lei, foi elaborado e implantado o Plano Nacional de Educação Física e Desportos (PNED), concebendo o Esporte para Todos, através da criação da área do desporto de massa para o sistema esportivo brasileiro. Diante desta determinação foi desencadeado o Movimento do Esporte para Todos, que tinha como proposta uma ação comum *de realização de todos para o crescimento de todos.*

Dentre os diversos aspectos do Esporte para Todos (EPT) , torna-se relevante citar a igualdade de oportunidade. Segundo Cavalcanti (1974), o EPT defendia a idéia de que **todos** deveriam ter direito à pratica do esporte :

> *"... Deve-se "democratizar" o esporte, oferecendo igualdade de acesso à prática esportiva, independentemente de idade, sexo ou condição social..." .*

Este movimento foi de grande relevância social. Espalhando-se por todo o território nacional, resultou em grandes eventos voltados para a prática das atividades físicas informais.

Embora a proposta do EPT não tenha incluído, de modo específico, a pessoa portadora de deficiência, ela também não o excluiu. Assim, o *Esporte para todos* deu margem para a discussão dessas questões. Surge a partir daí a oportunidade de participação de pessoas portadoras de deficiência na prática das modalidades esportivas.

Mas o grande marco de relevância internacional aconteceu em 1981, com a proclamação do Ano Internacional para as Pessoas Deficientes. Para entendermos a amplitude de seu significado citaremos a definição apresentada por Silva (1986), quando ele diz que:

> *"Anos internacionais: ... que a comunidade internacional tome conhecimento da existência de um certo problema que afeta segmentos da população, procurando soluções através de consultas internacionais, ação conjunta e cooperação... E o problema que estamos analisando é, de fato, o intolerável problema de "meio bilhão de pessoas" - sim, estamos falando de "meio bilhão de pessoas"".*

Outro marco da importância do EPT, para a pessoa portadora de deficiência na sociedade, está nos eventos científicos realizados em Congressos Brasileiros do Esporte para Todos realizados nos seguintes anos: 1982, 1984 e 1986.

Em 1982, o Congresso Brasileiro do Esporte, realizado na cidade de Curitiba, apresentou um fórum de discussão e apresentação de trabalhos desenvolvidos com as pessoas portadoras de necessidades especiais. Através deste congresso, ocorreram

as primeiras publicações, em Anais, de uma discussão sobre a importância das atividades físicas para os mesmos. Num dos trabalhos aí apresentados, diz-se que:

> *"A idéia de que o DEFICIENTE, seja físico, mental ou social, é um limitado, um ser fora do contexto, esta firmemente associada à idéia de uma sociedade em que todos tem um papel preestabelecido a exercer. Com a chegada do EPT na Bahia, mudou a concepção do que o excepcional pode fazer na sociedade. Agora a pessoa deficiente em Salvador é uma peça de produção: tem agora um papel social (...)"* (Azevedo Rabelo, 1976).

Já no II Congresso Brasileiro de Esporte para Todos, realizado em Belo Horizonte e em Santos, no ano de 1984, nos debates de discussão foi demonstrada a necessidade de estudos na área da Educação Física Especial e a importância da fundamentação metodológica desta área emergente. Estas discussões foram reforçadas no III Congresso realizado em Campo Grande em 1986.

Devido ao número crescente de trabalhos apresentados nos Congressos do EPT, foi detectado pelos dirigentes do governo a necessidade de se criar uma política voltada para as questões relacionadas com a Educação Física e o desporto para as pessoas portadoras de deficiência e para o excepcional. Então, no final do governo João Figueiredo, em 1984, foi criado o Projeto Integrado, SEED/CENESP, o qual tinha, como objetivo, investigar a ausência de uma Política Nacional de Educação Física, Desporto e Esporte para Todos, voltada para as necessidades dos portadores de deficiência.

Como resultado deste trabalho, foi realizado em Janeiro de 1985, na cidade do Rio de Janeiro, o I Fórum Nacional "O excepcional e a política de educação física, desportos e esporte para todos", que tinha como objetivo, nas discussões, formar uma consciência nacional para influenciar a criação de uma política de Educação Física e Desporto voltada para as pessoas excepcionais.

Em junho de 1985, foi realizado em Brasília o Encontro Nacional "A pessoa deficiente e sua problemática", onde a equipe responsável elaborou um documento que apontou algumas alternativas como propostas para a superação do descaso das pessoas portadoras de deficiência [7].

Já no governo Sarney, foi constituído em 04/11/85 um comitê responsável para elaborar o Plano Nacional de Ação Conjunta para Integração da pessoa deficiente. Este Plano tinha como objetivo aprimorar a Educação especial e a integração dessas pessoas na sociedade, apontado como propósito:

> *"É propósito da Nova República estender a todos os cidadãos a oportunidade de acesso à educação, configurada como uma ação eminentemente democrática, tratada dentro de uma perspectiva ampla e global, requerida pela sociedade ... Impõe-se, assim, a necessidade urgente de redefinição da política para a educação especial no Brasil, compatibilizada com o novo plano da educação brasileira, aberta à discussão e revisão permanentes. Essa posição implica em mudança de mentalidade, para que o atendimento e esse alunado seja compreendido como responsabilidade coletiva"* (MEC, 1985).

Esta nova proposta de educação especial foi fundamentada nos objetivos da educação básica - educação para todos, alicerçando-se nos seguintes princípios: "Participação, integração, normalização, interiorizarão, e simplificação" (MEC, 1985).

Em relação às medidas deste Plano Nacional, Carmo (1989) faz a seguinte crítica:

> *"A visão superficial do problema "deficiência" mais uma vez predominou nas contratações da "coordenação nacional", porque a maioria de suas propostas (...) sugerem medidas tão desprovidas de profundidade como as evidências que levaram às constatações (...). É preciso saber diferenciar as Leis conquistadas pela luta e necessidades de uma categoria, e as Leis impostas de cima para*

[7] Estas reivindicações foram atendidas através da resolução nº 3, em 16/07/87, que somente foram efetivadas em 1988.

> *baixo num gesto de benevolência do estado. Este ideário é falso na* medida em que aceitando o Estado como mediador da luta entre capital e trabalho, o estado passa a ser o "grande Juiz" que busca nas políticas sociais evitar as ações desumanas e violentas contra os "indefesos deficientes".(...) Temos então, mais uma vez, uma "coordenação nacional" formada por profissionais e "deficientes" "bem intencionados", mas que por falta de uma visão histórico-cultural do fenômeno-deficiência e capitalismo "reagem apenas contra" os efeitos sem grandes preocupações com as causas. Atuam com uma visão puramente filantrópica e não transformadora".

A partir desta política do Plano Nacional, foi proposta a reformulação do CENESP[8] que, através do decreto n.º 93.613 de 21/11/86, foi transformado na Secretária de Educação Especial (SESP), efetivando a criação da coordenadoria para integração da pessoa portadora de deficiência.(CORDE) [9].

1.4.2 - Os Planos Nacionais:

Durante algum tempo, vários encontros foram realizados no Brasil, patrocinados pela SEEC/MEC, objetivando traçar diretrizes para favorecer a integração da Educação Física e Desportos ao contexto da Educação Especial.

---

[8] O CENESP foi criado pelo Decreto nº 72.425 do Presidente Emílio G. Médici , com o objetivo de dar assistência à pessoa excepcional.

[9] O Decreto Lei nº. 93.481, de 29/10/1986, afirma em seu art. 5º. que é de competição da CORDE:
I – elaborar os planos e programas objetivo do artigo 2;
II – propor medidas necessárias à completa implantação e ao adequado desenvolvimento desses planos e programas, inclusive pertinentes recursos de caráter legislativo;
III – acompanhar e orientar a execução pela administração Federal dos planos, programas e medidas que alude este artigo.
IV – manter com os Estado, distrito federal, territórios e municípios, estreito relacionamento objetivando a soma de esforços e recursos para a integração social das pessoas portadoras de deficiências;
V – sugerir a efetivação de acordos, contratos e convênios entre a União, ou entre a ela vinculada, e outras pessoas jurídicas, de direito público ou privado.
Após diversas mudanças de ministérios e secretárias, através de decretos, atualmente a CORDE se encontra na Secretaria dos Direitos da cidadania – SDC, do Ministério da Justiça, tendo como metas questões relativas a integração da pessoa portadora de deficiência.

Vários documentos foram criados, como por exemplo a Carta de Batatais, de1986, onde a UNESCO estabelece que:

> *"A Educação Física é um direito fundamental de todos e que os programas devem dar prioridade aos grupos menos favorecidos no seio da sociedade, a Educação Física e o Desporto evidenciam o potencial das pessoas portadoras de deficiência, influindo positivamente no processo de auto-imagem e valorização das mesmas pela sociedade; as pessoas portadoras de deficiência tem demandado, cada vez mais, a participação em atividades de Educação Física, Desportos e Lazer".*

E, a partir deste documento, foi sugerido que o Estado implantasse:

> *".... O desenvolvimento, por parte dos Governos Federal, Estadual e Municipal, de programas de Educação Física, Desporto e Lazer para as pessoas portadoras de deficiência; a participação das pessoas portadoras de deficiência nos eventos desportivos oficiais e privados; a garantia da inclusão do professor licenciado em Educação Física na equipe interdisciplinar que atendam as pessoas portadoras de deficiência criação e/ou melhoria de espaços físicos adequados à prática da Educação física, nos Centros de Reabilitação e Hospitais".*

Já no governo Collor, através da Lei n.º 8.028, de 12/04/1990, foi criada a Secretaria dos Desportos, que tinha como objetivo estabelecer a importância e o direito de todos os cidadãos à pratica de desporto como melhoria da qualidade de vida da população.

Entre os princípios norteadores deste programa estava *"O fomento e promoção do desporto das pessoas portadoras de deficiência".* Embora a proposta demonstrava-se relevante e importante, alguns problemas, como a falta de recursos financeiros, poucos recursos humanos especializados, e outros, dificultam o andamento das propostas previstas.

Em 1992, a CORDE implantou uma Nova Política Nacional de Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, elaborando linhas de *ação "para fazer cumprir a obrigação do Estado e da Sociedade de proporcionarem atendimento aos cidadãos portadores de deficiência".* Esta Política Nacional destinou-se à integração dos Portadores de Deficiência na sociedade, objetivando lhes dar o usufruto dos bens e serviços disponíveis em comum com os demais cidadãos.

Com a saída do presidente Collor, através do impeachement em 1993, assumiu a presidência o vice-presidente Itamar Franco, que durante o seu mandato transformou a Secretaria de Esporte em departamento do Ministério de Educação e Cultura e o Departamento de Esporte para as pessoas portadoras de deficiência que tinha como principal objetivo, a realização de eventos e capacitação técnica.

No mandato do Presidente Fernando Henrique Cardoso, por sua vez, foi criado o cargo de Ministro de Estado Extraordinário dos Esportes. Tratado como um Ministério, deu-se a oportunidade de criação do Instituto Nacional de Desenvolvimento do desporto – INDESP, que tem como proposta:

> *"O estado promoverá a criação de programas de prevenção e atendimento especializados para os portadores de deficiência física, sensoriais ou mental, bem como a integração social do adolescente portador de deficiência, mediante o treinamento para o trabalho e a convivência e a facilidade do acesso aos bens e serviços"*
> (art.227/cf).

Mas o tempo de vigência do INDESP já esta comprometido, segundo publicação em rede nacional de programa de televisão (*Bom dia Brasil,* na Rede Globo)[10]. O INDESP, após finalização do mandato do atual ministro extraordinário dos desportos (Edson Arantes do Nascimento, o Pelé), voltará a ser vinculado ao MEC.

Ainda no Governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, o Novo Plano Nacional de Educação reconhece que o atendimento existente é, hoje não só reduzido, mas precário. Não apresenta, no entanto, nenhuma proposta consistente, e explicita dificuldades na sua implantação:

---

[10] Março de 1998

> *"Entretanto, no caso dos alunos com necessidades especiais, deve-se reconhecer que o atendimento não se limita à área educativa, mas envolve especialistas principalmente da área da saúde e da psicologia e depende da colaboração de diferentes órgãos do poder Público..."* (MEC, 1998).

Diante do exposto acima, verifica-se que muitos programas foram implantados, sem que houvesse, porém, uma real articulação entre o discurso e a prática do Estado. As medidas que se verificaram mostram que a pessoa portadora de deficiência é alvo de ações isoladas e casuais. O resultado destas ações, relata que o Estado não tem assumido uma proposta transformadora ou ao menos articulada.

Com o objetivo de estabelecer uma relação histórica entre deficiente-corpo-cultura-dança na história da sociedade, paralelo a este capítulo, buscarei contextualizar a história da dança na civilização.

Capítulo II

2.0 - A CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA NA HISTÓRIA

Para o entendimento do significado da dança é importante, neste momento, compreender o processo histórico contextualizado com a vida social dos homens, sem perder de vista a cultura predominante em cada época. Sendo assim, neste capítulo procuro enfocar os diferentes papéis que a dança exerceu na humanidade no decorrer da história.

Inicialmente apresentarei uma visão global deste processo, para então, num segundo momento apresentar a contextualização da dança para a pessoa portadora de deficiência física na história, buscando compreender o sentido da dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física, objeto de estudo deste trabalho.

O assunto da dança é muito amplo para ser tratado em todos os seus aspectos. Por isso foram feitos alguns recortes que julgo relevantes: a dança na Antiguidade; nas civilizações egípcia e grega, nas sociedades medievais e na Idade Moderna contemporânea, quando se deu a criação da dança moderna.

Com estes recortes, espero dar algumas pistas que indiquem a evolução da dança e mostrar sua importância na sociedade, sobre três aspectos: lúdico, religioso[11] e artístico, [12] traçando dois caminhos: a manifestação popular e o codificado segundo a aristocracia.

O objetivo é o de que os elementos culturais constituídos historicamente[13] a partir da dança, que serão apontados aqui, possam ser úteis para uma reflexão sobre o comportamento social.

---

[11] O aspecto lúdico e o religioso foram mostrados apenas em algumas passagens.

[12] Talvez seria melhor dizer aqui do balé, porque quando se fala de dança, seria necessário incluir vários tipos de manifestações do homem em diversas culturas

2.1 - A dança na Antiguidade Clássica:

Segundo Clarke (1981), a abordagem histórica da dança evidencia que ela é uma das mais antigas formas de manifestação do ser humano. A dança mostrava-se intimamente relacionada aos rituais religiosos, significando uma forma de relação do homem com o mundo mágico e o sagrado. As mulheres dançavam para ter fertilidade, para comemorar os nascimentos, para manifestar seus sentimentos fúnebres, para ter boa plantação e colheita. Já os homens dançavam para a caça guerreira e para os espíritos.

Nas civilizações da Antiguidade, a dança continuou a fazer parte das cerimonias religiosas[14] do antigo Egito. Nessa época, o calendário anual das comemorações festivas dependia dos altos e baixos das águas do Rio Nilo. Portanto, nos dias festivos, costumavam-se celebrar cultos religiosos para as diversas divindades, [15] constando de seus rituais atividades de dança[16] (Clarke, 1981).

Também na Grécia, estes rituais religiosos se repetiam. Dançavam-se para deuses como Apolo, Afrodite, Atena e outros. Mas é na celebração ao Deus Dionísio[17] que se verificaram as marcas da dança grega da época (Portinari, 1989).

O culto a Dionísio passou por dois momentos. No primeiro momento (séc. VII e VI a.c.), a dança dionisíaca tinha como objetivo possibilitar aos seus praticantes a obtenção de um estado de êxtase, na busca da identificação com o próprio deus. Somente as mulheres conhecidas como "mênades"[18] participavam deste ritual.

Num segundo momento, a dança perdeu o seu caráter de êxtase e passou a ter um caráter dramático[19] ou seja, o culto passou a ser celebrado por aproximadamente

---

[13] Ao meu ver parte importante do patrimônio cultural da humanidade

[14] Como exemplo de danças religiosas, podemos citar (hyporchemata - realizada em Esparta e na Macedônia em honra a Apolo) Ellmerich (1992).

[15] Estas divindades representavam os fenômenos da natureza, como o sol, chuva, vento, terra, assim como as doenças e a maternidade, ou seja tudo que assombrava e aniquilava o homem.

[16] Segundo Bougier (1987), os movimentos corporais eram caracterizados por movimentos circulares, e movimentos de braços.

[17] Dionísio era o deus da fertilidade e da fecundidade, mas também era o deus do vinho, da embriaguez, e do êxtase. Estas características encontram-se presentes nos rituais de honra a ele.

[18] Mênades eram as mulheres que eram possuídas pela "mania" da loucura divina.

[19] Como por exemplo a dança Sikinnis, em que os bailarinos vestiam-se de peles de animais, e era geralmente apresentada após uma tragédia, para atenuar o efeito dramático. E a . Kordax, considerada de caráter imoral, dançada somente por homens.

cinquenta homens que, sob ordem de um chefe, executavam cantos e danças onde eram ressaltados episódios (supostos) da vida do deus. Estas apresentações criaram um caráter de competição entre os dançarinos (Clarke, 1981).

Com isto, a dança dionisíaca sofreu modificações, pois passou de culto a um deus para se transformar em um espetáculo teatral. Consequentemente, passou a ser elaborada por um autor que estabelecia alguns movimentos a ser previamente realizados. Os registros da dança grega, através de figuras representadas em vasos, gravuras e esculturas, vislumbra alguns passos de dança, mas não é suficiente para resgatar o que teria sido a sua técnica. Fornecem apenas uma visão limitada do que na verdade foi o significado da dança nesta cultura.

Até então, os registros das danças mostram que as mesmas eram oriundas dos rituais mágicos dos etruscos e das influências grega e egípcia, afora os cortejos dançantes das comemorações religiosas que, segundo Ellmerich (1982), eram cheios de excessos etílicos e sexuais. Poucas foram adaptadas pelos nobres feudais, sendo executada em recintos fechados com padrões sofisticados.

2.2 - A dança na Idade Média:

Com o predomínio do cristianismo perante às civilizações no séc. IV, a dança foi banida e o corpo foi visto com desprezo durante séculos. Nesta época, o importante no homem não era seu corpo. Da carne vinha todo o mal e esta devia então ser punida, ignorada e mortificada, porque somente a alma justificava a existência humana (Clarke, 1981).

Esta situação foi reforçada com a decadência do Império Romano. A autoridade eclesiástica se sobrepôs ao poder civil, interferindo em todos os setores da vida pública, inclusive no controle das artes. Durante um longo tempo, a dança foi exaustivamente condenada pela igreja através dos seus padres. Santo Agostinho a proclamou como a "loucura lasciva", e a classificou como **"negócio do diabo".** Acreditava-se que através da dança o corpo era exaltador (Bourgier, 1987).

Diante do predomínio desta filosofia, a dança foi proibida pela igreja, perdendo seu caráter religioso. Mas, apesar da dança ter sido reprovada pela igreja, ela sobreviveu através das festas camponesas, onde se dançava em comemoração à semeadura e à colheita, estabelecendo-se como atividade lúdica.

Outro episódio relevante, que favoreceu a propagação e o desenvolvimento da dança lúdica, ocorreu nos séculos XI e XII. A Europa foi tomada por uma peste negra, espalhando-se um pavor catártico entre todos os povos. E, para amenizar este problema, surgiu, entre as manifestações populares, a "dançomania", que era como uma dança macabra[20] (da morte contra a morte) (Clarke, 1981).

A dança macabra se espalhou por diversos países sendo que na Alemanha e nos Países Baixos ela teve o nome de dança de São Vito. Na Itália, a dança macabra foi chamada de Tarântula [21]. Acreditava-se que dançando vigorosamente o veneno seria eliminado do corpo, através da transpiração (Bourgier, 1987)

Por pecado ou por picadas, o fato é que a dança sobreviveu. Segundo Laban (1950), a dança nasceu de manifestações populares e por isto ela permaneceu entre os homens.

Estes fatos acarretaram conseqüências significativas para o desenvolvimento da dança ocidental. Não existindo mais enquanto atividade religiosa, a dança sobreviveu como atividade lúdica, como atividade de prazer e divertimento para os não cristãos. E foi a partir deste referencial que a dança evoluiu até se tornar atividade artística.

Na segunda metade da Idade Média, os grupos sociais foram se transformando, com o surgimento das cidades. O crescimento destas acarretou modificações na forma como a dança era praticada.

A partir deste momento a dança passou a fazer parte da educação, sendo considerada importante para o aprendizado de boas maneiras. Surgiam aqui os mestres de dança, que acompanhavam seus nobres (Ellmerich, 1964).

---

[20] Macabra, vem do árabe kabr = túmulo; makbara = cemitério. Estas danças foram instituídas pela igreja na Idade Média, para que todos compreendessem que a morte é inevitável.

[21] Este nome foi em conseqüência da picada da aranha tarântula do que da própria peste que se instaurava.

2.3 - A dança na Idade Moderna:

Com o Renascimento os valores se alteram e a importância do corpo vai ser novamente ressaltada. O desenvolvimento econômico das cidades italianas trouxe como conseqüência o desenvolvimento de uma vida luxuosa nas cortes. Com isto, a dança volta a ter grande relevância entre os povos. Desta vez, porém, com o objetivo de divertimento da aristocracia nos cerimonias das cortes, já não tão submissas a interferências religiosas.

Segundo Bourgier (1987), os mestres da dança foram reconhecidos pela corte italiana adquirindo prestígio junto aos nobres. Nesta época, muitos mestres redigiram tratados sobre a dança, criaram repertórios de movimentos compostos basicamente por passos e posições fundamentais, e estabeleceram regras para a combinação destes movimentos.

A partir da criação de repertórios para a dança, fica estabelecida uma distinção entre a dança popular e a dança aristocrática, sendo que a dança aristocrática seria constituída a partir de variantes em torno de uma fábula ou enredo, denominando-se de "balleto" [22].

Muitos estudos sobre a dança[23] foram realizados a partir desta época. É importante ressaltar o tratado de dança escrito em 1455, pelo dançarino Antônio Cornanzo: *A arte de dançar.* Os séculos XV e XVI marcaram a passagem da dança espontânea/popular, para uma dança com posturas estudadas e movimentos codificados. E Surge então o que veio a ser chamado de balé clássico.

A partir desta passagem, a dança passou a ter como concepção "uma combinação geométrica de várias pessoas dançando juntas"[24]. O mestre de dança Cesari Negrini escreveu o manual "Novas invenções do balé " onde se codificou a técnica de dança. Tempos depois este manual foi publicado em francês com o nome

---

[22] Os Balletos eram compostos de música, canto, mímica e dança, com caráter de espetáculo para a diversão da corte.

[23] A partir deste momento, na aristocracia, a dança passou a ser sinônimo de balé.

[24] Garaudy, 1980.

de *Tratado elementar de dança* [25], e apresentava, como sendo objetivo da dança, alcançar a perfeição técnica e o equilíbrio. Este manual se tornou fundamental para o entendimento e o conhecimento das danças européias no século XVI".

Muitos nobres se interessaram por esta atividade, possibilitando a expansão da dança por diversos países. As apresentações dos primeiros bailados em festas duravam de horas a dias, a praça de São Marcos constantemente servia de palco. Veneza se orgulhava de oferecer os mais suntuosos balés da época.

