

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

**KEYLA FERRARI LOPES**

---

**IDENTIDADE SOCIAL E AUTO  
CONCEITO DO DANÇARINO EM  
CADEIRA DE RODAS**

---

Campinas  
2011

**KEYLA FERRARI LOPES**

---

---

**IDENTIDADE SOCIAL E AUTO  
CONCEITO DO DANÇARINO EM  
CADEIRA DE RODAS**

---

---

Texto Apresentado ao programa de pós-graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de mestre em educação física na área de concentração em atividade física adaptada sobre a orientação do professor doutor Paulo Ferreira de Araújo.

**Orientador: Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo**

Campinas  
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA  
PELA BIBLIOTECA FEF - UNICAMP**

L881i                      Lopes, Keyla Ferrari.  
                                Identidade social e auto conceito do dançarino em cadeira  
de rodas / Keyla Ferrari Lopes. - Campinas, SP: [s.n], 2011.

                                Orientador: Paulo Ferreira de Araújo.  
Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação Física,  
Universidade Estadual de Campinas.

                                1. Identidade social. 2. Autopercepção. 3. Deficiência. 4.  
Dança em cadeira de rodas. I. Araújo, Paulo Ferreira de. II.  
Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação  
Física. III. Título.

(asm/fef)

**Título em inglês:** Social identity and self concept of wheelchair dancer.

**Palavras-chaves em inglês (Keywords):** Social identity. Self-concept.  
Disability. Wheelchair dance. Spectacles.

**Área de Concentração:** Atividade Física Adaptada.

**Titulação:** Mestrado em Educação Física.

**Banca Examinadora:** Paulo Ferreira de Araújo. Maria da Consolação Gomes  
Cunha F. Tavares. Rita de Fátima da Silva.

**Data da defesa:** 15/04/2011.

**KEYLA FERRARI LOPES**

**IDENTIDADE SOCIAL E AUTO CONCEITO DO  
DANÇARINO EM CADEIRA DE RODAS:**

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação de Mestrado defendida pela aluna Keyla Ferrari Lopes e aprovada pela Comissão Julgadora em: 15/04/2011.

Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo  
Orientador



Campinas, 2011



**COMISSÃO JULGADORA**

Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo  
Orientador



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria da Consolação S. F. Tavares



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Fatima da Silva



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus fonte de todas as coisas.

Agradeço em especial ao meu orientador Professor Doutor Paulo Ferreira de Araújo, pela sua sabedoria, paciência e principalmente por acreditar neste trabalho.

A todos os professores da FEF, em especial a Professora Doutora Maria da Consolação Cunha Tavares por me encantar com suas aulas.

A professora Rita de Fátima Silva.

A queridíssima Rosangela Bernabé, pelo seu carinho e contribuição de grande importância.

A pequena Lú com seus questionamentos e seu olhar cheio de ternura.

As minhas colegas de estudo Josie e Marina.

A todos os dançarinos entrevistados neste estudo e aos meus queridos alunos de dança em cadeira de rodas, por me ensinarem todos os dias.

Ao CNPQ que possibilitou a minha dedicação integral neste estudo.



LOPES, K.F . Identidade Social e Auto – Conceito do Dançarino em Cadeira de Rodas. 2010. 85f. Dissertação (Mestrado em Educação Física)-Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

## **RESUMO**

---

---

A atualidade tem revelado dentre muitos fenômenos plausíveis de estudos, aqueles relacionados à atividade física e à pessoa em condição de deficiência. Neste sentido, este estudo busca refletir sobre a identidade social e auto – conceito do dançarino em cadeira de rodas no contexto de espetáculos abertos ao público e nas relações estabelecidas entre os dançarinos e os expectadores. Assim entende-se, para os fins propostos deste estudo, que a dança se faz relevante na medida em que cria um ambiente para a comunicação entre grupos ou identidades sociais, construídas na relação com o “outro”. Como técnica de coleta de dados, realiza-se entrevistas com dançarinos atuantes em grupos e companhias de dança em cadeira de rodas, utilizando procedimentos da técnica de análise de conteúdo, a fim de levantar indicadores para análise das respostas dos dançarinos entrevistados. Por meio do material coletado nos foi possível tecer considerações sobre a identidade social e o papel social do artista dançarino com deficiência mediado pelas relações estabelecidas entre a dança, corpo com deficiência, sociedade e auto – conceito mediado pelas relações e feedbacks entre dançarinos e expectadores nos contextos dos ensaios, espetáculos e pós- espetáculos.