Esse novo tipo de espetáculo foi levado para a França em 1581, para ser apresentado à corte do Rei Henrique II[26]. E foi a rainha Catarina de Médice quem implantou os costumes italianos em Paris, organizando diversas festas com apresentações de bales, [27] caracterizando a dança como atividade artística.

Em relação a estas apresentações, Ellmerich (1964) faz o seguinte comentário: *"parece que o objetivo fundamental desses balés da corte é o de deslumbrar amigos e inimigos".*

Estes balés continuaram a ser incentivados na França através do Rei Luís XIII, (1610-1643), porém o rosto dos intérpretes era coberto por máscaras e, em nome do "decoro", a presença das mulheres era banida das danças. Com a ausência das mulheres, os homens se travestiram. Nesta época o balé tinha caráter melodramático.

---

[25] Estabelecido a partir dos tratados que eram constituídos de um vocabulário de movimentos, que foi desenvolvido. A nomenclatura, fixada em francês, determinava os movimentos que eram necessários para aprender a dançar.

[26] Esta apresentação foi marcada pela história como sendo o primeiro espetáculo de balé a ser apresentado como atividade artística

27 Este espetáculo recebeu o nome de "o balé cômico da Rainha", homenageando a Rainha Mãe Catarina de Médice.

2.3 .1 - O surgimento do balé clássico:

Mas foi no reinado de Luís XIV, que o balé obteve grande repercussão[28], Luís XIV foi um amante da dança [29], tendo participado como primeiro bailarino de 27 balés, "ganhando", na época, o nome de "Rei Sol" [30].

A partir de 1681, Luís XIV criou, na França, a "Academia Real de Música e Dança" [31]. Tendo como objetivo oficializar os movimentos já então padronizados do balé clássico, confiou a dança a profissionais capacitados e aos poucos seus movimentos corporais foram se estabelecendo e codificando. A Academia Real de Música e Dança tinha como função estabelecer padrões de beleza formais, adequados à sociedade da época, impor regras aos espetáculos, sistematizar a técnica de dança e agradar ao rei (Bourgier, 1987).

A partir da criação da Academia de Dança, os balés abandonaram os salões de festas das cortes, e passaram a ser apresentados nos tablados, ou seja, nos chamados teatros [32].

Diante disto, percebemos que a técnica do balé clássico foi construída a partir de princípios cartesianos, que separavam corpo/mente e fragmentavam o corpo em segmentos, valorizando o virtuosismo técnico. Destinado às elites, abordava temas que representavam os anseios e sonhos de uma determinada sociedade privilegiada.

Nesta perspectiva, Garaudy (1980) diz que, a partir daí, a dança clássica foi caracterizada sobretudo pelos movimentos das pernas. Aos braços cabia a função decorativa e o rosto demonstrava um sorriso patético. Segundo ele, o espetáculo de dança passou a ser visto como um espetáculo de puro virtuosismo físico e acrobático.

O balé continuou em pleno desenvolvimento também no reinado de Luís XVI, entre 1774 e 1789. Nesta época, a rainha Maria Antonieta, amante dos grandes

---

[28] Tanto o balé quanto a arte em geral.

[29] Segundo Bourgier (1987), o interesse que Luís XIV tinha pela dança e pela a arte em geral provavelmente foi o eixo principal do desenvolvimento do balé clássico.

[30] Luís XIV dançou pela primeira vez aos 13 anos de idade. Este apelido se deu porque em 1653 ele fez uma apresentação onde interpretou o papel do sol. Em quase todos os seus espetáculos, ele interpretava divindades mitológicas. Este apelido segundo historiadores foi dado por uma de suas amantes.

[31] Ópera de Paris

bailados, nomeou Jean Georges Noverre "maitre de balé" da academia Real. Noverre criou o estilo do "balé d`action", defendendo a concepção de *que "a ação na dança é a arte de fazer passar emoções à alma do espectador, pela expressão verdadeira dos movimentos, dos gestos e do corpo"* [33]. Para ele, a dança não deveria ser vista apenas como um virtuosismo físico, mas sim como um meio de expressão dramática da comunicação. Segundo Noverre, citado por Ellmerich (1964),

> *"Cada movimento de dança deverá corresponder a um movimento de espírito. Os momentos importantes devem ter a força plástica de uma pintura para o espectador. As mãos das bailarinas devem "dizer" alguma coisa: se os músculos do rosto carecem de expressão, se os olhos não "declama", o resultado será falso e a impressão falsa. É preciso arrancar as máscaras horrendas, queimar as perucas ridículas, suprimir as vestimentas incômodas".*

Assim, Noverre iniciou um novo processo de mudança nos bailados. Ao morrer, deixou o *Dictionnaire de la dance*, e suas teorias mais tarde foram retomadas por Diaghley, Martha Graham e outros.

2.4 - A dança na Idade Contemporânea:

Já no início do século XIX, a sociedade francesa sofreu grandes modificações após a revolução, dando origem a outras formas de concepções artísticas. Neste contexto, surge o Bale Romântico, [34] como que na busca de um sonho, as bailarinas buscarão nesse momento sair do chão, utilizando as sapatilhas de pontas [35] (Ellmerich, 1964).

---

[32] A Itália foi a primeira a adotar os teatros, conhecidos como teatro Italiano, onde os dançarinos ficam de frente para o publico.
[33] Garaudy, 1980
[34] O Romantismo se caracterizou pela busca da tradução dos sentimentos dos sonhos, das melancolias, das paixões e das idéias revolucionárias.
[35] As sapatilhas de ponta foram desenvolvidas pelo pai da bailarina Maria Taglione em 1826.

Maria Taglione, aos 13 anos de idade, dançou pela primeira vez com sapatilhas de ponta usando, também pela primeira vez, os tutus [36].

O balé clássico, que teve como berço a França e a Itália, propagou-se por toda a Europa. Mas foi na Rússia, a partir de 1900, que encontrou o seu apogeu, através do bailarino francês Marius Petipa[37]. Enquanto na França[38], os bailarinos se preocupavam com a beleza dos movimentos, as escolas russas preocupavam-se com autonomia, técnica e estilo, dando mais velocidade e eficácia de execução dos movimentos.

A Rússia se tornou um grande centro de danças clássicas, devido a dedicação total, concentração absoluta, obediência e noção de conjunto, estabelecidos para os dançarinos pelos mestres da dança.

A partir de 1909, com a Companhia de Diaghilew [39], a Rússia tornou-se uma das mais conhecidas e reconhecidas escolas de dança do mundo, divulgando e propagando o balé clássico, tendo como característica marcante a disciplina acadêmica e seus grandes bailados, como, por exemplo, *A bela adormecida* [40], criada em 1921, e *A morte do cisne* [41], idealizado para a bailarina Anna Pawlowa[42].

Anos depois, muitos dançarinos protestaram contra a técnica do balé clássico. Eles o interpretavam como um ocorrido como um encadeamento de movimentos estabelecidos que restringia ao homem sua liberdade de expressão, porque obedeciam a uma ordem já pré-determinada. Os artistas e dançarinos, clamando por mudanças, buscavam em seus espetáculos uma forma de movimento que tivesse mais vida, mais liberdade. Mas não rejeitavam totalmente a tradição clássica do balé.

---

[36] Estas roupas são as mesmas utilizadas até os dias de hoje.
[37] Petipa conduzia seus balés a partir das tradições de Noverre.
[38] Na academia "Opera de Paris".
[39] Inovador do balé russo, foi um empresário que contava com a colaboração de grandes coreógrafos como Fokine e grandes bailarinos como Nijinsky.
[40] Criada pelo coreógrafo Marius Petipa em colaboração com Tchaikowski,
[41] Criado pelo coreógrafo Michel Fokine, aluno de Petipa.
[42] Anna Pawlowa, bailarina Russa, filha de pais pobres, foi contratada por Diaglive em 1910 para participar do balé russo, mas logo fundou sua própria companhia, sendo considerada pelos críticos de Londres, uma das mais extraordinárias bailarinas do seu tempo tempos. Sua companhia esteve ao Brasil em 1917

2.4.1 - O surgimento da dança moderna:

Laban[43], foi o primeiro coreógrafo que ignorou a técnica do clássico. Ele questionava os limites da linguagem, delimitados pelo balé clássico. E criou o estilo expressionista alemão para a dança moderna. Na busca da liberdade corporal, ele estudou as bases de uma nova dança [44], que teve continuidade por diversos outros bailarinos importantes da época, como por exemplo Mary Wigman[45] e Maurício Bejart [46] (Navas, 1992).

Enquanto isto, do outro lado do mundo, nos EUA, que se encontrava em plena ascensão industrial, ocorreu um grande apoio às artes, principalmente no cinema.

As novas escolas de dança passaram a buscar uma linguagem que expressasse os sentimentos deste novo século, pois a linguagem utilizada no balé clássico até aquele momento, tinha sido codificada tendo como referencial os postulados estéticos do Renascimento. Então, a partir de questionamento e de contestações, a dança moderna foi intensificada nos EUA e na Alemanha.

As causas da necessidade de uma nova linguagem, a dança moderna, justifica-se pela necessidade de liberdade de expressão e pelo surgimento de um novo homem, determinado pelos horrores da Primeira Guerra, das transformações econômicas, sociais, políticas e filosóficas. Nesta época, influenciado pela arte moderna que se instalava nos EUA, duas dançarinas fundaram uma escola de dança com esta nova concepção de mundo. Isadora Duncam[47] e Ruth ST Denis.

Ambas questionavam a arte e como a faziam em suas vidas. A partir deste questionamento elas romperam com a tradição clássica. Isadora Duncam recusou os

---

[43] Um dos fundadores da dança moderna expressionista alemã, sua biografia encontra-se em anexo nesta dissertação

[44] Primeiro ele elaborou os componentes essenciais para a dança: espaço, tempo e peso (até então, a dança acadêmica, o balé clássico, tinha sido evoluída por um espaço plano). A partir destes estudos, a dança foi projetada na exploração do espaço nas suas diversas direções.

[45] Mary Wigman foi bailarina, coreógrafa e professora alemã. É também uma das matrizes da dança moderna alemã. Foi aluna de Dalcroze, de Laban. Suas danças se caracterizam por movimentos bruscos, voltados para o chão, e a utilização de máscaras carregadas de dor e sofrimento, representando as marcas da destruição da Alemanha após as guerras.

[46] Bailarino e coreógrafo francês, aluno de Laban, ele utilizou no seu trabalho danças étnicas e as tradições locais. Sua companhia se apresentou no Brasil em 1963 e em 1979.

[47] Isadora (1877-1927) propôs uma dança completamente diferente do balé, livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta. Ela utilizava músicas na época considerada "não apropriadas para a dança", como peças de Chopin e Wagner. Sua proposta renovadora e transformadora obteve grande sucesso no início do século. Suas apresentações ficaram marcadas por serem dançadas de túnica de seda e descalça .

ensinamentos da dança clássica, abandonou as sapatilhas, e buscou livrar o corpo de qualquer repressão. Os seus movimentos foram inspirados nos movimentos das ondas e do vento, e nas frisas da Grécia antiga. (Lever, 1987)

O marido de Ruth, Ted Shawn [48], por sua vez, que era atleta e dirigia uma companhia de jovens ginastas, tentou quebrar com os tabus que impediam o crescimento da dança masculina. Na sua escola, os alunos tinham além de ginástica, aula de música, danças tradicionais, balé e gestos dramáticos.

Vale aqui ressaltar que a forma de arte popular da época era o cinema, assim como o balé clássico, a dança moderna também tinha caráter elitista.

Em 1917, os E.U.A decidiram tomar partido na I Guerra Mundial. Neste período, as escolas de dança foram fechadas e os bailarinos se dedicaram a cuidar das vítimas da guerra. Um ano depois, as escolas retornaram e duas bailarinas se destacaram: Martha Graham[49] e Doris Humphrey [50].

Do ponto de vista de Martha Graham, a dança moderna foi vista como uma experiência humana enquanto linguagem. Ela era contra os princípios da dança clássica, acreditando que a tradição clássica era vazia de conteúdo.

Durante alguns anos, desenvolveu sua própria técnica, inspirada na combinação da técnica do balé clássico com o balé romântico, onde ela refinou os movimentos de maneira que se pudesse mostrar sentimentos, através de imagens produzidas no dia-a-dia dos dançarinos. Nos seus estudos, ela explorou o estado de emoção dos indivíduos, projetados a partir de imagens construídas pelo corpo. Este processo foi utilizado não somente para motivar o movimento, mas para investigar, manipular e sintetizá-lo, criando assim uma técnica individual, onde o corpo é o instrumento de expressão do bailarino [51] (Graham, 1991).

---

[48] São chamados pelos norte-americanos de mama Ruth e papa Ted, respectivamente, da dança moderna. Foram mestres de Martha Graham.

[49] Martha Graham (1894-1991), com sua técnica, influenciou toda uma geração durante o séc. XX. Em abril de 1991, ela recebeu pelos bailarinos o título de matriarca da dança moderna e seu nome é reconhecido como sinônimo da dança moderna.

[50] Doris Humphrey (1895-1958), também era uma bailarina e coreógrafa que defendia a liberdade do movimento corporal. Na sua técnica privilegiava a exploração espacial, em movimentos de quedas e recuperações.

[51] Foi a partir destes princípios que desenvolvemos o trabalho de dança em cadeira de rodas.

Martha Graham se posicionou contra a auto expressão defendida por Isadora Duncam. Ela não acreditava que a dança fosse somente a exaltação da emoção do momento (Graham, 1991).

Nos anos 30, dançar, como o sapateado e o jazz invadiram os clubes noturnos. Nesta época, muitas escolas, fundações e teatros foram aberto. A dança moderna e a dança expressionista alemã estavam no auge. Ambas rejeitavam tudo o que já existia e buscavam sua própria identidade. Nova York tornou-se então a capital da dança.

Com a ascensão da dança moderna, foi criada uma nova gramática de movimentos, com uma sintaxe diferente daquela do balé clássico. Neste período, a dança moderna estava imbuída de idealismo social e da crença em uma nova forma de vida. É importante ressaltar porém que nesta época só mulheres participavam da dança moderna.

Martha Graham dançava protestando contra o desemprego, as diferenças sociais e as tragédias da guerra. Doris Humphrey também montou uma companhia de dança em Nova York, e seus trabalhos também foram inspirados no idealismo social da época[52].

Enquanto isto, a dança moderna também já tinha uma posição mais importante do que a clássica na Alemanha. Os alunos de Laban e Wigmam espalharam a dança no mundo todo.

Em 1932, a Alemanha apresentava dificuldades econômicas e políticas, e a dança alemã encontrava-se no auge. O bailarino Kurt Jooss [53], como um eco da realidade, mostrava na dança uma critica à ordem social, inserindo em seus trabalhos a questão das diferenças sociais[54].

Laban e Wigman não transferiram para suas danças a situação social do País. No entanto, Laban escreveu para Jooss dizendo:

---

[52] A partir de 1936, Doris abandonou a dança porque passou a sofrer de artrite.

[53] Kurt Jooss (1901-1979), bailarino e coreógrafo alemão, trabalhou com Laban. Em 1933, com a guerra, transferiu-se para a Inglaterra, retornando para a Alemanha em 1968. É considerado uma das matrizes da dança expressionista alemã.

[54] Nesta época, a divisão entre classes podia ser identificada na dança. . As classes populares dançavam o Charleston e na classe alta dançava-se a valsa.

"Você encontrou uma linguagem cujo movimento exprime, de forma simples, os conceitos seculares e fundamentais que só podem ser expressos através da dança"[55].

Mas o Partido Nacional Socialista imperou na Alemanha. Em Janeiro de 1933, Hitler assumiu o poder, e em seguida, no mês de maio, tomou todos os direitos de assembléia e, consequentemente, o direito de liberdade de expressão foi eliminado. Nesta época, muitos intelectuais, artistas e judeus, emigraram para a Inglaterra e para os EUA.

Laban e Wigman continuaram na Alemanha. Seus dançarinos porém que até então tinham sido educados para buscar a liberdade de movimento, passaram através do nazismo a ter seus corpos submissos a movimentos de ginástica.

Nos EUA, no entanto, os dançarinos da dança moderna continuaram a defender, através da dança, os seus direitos de liberdade. A partir de 1936, estes dançarinos passaram a se encontrar anualmente no verão para discutir e apresentar os trabalhos desenvolvidos por eles. Durante estes encontros, eles apresentavam e davam aulas nas universidades, facilitando e propagando assim a dança moderna.

No encontro de 1938, com a participação do dançarino Lemom [56], a dança moderna passa pela sua primeira modificação. Lemom era um dançarino influenciado pelo expressionismo alemão, que se preocupava com as questões sociais, e via o artista como porta-voz da consciência moral de sua época.

Diferentemente de Lemom, Martha Graham iniciou uma outra fase de sua vida, afastando-se das questões sociais e envolvendo-se com a psicanálise, onde pode interpretar o homem nos labirintos do inconsciente.

Mas a partir de 1939, com a explosão da II Guerra Mundial, a ditadura foi estabelecida e a dança ficou estremecida pelas confusões do mundo. Com o início da Guerra, muitos artistas emigraram para os EUA, e consequentemente, em 1940, Nova York tornou-se o grande centro das artes modernas.

---

[55] Depoimento mostrado no documentário dança do século (1996).
[56] Pouco tempo depois, Martha Graham se casou com Lemom.

Nesta época, não só Martha Graham, mas muitos dançarinos retiraram da dança moderna o conteúdo social. Eles não queriam contar as histórias de guerra, não queriam dançar a realidade, e sim a abstração[57] de movimentos.

Após a guerra em 1945, o mundo estava horrorizado e destruído. Paris, a cidade que simbolizava a liberdade, era frequentada por uma juventude desiludida. Foi nesta época que o bailarino Maurício Bejart retratou, nas suas danças, os medos e testemunhos da sua solidão.

Sua dança mostrava a angústia da época e a busca dolorosa de encontrar o significado da humanidade ter estado face a face com a morte, buscando assim compreender as realidades sociais da época. *"Eu queria chocar para acordar e conscientizar as pessoas"* (Bejart, 1996) [58].

Nesta época, os espetáculos produzidos por Bejart foram apresentados em estádios, contraponto a dança como mera diversão da aristocracia, libertando-se dos teatros elitizados. Assim como Bejart, muitos bailarinos tentaram utilizar a dança para manifestar suas insatisfações, mas, segundo Balanchine (1996) [59]: *"era difícil tentar coisas novas, porque éramos vigiados como se estivéssemos cometendo um crime".*

. Os dançarinos queriam dançar os significados daquela época, exprimir os sentimentos que traziam na alma, a experiência de uma época conturbada da história, marcada pelas Guerras. Com isto os homens queriam dançar a esperança de um mundo novo.

Muitos dançarinos da dança moderna se opunham às escolas e aos métodos pré-estabelecidos. A principal característica era a busca de uma nova linguagem, onde pudessem oportunizar a liberdade de criação, permitindo o desenvolvimento dos potenciais individualizados de cada dançarino.

Com isto, a dança moderna foi embasada na busca de um método que oportunizasse experiências corporais, que abordasse um novo mundo, através da

[57] Segundo Duschene, citado por Navas (1992), dança abstrata é a dança sem história que conta a sua própria história...
[58] Depoimento dado no documentário *A dança do século.*
[59] Depoimento dado no documentário *A dança do século.*

relação do homem com o seu próprio corpo, e do seu corpo com o mundo, expresso pelos movimentos que significassem os valores humanos da época[60].

. Alguns anos depois, em 1965, ocorreu a guerra do Vietnã. No meio da guerra, a juventude americana fez vários protestos. O movimento hippie lançou o slogan "Paz e amor", Bob Dylan cantou em protesto do movimento dos direitos civis, nos campos universitários a revolta era crescente. Ocorreu uma rejeição por parte dos jovens aos valores que geraram a guerra, todos aclamavam por uma vida livre isenta de agressão.

Os jovens não queriam nada que tivesse como característica a ordem estabelecida. Assim, os palcos foram muitas vezes abolidas e os apartamentos e os telhados de Nova York viraram o espaço das manifestações de liberdade de expressão e os dançarinos dançavam de camiseta e tênis[61].

A dança moderna, enquanto movimento de arte de uma elite, continuou ainda em ascensão, e os anos 70 viveu o triunfo do modernismo e depois do pós-modernismo[62].

Atualmente o mundo também se encontra em crise política, social e moral, e a dança continua sendo um veículo de comunicação entre os homens. Em 1988 o grande tema dançado pelos bailarinos em Londres e em Nova York também mostrava os medos e testemunhos da solidão causado no homem, mas... desta vez pela Aids.

Diante do exposto acima, percebe-se que o discurso da dança, na historicidade, se filia a uma tradição em que ela é culturalmente produtiva na sociedade. Compreendemos a dança moderna, portanto, como a construção de imagens, configuradas no espaço e significadas dentro da cultura. Não podemos, porém perder de vista que o significado da dança sofre mudanças a partir do momento em que o corpo passa a significar emoções, atravessado pela dança. Isto pode produzir outros efeitos de sentidos na sociedade.

---

[60] Segundo Garaudy (1980), a teoria da dança moderna é enraizada essencialmente na originalidade na vivência/experiência dos movimentos, apresentando três propósitos fundamentais:
1) - resistência corporal,
2) - liberdade do corpo e do espírito,
3) - espontaneidade na ação.

[61] Referência ao movimento Pop.

[62] Inspirada na linguagem do dia-a dia, defendendo a fusão de diversos estilos de dança, onde as experiências pessoais são valorizadas, a partir de 1980, surgiu na França a dança contemporânea, que tem os mesmos princípios técnicos da dança moderna.

2.5 - A contextualização da dança no Brasil:

A dança no Brasil está primeiramente associada aos índios[63] e em seguida à influência que veio com os negros africanos, a partir de 1538 [64], No período do Brasil Colonial, os nobres também trouxeram danças de salão, que eram modas que vinham da Europa como por exemplo os minuetos e as valsas.

A partir de 1922 muitas companhias de balé da Europa vieram para o Brasil a convite da corte. E, devido às guerras, alguns professores russos e franceses ficaram exilados no Brasil. Eles começaram então a dar aulas particulares para as moças da elite, para que elas aprendessem a ser delicadas.

. Nesta época, predominava no Brasil o teatro de revista. A dança tinha papel secundário, sem preocupações com a técnica interpretativa.

Em 1927, foi criada a primeira escola de bailado, junto ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina Maria Olenewa [65]. Mas a companhia só foi oficializado em 1930. A partir de 1930 então, começaram a surgir as companhias de dança. A Companhia *Balé da Juventude,* dirigida pelo bailarino Igor Scwezoff, foi a primeira companhia que realizou uma tourné de dança pelas principais cidades do país, onde apresentavam um espetáculo de dança, música e teatro.

A convite do DCE da Universidade Federal de Minas Gerais, o primeiro bailarino desta companhia, professor Carlos Leite[66], resolveu desenvolver um trabalho de balé clássico na cidade de Belo Horizonte. Carlos Leite, durante 55 anos de dedicação à dança, seguiu rigorosamente a tradição clássica.