**Palavras-Chaves:** Identidade Social; Auto- conceito; Deficiência; Dança em Cadeira de Rodas; Espetáculos.



LOPES, K.F. **Social Identity and Self Concept of Wheelchair Dancer**. 2011. 121f. Dissertação (Mestrado em Educação Física)-Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

## **ABSTRACT**

---

---

Present time has shown, among many study plausible phenomena, those related to physical activity and to person presenting a disability condition. In this sense, the purpose of this study is to reflect about social identity and self-concept of wheelchair dancer, within context of spectacles open to the public and relations created between dancers and audience. Thus, for this study purposes, it is understood that dance becomes relevant as it creates an environment for communication between groups or social identities, built in relation with the "other". As a data collection technique, interviews are carried out with dancers from wheelchair dance groups or companies, applying content analysis technique procedures, to find indicators for interviewed dancers' answers analysis. Collected material enabled us to comment disabled dancer artist's social identity and social role, mediated by relations established among dance, disabled body, society and self-concept, mediated by relations and feedbacks between dancers and audiences, within context of rehearsals, spectacles and post-spectacles.

**Key Words:** Social Identity; Self-concept; Disability; Wheelchair Dance; Spectacles



## **LISTA DE FIGURAS**

<b>Figura 1 -</b>	“Alma Bailarina”. Dançarina em cadeira de rodas do CEDAI.....	23
<b>Figura 2 -</b>	“Lembranças”: Grupo de dança em cadeira de rodas do CEDAI.....	122



## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1 -</b>	Categoria: Encontros com a Dança: Narrativas dos dançarinos.....	75
<b>Quadro 2 -</b>	Sub-Categorias:.....	78
<b>Quadro 3 -</b>	Categoria: Modificação no Auto Conceito: Narrativas dos dançarinos.....	78
<b>Quadro 4 -</b>	Subcategorias:.....	79
<b>Quadro 5 -</b>	Categoria: Sentimento com relação ao olhar do público: Narrativas dos dançarinos.....	80
<b>Quadro 6 -</b>	Subcategorias:.....	82
<b>Quadro 7 -</b>	Categoria: Conquistas: Narrativas dos dançarinos.....	82
<b>Quadro 8 -</b>	Subcategorias:.....	84



## **LISTA DE TABELAS**

<b>Tabela 1 -</b>	Identificação dos Dançarinos Entrevistados:.....	73
-------------------	--	----



## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

**CEDAI** – Centro de Dança Integrado

**UNICAMP**- Universidade Estadual de Campinas

**FEF**- Faculdade de Educação Física

**ADTA**- American Dance Therapy Association



# SUMÁRIO

---

<b>1-Introdução:</b> .....	25
<b>2-IDENTIDADE SOCIAL:</b> .....	31
<b>2.1-Identidade Social e Pessoal do dançarino em cadeira de Rodas:</b> .....	34
<b>3 – AUTO- CONCEITO:</b> .....	41
<b>3.1Auto Conceito, corpo, dança e deficiência:</b> .....	43
<b>3.2Auto Eficácia como Construto do Auto Conceito na Dança em cadeira de Rodas:</b> .....	48
<b>4 - DANÇA EM CADEIRA DE RODAS:</b> .....	53
<b>4.1 Dança Moderna.....</b>	<b>55</b>
<b>4.2 Dança Terapia.....</b>	<b>59</b>
<b>4.3 A Influência do Desporto Adaptado na Dança em Cadeira de Rodas.....</b>	<b>62</b>
<b>4.4 Dança em Cadeira de Rodas no Brasil.....</b>	<b>65</b>
<b>5 - INDICAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>69</b>
<b>6 - EM CENA OS DANÇARINOS: RELATOS E DISCUSSÃO.....</b>	<b>85</b>
<b>7- CONSIDERAÇÕES FINAIS:</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</b> .....	123
<b>APÊNDICES:</b> .....	129
<b>ANEXOS:</b> .....	131





*“Quando você dança, seu propósito não é chegar a determinado lugar.  
É aproveitar cada passo do caminho.”*

*Wayne Dyer*



## CAPÍTULO I- INTRODUÇÃO

---

---

A motivação para eleger este tema para investigação vem da experiência pessoal de dezessete anos com a dança e do trabalho com a pessoa com deficiência. Em um primeiro plano a atuação como bailarina onde se vivenciou a dança em diferentes cenários como academias, escolas e instituições e posteriormente como professora nos mesmos cenários.

O encontro com o dançarino em cadeiras de rodas surgiu durante as múltiplas experiências vividas em aulas, ensaios e espetáculos. No campo profissional, a necessidade de aprofundamento no tema, dança e deficiência, passou a ser relevante, mas precisamente durante uma viagem de estudos a Londres em 1996, onde houve a oportunidade de conhecer e acompanhar o trabalho da companhia “Green Candle” de teatro e dança que em sua constituição tinha os dançarinos usuários de cadeira de rodas. Outras oportunidades foram surgindo como espetáculos, cursos, workshops no Brasil e no exterior.

Como a aproximação da bailarina, professora e pessoa com deficiência, a tríade estava formada, o envolvimento tornou-se natural e a ampliação para outros ambientes como escolas teatro e instituições em diferentes localidades do Brasil possibilitou a aproximação à população em diversas condições de deficiência motora, entre outras. A esta altura o cotidiano estava recheado de situações e provocações advindas das experiências com a referida população.

A partir deste momento, surge a necessidade de aprofundamento teórico nas discussões voltadas para a dança. Os estímulos vinham das situações vividas, em especial dos acontecimentos pós-apresentações, onde as pessoas envolvidas externavam sentimentos motivados pelo envolvimento com a dança naturalmente parte do contexto das apresentações em publicas onde a interação é fruto do acontecimento entre espectadores e dançarinos.

A situação dessa temática no Brasil resume as poucas oportunidades de estudos sistematizados voltados especificamente para dança e a pessoa em condições de deficiência.

A questão da deficiência ganhou centralidade dentre as preocupações da sociedade, objeto de políticas públicas e tema presente quando se fala de cidadania. O discurso e a reflexão sobre deficiência geralmente aparecem associados a outros termos ou conceitos como inclusão e

a partir daí sobre os meios e as possibilidades de tornar acessíveis modalidades, recursos e formas que permitam às pessoas com deficiência serem inseridas plenamente no contexto social.

De acordo com Araújo 2003 (apud Araújo, 2010, p.32) “inclusão é o resultado da soma de oportunidades bem sucedidas que são possibilitadas a qualquer cidadão e não somente os resultados decorrentes dos decretos sem propiciar o real acesso às oportunidades e aos meios para superar os desafios que promovam seu desenvolvimento”.

Nessa perspectiva, inicia-se a reflexão sobre a inclusão pelo esporte, pela arte e pela dança. A dança em cadeira de rodas encontra-se implicada com esse contexto, tendo como aporte as situações decorrentes das partes envolvidas na temática: dança, deficiência, apresentações, espectadores e atuação profissional. As ações para esta investigação originaram-se do questionamento de uma aluna de dança em cadeira de rodas que possuía uma condição de deficiência congênita (paralisia cerebral) que, após o término de um espetáculo do qual fazia parte, indagou a razão das pessoas chorarem ao assistir a apresentação. O que motiva o choro de algumas pessoas da platéia: será pena da condição de deficiência ou emoção provocada pelo espetáculo? Esses questionamentos ganham contornos de complexidade quando se considera que a dança, em princípio, encontra-se associada à estética, à beleza das formas do corpo do bailarino. Então dança e deficiência aparentemente são conceitos que se mostram contraditórios. De tal modo, se evidenciou a reflexão sobre a dança em cadeira de rodas, visando entender como o dançarino com deficiência sente – se visto pelo olhar do público e da sociedade, sociedade esta que tem como padrão a normalidade, o corpo perfeito para execução da dança, ao mesmo tempo em que instituiu e alimenta o discurso e o debate sobre a inclusão, a igualdade e a cidadania. Este é, portanto, o objeto desta pesquisa, a partir do qual foram levantados os seguintes problemas: como o dançarino com deficiência que expõe suas emoções, possibilidades, limites e fragilidades no palco, durante apresentações e espetáculos, sente-se visto pelo outro? Como a relação existente entre o corpo com deficiência que dança e a cadeira de rodas contribuem para a formação de sua identidade social e, auto-conceito?