Em 1932 chegaram ao Brasil as primeiras influências da dança moderna, tendo como precursores a bailarina Chinita Ullmann[67] e posteriormente Maria Duschenes [68],

---

[63] Segundo Ellmerich (1964), o jesuíta José Anchieta empregou a dança (catequese dos índios) para ser apresentado nas festas religiosas da Santa Cruz e do Espírito Santo Santo.

[64]Como por exemplo o maracatu e a congada.

[65] Maria Olenewa, bailarina russa, veio ao Brasil em 1927 numa turnê da companhia de Anna Pawlowa. Ao ficar no Brasil fundou a companhia do Rio de Janeiro, foi professora de alguns bailarinos que também influenciaram na divulgação da dança no Brasil, como por exemplo o bailarino Carlos Leite.

[66] Carlos Leite foi um dos meus professores de dança em 1981, na Fundação Clóvis Salgado/ Palácio das Artes em Belo Horizonte. Durante suas aulas, havia sempre uma vara que permanecia ao seu lado, como "instrumento de aprendizagem".

[67] Ullmann, nascida em Porto Alegre, foi estudar com Mary Wigman na Alemanha. Retornou à São Paulo em 1932, abrindo uma escola de dança na Rua Angélica em São Paulo.

René Gumiel[69] e Yanka Ruska[70]. Somente em 1940 foi criado a Escola de bailado da Prefeitura Municipal de São Paulo com direção de Vaslav Veltchek.[71] Em 1943, Maria Olenewa mudou-se para São Paulo para dirigir esta companhia, onde permaneceu até 1948. Após esta data, ela manteve sua própria escola.

Em relação à dança moderna, a primeira escola oficializada só se deu em 1956, em Salvador, onde a escola de dança foi filiada à Universidade Federal da Bahia, tendo como primeira diretora a bailarina Yanka Rudzka, passando a direção para Rolf Gelewski[72] em 1960.

Entre as influências da dança moderna no Brasil, está o expressionismo alemão, e, a partir da década de 60, as influências de Martha Graham. Através destas escolas, a dança foi propagada na cultura brasileira[73] e em 1959 foi realizado, na cidade de Curitiba, o I Encontro de Escolas de Dança do Brasil.

Na década de 60, a dança moderna tomou maior impulso e veio se desenvolvendo relevantes trabalhos no mundo da arte.

Muitos grupos de dança foram criados. Atualmente existem cinco companhias de dança mantidas pelas secretárias de cultura e pelo estado. São elas: escola do teatro

---

[68] Maria Duschene, bailarina húngara, iniciou seus estudos com Dalcroze e também com Jooss na Escola de Dartington Hall na Inglaterra. Seus pais trabalhavam com borracha na Hungria, devido a II Guerra Mundial, resolveram mudar para o Brasil, continuando no mesmo ramo de negócios, em 1940. Quando chegou ao Brasil, lecionou dança para as crianças do colégio Mackenzie em São Paulo. (Seu trabalho se baseava nas teorias de Laban.) Duschene deu aulas particulares para muitas bailarinas que influenciaram e influenciam a dança brasileira, como por exemplo Yolanda Amadei e Lia Robatto. Também foi responsável pela criação e direção de alguns projetos como o Projeto Dança/Arte do movimento desenvolvido nas bibliotecas de São Paulo em 1964 e o Pró-arte, desenvolvimento em 1965 e 1973.

[69] René Gumiel, bailarina francesa, iniciou seus estudos com Dalcroze e aos 17 anos de idade estudou na Escola de Dartington Hall na Inglaterra com Jooss, também foi aluna de Maurício Bejart e de Laban. A primeira vez que esteve no Brasil, foi a convite de uma amiga (Moema Vergara). Gumiel mudou-se para São Paulo em 1957, onde montou sua escola de dança e também trabalhou na televisão. Em 1958 voltou para a Europa onde realizou diversos trabalhos, mas retornou ao o Brasil em 1962, onde instalou moradia. Foi nesta época que ela abriu sua primeira escola de dança moderna (na rua Augusta), fechando em 1988, quando passou a ter problemas de saúde. Sua contribuição na dança moderna fez ser reconhecida juntamente com Duschene como sendo as mães da dança moderna no Brasil.

[70] Yanka Rudzka, bailarina polonesa que veio para o Brasil em 1952, criou sua escola de dança moderna em São Paulo. Foi professora de muitos bailarinos que atuam com a dança no Brasil, como por exemplo Lia Robatto (UFBA). Rudzka lutou muito para oficializar sua escola de dança, mas foi na direção da primeira universidade de dança do Brasil, na Universidade Federal da Bahia, que pode realizar seus sonhos

[71] Vaslav Veltcheck (1896-1967), bailarino e coreógrafo tcheco, estudou e trabalhou na Opera de Paris. Em 1939 tornou-se coreógrafo do Balé de Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1940 fundou a Escola Municipal de Bailado da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

[72] Gelewski, bailarino russo, estudou dança com Jooss, e veio para o Brasil em 1930. Sua maior contribuição para a dança moderna se encontra na publicação do Livro *Estudo básico das formas,* publicado em 1971.

[73] Nas classes sociais elitizadas.

municipal do Rio de Janeiro, a escola do teatro municipal de São Paulo, a escola da Fundação Clóvis Salgado, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, a escola de dança do teatro Guaíra de Curitiba e a escola de dança da Universidade Federal da Bahia.

E ainda, como escreve Robatto (1992), "em cada bairro das cidades de médio e grande porte do Brasil há uma academia de dança". Portanto, a dança é uma atividade de grande representatividade social no Brasil.

Este fato se comprova nos festivais de dança de Joinville e nos festivais de dança de Uberlândia. O número crescente de participantes de cada ano mostra o que há de mais emergente na dança. Os resultados dos festivais comprovam que as idéias e padrões inquietantes estão propondo novos paradigmas para a dança.(ver figura 10.) Os trabalhos apresentados pelos grupos vem mostrando o rompimento das fórmulas pré-estabelecidas, posto que ele tem transformado o conceito do corpo do bailarino[74], O prelúdio de um futuro próximo vislumbra a proposta de rupturas que provocaram outros sentidos da dança, onde a dança será vista sobre uma outra ótica, que estava camuflada pela cultura do corpo.

Porém o jogo de determinantes que constróem a cultura do corpo, para a dança ainda tem incorporado fundamentos do paradigma cartesiano mecanicista na forma da exacerbação do alto rendimento e da sanidade física/mental.

Neste contexto, o corpo deficiente visto nos trabalhos de dança em cadeira de rodas, aparece fora do horizonte da sanidade e rendimento exigido pelo paradigma dominante.

O trabalho de dança em cadeira de rodas, portanto, vem em sentido contrário ao paradigma estabelecido, pois valoriza um corpo que significa sentidos que precisam ser compreendido, sob uma outra ótica, tanto em relação ao corpo quanto em relação à dança.

---

[74] Vide anexo IV.

Fig. 10 - Grupo de dança moderna da USP, 1º lugar na categoria de dança moderna no Festival de Joinville, 1996.

2. 6 - A Dança em Cadeira De Rodas:

A dança para pessoas portadoras de deficiência física, é uma modalidade reconhecida desde junho de 1989 (ISOD, 1992)[75].

No contato com trabalhos de dança junto a pessoas portadoras de deficiência, tanto no Brasil como no exterior, observei que os grupos possuem algumas diversidades, apresentando características próprias em relação aos dançarinos e ao método utilizado.

Alguns são compostos de dançarinos portadores de deficiência física que utilizam cadeira de rodas (cadeirantes)[76], outros por dançarinos portadores das diversas deficiências (auditivos, físicos e mentais), e outros ainda de dançarinos portadores de deficiência física (cadeirantes) e dançarinos não-deficientes (não-cadeirantes).

Quanto ao método apresentado, destaca-se a utilização da dança moderna, criativa, contemporânea, terapêutica, folclórica e outros. O que se percebe é que cada grupo opta por uma modalidade de acordo com a historicidade da criação dos mesmos, muitas vezes sem se preocupar com os princípios pedagógicos da dança e com a fundamentação do método utilizado. A diversidade das propostas metodológicas talvez se justifique pelo fato de estarmos ainda vivendo um processo de transformação e definição do que é a dança. Na verdade, estamos a caminho para determinar, descobrir, inventar ou adaptar métodos que melhor proporcionem às pessoas portadoras de deficiência física maior liberdade de movimentos significativos para com a sua realidade.

Atualmente, a dança em cadeira de rodas é regulamentada pelo International Sports Organization For The Disabled - ISOD, com sede em Munique, e no Brasil é apoiada e divulgada pelos Comitês Estaduais e Municipais do Programa Very Special Art do Brasil, vinculada à Very Special Art dos EUA, com sede no Rio de Janeiro e em diversos estados brasileiros.

---

[75] De acordo com a ata de fundação e regulamentação da International Sports Organization for the Disabled.

No Brasil a dança em cadeira de rodas, é desenvolvida por grupos independentes vinculados às universidades, associações de deficientes e prefeituras municipais, centros de reabilitações e algumas escolas de dança isoladas, porém ainda não existe nenhum grupo oficialmente regulamentado e mantido pelos órgãos governamentais.

2.6.1 - ISOD - International Sports Organization For The Disabled:

Em janeiro de 1991, na cidade de Munique, foi fundada o ISOD (sub-comitê para dança em cadeira de rodas), durante a II Conferência Internacional para dança em cadeira de rodas, definindo a dança em cadeira do seguinte modo:

> *"A dança em cadeira de rodas é uma forma especial das danças com deficientes, a qual difere pela sua técnica especial da dança com deficientes, cegos, surdos, mentais e de aprendizagem. A figura central é o homem que depende por sua deficiência de aparelhos-suportes de sustentação e de movimento ou de sua mobilidade em andar é limitada por causa do seu sistema nervoso periférico. Ele sempre depende de uma cadeira de rodas ou tem tanta dificuldade* em andar que é mais fácil para ele de se *locomover numa cadeira de rodas. Ele pode, como qualquer pessoa, ter alegria e divertimento no movimento e na música em companhia de semelhantes* (ISOD, 1992)".

Segundo este comitê, a dança em cadeira de rodas é praticada em mais de vinte países, dentre estes o Brasil, que já apresenta alguns grupos isolados e de grande importância social.

O objetivo do sub-comitê para dança em cadeira de rodas é promover a dança em cadeira de rodas no mundo inteiro em forma de atividade recreativa e de competição.

Para o comitê, estes objetivos podem ser alcançados através de:

---

[76] Terminologia adotada pela ISOD.

1 - estabelecimento de contato com organizações nacionais de esportes para deficientes, para incluir a dança em cadeira de rodas no seu planejamento;

2 - melhoramento dos dançarinos por treinamento adequado e troca de informações;

3 - organizações e encontros sociais, publicações de artigos e outros trabalhos para promover a dança em cadeira de rodas;

4 - treinamento de instrutores, professores, treinadores e juizes.

Hoje, a dança em cadeira de rodas, é apresentada em diversos campeonatos regionais, e, desde 1994, já existem os campeonatos mundiais.

Nestas perspectivas, a ISOD apresenta como objetivos da dança em cadeira de rodas além de todos os aspectos para os não - deficientes que são aplicados aos deficientes, destaca-se ainda:

1 - Sob aspectos da medicina:
- melhorar a função cardiovascular,
- ativar a capacidade física em geral,
- compensar a deficiência de movimentos.

2 - Sob aspectos psicológicos:
- melhorar a autoconfiança,
- formar a autoconsciência,
- fortalecer a imagem da sua personalidade.

3 - Sob aspectos sociais:
- melhorar a capacidade de comunicação e ter alegria em fazer contatos,
- melhorar a capacidade de cooperar, a prontidão para trabalhar em grupo e a criatividade,
- aumentar a capacidade de integração.

4 - Sob aspectos da motricidade:

- melhorar a postura, a movimentação e a habilidade,
- melhorar a capacidade de coordenação,
- aprender formas de danças com todas variações.
- melhorar a habilidade de movimentar a cadeira de rodas no ritmo da música.

Estes dados foram obtidos na ISOD, de acordo com o regulamento existente para desenvolver e divulgar a dança em cadeira de rodas.

2.6.2 - Very Special Art (VSA):

Criada oficialmente em 1990, a VSA constituiu-se como uma associação não-governamental, sem fins lucrativos, filiada ao Very Special Arts/Internacional, do Kennedy Center for the Performing Arts, em Washington, e adota a política de não-segregação. Seu programa é moldado por ações integradoras, defendendo o princípio de que o artista deficiente não difere dos demais, apenas encontra barreiras físicas e institucionais que dificultam a aceitação de sua arte (Funarte, 1992).

Composto por comitês estaduais e municipais, tem como objetivo identificar as organizações que trabalham com pessoas com necessidades especiais que desenvolvam trabalhos nas áreas culturais (artes visuais, cinema, dança, fotografia, música, teatro, artesanato e literatura).

A proposta de divulgação destas atividades se apresenta sob duas vertentes.

1 - Arte-processo - estimular os grupos que trabalham com arte em função do desenvolvimento educacional e da integração social da pessoa portadora de deficiência física;

2 - Arte-produto - promover e divulgar a produção artística em todas as suas manifestações.

Baseado nos objetivos da vertente Arte-Produto, a Very Special Art tem organizado alguns eventos culturais. A apresentação de dança em cadeira de rodas ocorreu nos seguintes eventos:

MUNICIPIOS/ESTADOS	ANOS
Rio de Janeiro - RJ	1991
Juiz de Fora - MG	1993
Natal - RN	1995
Curitiba - PR	1996
Manaus - AM	1997
São Paulo	1998

Quadro 2. Locais de apresentação de dança em cadeira de rodas promovido pela (VSA).

2.7 - Grupos independentes: os grupos de dança para pessoas portadoras de deficiência física:

Os grupos independentes de dança em cadeira de rodas tem suas iniciativas calcadas no princípio que visa colocar o conhecimento produzido da dança junto à pessoa portadora de deficiência física, ou seja, à serviço de uma população até então desacreditada. No que se refere aos conteúdos e benefícios da dança, enquanto atividade, ela promove a interação social, e uma troca de experiência.

O interesse no desenvolvimento esta modalidade, acredito, é intensificado na medida em que percebemos a existência de uma outra realidade, que esta se fazendo presente na dança e na educação física. As pessoas que atuam nestas áreas não podem mais compactuar com a idéia de isolamento, conforme o que está citado por Carmo (1978):

> *" ... é tão comum que grande parte dos profissionais que atuam junto a estes indivíduos tem se preocupado com eles, dentro de uma visão espaço-temporal, apenas enquanto fenômeno presente, aqui, agora. Aceitam as ppd como se não possuíssem*

história, como se a " deficiência" manifesta fosse fruto do acaso, da negligência individual, ou da vontade "divina".

O que percebemos é que os profissionais da área estão compromissados com a realidade imediata que nos cerca em relação a concepção de aptidão física, de dança, de homem, de mundo e de sociedade.

NOME DO GRUPO	INSTITUIÇÃO	DATA DE FUNDAÇÃO	NUMERO DE BAILARINOS
Aderes	Associação dos Deficientes de Sorocaba/SP	1996	
Ázigo	Independentes	1990	07
Companhia da Dança Anjos	Escola Estadual Calazans Pinheiro - Natal/RN	1985	62
Companhia de Dança "Arte de Viver"	ADFISA - Asaociação dos Deficientes Físicos de Santos	1996	02
Eficiart	ADDF/PE-Associação Desportiva de Deficientes Físicos - Paulista/PE	1995	10
Limites	Associação dos Deficientes Físicos do Paraná - Curitiba/PR	1992	16
Percepção da Dança	Instituto Paranaense De Cegos - Curitiba/PR	1993	11
Roda Viva Cia De Dança sobre Rodas	Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Natal/RN	1995	15
Giro de Dança em Cadeira de Rodas	Niterói- RJ	1994	

Quadro 3 - Grupos de dança em cadeira de rodas do Brasil* Pesquisa realizada em Julho/96.

O quadro número 3 mostra os grupos de dança para pessoa portadora de deficiência física no Brasil, modalidade que esta sendo desenvolvida desde 1985, apresentando um número crescente de adeptos conforme mostra o gráfico abaixo.

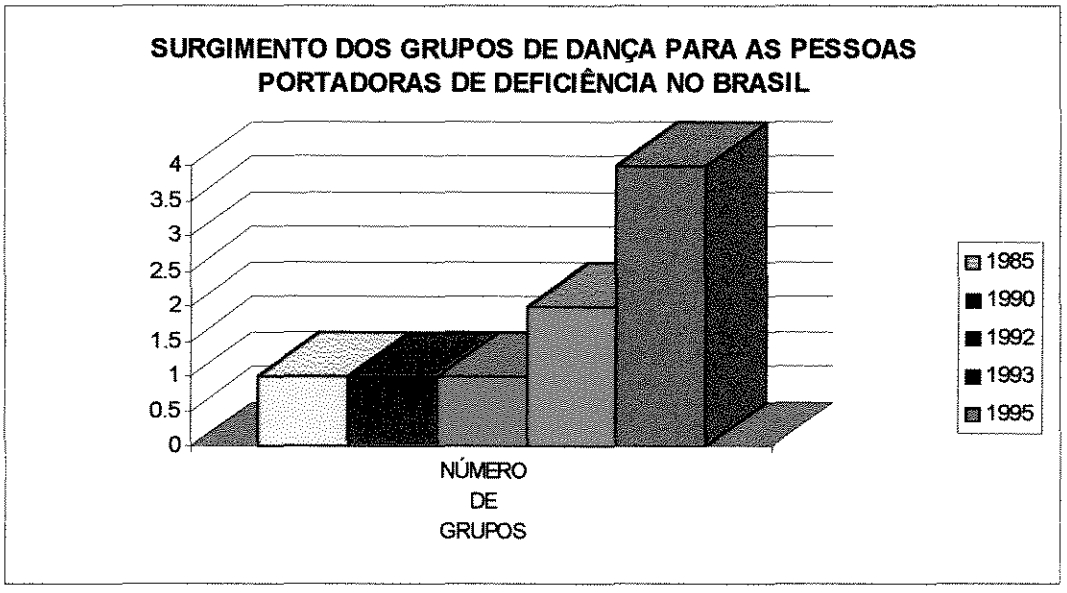
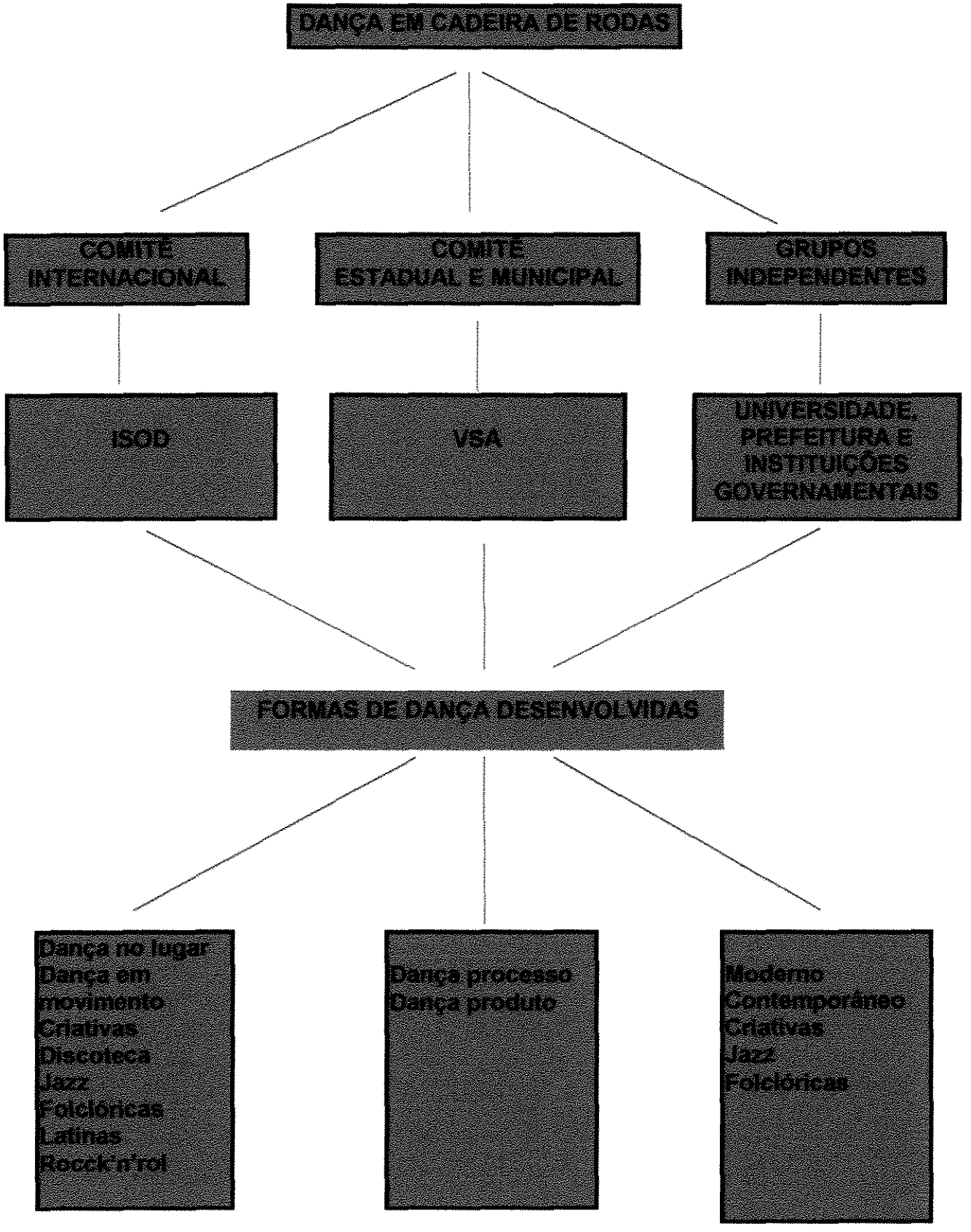


Gráfico 1: Mostra o crescimento e desenvolvimento de dança para pessoas portadoras de deficiência física no Brasil.

Diante do exposto acima, apresento um organograma que ilustra as formas de desenvolvimento e divulgação da dança para pessoas portadoras de deficiência física, no Brasil



Quadro 4 - Desenvolvimento e divulgação da dança para pessoas portadoras de deficiência física

Capítulo III

3.0 - O GRUPO DE PESQUISA: GRUPO ÁZIGO

3.1 - A história do Grupo Ázigo:

O grupo Ázigo foi criado na Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia formado por 10 participantes, que aceitaram participar voluntariamente de um trabalho de iniciação cientifica. Todos apresentavam como deficiência a paraplegia, conseqüência da poliomielite, sendo necessário para se deslocarem a utilização de cadeira de rodas. Nesta época, o grupo apresentava uma concepção de corpo ainda muito cristalizada pelas concepções sociais.

Após algum tempo de trabalho, algumas pessoas se desvincularam do grupo, permanecendo apenas 7 participantes, sendo 1 homem, e 6 mulheres.