O resultado da soma advindas das experiências no decorrer da trajetória pessoal, portanto, remete a condição de pesquisadora que estabelece o pressuposto do qual partiu esta investigação, de que a dança em cadeira de rodas, além de proporcionar uma liberdade de expressão, tem uma repercussão mais ampla na vida de pessoas com deficiência, no processo de auto-afirmação da identidade de artista e auto-conceito dessas pessoas. Entende-se, para os fins

propostos nesta pesquisa, que este processo, torna-se relevante na medida em que cria um ambiente para a comunicação entre grupos ou identidades sociais, construídas na relação com o “outro”, (MULLER, 2001).

Há que, em respeito ao rigor da investigação, delimitar ou precisar as categorias de estudos propostas, qual sejam: identidade social e auto-conceito. De tal modo,

- identidade social é entendida de acordo com a perspectiva de Hogg; Tajfel e Turner (*apud* Michener, 1995) como a definição do *eu* em termos de definição das características de um grupo social, considerando critérios como gênero, nacionalidade, raça, etnia, etc.
- Identidade pessoal será aqui entendida na perspectiva de Cabral (2003, p.5), que a define como o conjunto de objetivações (tais como nomes, estatutos, histórias, relações interpessoais, formas de falar, vestir, comer, etc.) que determinam o relacionamento de uma pessoa com outras na apropriação social do mundo. O *self*, isto é, a forma como a memória cria um sentimento de unicidade e durabilidade, que dialogando com as objetivações que constituem a identidade pessoal, permite à pessoa construir um nexo de interesses e reações que reforçam e/ou adaptam a identidade pessoal.

Em relação ao auto-conceito, é entendido como o conjunto de percepções que o indivíduo tem de si próprio. Shavelson; Bolus (1982) enfatizam que as percepções são formadas pelas avaliações e reforços de pessoas significativas, pelas auto-atribuições que o indivíduo realiza ao seu comportamento e pela experiência e interpretações do ambiente onde se inserem. Uma das capacidades do ser humano é a percepção do mundo, dos objetos, das outras pessoas e do próprio indivíduo, quer física quer mental. E a percepção que cada indivíduo tem de si mesmo que o ajuda a criar uma idéia daquilo que ele realmente é obtendo um conceito de si mesmo.

Feitos esses esclarecimentos quanto às categorias estabelecidas nesta investigação, há que se ressaltar que a abordagem do tema da dança em cadeira de rodas esbarra na pouca literatura de referência. Com efeito, a dança em cadeira de rodas é um movimento historicamente recente que vem se estabelecendo desde a década de setenta (Ferreira, 2002). Por ser uma atividade recente, que ainda está se construindo no cenário artístico e social, encontra-se pouca literatura disponível e com aporte para oferecer subsídios para uma discussão teórica aprofundada. No entanto, este cenário já apresenta sinais importantes de mudança, uma vez que profissionais de diversas áreas do conhecimento têm se dedicado, no Brasil e em diferentes partes

do mundo a pesquisar, criar ambientes de discussão e de difusão de conhecimentos produzidos a partir da pesquisa sobre a dança em cadeira de rodas.

Metodologicamente esta investigação está comprometida com a abordagem qualitativa com a utilização do procedimento da análise de conteúdo, segundo o proposto por Bardin (1977), que a apresenta como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, utilizando procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens dos sujeitos. Esse procedimento mostrou-se adequado para a interpretação das falas dos 09 (nove) dançarinos em cadeira de rodas, tomados como sujeitos desta pesquisa. Além disso, esta investigação envolve uma abordagem do contexto histórico do surgimento da dança em cadeira de rodas, a partir das bases da dança moderna, de modo a possibilitar a abordagem da temática proposta. Necessário frisar que a abordagem histórica aqui proposta não tem a preocupação de arrolar, segundo uma ordem cronológica, uma sucessão de eventos, mas como um modo de permitir inferir os valores e princípios que orientam a constituição da dança como linguagem, como expressão e como forma de ser no mundo, ciente, portanto, da provisoriedade do conhecimento construído. Importa, assim, no caminho histórico percorrido vislumbrar a existência particular e os possíveis desdobramentos da dança em cadeira de rodas e da deficiência.

Importante, também, evidenciar o conceito de deficiência que permeia toda a reflexão proposta nesta investigação. Com efeito, o termo deficiência é polissêmico, comporta muitos significados. Porém, há que se considerar que a perspectiva que orienta este trabalho leva a apreendê-lo a partir de seu viés sociológico na medida em que se refere às pessoas apartadas do centro da sociedade, em virtude de uma limitação física ou mental, com a qual nasceram ou foi adquirida no decorrer de suas vidas.

Ante as possibilidades teóricas existentes, optou-se pela “concepção de deficiência como uma variação normal da espécie humana”. De acordo com essa concepção, “ser deficiente é experimentar um corpo fora da norma”, ou seja, a idéia de deficiência somente ocorre ou se apresenta “com uma representação de o que seria o corpo sem a deficiência”.

Carmo (1989) atribui o conceito de deficiência a toda e qualquer pessoa que apresente incapacidade para realizar gestos, atividades ou comportamentos considerados “normais”. Isto porque, conforme assinala Goffman (1988, p. 134) a diferença tem teor marcadamente social “a

diferença, em si, deriva da sociedade, pois antes que uma diferença seja importante ela deve ser coletivamente conceitualizada pela sociedade como um todo”

Para Diniz (2007, p. 8):

Ao contrário do que se imagina, não há como descrever um corpo com deficiência como anormal. A anormalidade é um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida. Há quem considere que um corpo cego é algo trágico, mas há também quem considere que essa é uma entre várias possibilidades para a existência humana.

Tal abordagem não considera a deficiência como algo anormal, mas como uma dentre as possibilidades a que estão sujeitos os seres humanos:

Opor-se à idéia de deficiência como algo anormal não significa ignorar que um corpo com lesão medular necessite de recursos médicos ou de reabilitação. Pessoas com e sem deficiências buscam cuidados médicos em diferentes momentos de sua vida. Algumas necessitam permanentemente da medicina para se manter vivas. Os avanços biomédicos proporcionaram melhoria no bem-estar das pessoas com e sem deficiência; por outro lado, a afirmação da deficiência como um estilo de vida não é resultado exclusivo do progresso médico. É uma afirmação ética que desafia nossos padrões de normal e patológico (Diniz, 2008, p. 9).

Nos termos da abordagem teórica adotada, a deficiência surge como algo inesperado “diante da expectativa do discurso normal” e não se constitui “apenas a expressão de uma restrição de funcionalidade ou habilidade”. Há, portanto, um fato médico na deficiência (a restrição de funcionalidade ou habilidade), mas também há um fato social, visto que “a experiência da desigualdade [...] só se manifesta em uma sociedade pouco sensível à diversidade de estilos de vida” (Diniz, 2007, p. 9).