A partir de 1991, o grupo começou a participar em eventos culturais relevantes no Brasil e a proposta de dança desenvolvida foi divulgada em diversos Congressos Nacionais e Internacionais, demostrando que a dança não é uma atividade exclusiva das pessoas ditas "normais".

Diante destas apresentações, em 1993 o grupo foi homenageado pela Secretária de Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia com um Cartão de Prata, sendo considerado o **grupo destaque em dança** no IV Festival de dança do Triângulo Mineiro Também em 1993, o grupo foi homenageado pela Câmara Municipal de Batatais com **Votos de Congratulações em Ata**, pelo trabalho social prestado a comunidade.

A partir de 1993, após esta gratificante experiência, o grupo já batizado com o nome ÁZIGO[77], incorporou novos integrantes. Mas, devido à performance adquirida pelo mesmo, e o número de pessoas interessadas nesta proposta, foi necessário criar um segundo grupo com atividades paralelas.

---

77 - Ázigo, significa o nome de uma veia existente junto a coluna vertebral do ser humano, que constitui-se única e de extrema relevância para a locomoção.

O grupo passou por diversos momentos, felizes e infelizes. Algumas pessoas se casaram, seguindo outras direções na vida, outros muito se dedicaram ao grupo. Foram muitos encontros e desencontros, encantos e desencantos, no entanto, o grupo continuou a demonstrar sua proposta, em diversos eventos.

Depois de muito trabalho e dedicação, o grupo foi em 1995 reconhecido e homenageado pela sociedade através da Associação de Impressa do Triângulo Mineiro e Alto Paranaiba - AITMAP, tendo sido considerado o melhor trabalho em arte de 1995 do Triângulo Mineiro.

3.2 - Mudanças no caminho:

No ano de 1996, sendo coordenadora do grupo e, com o objetivo de enriquecer meus estudos na área, ingressei no mestrado da Unicamp, mudando para Campinas (SP). Diante deste fato, e por questões políticas, o grupo optou por se tornar independente e seguir o seu próprio caminho.

Hoje, o grupo Ázigo tem sido veículo de experimentação e difusão das pesquisas desenvolvidas na dança para pessoas portadoras de deficiência física, além de se constituir num grupo de reconhecimento social.

Atualmente, o grupo esta desarticulado, mas durante estes sete anos apresentou-se em diversos eventos (vide quadro 5), mostrando em cada oportunidade trabalhos variados, onde a proposta de dança moderna para às pessoas portadoras de deficiência física, é para **nós** uma conquista social, que esta quebrando com paradigmas, se firmando enquanto área de pesquisa e demonstrando uma área emergente de atuação da educação física adaptada e da dança.

EVENTO	LOCAL	DATA
Festival de Dança de Catalão	Goiás	22/06/91
VII Jogos de Integração em cadeira de rodas de Uberlândia	MG	15/08/91
I SARAL de Uberlândia	MG	24/08/91
Encerramento do Congresso CBCE/Uberlândia	MG	21/07/91
Rotary Club de Uberlândia	MG	27/09/91
Jogos Internos do Centro Educacional Adventista de Uberlândia	MG	30/09/91
I Festival de Dança do Rotaract Club de Uberlândia	MG	19/11/92
V EMPEDE - Encontro Mineiro de Pessoas Portadoras de Deficiência Belo Horizonte	MG	07/12/92
VII Festival de Dança do Triângulo-Uberlândia	MG	10/07/93
I Encontro das Pessoas Portadoras de Deficiência Física - Batatais	SP	23/10/93
V Simpósio Paulista de Educação Física Adaptada - USP - São Paulo	SP	11/12/94
XIII Festival de Dança de Joinville	SC	14 a 26/07/95
I Seminário Pró-Cidadania da Pessoa com Deficiência - Ribeirão Preto	SP	27/08/95
I Congresso da Sociedade Brasileira de Atividade Motora Adaptada na UNICAMP - Campinas	SP	01/11/95
VII Festival de Dança do SESIMINAS - Uberlândia	MG	01 a 03/12/95
IV Festival Nacional de Arte sem Barreiras Curitiba	PR	27 à 30/11/96

Quadro 5. Mostra a participação do grupo ÁZIGO em eventos culturais e científicos, entre 1991 e 1996.

Capítulo IV

4.0 - MÉTODO DA PESQUISA: caminhos percorridos

I MOMENTO

4.1 - Objeto e objetivo da pesquisa:

O objeto desta pesquisa é analisar os sentidos da dança para pessoas portadoras de deficiência física, o que significa explicitar os processos de significação que sustentam a produção desses sentidos.

Os objetivos da pesquisa são:

a) conhecer os significados da dança para a pessoa portadora de deficiência física, através das relações de sentido determinadas na linguagem não-verbal;

b) compreender a dança em sistemas de significação, tendo como meio de expressão o corpo em movimento;

c) conhecer a contribuição da dança em cadeira de rodas para estas pessoas portadoras de deficiência física.

4.2 - População estudada:

O trabalho de campo foi realizado com o grupo de dança de Uberlândia, que participou do grupo Ázigo no período de 1990 à 1996. Este grupo é constituído por pessoas portadoras de deficiência física de ambos os sexos, sendo 4 mulheres e 3 homens com idade entre 15 e 30 anos, que concordaram voluntariamente em participar desta pesquisa.

Ao optar por trabalhar com um grupo de indivíduos portadores de deficiência física, estamos de uma certa maneira em dissonância com os paradigmas da história tradicional, que apresenta como característica voltar-se para fatos e personalidades

que apresentam relevância social. Entre outras razões, esta nossa escolha vai na direção de dar um sentido efetivo ou alargar a compreensão da cidadania deste sujeito, até então nesse domínio específico do marginalizado.

4.3 - Tipo de pesquisa, instrumentos e técnicas:

O método da pesquisa proposta é histórico-linguístico. Quando nos referimos à linguística, não estamos pensando nela mesma, mas na linguagem, com o trabalho empírico de campo, caracterizado como uma pesquisa qualitativa, utilizando procedimentos etnográficos e de análise do discurso. É um trabalho dentro de uma perspectiva que podemos chamar *"heterogeneidade teórica"* (J. Authier-Revuz, 1996). Para compreendermos nosso objeto, fazemos intervir esses dois campos de conhecimento em nosso campo propriamente dito que é a dança.

A pesquisa atendeu aos seguintes passos:

- revisão bibliográfica,
- delimitação da pesquisa e adequação da relação sujeito-objeto-método a partir do conhecimento teórico sobre o assunto e do conhecimento metodológico do domínio etnográfico e da análise do discurso,
- experiência do pesquisador,
- opinião de especialistas,
- material coletado em anos anteriores, a saber :
- material coletado durante o período 1990 à 1996,
- relatos individuais dos praticantes do grupo gravados através de vídeos desde a criação do grupo,
- análise de reportagens divulgadas pela imprensa escrita (jornais) e falada (TV) desde 1991,
- anotações realizadas na época, pela pesquisadora,
- análise de fotos, slides e fitas de vídeo de apresentações de dança, considerando o vestuário, a postura nos movimentos e o relacionamento,
- entrevista sistematizada realizado em 1996.

4.4 - A revisão bibliográfica:

Na tentativa de buscar subsídios teóricos para a sustentação de uma reflexão sobre os objetivos da pesquisa aqui proposta foi necessário apontar alguns textos com o intuito de verificar o movimento de significação da dança e da pessoa portadora de deficiência física na história da humanidade. Estas leituras indicam as possibilidades existentes no trabalho de dança para a pessoa portadora de deficiência física. Para isto foi necessário desenvolver uma abordagem interdisciplinar, envolvendo as teorias da área da Educação Física e da Dança numa interpretação dos aspectos bio-culturais, fazendo intervir a questão do discurso e dos sentidos no sujeito.

A princípio, foi feito um levantamento bibliográfico geral acerca de textos e obras relativas aos seguintes termos:

- a história da pessoa portadora de deficiência física na humanidade,
- a contextualização da dança na humanidade,
- a situação atual da dança para a pessoa portadora de deficiência física no mundo.

Após esta etapa, e à realização das entrevistas, foi preciso abordar outras temáticas, que se fizeram necessárias para a compreensão dos processos de produção observados nos discursos das pessoas portadoras de deficiência física.

4.5 - Alguns caminhos no processo da coleta de dados:

Entendo como coleta de dados um processo de comunicação e de relação social. Ao invés de uma distância ou de uma oposição entre sujeito/objeto, temos a comunicação, que se dá, porém, sem perder de vista o controle crítico por parte do investigador.

Portanto, para a análise da nossa proposta trabalhamos a constituição do corpus em duas instâncias: a) a linguagem não-verbal - discurso corporal, verificado através de vídeos, fotos e slides, que mostram as coreografias desenvolvidas pelo grupo estudado (material coletado durante 06 anos de trabalho), selecionado de acordo com as imagens que mais se repetiram nas diversas coreografias mostradas pelo grupo durante estes anos); e b) o discurso verbal - detectado nas entrevistas e nas reportagens de jornais sobre o grupo em estudo.

As entrevistas para este estudo foram registradas em três momentos diferentes, sendo que a primeira entrevista foi realizada em agosto de 1990, quando optamos trabalhar com a dança para pessoas portadoras de deficiência física, registrado através de filmagens. O objetivo da entrevista, naquela época, era apenas para direcionar o trabalho, atendendo melhor as expectativas dos participantes. Por isto, só fizemos as seguintes perguntas: **Você quer participar do projeto de dança? Por que?**

Após dois anos de trabalho, ao término da proposta inicial, e com o objetivo de encaminhar relatório ao CNPq, órgão financiador daquele projeto, realizamos a segunda entrevista, em junho de 1992. Os participantes foram questionados (o registro se encontra através de filmagens de vídeo) com a seguinte pergunta: **Porque você fez parte deste projeto de dança?** Também foi solicitado a eles que dissessem alguma coisa relevante para quem tivesse o objetivo de iniciar um trabalho de dança.

Em novembro de 1996, foi realizada a terceira entrevista, já com os objetivos formulados para este trabalho, com a preocupação de identificar indicadores de direção dos sentidos para uma compreensão da dança para as pessoas portadoras de deficiência física, no que diz respeito à relação do sujeito com o mundo.

Inicialmente realizamos uma entrevista piloto com o grupo de Ginástica Geral da Unicamp, envolvendo os profissionais responsáveis pelo grupo, dançarinos e atletas. Esta prévia nos proporcionou uma discussão sobre os temas abordados e nos auxiliou na formulação de algumas perguntas que se encontravam inadequadas. A terceira entrevista foi então realizada no Hotel Luíz XIII, na cidade de Curitiba, em uma apresentação do grupo, onde nos encontramos pela primeira vez, depois que este grupo assumiu a sua independência.

O material coletado encontra-se gravado. Todas as entrevistas e as transcrições foram realizadas pela própria pesquisadora. As imagens corporais selecionadas, juntamente com as entrevistas e as reportagens de jornais, constituíram-se no corpus para esta pesquisa.

Para a análise do corpus, em que busquei compreender os sentidos da dança para pessoas portadoras de deficiência física, utilizei como base os pressupostos teórico-metodológicos das teorias de Laban (1978) para a linguagem não-verbal, e da Análise do Discurso para a linguagem verbal (Orlandi, 1990).

I I MOMENTO

4.6 - Os referenciais metodológicos:

4.6.1 - MÉTODO LABAN: princípios significativos para os estudos de dança em cadeira de rodas:

Rudolf Laban, durante toda a sua vida, fez uma série de observações que são de vital importância para a compreensão do movimento humano. Ele demonstrou, através da sua teoria, os princípios básicos do movimento, partindo do princípio, que cada movimento executado contém códigos expressivos, os quais podem ser analisados.

Sua contribuição mais significativa, que serviu de base para todas as suas outras descobertas, foi a dança criativa, onde Laban defendeu a necessidade de preservar a espontaneidade tanto dos adultos quanto das crianças.

Para seus estudos, ele observou um número de pessoas em diferentes situações, Laban viu que eles se moviam não apenas para se relacionarem com os objetos externos, mas também se moviam e faziam gestos com a cabeça, mãos e ombros, gestos que aparentemente não tinham nenhuma razão objetiva, mas que eram expressivos e indicavam demonstravam traços da personalidade.

Partindo desta visão, Laban (1956) distinguiu dois aspectos do movimento humano sendo: a) movimento funcional, concernente a ação objetiva, b) movimento expressivo, que indica traços inerentes da personalidade.

Diante disto, Laban (1956) concluiu que:

> *"Todo indivíduo possui características únicas e individualizadas de movimento, formas de mover, de agir e responder a estímulos, e que estas características únicas, também determinam como seria a melhor e mais produtiva forma de trabalho para aquele indivíduo. E que estes traços únicos não podem ser completamente mudados".*

O autor prossegue, dando o seguinte exemplo:

> *"a preferência por reações lentas ou rápidas para respostas diretas ou indiretas pela tensão ou relaxamento, estas são características visíveis nos hábitos de movimentos de diferentes pessoas, e estes movimentos são de certa forma indicativos da personalidade e de formas de trabalho de cada um".*

Diante destas observações e dos estudos detalhados destas características do movimento, Laban pode desenvolver os princípios de classificação dos movimentos humanos. O método Laban é um sistema que descreve e compreende o movimento através de seus quatros fatores: força/peso, tempo, espaço e fluência.. Durante a execução de um movimento corporal, todos estes fatores ocorrem simultaneamente, e é nesta combinação que esta o significado dos gestos.

Mas o significado do movimento é muito amplo. Estudar o movimento corporal é estudar o indivíduo, uma vez que o movimento é ao mesmo tempo meio e veículo para as atividades humanas. Portanto, neste estudo, analisamos o movimento a partir do seguinte princípio:

> *"Um sujeito ao movimentar-se , ele é carregado numa direção do espaço, em uma determinada duração de tempo, dependendo de sua velocidade, que é regulamentada pela fluência do movimento, ou seja o movimento é a combinação de força, tempo, espaço e fluência".*

Este princípio do movimento da dança foi identificado e analisado a partir das seguintes questões:

- o que se move - o corpo - fator peso
- como se move - a qualidade do movimento
- onde se move - o espaço
- com quem se move - o relacionamento

Mas, segundo Laban (1978),

> *"Trabalhar objetivamente, e portanto, saber o que fazer não é suficiente. A compreensão de como fazer oferece um estímulo maior. O objetivo de adaptar, encorajar e desenvolver a versatilidade, fluência e controle no movimento de acordo com as*

capacidades e limitações é importante, mas ao contrário do movimento objetivo, que apresenta algumas limitações corporais, o movimento expressivo não possui tais limitações, sendo assim as variedades do "humor" do homem, pode ser significado por movimentos que são sentidos e experimentados".

4.6.2 - O Método da Análise do Discurso:

Para a constituição do corpus da pesquisa, utilizei aqui como instrumento para a "análise do conteúdo", as possibilidades da "análise do discurso - AD" na vertente francesa, segundo às concepções de Pêcheux (1988) e Orlandi (1990).

Segundo Orlandi (1990), a análise do discurso:

> *"Busca encontrar não o ideológico explícito ou implícito do texto, mas a maneira como este texto se significa , a processualidade e historicidade deste significar".*

Neste sentido, a Análise do Discurso (AD) foi aqui compreendida segundo a definição citada por Orlandi (1996), quando ela diz que:

> *"A AD propõe uma teoria não-subjetiva do sujeito que seja crítica face às formas da sua constituição histórica. A linguagem é produzida pelo sujeito em condições determinadas. O conceito de discurso, diz Maingueneau (1976), despossui o sujeito falante de seu papel central para integrá-lo no funcionamento de enunciados, de textos, cujas condições de possibilidades são sistematicamente articuladas sobre formações ideológicas. Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem Ideologia".*

Em relação ao discurso enunciado pelo sujeito, a autora diz que:

> "Para que o seu discurso tenha um sentido, é preciso que ele já tenha sentido, isto é, o sujeito se inscreve (e inscreve o seu dizer) em uma formação discursiva que se relaciona com outras formações discursivas. A relação entre a situação social do sujeito

> e a sua posição no discurso não é direta. Há formações imaginárias que presidem essa relação, de forma que o lugar de onde ele fala se reflete no que ele diz. É portanto, um jogo de imagens que se projeta em todo discurso. Ao significar o sujeito se significa".

A partir deste princípio da AD, busquei compreender o significado de alguns sentidos das palavras e dos gestos corporais, dentro de um contexto social em que foram organizados produzindo sentidos.

O processo de significação foi entendido como "discurso" observado dentro de um contexto histórico e com uma história de sua produção.

Para o nosso estudo, que visa compreender alguns sentidos do discurso da dança em cadeira de rodas, utilizamos como referencial as imagens corporais produzidas nas coreografias[78], entrevistas, e o discurso da mídia[79], onde foram selecionados alguns artigos publicados na imprensa escrita.

[78] Vide vídeo em anexo a esta dissertação
[79] Ver anexo II

III MOMENTO

4.7 - CONSTITUIÇÃO DO CORPUS: pressupostos da análise-

4.7.1 - a linguagem não-verbal :

Neste trabalho, a minha proposta é a de uma compreensão dos significados da dança para as pessoas portadoras de deficiência física, através das relações de sentido produzidas na linguagem não-verbal. Trata-se de compreender a dança em seus sistemas de significação, que tem como meio de expressão o corpo em movimento, e ainda conhecer a contribuição da dança em cadeira de rodas para essas pessoas.

Portanto, para esta análise, optei por utilizar primeiramente o referencial metodológico proposto por Laban (1978) buscando compreender a linguagem não-verbal. Num segundo momento optei compreender a linguagem verbal do ponto de vista da Análise do Discurso (AD).

O trabalho de dança em cadeira de rodas foi desenvolvido juntamente com o Grupo Ázigo. Baseou-se na liberdade de expressão, na exploração de movimentos e no respeito às limitações, diferenciando dos trabalhos acadêmicos de dança.

Estes princípios se fizeram presentes nas coreografias apresentadas pelo grupo (conforme vídeo e figuras abaixo), onde o corpo em movimento é o elemento discursivo manifesto por gestos que produzem o prazer pessoal.

4.7.2 - A linguagem verbal - entrevistas:

Para o material, que se constitui o corpus da pesquisa, realizei diversas leituras, sublinhando e conferindo as respostas obtidas, procurando ao máximo ser fiel à forma das respostas e às palavras utilizadas dos entrevistados.

Isto me permitiu observar onde o "dito" fica pelo "não dito" e o que não é dito é o que realmente significa. As respostas adquiridas dos questionários não dizem tudo, mas o "não dito" aparece nas entrevistas, subentendidas nas entrelinhas. Foi esta fala que tentei captar na análise das entrevistas, através das repetições e diferenças de sentido que as questões faziam produzir.

Através da observação de alguns aspectos dos discursos que obtive por entrevista, busquei detectar os sentidos da linguagem do corpo em movimento, num determinado momento histórico, e numa abordagem que trata aqui de processos de significação.

A partir dessas observações, procurei apontar então alguns indícios dos sentidos formulados. O que vem em seguida é apenas a organização desse material, para que o leitor tenha a visibilidade dele. Nesses quadros que apresentamos a seguir, colocamos à esquerda o que foi enunciado e à direita as palavras temáticas que resumem o que foi dito.

Esses enunciados foram muito relevantes (enquanto pistas) para nosso trabalho de interpretação do discurso estabelecido pelas pessoas portadoras de deficiência física sobre a dança.

Participaram destas entrevistas, cinco dançarinos do grupo Ázigo, composto por 3 mulheres e 2 homens. Os dançarinos foram aqui denominados de S1 a S5, e são os mesmos que se apresentam nas diferentes entrevistas.

4.8 - As entrevistas:

4.8.1 - Depoimento Registrado em Agosto/90

Neste período só participou da entrevista os sujeitos S1, S2 e S3

1) - Você quer participar do projeto de dança? Por que?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - .	[Integrou ao grupo dois dias depois, não tendo registro do seu depoimento].
S2 -.	[Integrou ao grupo dois dias depois, não tendo registro do seu depoimento]
S3 - Eu vou participar, porque acho que é uma coisa legal, eu gosto de aprender coisas novas. E eu achei o maior legal aprender coisas que uma pessoa normal faz.	normalidade

4.8.2 - Depoimento Registrado em Agosto/92

1) - Porque você fez parte deste projeto de dança?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Porque agora eu sinto assim... mais... sei lá, parece que eu não vejo as pessoas me olhando assim... pensando que eu era uma deficiente. Agora não, eu me sinto uma pessoa normal	**normalidade**
S2 - Porque é uma coisa diferente, é uma coisa que as pessoas jamais possa saber que a gente faz, que a gente consegue dançar. É uma coisa, sei lá, (sorri) é uma coisa muito gostosa, não tenho nem palavras.	**capacidade comunicação não-verbal**
S3 - Eu acho que é um meio da gente provar para a comunidade que a gente também é capaz de ser uma bailarina	**capacidade**

1) - Qual a sensação de dançar no meio das pessoas "normais", e vocês diferentes?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - A princípio a gente fica inibido, pensando que todo mundo esta com pena da gente. As vezes a gente pensa que as pessoas tá aplaudindo só por pena, no começo, né! Depois a gente vê que não, que as pessoas gostam mesmo, acham bonito, [com tom de voz baixo] apesar de triste. [sorrir alto].	**inferioridade dança expressa sentimento de tristeza**
S2 - Não manifestou	**silêncio**
S3 - A gente tá mostrando para a sociedade que a gente não é inútil, sei lá, quando a gente chega num lugar assim... e dança, o pessoal, o povo normal acha que só eles sabem fazer as coisas, nós não dá conta de fazer nada. Mas é diferente, a gente da conta. É bom que a gente tá mostrando que a gente não é inútil [Daí eu insisto, porque você quer mostrar para as pessoas que você dá conta de dançar?] Prá eles tratarem a gente melhor, vê que a gente não é inútil, que a gente pode fazer tudo que eles fazem e até melhor	**capacidade comparação**

3) - Que mensagem vocês mandariam para quem pretende iniciar com o trabalho de dança?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não quis manifestar	**silêncio**
S2 - Olha, eu queria mandar uma mensagem para todos deficientes; que se tem um sonho, dançar, que dance e que consiga passar para outras pessoas esta coisa maravilhosa, porque geralmente o deficiente sente-se um preconceito muito grande que não consegue por pra fora algo muito bonito que tem. Então se tem um sonho, passe para frente, faça disso um objetivo.	**Exteriorização Objetividade**
S3 - O deficiente acha que ele mesmo é incapaz, não consegue fazer nada, acho que você tem que lutar persistir no que você quer, no que você deseja. Veja a gente, a gente nunca pensava que podia dançar, ser bailarino um dia, hoje estamos aqui, mandando mensagem para vocês. Luta, nunca desista, você é capaz.	**incapacidade ser bailarina lutar para alcançar objetivos**

OBS - Logo após a esta entrevista, o sujeito S2, desligou do grupo por motivos de gravidez e nunca mais voltou. E no inicio de 1993, foi integrado ao grupo o sujeito S4, e no inicio de 1994 foi integrado o Sujeito S5.

4.8.3 - Depoimento Registrado em Julho De 1996

1) - O que te levou a praticar dança?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - No início foi por pura curiosidade em conhecer o trabalho.	**curiosidade**
S3 - A gente ficava na UFU, não sabia né. E a gente entrou assim, por nada. Só que eu gostei.	
S4 - Eu conheci o trabalho, fui ver o ensaio, gostei achei interessante e resolvi entrar para conhecer melhor.	**curiosidade**
S5 - Porque eu gostava da Dorcas, e eu achei o momento mais propicio para estar perto dela.	**amor**

2) - O que te levou a continuar no grupo de dança?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Bom ai eu já comecei a gostar, a gostar muito.	**gostar de dançar**
S3 - Eu gostei, mexia com a gente, motivava a gente, era diferente a gente nunca tinha feito nada igual.	**liberdade de movimento**
S4 - O prazer que proporciona estar em palco, demonstrar para as pessoas o contrário que elas imaginam sobre o deficiente.	**capacidade**
S5 - Eu achei que com o continuo da dança, eu continuaria perto dela. Hoje eu sinto como uma coisa que me ajuda a viver mais ainda, ultrapassa meus limites	**liberdade**

3- O que tem significado dançar para você?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Dançar? Hum.... eu me sinto uma estrela. Eu me sinto uma pessoa... eu me Sinto uma bailarina ou pessoa normal.	**bailarina = pessoa normal**
S3 - Há... Dançar? Há eu acho que a gente se sente mais igual à outras pessoas. Não se sente tão incapaz, tão inferior. Dançar me faz sentir igual as pessoas normais e é gostoso, eu gosto.	**normalidade igualdade incapacidade**
S4 - É uma forma de extravasar todos os sentimentos, de provar e afirmar também que o portador de deficiência não é um inútil. Sei lá, significa estar em contato com algo superior a uma faixa vibratória mais alta.	**não ser inútil magia**
S5 - Dançar para mim é um meio onde a gente ... me sinto realizado com os ultrapasso das barreiras.	**quebra de paradigmas**

4) - A dança é vista como uma atividade de integração entre as pessoas e suas atividades, na sua opinião, ela teve esse papel na sua vida?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não respondeu	**silêncio**
S3 - Significa, mas ... não muito. Eu já dançava, eu já saia com as minhas amigas para dançar. Mas agora é diferente.	**nega o significado integração**
S4 - Tem. Depois que eu entrei neste grupo de dança, dançar como aconteceu em Joinville que a gente foi participar do festival, sair a noite, fomos na boate etc, passei a conhecer várias pessoas e várias pessoas passou a conhecer o nosso trabalho também.	**relacionamento liberdade**
S5 - Um complemento a mais para eu estar mais perto com a sociedade	**comunicação com a sociedade**

5) - Você trabalha? Em que? Há quanto tempo? Já trabalhou anteriormente?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 -- Não, mas prestei um concurso na prefeitura.	
S3 - Sim - Auxiliar administrativa na Prefeitura de Uberlândia, há 04 anos. - Não, eu fui secretária, trabalhei em fábrica de sapato. Mas fixo mesmo é o primeiro.	
S4 - Sim. Em 2 indústrias de calçados, 1ª empresa de transporte coletivo e em escritórios. Também fui aprovado no concurso da Prefeitura, mas não me deixaram assumir, porque eu sou deficiente.	**trabalho X deficiente**
S5 - Sim, Sou projetista da Prefeitura Municipal de Uberlândia, há 09 anos. Sempre fui projetista	

6) - Na sua opinião, qual a relação da dança na sua vida em relação ao seu trabalho?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não respondeu.	**Silêncio**
S3 - No meu trabalho, para mim, eu só acho que as pessoas me vêem de outro jeito. Elas acham legal eu dançar, me tratam melhor, me elogiam. Só isto, elas me estrelizam. (sorri).	**Relação diferenciada com a sociedade.**
S4 - Não respondeu	**silêncio**
S5 R - Não alterou em nada praticamente porque o meu projeto é independente da minha vida lá fora. Não tem nenhuma relação com a dança.	**dança x trabalho**

7) - Qual o seu grau de instrução? - Você ainda estuda? - Que ano leciona?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - 7 º série. Não, eu parei e voltei a estudar em 1994 e parei novamente em 1995.	
S3 -	
S4 - 1º grau completo. Sim1 ano do 2 grau	
S5 - 2 º grau completo. Não	

8) - Você fazia (faz) aulas de educação física? - Praticava algum esporte antes de praticar dança ?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não. Porque? [pensa] não sei, o professor nunca incentivou. - Sim, basquete e natação.	**falta de estímulos incapacidade**
S3 - Tinha, mas eu nunca fiz porque eu tinha vergonha de ficar no meio das pessoas, fazer errado e não dá conta. As vezes as professoras até chamavam "vem, vem jogar, vem fazer alguma coisa". Mas eu tinha vergonha.. - Fazia natação, atletismo e basquete.	**Incapacidade Preconceito**
S4 - sim, jogava Basquete.	
S5 - Não, porque os professores achavam que eu não daria conta de acompanhar os outros alunos R - Sim. Natação, basquete e tênis de mesa.	**Incapacidade Preconceito**

9) - A dança significou alguma coisa para a sua vida na escola?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não, acho que não.	
S3 - Na minha escola não mudou nada, porque eu não falo lá na minha escola que eu danço, quase ninguém fica sabendo.	**preconceito**
S4 - Olha, quando eu comecei a dançar eu não estava estudando, eu fiquei 10 anos sem estudar, depois que eu comecei a dançar é que eu voltei para a escola, e fui aprovado agora. Parece que a dança me deu mais consciência de que o estudo é uma coisa necessária para qualquer um.	**dança x estudo**
S5 - Significou um pouco mais no meu desenvolvimento mental.	**dança - corpo-mente**

10) - Você tem religião? - O que significa a dança na sua vida em relação à sua religião (crença)?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não	
S3 - Eu acredito em Deus, mas não sou de ir na igreja. - Não, acho que nada.	
S4 - Existe momentos em que a gente está no palco e a emoção é tão grande que é como a gente estivesse em contato com o próprio Deus. A gente sente uma energia muito grande, uma coisa divina mesmo.	**Dança - ritual Magia**
S5- Sim, Católico. Fui - Depende do momento, por exemplo as vezes eu recorro a meios onde abrange a religião. *[Como?]* Fazendo uma oração, fazendo vários pedidos para que aconteça uma coisa excepcional.	**dança - ritual sagrado**

11)- Qual o significado da dança na sua vida com relação ao seu relacionamento com a sua família?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não, eles não se manifestam. Tanto faz para eles eu dançar ou não. Para mim foi maravilhoso, foi uma das coisas melhores que poderia ter acontecido na minha vida.	**Indiferença Realização pessoal**
S3 - É bom, a minha família empolga, me incentiva, acha bonito. Eu acho legal e eu me sinto bem com isso, me sinto uma estrela.	**incentivo familiar**
S4 - Melhorou bastante, depois que eu passei a dançar eu me tornei uma pessoa vamos dizer mais sensível até mais culta. Eu passei a encarar a vida de uma forma diferente e isto melhorou e muito o meu relacionamento com a minha família.	**dança Terapia dança educação**
- Olha para minha família é uma coisa totalmente independente porque eles não tem nada contra, até me apoia, parece para mim, que vêem como foi minha modificação dentro de casa porque eu fui um cara meio rebelde, depois eu comecei a me integrar tanto na dança como nos outros esportes, abriu um espaço para minha convivência com a minha família e com a sociedade	**dança integração dança educação**

12) - O que você mais gosta de fazer para se divertir?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Viajar para dançar.	
S3 – Gosto de ir ao clube, namorar, sair com meus colegas, ir no barzinho.	**socialização**
S4 - Jogar basquete, namorar, tocar violão e as vezes ir na boate.	**dança social**
S5 - Tudo que me deixa satisfeito, me deixa feliz, alegre. Eu praticar o meu basquete, fazer minha natação, no momento que eu estou apresentando com uma dança estar junto com os integrantes do grupo, e principalmente com você. Acho que só isto. Eu procuro estar no meio da sociedade tudo que a sociedade faz eu quero estar junto, praticando um esporte, ir para um bar, fazendo uma festa, eu gosto de estar participando`.	**integração social**

13) - O que significa viajar para dançar?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não sei como explicar.	**comunicação não-verbal**
S3 - Ah! Eu adoro, me sinto assim tão... eu já disse tanto estrela né? Mas é assim que eu me sinto	**ser estrela**
S4 - É uma coisa muito interessante, porque ali não fica como se fosse uma viagem de passeio, você vai ali para provar algo para as pessoas. Para provar o seu valor, o seu talento e a sua capacidade.	**capacidade**
S5 - Mais um aumento do meu QI, e mostrar o que foi passado para mim, perante a você e mostrar para o pessoal o que foi que aconteceu comigo, como foi o meu desenvolvimento durante os treinos, então a viagem com a dança é eu mostrar como foi diferente para mim.	**transformação pessoal capacidade vivências/ experiências**

14) - Vocês acreditam que a dança representa liberdade? Porque?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 -- Não, [pensa] não.	**contradição**
S3 - As vezes sim, a gente se enturma mais na sociedade, a sociedade vê a gente diferente, não fica pensando assim: Há... é deficiente é quietinho	**limitação competição capacidade**
S4 - Sim, porque a partir do momento que eu comecei a dançar foi como estivesse descortinado a minha mente, eu passei a encarar o mundo de uma forma melhor, eu passei a ser uma pessoa mais sensível eu acho que ajudou muito.	**Liberdade emocional Socialização**
S5 - Acredito. Porque no momento que você esta dançando, você não está pensando em nada, você está concentrado ali. Você esta sentindo os aplausos da platéia sentindo que você está sendo um alvo de admiração.	**comunicação não verbal**

15) - O que representa apresentar em público para você?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Eu me senti uma estrela. É como se eu fosse uma estrela ofuscada e no palco eu me sinto brilhando.	**transformação**
S3 - É uma emoção enorme. Eu adoro.	**emoção**
S4 - É muito gostoso (sorri). É a chance que a gente tem, é o momento que a gente espera tanto para mostrar não só um trabalho mas uma condição de vida porque a sociedade costuma muito a rotular o deficiente de inútil, de coitado, e é uma chance de que a gente tem de mostrar que não é assim.	**Mostra diferenças Capacidade Competitividade**
S5	

16) - O que significa apresentar para um público composto somente de pessoas ditas "normais"?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Eu me sinto as vezes até inferior, eu me sinto... há... eu não consigo falar, começa de novo?	**inferioridade**
S3 - Eu acho ótimo, até prefiro, porque ... para eles verem a gente com outros olhos. Não ter aquela impressão que todo mundo tem de deficiente, que é quietinho, não dá conta de fazer nada, que é incapaz. Para mostrar mesmos para eles que não e assim, que a gente é capaz	**capacidade**
S4 - É o que eu acabei de responder, é provar para eles que a gente tem capacidade e muita	**capacidade**
S5 - Significa que a gente está mostrando que não há limites para um portador de deficiência física. Se o não deficiente tem limites os não deficientes também tem, só que o deficiente procura ultrapassar as barreiras que está no caminho, tá.	**noção de limites capacidade**

17) - O que significa apresentar para um público composto principalmente por pessoas portadoras de deficiência?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Eu me sinto dançar de igual para igual.	**igualdade**
S3 - Aí...já é tipo uma competição, a gente quer mostrar quem é o melhor e a gente não sente inferior também, é todo mundo igual.	**igualdade de competição**
S4 - [sorrindo] Aí já é outra questão. Aí já vai uma questão de rivalidade e de alta afirmação de querer mostrar rivalidade e de alta afirmação de querer mostrar que a gente tem um trabalho tão bom quanto, ou melhor que os deles, e os que dançam, serve para gente tentar influenciá-los para tentar motivá-los.	**competitividade com os iguais**
S5 - É diferente de mostrar para o pessoal andante, porque o andante, ele vê que você está mostrando o seu potencial. E o deficiente as vezes até fala coisa, pensa que aquilo ali não adianta nada, só que adianta sim. Você esta mostrando para ele o que você aprendeu, os movimentos que você esta fazendo, e que mais cedo ou mais tarde, ele vai tentar fazer aqueles movimentos também.	**capacidade**

18) - O que significa participar de um festival de dança não especifico para portadores de deficiência?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - eu me sinto inferior	**inferioridade**
S3 - Não respondeu	**silêncio**
S4 - Sei lá, é muito gostoso você sentir que as pessoas estão vendo uma coisa diferente, sentir que eles estão aprendendo cada movimento da dança, cada parte da dança é uma sensação diferente, você vê isto na expressão deles e sei lá, quando acaba cada apresentação é muito gostoso a gente vê as pessoas cumprimentando, parabenizando a gente pelo o nosso trabalho.	**respeito pelo trabalho** **sentidos da dança**
S5 -- É muito bom, porque isto aconteceu em Joinville onde tanto os não deficiente como a gente. A gente recebeu um grande afeto de ambas as partes dos bailarinos, da platéia, de todos os coreógrafos, isto é muito bom para gente, porque da mais animo para a gente crescer mais ainda, mais que a gente já é.	**respeito individual** **incentivo pessoal**

19) **- O que significa participar de um festival de dança especifico para portadores de deficiência?**

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não respondeu	**silêncio**
S3 - Não respondeu	**silêncio**
S4 - Eu sinceramente acho que é bem melhor do que para pessoas normais, porque ali tudo que você está fazendo eles conhecem e a maioria deles também sabem fazer então tudo que você vai fazer , ou você vai fazer o melhor para mostrar para eles.	**Igualdade** **Competitividade**
S5 - Significa muita coisa, tá. Porque a gente está mostrando um trabalho que durou, que pode ter durado 1 ano , 2 meses e ali você vai mostrar que o deficiente tem direito de fazer parte da sociedade.	**luta pela integração**

20) - O que significa os ensaios?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 -	**silêncio**
S3 - Eu gosto também, pela dança que é gostoso, e pelo entrosamento da turma de estar sempre junto.	**importância do relacionamento e da convivência**
S4 - É chato, é muito chato, mas é aprimorar, é treinar para chegar na hora (h) e arrebentar.	**performance**
S5 - Representa uma responsabilidade muito grande, porque é ali dentro do ensaio que eu vou mostrar para o público o que é uma dança em cadeira de rodas.	**importância social do trabalho**

21) - Todas as coreografias desenvolvidas até hoje, foram construídas por vocês. O que vocês buscam transmitir através das seqüências destes movimentos coreográficos?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Que o deficiente também pode, o deficiente não tem que ter limitações.	**superação de limites**
S3 - A gente tá querendo dizer, que a gente também consegue fazer coisas que outros bailarinos conseguem e outras pessoas acham que a gente não. É demonstrar o que a gente sente com movimentos.	**Linguagem não verbal Capacidade**
S4 - Cada coreografia é como se fosse uma história, vai muito do estado de espirito que se encontra quando se monta a coreografia. A gente tem coreografias que mostra paixão, amor, outras coreografias eu pelo menos tento mostrar minhas habilidade com a cadeira de rodas e sem a cadeira; a minha alta capacidade. É como se fosse uma forma de auto afirmação para as pessoas ditas como normais.	**Demonstra uma realidade social Diferenças corporais Habilidades corporais**
S5 - Ai você me apertou. A cada movimento que você faz, significa uma coisa. Seus braços, suas pernas e a mente principalmente , está jogando tudo em cima do seu instrumento que é a cadeira de rodas. cada movimento que você faz é um limite que você está ultrapassando. Ë uma barreira que está sendo obstruída. Representa que você dançando está mostrando que você esta se sentindo mais leve consigo mesmo e mostrando para o público que você não está perdido.	**a cadeira de rodas, deixa de ser um instrumento apenas de locomoção superação de limites**

22) - O que significa competir?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não sei, eu nunca competi.	
S3 - É provar sempre que você é o melhor, é querer provar que você é o melhor.	**Demonstrar capacidade competitividade**
S4 - É ser o melhor, tentar ser o melhor.	**superações**
S5- Eu não tenho uma resposta exata para dizer porque a gente não teve um momento para competir com outros grupos, então para mim é algo ainda em aberto, só acontecendo para eu definir uma resposta.	

23) - E o que significa dançar para competir?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Qual é a diferença em dançar para competir e dançar para demonstrar?	**igualdade da comunicação não-verbal**
S3 - Não respondeu	**silêncio**
S4 - É mais gostoso, é querer ser o melhor que todos, é si alto superar, superar a todos, é tentar atingir o ápice.	**superação**
S5 - Não respondeu	**silêncio**

24) - Qual é a diferença em dançar para competir e dançar para demonstrar?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Não respondeu	**silêncio**
S3 - Eu não vejo diferença porque os dois eu danço com a mesma emoção, com a mesma vontade, achando gostoso para mim é a mesma sensação	**O importante é o prazer de dançar**
S4 - É uma diferença muito grande. Quando você vai demonstrar você faz tudo com mais tranqüilidade com mais naturalidade sem se preocupar muito. Agora quando você vai competir a gente se supera quer fazer tudo melhor.	**competitividade x superação**
S5 A competição te deixa mais apreensivo, porque você vai fazer uma coisa para ser melhor que os outros. Agora uma apresentação você vai mais tranqüilo porque você só vai mostrar o que você aprendeu, o que a dança significa para você. E você fica mais perto das pessoas.	**competitividade**

25) - Você pretende continuar no grupo? Porque?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - Sim, porque eu amo, eu amo dançar, para mim e tudo	**amor**
S3 - Pretendo. Porque eu adoro dançar, estar no meio do pessoal da dança, viajar...	**prazer**
S4 - Sim, porque foi uma coisa que só me fez bem e faz até hoje apesar de haver problemas, vários contratempos, mas é uma coisa que deixa um saldo positivo	**prazer**
S5 - Sim. Porque o grupo de dança me ensinou coisa, me ajudou muita coisa, como eu disse no começo, aumentou o meu QI, e me ajuda as vezes até espraiar no momento que eu entro na academia para ensaiar eu me alivio de muita coisa, uma tensão que está me preocupando, a dança me ajuda a tirar isto tudo , me liberta.	**liberdade**

26) - Concluindo, o que significa dançar para você?

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
S1 - É viver. Dançar para mim é viver.	**vida**
S3 - Há! Dançar me faz sentir bem eu me sinto mais mulher, mais feminina, mais atriz, mais estrela. Eu gosto muito de dançar, me sinto bem. Dá uma emoção	**sentir mulher**
S4 - Olha, dançar para mim significou e significa até hoje ser uma pessoa bem melhor que eu já fui, parece que a cada dia, cada apresentação e cada ensaio eu estou melhorando tanto na minha parte física, quanto psicológica, e porque não dizer espiritual.	**dança – corpo/mente**
S5- É o que eu acabei de falar, é o meio que eu tiro tudo de ruim , eu quero buscar tudo de bom para mim, junto da dança.	**liberdade**

4.8.4 - O Discurso da mídia

O discurso da mídia, no recorte por mim delimitado, caracteriza-se por um diálogo que se estabelece em relação a pessoa portadora de deficiência física e a sociedade. Cabe, talvez, localizar o sentido dos artigos na perspectiva da AD, onde o texto é efeito de sentidos entre os locutores.

Entretanto, selecionei os artigos[80] que considerei significativos para a reflexão dos discursos da mídia, buscando identificar o sentido da dança em cadeira de rodas, para a sociedade.

RECORTES DE DISCURSOS DA MÍDIA

ENUNCIADO DO SUJEITO	PALAVRAS TEMÁTICAS
FESTIVAL DE DANÇA " Neste domingo dia 26/06/94 às 20:00 acontecerá no Teatro Municipal de Batatais, um festival de dança com a participação de academias de Batatais, Ribeirão Preto e Uberlândia. Apresentações de Jazz, Ballet, Sapateado e também os deficientes mostrarão seu trabalho na cadeira de rodas." **Comércio de Franca, 25 de junho de 1994**	
DANÇA CONTRA O PRECONCEITO "... No espetáculo de ontem no palco ao ar livre de Pirabeiraba, a atração ficou com o Grupo Ázigo, da Universidade Federal de Uberlândia, de Minas Gerais. Os bailarinos simplesmente derrubaram o preconceito. Deficientes físicos, dançando em cadeiras de rodas, mostraram a coreografia contemporânea "Eternamente amor". O público aplaudiu com entusiasmo." ***Diário Catarinense, 17 de julho de 1995***	

[80] A cópia do original se encontra em anexo

DANÇA CONTRA O PRECONCEITO SURPREENDE JOINVILLE "... A dança rompe o preconceito e emociona o público de Joinville. O Grupo Ázigo, da Universidade Federal de Uberlândia (MG), integrado por 10 paraplégicos, participa do 13° Festival de Dança e demonstra que se os espaços não existem é preciso conquistá-los". **Diário Catarinense, 18 de Julho de 1997**	
ÁZIGO: UM PROJETO DE VIDA "... São essas coincidências e a feliz trajetória que o grupo vem traçando que fazem a coordenadora concluir, cada vez mais, que fez a escolha certa, ao transformar o que era apenas o estágio de disciplina em uma meta de vida". **ÁZIGO BRILHA NO SUL** "...Uma das maiores surpresas do Festival de Dança de Joinville foi levada aos "barrigas verdes" por nada mais, nada menos que artistas Uberlandenses. Surpresa dupla, pois os dançarinos, especialmente convidados para a ocasião tinham uma especificidade que os diferenciava da maioria - embora não fossem menos importantes por isso -, eram paraplégicos e dançaram em cadeiras de rodas". **Correio do triângulo, Uberlândia 28 de julho de 1995 - Nº16.929**	
DANÇA CONTRA O PRECONCEITO SURPREENDE JOINVILLE " Uma tendência comum, ao menos nas pessoas não portadoras de algum tipo de deficiência física, é imaginar que tipo de dança os paraplégicos podem apresentar. Eles estão aptos a apresentar o mesmo tipo de dança que muitos bailarinos tidos como normais podem apresentar, dispensando, inclusive, o uso das cadeiras de rodas. Os integrantes do Ázigo, em determinadas seqüências das coreografias, saem das cadeiras e arriscam passos acrobáticos, assim como os demais bailarinos".	

SENSIBILIDADE Artística " O trabalho apresentado pelo Ázigo vai ao encontro de uma grande tendência dá dança contemporânea: a de não priorizar o virtuosismo técnico e buscar, em gestos minimalistas, a verdadeira expressão corporal. Em uma das coreografias apresentadas, intitulada "Nós", o grupo trabalha sua temàtica mais pessoal, ou seja o da própria deficiência. Com trilha, de Oswaldo Montenegro, a música "Metade', o Ázigo procura mostrar ao público, via expressão do corpo que o deficiente físico não é metade, como muitos costumam imaginar. São seres humanos pôr completo e com as mesmas potencialidades de qualquer outro. A outra coreografia, mais aclamada pelo público, nada tem a ver com a deficiência física. Ela fala de amor. Ancorada na trilha sonora do filme "O Guarda-Costas", traduz na linguagem dá dança as turbulências de uma relação conjugal". **O Correio de Uberlândia, Agosto/1994**	

Capítulo V

5.0 - ANÁLISE DOS DADOS:

5.1 - O Discurso Corporal - linguagem não-verbal:

"Se eu pudesse dizer o que sinto, não precisaria dançar"
Isadora Duncam

Para a compreensão da linguagem não-verbal, foi necessário fazer uma ponte entre a observação das imagens construídas e as características dos gestos e das posturas do corpo em movimento.