Vários foram os passos necessários para o desenvolvimento desta pesquisa. Para sua construção procurou-se explorar, ao máximo o referencial teórico disponível, que deu suporte à fase de entrevistas e à análise do conteúdo das narrativas dos dançarinos, tendo-se elaborado o seguinte percurso: no **primeiro capítulo**, destaca-se o conceito de identidade social e pessoal, da pessoa com deficiência e a representação dos papéis sociais. No **segundo capítulo**, busca-se compreender o conceito de self e a formação do auto-conceito e sentido de auto-eficácia, do dançarino com deficiência, através da visão de diferentes autores, referência nesta área. No **Terceiro capítulo** apresenta-se a construção histórica da dança em cadeira de rodas a partir de suas origens e nacionalidades. Esta escolha se deu porque o estudo da dança, para pessoas com deficiência, aborda a linguagem do corpo, do movimento, do significado social da deficiência,

das relações afetivas, valores e mudanças sociais representados pelos movimentos dos corpos que dançam sobre as rodas de uma cadeira.

O **quarto capítulo** traz os princípios metodológicos que fundamentam a pesquisa e os critérios adotados para a seleção da população, da amostra escolhida e apresenta a análise do conteúdo dos discursos dos dançarinos que se constituem como sujeitos deste estudo, estabelecendo-se a ponte entre a análise do conteúdo das entrevistas dos dançarinos, segundo Bardin (1977) com a revisão de literatura, apresentada nos capítulos anteriores. Por fim, as **Considerações Finais**, dando ênfase à identidade social e auto – conceito do dançarino em cadeira de rodas, permeados pela expressão e singularidade de seus movimentos.

A inquietude por compreender a questão da deficiência a partir de uma atividade, uma linguagem que traz em si, ao nível do senso comum, o estereótipo do corpo perfeito e que, contraditoriamente, apresenta-se como uma oportunidade para o reconhecimento social e identidade do artista com deficiência, é sentido como chama existencial que envolve o estudo, proporcionando contornos peculiares na abordagem da temática, com todos os elementos imersos, arraigados em motivações pessoais e profissionais que da sustentabilidade a investigadora.

## CAPÍTULO II-IDENTIDADE SOCIAL

---

---

O conceito de identidade social é entendido de acordo com a perspectiva de Hogg; Tajfel e Turner (*apud* Michener, 1995) como a definição do “*eu*” à partir da construção de definição das características por um grupo social, considerando critérios como gênero, nacionalidade, raça, etnia, etc. Partindo do entendimento do conceito de identidade, pretende-se neste capítulo compreender a relação da identidade social da pessoa com uma condição de deficiência motora permeada pela dança em cadeira de rodas. Esta discussão se faz relevante porque muitos autores tais como Ferreira (2002), Rodrigues (2002), Bernabé (2003) e Tolocka (2005) apontam que, embora o corpo do dançarino com uma condição de deficiência motora, traga consigo marcas visíveis da diferença, ele se faz presente na sociedade através da dança em cadeira de rodas, expondo suas emoções, limitações e fragilidades, mostrando também suas potencialidades, quebrando rótulos, paradigmas e conseqüentemente modificando seus comportamentos e atitudes.

De acordo com Ferreira (2005, p. 79), ”na dança em cadeira de rodas a pessoa com deficiência passa por um processo pelo qual ela é capaz de se subjetivar ao ver-se não somente como pessoa com deficiência, mas como artista”, podendo assim obter reconhecimento social. Através da dança, a pessoa com deficiência vivencia diferentes situações, relações e oportunidades, podendo estabelecer novos vínculos afetivos e uma nova identidade social.

Faz-se, então, necessário percorrer a constituição do conceito de identidade, de modo a compreender em que sentido está sendo empregado nesta investigação. Com efeito, o conceito de identidade é relativamente novo na história da humanidade e vem conquistando espaço na medida em que as discussões sobre a individualidade ganham importância (Carrano, 2007). Para Hall (1998) as velhas identidades unificadas que por tanto tempo estabilizaram o mundo social ruíram, fazendo surgir novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno, visto até aqui como sujeito unificado e imutável. A idéia de um sujeito que se estrutura a partir de relações com outras pessoas, originou a concepção de indivíduo pós-moderno no qual a identidade não é fixa ou permanente. No pensamento pós-moderno, a identidade é inacabada, o que vigora é o “sujeito em processo” (Sarup cit. Henningen, 2003).