A leitura e a análise dos movimentos foi realizada através da observação de algumas imagens de vídeo e fotos, observando os quatro fatores sugerido por Laban e analisando a organização da trajetória dos mesmos, onde descrevi os aspectos de algumas configurações (formas do movimento) corporais que mais se apresentaram nas coreografias desenvolvidas pelo grupo durante estes seis anos.

A descrição do funcionamento desse discurso estabelece as bases discursivas sobre os quais foi feita a interpretação(onde, quem, como, para quem) tendo como enfoque principal a relação com a história na qual se constituiu.

A combinação destas relações outorgam ao movimento sentidos, que nos mostram, além do significado dos gestos corporais, como se dá o processo de significação do movimento.

Em relação ao processo de significação, antropólogos tem mostrado que as diferenças culturais da linguagem do corpo apresentam grandes diferenças na especificidade dos gestos corporais. Portanto, cada movimento tem sua particularidade sintática, semântica e pragmática.

Nesta perspectiva, Rector (1990) diz que:

"O gesto é um signo elementar em um processo de comunicação do corpo. E, enquanto signo, relaciona três níveis de distribuição:

1 - Sintático - os gestos podem figurar numa sequência, cujo sentido, considerado o contexto, provem de seu encadeamento;

2 - Semântico: os gestos possuem significados;

3 - Pragmático: os gestos remetem à experiências individual".

A linguagem não-verbal, vista a partir das coreografias desenvolvidas pelo grupo em estudo, em que fiz uma leitura da trajetória de alguns movimentos, abrem caminho para a compreensão dos sentidos da dança, a partir de uma simbologia. Para tal, através do vídeo, fotos e slides, observei a trajetória dos movimentos.

Para descrever a linguagem do movimento, analisei os elementos sugeridos por Laban (1978);

- a parte do corpo que se move,
- a trajetória percorrida,
- o tempo necessário para a execução da trajetória.

" que a arte me aponte uma resposta, mesmo que ela não saiba. E que ninguém a tente complicar porque é preciso simplicidade para fazê-la florescer".

Oswaldo Montenegro.

Fig.11 - Mostra a extensão do tronco para frente sobre as pernas, com a cadeira de rodas em posição estática. Foto registrada em 1990.

Leitura do movimento: É um movimento curto, trabalhado no plano baixo, com rítmo lento e fluência controlada.. Estas características significam sentimento de angústia, porque mostram a limitação da ação corporal. Mas a angulação formada entre o tronco e o braço sugere espontaneidade para o aprendizado do movimento.

Fig.12 - Mostra a extensão do tronco para frente sobre as pernas, com a cadeira de rodas em posição estática. (Esta foto nos permite uma comparação da linguagem corporal em relação à figura.10). Foto registrada em 1990.

Leitura do movimento: É um movimento curto, trabalhado no plano baixo, com rítmo lento e fluência controlada. Estas características significam sentimento de angústia, mas a angulação formada entre o tronco e o braço apresenta-se mais fechada, o que sugere uma maior introspecção. Em cada movimento percebe-se que há especificidade característica do sentimento de cada um.

Fig.13 Mostra um giro em torno do eixo central da cadeira de rodas, onde aconteceu um desequilíbrio corporal, levando à queda. Esta foto foi registrada em 1990.

Leitura do movimento: A queda durante o giro, mostra um movimento forte, em ritmo acelerado, com fluência livre. Estas características significam a desarmonia do corpo com o elemento de locomoção. O apoio com as mãos, a contração da musculatura do tronco e dos braços, e a inclinação da cadeira de rodas para trás, relatam a falha do movimento. Porém o sorriso no rosto e a expressão facial, o domínio corporal, a atitude firme, a sustentação do peso do corpo sobre o braço direito mostram confiança, e alegria da liberdade do movimento.

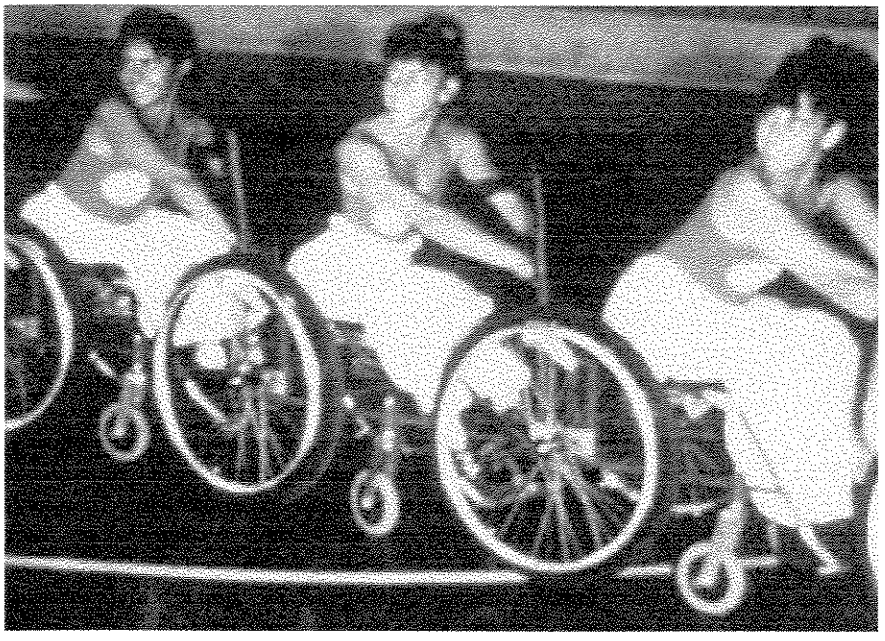


Fig.14 - Mostra um deslocamento sincronizado e interligado. Foto registrada em 1992.

Leitura do movimento: É um movimento longo, plano médio, ritmado com fluência controlada e correlacionada. Estas características significam sentimento de alegria, amizade e confraternização. O trabalho em grupo favorece confiança mútua e conhecimento dos limites de espaço de cada um.

Fig.15 - Mostra a realização de um giro com a participação de dois dançarinos. Foto registrada em 1996.

Leitura do movimento: O giro dos dançarinos, mostra um movimento leve, com ritmo lento e fluência livre. Estas características significam a harmonia do corpo em movimento, onde a cadeira de rodas tem a função de elemento de locomoção, sem causar nenhum desajuste. A leveza do braço esquerdo da dançarina sugere determinação e tranquilidade nos movimentos. A cabeça apoiada no ombro do outro sugere confiança e espontaneidade do movimento.

A partir das figuras acima analisadas, dos deslocamentos espaço/temporal das partes do corpo, pude perceber que:

- as contrações e extensões[81] do corpo produzem as posturas do movimento,
- a direção, o sentido e a velocidade do deslocamento de cada parte do corpo no tempo traz em si significados de sentimentos,
- na trajetória do movimento (executado pelo emissor) está a mensagem a ser transmitida (para o receptor).

Estas características mostram que a dança não é só técnica. Na medida em que os gestos se apresentam carregados de sentido, ela é então uma linguagem não-verbal.

No caso específico da dança para as pessoas portadoras de deficiência física, existe um elemento que produz um outro efeito de sentido na dança, que é a cadeira de rodas. A presença de uma cadeira de rodas dentro do contexto da dança mostra a falta, que produz outros sentidos até então não compreendidos.

A teoria de Laban propõe o conhecimento e a capacidade dos corpos em movimento. Neste sentido, a cadeira de rodas vem proporcionar a liberdade e a capacidade de movimentos. Ao permitir a execução de movimentos, a cadeira de rodas, que representava a materialização da falha, transforma-se em um elemento da dança que proporciona o movimento.

Com isto, a teoria de Laban abre espaços para que as diversas conformações físicas sejam incorporáveis à atividade da dança, dando acesso aos portadores de deficiência física ao conhecimento e à utilização dos recursos da dança, que até pouco tempo (e muitas vezes ainda é) foi vista como um contraponto da cultura de quem dança.

Para Laban (1962), a dança lida com conflitos e situações que envolvem prazer e dor, justiça e injustiça dentre outras dualidades. Estas experiências levam aos dançarinos a possibilidade de conviver, representar e expressar seus sentimentos, podendo trazer estas experiências para as suas vidas diárias.

---

[81] Movimentos de expansão e contração do movimento, significam expressões de raiva, tristeza, melancolia alegria e outros sentimentos (Laban, 1950).

Isto é perfeitamente compreensível na dança em cadeira de rodas. Do ponto de vista da teoria de Laban, dançar é uma maneira de conhecer a si próprio, de se significar e ao se significar, o sujeito significa a relação dele com a sociedade.

Os estudos de Laban prestaram uma contribuição valiosa para o entendimento dos movimentos sobre uma cadeira de rodas. As pessoas portadoras de deficiência física possuem um grande desejo, não apenas de utilizar suas capacidades de movimento, mas também de se significar pela linguagem corporal[82].

Na busca de compreender a dança como meio de significar sentimentos, crenças e filosofias do ser humano, temos como perspectiva trilhar os caminhos de leitura (interpretação) de significados do corpo em movimento temos como base os pressupostos teórico - metodológicos das teorias de Laban

E, para compreender o lugar da dança em sistemas significantes, cujo meio fundamental de mostrar estes significados é o corpo em movimento, a dança moderna, que se desenvolveu com as pessoas portadoras de deficiência física participantes do grupo Ázigo, foi aqui entendida como uma linguagem não-verbal, onde o corpo em movimento significa sentimentos simbolizados/materializados pelo movimento corporal, carregado de efeitos de sentido (Pêcheux, 1975).

Desta forma, esta pesquisa buscou compreender a dança moderna para pessoas portadoras de deficiência física enquanto estrutura e processo de significação.

Para a interpretação dos movimentos, partimos do princípio de que a materialidade o corpo e do significado dos sentimentos, são representados pelos movimentos caracterizados pelas delimitações da forma configuracional.

Para Laban (1950),

> *"A forma nada mais é que uma arquitetura do movimento, que explora todas as possibilidades articulares de flexões, extensões e torções, para dar contorno às figuras representadas".*

A este respeito, Laban (1960) também disse que as formas do movimento possuem elementos simbólicos associados aos padrões comportamentais e culturais de uma sociedade, ou seja, só podemos compreender os sentidos dos movimentos

[82] Ver entrevistas.

executados pelos dançarinos se conhecermos o contexto sociocultural no qual o mesmo está inserido.

Nesta proposta, a dança coloca o corpo em movimento emprestando imagens que são vistas pela sociedade, permitindo ao dançarino portador de deficiência a elaboração das relações sujeita a saber elaborar-se na condição de "pessoas limitadas por uma cadeira de rodas".

E é nesta dimensão do "significar" dos gestos corporais que busquei compreender o significado dos movimentos da dança para os portadores de deficiência, onde "significar" é mostrar, através de imagens simbólicas, o que se pensa e no que se acredita.

A partir desta análise, apontamos alguns indícios de produção de sentido observado na dança em cadeira de rodas sendo:

- na dança existe o prazer que é tomado pelo sentido de poder fazer o movimento,

- o corpo atravessado pela dança produz outros efeitos de sentidos em relação ao que é o sujeito na sociedade,

- a relação sujeito-dança-sujeito, é um processo que movimenta a identidade do sujeito.

Movimenta e transforma os sentidos na sua dimensão individual, mas também histórico social. Desta forma, em determinados sentidos, a dança em cadeira de rodas aparece como um elemento de equilíbrio social e, em outros momentos, ela aparece como uma possibilidade de questionamento, ruptura e transformação.

5.2 - O Discurso Verbal - Linguagem verbal:

O método da AD se caracteriza por considerar a espessura semântico - histórico da linguagem, assim como também a não - transparência do sujeito que a produz.

Desse modo, o método discursivo procura dar visibilidade a esses processos (linguístico - históricos) propondo o que, na AD, se chamam de novas práticas de leitura: por em relação os diferentes materiais que representam distintas situações significativas. Em nosso caso, diferentes vídeos concernentes à performance do mesmo grupo, ou diferentes situações vividas ou dançadas por diferentes participantes e, no lado verbal, diferentes locutores em distintas situações enunciativas.

O procedimento analítico visa observar as repetições e as diferenças podendo apreender os distintos efeitos de sentido produzidos pelos diferentes sujeitos em suas varias posições tanto na dança como nas entrevistas.

Podemos resumir os procedimentos metodológicos dizendo que são relacionais (o sentido é relacional) e visam as formas da linguagem (ou da dança) como sendo formas materiais, isto é , são formas não - abstratas, pois as consideramos já encarnadas na história, significando.

Há duas noções fundamentais que sustentam esses procedimentos metodológicos: a paráfrase e a metáfora, estas entendidas como transferência de sentidos (o uso de uma palavra por outra):

a - Paráfrase = Repetição

b - Deriva = Deslocamentos/ Efeitos Metafóricos

c - Metáfora = Transferência

Gostaria de observar finalmente, em termos de método, no que se refere à AD, que o nosso trabalho não é apenas um trabalho de arquivos, isto é, aquilo que na AD se chama documental. Embora ele se apresente com uma tendência mais forte para a documental, ele se caracteriza também como experimental: novos procedimentos permitem perceber que há uma fase A e uma outra fase B, em termos de tempo, ou seja, entre o momento "a" que mostramos em vídeo e o momento "b", houve o

investimento de um trabalho baseado nos resultados do momento "a", ocorrendo uma mudança de efeitos de sentidos, que justamente dá o sentido do trabalho da dança como linguagem não-verbal.

Não existe o não-verbal em estado pleno sem que o verbal aí esteja presente subterraneamente.

O que foi feito nesta pesquisa, na discursividade (verbal), foi trazer à tona o que acompanha a dança.

As linguagens não-verbais são mais plurais em seus modos de significar. A linearidade e a "lateralidade" do verbal acabam por submeter essa pluralidade à unidade do sentido, imposta pelo verbal. é incluso ideologicamente no não-verbal com o verbal.

Do ponto de vista da análise do discurso, entretanto, é possível se recuperar os processos de significação que resultam nessa redução e apreendem a especificidade do não-verbal que esta falando no verbal (no caso, as entrevistas com as pessoas portadoras de deficiência física, que analisamos). E foi nesta perspectiva que o discurso verbal pode nos interessar.

Para a compreensão dos sentidos da dança em cadeira de rodas como linguagem não-verbal, partimos de certos princípios teóricos que dizem respeito aos efeitos do verbal sobre o não-verbal. São esses efeitos que levamos em conta para descrever os sentidos da dança produzidos no grupo estudado.

Quando se assume a dança como linguagem, sabemos que ela necessita ser considerada um meio de comunicação diferente da linguagem verbal, porque ela tem ordem própria, tem suas especificidades significativas e principalmente porque ela não se significa por si própria. A dança se significa porque os homens dançam e estabelecem relações de sentidos entre si, ou seja, existe uma relação do homem com o simbólico constituído pela história e pela cultura.

Desta forma, a dança, para ser linguagem, precisa: a) ter significado – conteúdo semântico; b) ser estruturada – organização sintática; c) ser dançada – eloquência; sendo que estas características são totalmente dependentes umas das outras.

Discursivamente a dança é estruturada diferentemente da linguagem verbal, já que a dança se estrutura para mostrar sentidos. Muitas vezes, ela não comunica sentimento e idéias que podem ser ditas com palavras. Em alguns momentos deste trabalho nos deparamos com o que se pode chamar de "*não- sentido*" [83], que são sentidos talvez menos acessíveis para muitos. No caso da dança, especificamente, muitos destes *não-sentidos* não foram compreendidos pelo verbal, porque materialmente eles só poderiam ser compreendidos (interpretados) pela linguagem do não-verbal.

Com isto, o trabalho da AD, que incorpora o que é significado pelo corpo, está presente neste trabalho no sentido de dar linguagem, discursividade para dizer coisas que a dança propícia, mas que ela não diz porque ela significa de outra maneira. Por isto, com a AD, foi possível interpretar alguns sentidos, sem perder a especificidade da linguagem da dança.

Então, a dança não é vista como uma alternativa de comunicação, ela é um outro discurso, é uma outra maneira de se significar que não pode ser reduzida à linguagem verbal.

> *" Dançar para mim é um meio onde a gente... [fez-se silêncio].... me sinto realizado".*
>
> *"Dançar? Hum.... eu me sinto uma estrela..".*
>
> *"É uma coisa, sei lá, [sorri] é uma coisa muito gostosa, não tenho nem palavras".*

O homem tem necessidade destas diferentes formas de se significar justamente porque uma maneira de comunicação não é redutível à outra, e o sentido não tem esta completude (Orlandi 1996), o simbólico é aberto.

---

[83] O não sentido não significa sem sentido mas sim aquilo que vai se significar, que pode significar.(p.E.Orlandi, 1998)

Diante disto, podemos perceber que o significado da dança é complexo e ambivalente, pois pensamos que o sentido da dança depende das experiências pessoais.

> *"Existe momentos em que a gente está no palco e a emoção é tão grande que é como a gente estivesse em contato com o próprio Deus. A gente sente uma energia muito grande, uma coisa divina mesmo".*
>
> *"Depende do momento, por exemplo, às vezes eu recorro a meios onde abrange a religião fazendo uma oração, fazendo vários pedidos para que aconteça uma coisa excepcional".*
>
> *"É uma forma de extravasar todos os sentimentos, de provar e afirmar também que o portador de deficiência não é um inútil. Sei lá, significa estar em contato com algo superior ".*

No desenvolvimento dessa pesquisa da dança como linguagem, muitos aspectos vão aparecer como importantes para a produção da comunicação não-verbal: quem diz, para quem diz, onde diz e como se diz. São estas categorias do movimento que constituem as condições de produção de sentido da linguagem (Laban, 1985).

Entretanto, o domínio destas técnicas ocorre, muitas vezes, em detrimento de um determinada linguagem estilística pensada de forma a servir a arte sem se preocupar com o dançarino que a executa. Em geral, as técnicas de dança favorecem um determinado biótipo de corpo humano.

Por isto, quando pensamos na dança com dançarinos portadores de deficiência física nos deparamos com uma questão ideológica posta pelo marco da deficiência.[84]

Preocupados com esta questão, para não nos reduzirmos à questão ideológica tradicionalmente tratada como mascaramento, como ocultação, neste trabalho, quando utilizamos a técnica da dança moderna adaptada para o portador de

[84] Sugiro lembrar do capítulo I, onde dimensionamos a questão da pessoa portadora de deficiência na história.

deficiência física, percebemos que outros aspectos, também ideológicos, são relevantes na produção da linguagem: a relação emocional com o movimento, o nível de complexidade deste movimento e a adequação do movimento às condições anatômicas do dançarino[85].

A técnica da dança moderna, adaptada às condições motoras individuais a cada dançarino, foi utilizada em função de ampliar o conhecimento acerca da linguagem do movimento, assim como servir de instrumento facilitador para a descoberta de habilidades motoras específicas.

Deste modo, a aquisição das habilidades específicas da dança não foram impostas por uma determinada técnica, ela foi adquirida por um método onde o dançarino pode determinar o seu processo de descoberta do conhecimento corporal, para que ele pudesse constituir sentidos que significassem os seus sentimentos expressos pelos gestos corporais simbolizados (materializados) na linguagem não-verbal. A partir do momento que se constitui a forma material de expressão, se constitui a própria identificação. Deste modo, o sujeito se reconhece no sentido que se produz e intervém na sua relação com o social.

> *"Tudo que me deixa satisfeito, me deixa feliz, alegre. Eu praticar o meu basquete, fazer minha natação, no momento que eu estou apresentando com uma dança estar junto com os integrantes do grupo, e principalmente com você. Eu procuro estar no meio da sociedade. Tudo que a sociedade faz eu quero estar junto, praticando um esporte, dançando, ir para um bar, fazendo uma festa, eu gosto de estar participando".*

> *"É muito gostoso [sorri]. É a chance que a gente tem, é o momento que a gente espera tanto para mostrar não só um trabalho mas uma condição de vida porque a sociedade costuma muito a rotular o deficiente de inútil, de coitado, e é uma chance de que a gente tem de mostrar que não é assim".*

[85] Vistos a partir das coreografias em vídeo.

Com a nova ênfase dada à pessoa do dançarino e à sua potencialidade de auto-compreender seu processo de significação, todos os conhecimentos técnicos passaram a ser aplicados em função do desenvolvimento técnico/artístico dentro do sentido que o mesmo possui dos gestos no movimento. Descobrimos, assim, a importância de focalizar o sentido da dança produzida pelo dançarino, ao contrário de focalizar o seu produto, que é a sua dança. Nesta perspectiva, a dança se afirma pela sua importância de significar simbolicamente toda uma concepção de mundo e sociedade.

> *"A gente tem coreografias que mostra paixão, amor, outras coreografias eu pelo menos tento mostrar minhas habilidade com a cadeira de rodas e sem a cadeira; a minha alta capacidade. É como se fosse uma forma de auto afirmação para as pessoas ditas como normais".*

As experiências vivenciadas neste estudo sugerem que o discurso corporal tem um poder diferente das palavras. Nesta perspectiva, os gestos corporais significam valores, objetivos e mudanças sociais.

> *"... A dança rompe o preconceito e emociona o público de Joinville. O Grupo Ázigo, da Universidade Federal de Uberlândia (MG), integrado por dez paraplégicos, participa do 13° Festival de Dança e demonstra que se os espaços não existem é preciso conquistá-los".* **Diário Catarinense, 18 de Julho de 1997**

> "É viver. Dançar para mim é viver".

> *"A gente tá querendo dizer, que a gente <u>também</u> consegue fazer coisas que outros bailarinos conseguem e outras pessoas acham que a gente não. É demonstrar o que a gente sente com movimentos".*

"Há! Dançar me faz sentir bem. Eu me sinto mais mulher, mais feminina, mais atriz, mais estrela. Eu gosto muito de dançar, me sinto bem. Dá uma emoção".

"Olha, dançar para mim significou e significa até hoje ser uma pessoa bem melhor que eu já fui, parece que a cada dia, cada apresentação e cada ensaio eu estou melhorando tanto na minha parte física, quanto psicológica, e porque não dizer espiritual".

"É o que eu acabei de falar, é o meio que eu tiro tudo de ruim , eu quero buscar tudo de bom para mim, junto da dança".

Segundo Orlandi (1990), a partir do momento em que significamos o nosso mundo, das coisas e das pessoas, estabelecemos, ao mesmo tempo, o nosso espaço na sociedade e os nossos valores sociais. Nesta dimensão do significar dos gestos corporais no imaginário e nas imagens simbolicamente construídas no discurso corporal é que estabelecemos uma via de compreensão do significado dos movimentos da dança para as pessoas portadoras de deficiência física.

Neste sentido, a dança deixou de ser mero veículo da liberdade de sentimentos para ser a própria linguagem dos sentimentos praticada pelo discurso corporal.

Diante desta ótica, apontamos como sendo alguns indícios da compreensão do significado da dança:

1) – Muito dos gestos que são sentidos na dança não podem ser reduzidos a símbolos verbais que busquem explicitá-los. O que é sentido não pode ser explicado, necessita apenas ser sentido e significado.
2) – Em muitos momentos, a dança tem o sentido de recriar o mundo através de símbolos e formas materiais.
3) – O sentido da dança se materializa na forma de imagens.

O que quero aqui ressaltar é que: a dimensão dos sentidos do gesto do movimento constituído como linguagem não pode ser representado, significado pelas palavras porque simplesmente ele significa de outra maneira; a recriação do mundo através da linguagem não-verbal apresenta-se como uma metáfora e isto é possível porque se faz em relação ao que o dançarino viveu e vive na sua experiência direta com o mundo; a dança é a linguagem corpórea de cada pessoa que significa principalmente a existência de movimento no corpo.

Diante do exposto acima, identificamos como sendo sentidos da dança para o portador de deficiência física:

1) – O sentido da dança é pessoal, subjetivo e muitas vezes introspectivo, mas se encontra sempre relacionado com o coletivo.
2) – Os gestos corporais engendrados e formalizados nas coreografias permitem-lhes serem lançados num labirinto de idéias, idéias que são gestos materializados, gestos que dizem, que significam. E significam o que faz sentido no sentido da vida. É isto a prática simbólica.
3) – A repetição do gesto em fazer e refazer é uma forma de lapidá-lo e desdobrá-lo em seus diferentes significados.
4) - A dança, em primeira instância, dá o sentido de ordem, mas o movimento sobre uma cadeira de rodas muitas vezes desestabilizador cria na instância corpórea/social uma tensão de transformação e pode transformar os sentidos .
5) – Os gestos corporais apresentam uma especificidade no movimento, é preciso compreender essa especificidade como especificidade, não como inferioridade.

6.0 - CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Sabemos que o fundamental da dança é a imagem e a sua configuração no espaço, significado dentro de uma cultura. Desta forma, o discurso da dança, pela historicidade, se filia a uma tradição em que ele é produtivo para a cultura. Ele é produtivo no sentido que já existe uma certa tradição cultural na sociedade.

Partindo da historicidade da dança[86], podemos citar como sendo seus elementos culturais: a estética, a beleza e a performance. Portanto, quando propomos a dança moderna para o portador de deficiência física, incorporando um elemento como sendo um objeto de significado na gestualidade do movimento, que é a cadeira de rodas, ela traz por si só as marcas da historicidade, ocorrendo assim uma transferência de sentidos, que é vista de forma negativa.

Assim, a cadeira de rodas necessita passar por um processo de re-significação, que tem que ser trabalhada como um elemento da arte. O que se vê num trabalho de dança em cadeira de rodas, é que ela produz sentidos implícitos que são mais fortes do que os que não são ditos. Inicialmente, a cadeira de rodas produz o sentido da deficiência, sendo esta o marco da diferença do sentido sócio/cultural de uma sociedade. Isto porque aí os sentidos são regulados institucionalmente para serem interpretados a partir de uma cultura, que já tem pré construído para serem interpretação dos sentidos.

A cadeira de rodas dentro do processo cultural é um elemento constrangedor e subjacente. Portanto, para transformar os sentidos da cadeira de rodas enquanto significado de deficiência, falhas e erros, é necessário mexer com a relação desse significado com o social.

Para isto, é preciso que a dança esteja significada nestas pessoas de tal maneira que permita que elas possam atuar e deslocar este implícito das pessoas. É necessário que a cadeira de rodas deixe de ser um elemento estigmatizante do deficiente físico e passe a proporcionar-lhe a possibilidade da dança enquanto elemento de prazer do corpo. Para isto ela deve se tornar um instrumento re–significado re-inventada pela própria dança.

---

[86] Sugiro lembrar do capítulo 2, onde relatamos a dança na sua historicidade

" A cada movimento que você faz, significa uma coisa. Seus braços, suas pernas e a mente principalmente, está jogando tudo em cima do seu instrumento que é a cadeira de rodas. Cada movimento que você faz é um limite que você está ultrapassando. É uma barreira que está sendo obstruída. (destruída). Representa que você dançando está mostrando que você esta se sentindo mais leve consigo mesmo e mostrando para o público que você não está perdido".

Estas transformações se fazem presentes, porque foram se significando diferentemente ao longo do processo. Isto nos mostra que o sentido da dança transforma a relação das pessoas portadoras de deficiência física com elas mesmas, para que a partir daí elas possam transformar a relação pessoal com o próprio público.

"Porque agora eu sinto assim... mais... sei lá, parece que eu não vejo as pessoas me olhando assim... pensando que eu era uma deficiente. Agora não, eu me sinto uma pessoa normal" (S1, 1990).

" É viver. Dançar para mim é viver" (S1,1996)".

" Eu acho que é um meio da gente provar para a comunidade que a gente também é capaz de ser uma bailarina " (S3, 1990).

" Dançar me faz sentir bem eu me sinto mais mulher, mais feminina, mais atriz, mais estrela" (S3, 1996).

> *"Olha, dançar para mim significou e significa até hoje ser uma pessoa bem melhor que eu já fui, parece que a cada dia, cada apresentação e cada ensaio eu estou melhorando tanto na minha parte física, quanto psicológica, e porque não dizer espiritual"* (S4, 1996) .

Neste sentido, a dança intervém na constituição do sujeito e na relação dele com o mundo. Desta forma, a dança em cadeira de rodas nos permite compreender a dança além do que ela já foi compreendida na nossa sociedade.

Do ponto de vista metodológico da AD, quando pensamos os sentidos da dança através da paráfrase, percebemos que durante um determinado tempo de trabalho com a dança, permanecemos na repetição dos seus sentidos. Mas este momento da repetição tornou-se importante porque, através da repetição, tivemos oportunamente a possibilidade de deslocar estes sentidos.

Este momento pode ser verificado a partir dos vídeos produzidos com os portadores de deficiência no período de 1990 a 1991. Embora a dança, expressa e registrada por vídeo, tenha apresentado diferentes coreografias durante este período, percebe-se que estas expressões, ditas de formas diferentes, significam apenas uma outra maneira de dizer a mesma coisa, ou seja o sentido produzido pela dança nas pessoas portadoras de deficiência física , demonstravam ter o mesmo efeito do sentido. Não saiam do lugar já pressuposto e significado.

Isto pôde ser visto a partir das imagens constituídas pelo corpo, e a sua configuração no espaço, quando tentamos decifrar o conteúdo-forma isto é, a forma-material, e definir suas relações espaciais.

Foi através do método Laban (1978) que fizemos uma ponte entre a observação dos movimentos e a transposição dos sentidos que estavam inscritos nos movimentos, nos permitindo identificar a qualidade dos movimentos (forma e espaço) inseridos no processo coreográfico.

Segundo Laban (1963):

"A forma nada mais é que uma arquitetura do movimento, que explora todas as possibilidades articulares de flexões, extensões e torções, para dar contorno às figuras representadas".

Partindo do exposto acima, percebemos que a forma passa a ter sentido na dança a partir dos movimentos descobertos no espaço: descobrir o espaço e descobrir-se nele. Para isto é necessário discerni-lo e conhecê-lo, vivenciá-lo, vivenciando a si mesmo. Estas descobertas são processos que se interligam ao próprio curso de estruturação da percepção dos sentidos na dança, às possibilidades da pessoa sentir e pensar-se dentro do meio em que vive.

Do ponto de vista metafórico, percebemos que nos sentidos da dança registrados a partir das coreografias desenvolvidas entre o período de 1992 a 1995, ocorreu um deslizamento dos sentidos: embora, muitas vezes, eles estivessem fazendo a mesma gestualidade, já estava ocorrendo uma modificação dos sentidos expressos por eles. Ou seja, as pessoas portadoras de deficiência física, já estavam afetadas por deslizamentos de sentidos (metáforas) ocorridos através da dança.

A este respeito, Orlandi (1990) diz que o sujeito, ao dizer, se inscreve na história e, ao se inscrever na história, ele faz transferência (meta-phora, em grego, significa transferir) de sentidos, e ao transferir pode haver efeito de deslocamento de sentidos.

Sendo assim, o que justifica esta mudança de um momento que podemos chamar de momento (A), passando para um outro momento que chamaremos de (B), acredito ser a introdução de movimentos corporais, visto do ponto de vista da linguagem não-verbal, onde os efeitos de certos sentidos puderam ser transformados através de uma proposta etnográfica-discursiva. A coreografia é justamente o lugar em que isso é trabalhado.

Nem tudo o que sustento neste trabalho está perfeitamente ancorado nas teorias que optei por trabalhar. Muitas vezes me faltaram "teorias", e muitas vezes me faltou conhecimento. O que quero ressaltar aqui, é que muitas vezes andei por caminhos por mim conhecidos, mas também andei por caminhos incertos, que se fizeram históricos.

Com isto, a minha tentativa foi de compreender o movimento corporal como linguagem, como discurso significado corporalmente, dando a este estudo o valor abrangente da comunicação de expressões, trabalhadas na linguagem não-verbal.

Nesse sentido, apontarei como sendo algumas contribuições da dança para as pessoas portadoras de deficiência física:

- a dança, ao estabelecer parâmetros das dimensões corporais e das suas relações, pode ser um instrumento para o auto-conhecimento e a descoberta das possibilidades de transformações sociais;

- através do movimento, o deficiente articula-se interiormente entre o sentir e o mover-se, podendo ter a dança como mais uma forma de expressão e comunicação;

- a dança proporciona possibilidades de movimentos e, na medida em que permite ao sujeito re-significar-se, pode indicar vias de solução de problemas. Isto quer dizer, no presente caso, não que se evitará a deficiência enquanto tal, mas sim que se estará trabalhando a maneira como ela é significada tanto pelo sujeito como pela sociedade, produzindo deslocamentos de sentidos.

A partir das entrevistas realizadas, percebi que por diversas vezes e por sujeitos alternados, vê-se nos discursos analisados a questão da superação da condição de Portador de Deficiência.

> *" Porque agora eu sinto assim... mais... sei lá, parece que eu não vejo as pessoas me olhando assim... pensando que eu era uma deficiente. Agora não, eu me sinto uma pessoa normal".*

Este discurso também é incorporado e divulgado pela imprensa:

> ***"DANÇA CONTRA O PRECONCEITO SURPREENDE JOINVILLE***
>
> *Uma tendência comum, ao menos nas pessoas não portadoras de algum tipo de deficiência física, é imaginar que tipo de dança os paraplégicos podem apresentar. Eles estão aptos a apresentar o mesmo tipo de dança que muitos bailarinos tidos como normais podem apresentar, dispensando, inclusive, o uso das cadeiras de rodas. Os integrantes do Ázigo, em determinadas seqüências das coreografias, saem das cadeiras e arriscam passos acrobáticos[87], assim como os demais bailarinos. O Ázigo procura mostrar ao público, via expressão do corpo que o deficiente físico não é metade, como muitos costumam imaginar. São seres humanos por completo e com as mesmas potencialidades de qualquer outro".*
>
> **O Correio de Uberlândia, Agosto/1994**

Este fato acontece no entremeio destas relações complexas, porque segundo Orlandi (1992), o "dito" fica pelo "não dito, " e o que não é dito é o que realmente significa, ou seja, nos recortes que fizemos acima, estão tentando reduzir a deficiência, para que o Portador de Deficiência tenha (?) mais chance de sobreviver junto à sociedade.

---

[87] Vejam como a dança foi reduzida a passos acrobáticos, retirando dela toda a discursividade da sua expressão. Fazendo da dança em cadeira de rodas uma atividade do fantástico.

Mas, a partir deste estudo, não posso silenciar o meu discurso. Quero aqui ressaltar como conclusão desta pesquisa que a deficiência é um estado concreto, e além disso, significada de uma maneira determinada (imposta) historicamente. O desenvolvimento com a dança, ou qualquer outra atividade esportiva ou social, não vai deixar o deficiente menos deficiente, no seu estado concreto.

Dançar sobre uma Cadeira de Rodas, ou não, é apenas um direito que as pessoas têm.

Neste sentido, entendo que é necessário que se re-pense o entendimento do significado histórico da dança. É necessário ver a dança em outra dimensão: o deficiente não deixa de sê-lo por um passo de mágica, mas ele passa a se significar e a significar a sua relação com seu corpo, com a linguagem e com a sociedade, de outra maneira. E aí está a "magia" do trabalho simbólico. O corpo não muda em si, mas ele passa a significar de outras maneiras.

Embora o trabalho de dança em cadeira de rodas ainda esteja sendo silenciado por alguns mecanismos sociais da dança, ela é uma possibilidade concreta do conhecimento e da arte, tal como procurei mostrar nesta reflexão.

> *"Olha, eu queria mandar uma mensagem para todos deficientes; que se tem um sonho..., dançar, que dance e que consiga passar para outras pessoas esta coisa maravilhosa, porque geralmente o deficiente sente-se um preconceito muito grande que não consegue por pra _fora algo muito bonito que tem. Então se tem um sonho, passe para frente, faça disso um objetivo".*

> *"O deficiente acha que ele mesmo é incapaz, não consegue fazer nada, acho que você tem que lutar, persistir no que você quer, no que você deseja. Veja a gente, a gente nunca pensava que podia dançar, ser bailarino um dia, hoje estamos aqui, mandando mensagem para vocês. Luta, nunca desista, você é capaz".*

"Sem o compromisso estreito de falar perfeito coerente ou não. Sem o verso estilizado, verso emocionado". ...

Oswaldo Montenegro

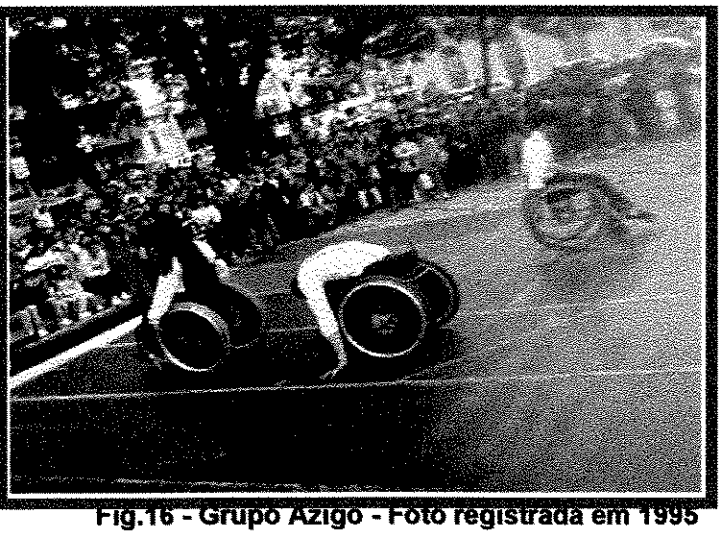


Fig.16 - Grupo Azigo - Foto registrada em 1995 no Festival de dança de Joinville/SC

Foto 17 - Grupo Azigo - Foto registrada em 1996 no Festival de dança para pessoas portadoras de deficiência física em Curitiba/PR.

7.0 - BIBLIOGRAFIA

ADAIR, Christy. Candoco Dance Company: no concessions to stereotypes. London : Dance Theatre Journal, v. 10, n. 1, 1992.

ARMIN HEYMER. Der etho-kulturelle werdegang apotropaischer verflechtungen. Saeculum, v. 44, n. 24, p. 116-178, 1983.

BOURGIER, P. História da dança no ocidente. São Paulo : Martins Fontes, 1987.

BRACK, C.L. Dance and research: na interdisciplinary approach. Leuven : Danse Universite, 1989. Palestra proferida no I st Internacional Congress "Danse and research".

BRASIL. Ministério da Cultura. Very Special Arts Brasil: subsídios para implantação de comitês estaduais e municipais. Rio de Janeiro : Funart, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. Teoria e prática do esporte para todos: 1982-1983. Brasília : MEC/SEED, 1983.

------- Plano Nacional de Educação Especial: 1977/1979. Brasília: 1977. (xerox)

BRASIL. Presidência da República. Plano Nacional de ação conjunta para integração da pessoa deficiente: 1985. Rio de Janeiro, 1985.(xerox)

-------- II Plano Nacional de ação conjunta para integração da pessoa deficiente: 1988. Rio de Janeiro, 1988. (xerox)

BRASIL. Presidência da República. III Plano Nacional de ação conjunta para integração da pessoa deficiente: 1992. Rio de Janeiro, 1992. (xerox)

-------- Secretaria do Desporto. Plano Plurianual: 1991/1996.Snt, 1990.

BRASIL. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. Brasília: CORDE, 1992

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Plano Nacional de Educação: proposta do executivo ao Congresso Nacional. Brasília, 1998.

BUENO, J.G.S. Educação especial brasileira: a integração-segregação do aluno diferente. São Paulo : Educ, 1993.

CALVALCANTI, K. B. Esporte para todos: um discurso ideológico. São Paulo : IBRASA, 1984.

CARMO, A.A. Deficiência física: a sociedade brasileira cria recupera e discrimina. Brasília : Secretaria dos Desportos, 1991.

-------- Estigma, corpo e deficiência, Revista Brasileira De Ciências Do Esporte, v. 9, n. 3, 1988.

--------Deficiência Física: recuperação e discriminação. In: ANAIS DO SIMPÓSIO PAULISTA DE EDUCAÇÃO FÍSICA ADAPTADA, 4.,1992, São Paulo. anais...São Paulo : USP, 1992.

CARDINAL, R. O Expressionismo. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1988.

CASSINER, E. Antropologia filosofica: ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo : 1977.

ELIAS, N. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro : Zahar, 1995.

--------. A sociedade de corte. Lisboa : Estampa, 1987.

--------. A busca da excitação. Lisboa : Difel, 1996.

ELLMERICH, L. História da dança. 3. ed. São Paulo : Ricordi, 1964.

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL' ARTE Novarra : IGDA, 1983.

FARIA JUNIOR, A.G. Pesquisa em educação física: enfoques e paradigmas, pesquisa e produção do conhecimento em educação física.

FERREIRA, E.L., Orlandi, E.P. A dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física: uma análise do discurso corporal. In: Anais do II CONGRESSO BRASILEIRO DE ATIVIDADE MOTORA ADAPTADA, 2., 1997, Uberlândia. anais...Uberlândia : UFU, 1997.

FERREIRA, E.L., CARMO, A.A. Dança moderna para portadores de deficiência física: uma proposta de montagem coreográfica. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO. ESPORTE, EDUCAÇÃO E SAÚDE NO MOVIMENTO HUMANO, 3., 1996, Foz do Iguaçu. Coletânea...Cascavel : Gráfica Universitária, 1996.

GARAUDY, R. Dançar a vida. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980.

GELEWSKI, R. Estudo básico de formas: distinções elementares de formas aplicadas em exercícios de movimentação. Salvador : Imprensa Universitária, 1971.

GIULIANI, L. Archaologischer anzeiger. Berlim : Walter de Gruyter, 1987.

GOFFMAN, E. Estigma : notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. São Paulo : Zahar, 1982.

GRAHAM, M. Blood memory: an autobiography. London : Macmillan, 1991.

HART, G. I., EDWARDS, A. T. S. Wheelchair dances. 2. Ed. Nova York : Wheelchair Dance Association, 1992.

INTERNATIONAL SPORTS ORGANIZATION FOR THE DISABLED. Dancing: wheelchair dancing. Munick : ISOD, 1992.

JUNG, C. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1964.

HORST, L . RUSSELL C. Modern dance forms in relation to the other modern arts. New Jersey : Princeton Book , 1987.

KOFES, S. "E sobre o corpo não é o próprio corpo que fala?" conversando sobre o corpo. Campinas : Papirus, 1985.

KROMBHOLZ, G. Einfuhrung in den rollstuhltanz. Tansen. Remscheid. Munick : v. 8, n. 1, 1990.

LABAN, R. Principles underlying the universality of Laban"s movement notation. London : Laban Centre, 1955.

--------. O domínio do movimento. São Paulo : Summus, 1978.

--------. The mastery of movement on the stage. London : Macdonald and Evans, 1950.

LABAN, R. The mastery of movement: revised and enlarged by Lisa Ullmann. Boston : Plays, 1975.

--------. Danza educativa moderna. Barcelona : Paidós, 1984.

--------. Modern educational dance. 3.ed. London : Macdonald and Evans, 1975.

--------. Perspectives on notation. London: Laban Centre for Movemente and Dance, v. 1-3, 1978.

LARAIA, R. B. Cultura: um conceito antropológico. 11. ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996.

LASKER,G. W. Human biological adaptability: The ecological aprroach in physical anthropology. Science, n. 166, p. 1480-86, 1969.

LEVER, M. Isadora. São Paulo : Martins Fontes, 1987.

LORD, G. The arts and disabilities: a creative response to social handicap. Edinburgh : Macdonald, 1981.

MALINA, R. M. Growth, maturation and physical activity. Champaign: Human Kinetics, 1991.

--------. Anthrpometry In: MAUD, P., FOSTER, C. Physiological: assessment of human fitness. Champaign, Human Kinetics, 1995.

MAN of the month: Rudolf Laban. London : Primapress, 1954. (xerox)

MAZZOTA, M. J. S. Educação especial no Brasil: história e políticas públicas. São Paulo : Cortez, 1995.

MIRANDA, R. O movimento expressivo. Rio de Janeiro : Funarte, 1979.

MORRIS,D. O Macaco nu: um estudo do animal humano. 9.ed. São Paulo : Record, 1967.

NAVAS, C. Dança moderna. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OGDEN, C. K. O significado do significado. 2. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1976.

OMOTE, S. Deficiência e não deficiência: recortes do mesmo tecido. Revista Brasileira De Educação Especial, v. 2, p. 65-73, 1994.

ORLANDI, E. P. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas : Ed. da Unicamp, 1995.

--------. Terra á vista: discurso do confronto velho e novo mundo. São Paulo : Cortez : Ed. da Unicamp, 1990.

--------.Gestos de leitura. Campinas : Ed. da Unicamp, 1994.

--------. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 2. ed. Campinas : Pontes, 1987.

--------. Interpretação : autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petropolis : Vozes, 1996.

OSSONA, P. A educação pela dança. São Paulo : Summus, 1988.

PAREYSON, L. Problemas de estética. São Paulo : Martins Fontes, 1980.

PAUL, F. Dance culture as domain for research in dance. London : Laban Centre, 1997. (xerox)

PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do Óbvio.

--------. O discurso: estrutura ou acontecimento. Campinas : Pontes, 1990.

--------. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas : Ed. da Unicamp, 1988.

PETERSON, A. The antropology of dance. London : Indiana University, 1977.

PORTINARI, M. História da dança. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.

--------. Nos passos da dança. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

PRESTON-DUNLOP, V. Dancing and dance theory . London : Laban, 1979.

--------. Dance: a linguistic approach. London : Goldsmiths'College, 1980.

--------. Dance analysis. London : 1997. (vídeo)

RECTOR, M., TRINTA, A. R. Comunicação do corpo. São Paulo : Ática, 1990.

RIBAS, J. B. C. O que são pessoas deficientes. São Paulo : Nova Cultural : Brasiliense, 1985.

ROBATTO, L. Dança em processo: a linguagem do indivisível. Salvador : CED/UFBA, 1994.

SEDLMAYR, H. A revolução da arte moderna. Lisboa : Livros do Brasil, 1992.

SENNETT, R. Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro : Record, 1997.

SERRA, S. M. A. Empatia: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta cliente. São Paulo; 1990. 270p.Tese (doutorado) - Instituto de Psicologia, USP, 1990.

SILVA, E. L. Método de ensino integral da dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno. Campinas, 1993. 300p. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Unicamp, 1993.

SILVA, O M. A epopéia ignorada: a pessoa deficiente na história do mundo de ontem e hoje. São Paulo : CEDAS, 1986.

-------. O significado da integração social das pessoas portadoras de deficiência. Revista Brasileira De Ciências Do Esporte, v. 9, n. 3, 1988.

STUDIES IN DANCY HISTORY: the technique of Martha Graham. London : v. 2, n. 2, 1991.

THE LABAN ART OF MOVEMENT GUILD MAGAZINE, London, may, 1959, n. spc.

--------, n. 26, may, 1961.

--------, n. 27, nov, 1961.

THE LABAN ART OF MOVEMENT GUILD MAGAZINE, London, , n. 35, nov, 1963.

--------, n. 36, may, 1966.

--------, n. 05, nov, 1973.

--------, n. 52, may, 1974.

VIANNA, K. A dança. 2. ed. São Paulo : Siciliano, 1990.

VOGT, C. Linguagem pragmática e ideologia. 2. ed. São Paulo : Hucitec, 1989.

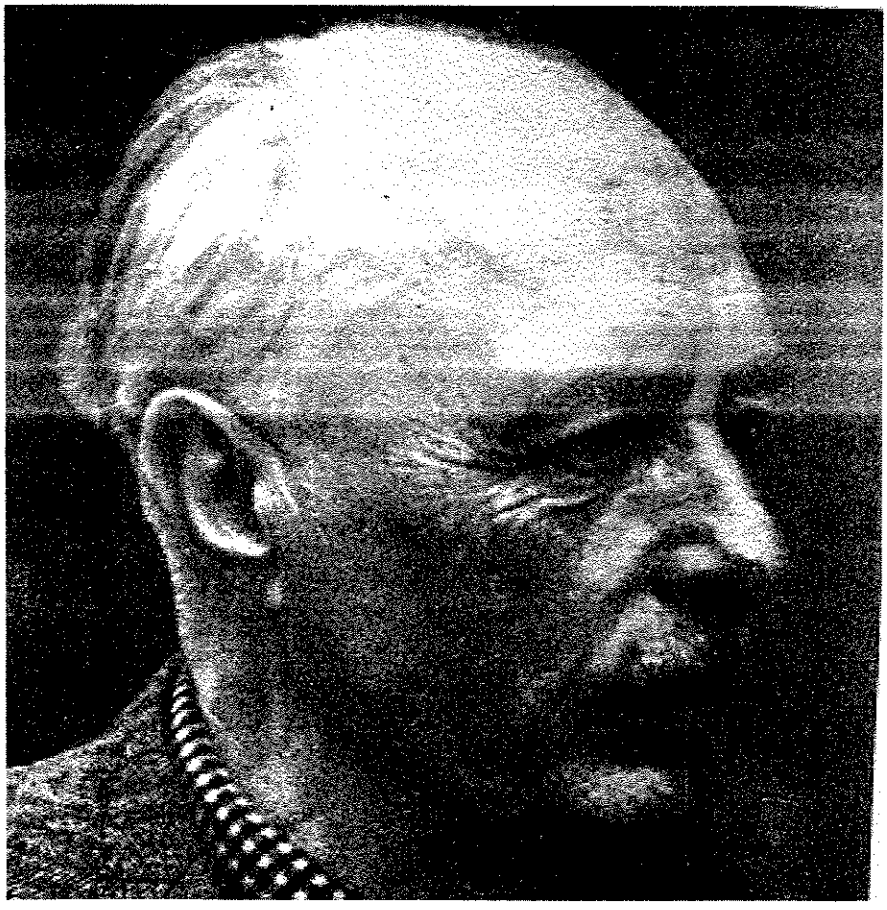
WEIL, P., TOMPAKOW, R. O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. São Paulo : Vozes, 1986.

WRIGHT, S. Dances with wheels. London : Northampton, v. 17, n. 1, 1992.

ANEXOS

RUDOLF LABAN

(1879 - 1958)



(Foto retirada do Journals Man of the Month)

ANEXO I

DADOS BIOGRAFICOS DE LABAN

2.1 - RUDOLF VON LABAN:

Rudolf Von Laban, nasceu em 15/12/1879, na cidade de Brastislava, filho de um oficial do exercito Austro-Húngaro, que na expectativa que seu filho também tornasse um oficial, sempre o levou para suas viagens em diversos países da Europa . Durante as viagens, Laban teve a oportunidade de conhecer diversos povos com culturas diversificadas .

Diferente dos planos de seu pai, aos 21 anos, após um breve estágio na escola militar, ele optou por estudar Artes e se matriculou na "Ecole de Beaux-Arts" na cidade de Paris entre 1900-1907.

Com seus estudos e sua vivência anterior, ele pode estudar o homem e sua relação com a vida, através dos seus movimentos e da sua expressão. Esta talvez tenha sido uma das maiores características dos seus estudos.

Em 1910, ele criou a "Dance Farm", que eram danças que baseavam na experiência ocupacional da comunidade do lago maggiori.

O trabalho de Laban buscava romper com as formas tradicionais de mímica e do ballet clássico, por isto em 1910 embora neste momento, a sua teoria ainda não estava formulada, mas foi a partir daí que ele iniciou seus estudos baseando-se nos padrões e harmonias espaciais. Com a 1ª guerra mundial, estes estudos tiveram que ser interrompidos e Laban mudou-se para Zurick, onde permaneceu no período de 1915 a 1918. Em Zurique, ele criou sua própria escola, onde teve a oportunidade de produzir vários espetáculos.

Após a guerra, Laban mudou-se para Mannheim, lá ele foi convidado para dirigir a companhia "National Theatre", e em 1912 ele produziu o espetáculo "swinging cathedral', na cidade de Hamburgo, que foi considerado o seu primeiro grande sucesso.

Na tentativa de redescobrir a dança como forma de educação e tratamento terapêutico, Laban em 1923, fundou diversas escolas nas cidades de : Basle, Stuttgart, Hamburgo, Praga, Budapestte, Zagreb, Roma, Viena e Paris.

Cada uma destas escolas eram dirigidas por um mestre formado por Laban, estes seus mestres eram professores, médicos e trabalhadores industriais, aos poucos muitos dançarinos modernos da Europa foram se associando a este novo método.

Em 1926, Laban mudou-se para Berlim transferindo também o "LABAN'S CHOREOGRAPHIC INSTITUTE"[88] e neste período ele promoveu diversas discussões sobre assuntos educacionais e artísticos, defendendo a questão dos direitos autorais para os coreógrafos.

Nesta mesma época ele publicou os seguintes artigos:

- Deskindes Gymnastik und taz - ginásticas artísticas para crianças
- Gimnastik und tanz fur erwachsene - ginástica para adolescentes

Ainda em 1926, ele visitou a América e o México, para discutir suas idéias tendo realizado algumas conferências em New york, Chicago e Los Angeles.

Com o objetivo de possibilitar a reconstrução precisa da dança através da escrita, em 1927, Laban publicou seu livro "kinetographie", que demonstrava um método de notação de movimentos.

Esse seu trabalho obteve grande sucesso no Dancers Congress na cidade de Essen, e a partir deste congresso, formou-se a "Society for script dance".

Em 1929, Laban dirigiu dois grandes eventos, um em Viena, com a participação de 10.000 pessoas sendo que somente 2.500 eram dançarinos profissionais. E o outro evento ocorreu em Mannheim no "Mannhein festival", onde ele dirigiu uma dança coral composto por 500 pessoas.

A partir do contato com os participantes destes eventos, Laban teve a oportunidade de estudar os movimentos dos trabalhadores industriais, despertando-se para conhecer as atitudes psicológicas do homem industrial.

---

[88] Atualmente conhecido por laban Centre dance and movement, situado na cidade de londres.

Também em 1929, Laban mudou-se para Essen, transferindo seu "coreographic Institute" de Berlim para Volkwangschule. Em 1930, Laban retornou-se para Berlim , onde permaneceu por 04 anos dirigindo o "Allied state theatres".

Em 1936, Laban foi convidado para dirigir as produções de dança para os jogos olímpicos de Berlim, um dos seus trabalhos, consistia de uma dança coral para 1000 pessoas que receberam as instruções em Labanotation[89], composto por 60 grupos diferentes de dança coral, vindos de 30 cidades européias.

Mas no ensaio geral, foram convidados 20.000 pessoas e entre eles, os representantes do governo nazista, e por acreditar que o trabalho apresentava-se de forma muito universal e pouco nacionalista, ou seja "contra o governo", imediatamente Laban foi exilado em Stafellberg e o seu trabalho foi suspenso.

Em 1938, Laban emigrou-se para Paris, embora muito doente, desenvolveu junto com Lisa Ullmann, estudos onde verificava-se os efeitos psicológicos dos movimentos.

Pouco antes da II guerra mundial em 1940, Laban mudou-se para Londres, onde ministrou seu primeiro curso para professores que teve continuidade por muitos anos.

Em 1942, ele foi convidado para estudar o movimento no processo industrial, e baseado nestes estudos ele publicou o livro EFFORT[90], publicado em 1947.

Em 1948 Laban também publicou o livro "modern educational dance", reconhecido como a melhor das suas publicações.

Em 1953, Laban mudou-se para Surrey, transferindo também o Art of movement studio, e em 1954 com o objetivo de perpetuar sua história. Laban fundou o Laban Art of movement centre

E, em 01/07/1958, Laban faleceu, mas suas teorias prevaleceram como uma proposta para os estudos do movimento, principalmente na dança.

Os princípios básicos da teoria de Laban, está centrado no estudo dos movimentos do homem. Na sua percepção, todo movimento é funcional e expressivo, ou seja, na realização de qualquer movimento corporal os indivíduos exprimem

---

[89] Labanotation é um instrumento que fornece um meio de registrar o movimento corporal, através da escrita.
[90] EFFORT é o estudo detalhado das características do movimento de cada individuo, baseado na classificação proposta por Laban, onde verifica-se os seguintes fatores do movimento - peso, espaço, tempo e fluência.

sentimentos de si próprios. E foi a partir deste principio que Laban pode compreender a totalidade do movimento do corpo, compreendendo assim, não só o movimento da dança, mas principalmente às ações cotidianas dos mesmos[91].

[91] Estas informações foram retiradas do curriculum vitae de Laban, que se encontra no Laban Centre situado na cidade de Londres, numa pesquisa in locus, realizada em Julho de 1997.

Dança contra o preconceito

A dança invade os palcos ao ar livre montados na cidade. O programa incluído no calendário do festival teve início ontem no distrito de Pirabeiraba, com a apresentação dos grupos Andança, Corpore de Dança, Compassos e Azigo. Entre as 15 e 16 horas, eles atraíram um público bom e interessado. Hoje, as apresentações chegaram nas praças Nereu Ramos e Dario Salles, nos shoppings centers Mueller, Leste e Cidade das Flores, Platz Dona Francisca e o Besc e prosseguem até dia 26.

Nos espetáculo de ontem no palco ao ar livre de Pirabeiraba, a atração ficou com o Grupo Azigo, da Universidade Federal de Uberlândia, de Minas Gerais. Os bailarinos simplesmente derrubaram o preconceito. Deficientes físicos e dançando em cadeiras de rodas, mostraram a coreografia contemporânea "Eternamente amor". O público aplaudiu com entusiasmo.

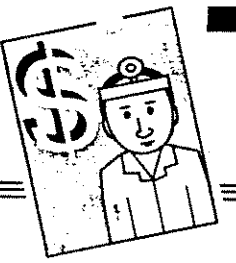
Os outros três grupos também agradaram. A Andança, de Joinville, dançou "Esta tribo", na categoria street dance; o Corpore mostrou "Fiesta"; e o Compassos, de Florianópolis, desfilou no jazz a dança "Jogos de sedução".

Em Pirabeiraba, público aplaude a apresentação do Grupo Azigo, de Minas Gerais

Amanhã a dança livre volta aos palcos alternativos e vai chegar novamente nas praças Nereu Ramos e Dario Salles e nas empresas Multibrás, Besc, Embraco, Platz Dona Francisca, nos shoppings centers Leste, Cidade das Flores e Mueller, e na Embraco. As apresentações duram em média uma hora.

DIÁRIO CATARINENSE
RBS JORNAL
CONSUL uma delícia de roupa.
RBS TV AFILIADA REDE GLOBO
SHOPPING CENTER LESTE
Pc

DIÁRIO CATARINENSE
DC NORTE



CONVÊNIO PARA SAÚDE

O secretário estadual de Saúde, Ronald Fiuza, o presidente da Associação de Municípios do Nordeste de Santa Catarina (Amunesc), Aci Ferreira de Oliveira, assinaram convênio para repasse de suplementação de verba, no valor de R$ 43.420,00, para a 13ª Microrregional de Saúde de Joinville

FRANCISCO MARQUES

PRINCIPAL *objetivo dos deficientes físicos mineiros não é proporcionar show ao público, mas sentir a liberdade nos movimentos durante as apresentações*

FESTIVAL DE DANÇA

Paraplégicos de Uberlândia dão lição de vida

Grupo Azigo, com 10 integrantes, mostra sua arte e força nos palcos instalados nas praças públicas e shopping centers da cidade, marcando a estréia no espetáculo

MÁRCIA COSTA

A dança rompe o preconceito e emociona o público de Joinville. O Grupo Azigo, da Universidade Federal de Uberlândia (MG), integrado por 10 paraplégicos, participa do 13º Festival de Dança e demonstra que se os espaços não existem é preciso conquistá-los. O Azigo está se apresentando em todos os palcos armados nas praças e nos shoppings da cidade.

Esta é a primeira vez que o grupo participa do Festival de Dança de Joinville. Segundo a coordenadora do Azigo, Eliana Lúcia Ferreira, o público vem aceitando com naturalidade e com carinho o trabalho desenvolvido. Além das apresentações, os bailarinos estão indo a boates e se integrando à população.

Para os componentes do grupo, o trabalho é uma oportunidade de se comunicar com as pessoas. Rodrigo Nunes e Sebastião Neto dizem que depois que entraram para o grupo sentem-se mais livres. Para Flávio Henrique Guerra, outro integrante, a arte desenvolvida é uma forma de extravasar os sentimentos. Flávio salienta que deficiência não é sinônimo de inutilidade, e que o maior problema está na consciência da sociedade.

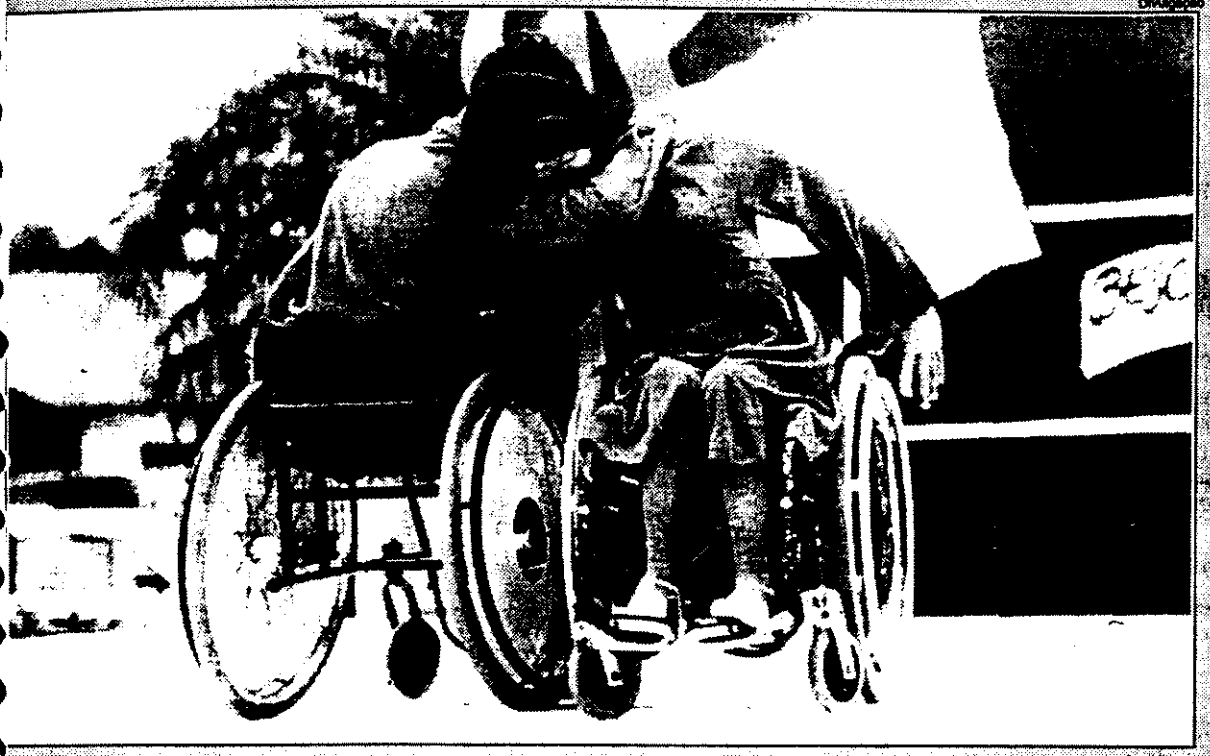
Desde a sua fundação, em 1992, o Azigo vem participando de congressos nacionais e internacionais de educação física e de eventos científicos realizados pelas universidades brasileiras, como USP e Unicamp. O grupo surgiu a partir de um trabalho de pesquisa desenvolvido pelo professor de Educação Física, Apolônio Abadio do Carmo. Eliana, que é professora de dança, recebeu orientações para a continuação do trabalho.

EXPRESSÃO - O objetivo, segundo ela, é desenvolver uma metodologia que permita à pessoa portadora de deficiência física utilizar os recursos da dança para se comunicar e se integrar à sociedade. Salienta que o objetivo maior não é o espetáculo, mas fazer com que os integrantes sintam-se à vontade.

Todos os componentes antes de entrarem para o Azigo participavam dos grupos de esportes para deficientes criados pelo departamento de Educação Física da universidade. "No início o trabalho foi difícil, pois as nossas expectativas eram diferentes, mas com o tempo começou a fluir. A dança passou a ser uma forma de expressão para eles", diz Eliana.

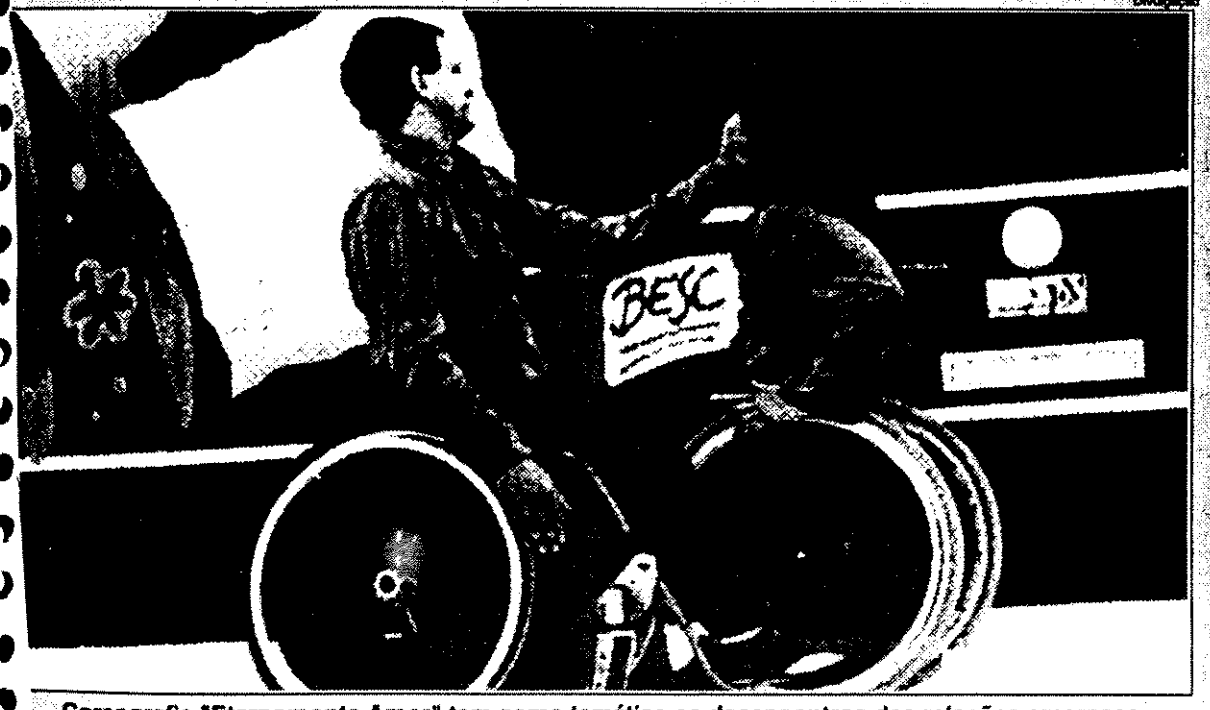
Azigo: um projeto de vida

Divulgação



Em cadeiras de rodas, bailarinos do Grupo contagiam o público

Divulgação



Coreografia "Eternamente Amor" tem como temática os desencontros das relações amorosas

Eliana Ferreira é profes
de Educação Física na Asu
emprestada para a UFU ap
para a realização desse trab
com deficientes. Ela conta
tudo começou apenas como
projeto de pesquisa, mas que
bou crescendo tanto pela ac
ção do público interessado q
tou por importância para a inst
ção federal.

Como a coordenadora do
jeto já tinha sido bailarina e
mava um grupo sob o nom
"Azigo", optou pela criação
grupo de deficientes e a ma
tenção do nome do grupo a
pertencia.

Coincidentemente, o n
que o manteve é que pens
significar apenas "único" ref
se também a uma única vei
corpo humano que fica jun
coluna vertebral.

São essas coincidências
feliz trajetória que o grupo
traçando que fazem a coord
dora concluir, cada vez mais,
fez a escolha certa, ao trans
mar o que era apenas o estági
disciplina em uma meta de v

É com muito companhe
mo que ela conta as aventura
"troupe" no "Beto Carr
World" e nos passeios pela c
de de Joinville. Lá, até envo
mento com a Associação de
ficientes de Joinville (Adij) o
po teve, o que ainda não aco
ceu por aqui.

O dançarino Flávio Henri
Guerra, que integra a equip
três anos, mas era ligado ao mu
das artes, através da música, e
ticipou das bandas "Myrage
"Autópsia", diz que a experiê
em Joinville foi muito gratifica
não só por expandir o seu conh
mento sobre o universo da da
como para abrir novos caminh
pessoa portadora de deficiênci
sica.