Na modernidade, distinguem-se dois conceitos diferentes de identidade: o primeiro que remonta ao Humanismo, é marcado pela homogeneidade, fixidez e estabilidade. O segundo conceito é o de identidade interativa; caracterizado por ser um conjunto de características que definem um sujeito ou um grupo que, apesar de não ser fixa, traz a idéia de unidade e de estabilidade. Na perspectiva da pós-modernidade, a identidade é tratada a partir da fragmentação, do deslocamento e do descentramento do sujeito; não como fixa, mas móvel. Neste sentido, Carrano (2007) remete a pensar que as mais recentes formulações sobre o conceito de identidade, afastam-se da idéia de consolidação de um “eu” estável que definiria para sempre a personalidade e o campo cultural dos indivíduos.

Para o mesmo autor, os modelos estáveis de identidade que os grupos e instituições forneciam em contextos pré-industriais, dão lugar a um alargamento de possibilidades de escolhas, de construção, de autonomia e auto-realização, que os indivíduos estão sujeitos em suas vidas cotidianas, não são, contudo totalmente livres. Estas escolhas dependem dos vínculos que estabelecem nas múltiplas redes existenciais que constituem o social.

Segundo Laurenti (2000), o termo identidade está associado a uma multiplicidade de sentidos e terminologias que atravessam a configuração do termo ao longo da história, expresso pela diversidade de áreas de conhecimento que se dedicam ao termo em questão. A noção de identidade que hoje povoa o senso comum, assim como os conceitos de identidade formulados no campo das Ciências Humanas e Sociais são construtos novos no pensamento humano, partindo da evolução da idéia de pessoa, ”desdobrada da própria consciência do eu e da identidade reflexiva e afetiva que cada um de nós, atribui à originalidade de sua própria individualidade” (Brandão cit. Bisinoto, 2006, p.73).

Bisinoto (2006) afirma que a identidade é vista como um conjunto de atributos inerentes ao indivíduo ou ao sujeito jurídico, aquilo que o torna distinto do outro e lhe assegura um lugar reconhecido no mundo e na sociedade. Nesta perspectiva, Ferreira (2003), Morello (2002), Payer (2005) apontam que a dança em cadeira de rodas produz sentidos na experiência do corpo em movimento e nas relações do dançarino com o outro, havendo assim um deslocamento de sentidos na história da dança que passa a re-significar a identidade e o lugar da pessoa com uma condição de deficiência na dança e dentro do contexto social em que se inserem.

Carrano (2007) afirma que a identidade constituiu-se de uma multiplicidade de papéis, a pessoa na execução de um papel social, exerce uma identidade de acordo com determinado

contexto, ou seja, estudante, trabalhador (a), pai, mãe e marido e esposa, por exemplo. Nesta mesma perspectiva, tem-se a idéia de Ciampa (1994) sobre a identidade que se manifesta como desdobramento das múltiplas determinações a qual o indivíduo está sujeito. Para este autor, existe uma identidade “pressuposta”, pois refere como exemplo que o indivíduo ao nascer do sexo masculino é representado como filho por determinada família e aprende o papel de “filho” agindo como tal. No entanto, o decorrer da vida aprende outros papéis e tem a oportunidade de vivenciá-los. Assim para o mesmo autor a identidade é uma metamorfose porque estamos inexoravelmente sujeitos a mudanças intra-pessoais, paradoxalmente somos os “mesmos” e somos “diversos” e as interações sociais permitem esta estranha dinamicidade.

Ao complementar estas perspectivas Michener *et. al* ( 2003) apontam que para cada papel que o sujeito representa, faz com que ele desenvolva uma visão um tanto diferente de quem é, uma identidade. Estas identidades, segundo o autor, são concepções do “eu” nos papéis específicos e dependem das posições sociais disponíveis para nós na sociedade. Conseqüentemente, segundo MCall; Simmons (apud. Michener, 2003) o eu que se conhece está ligado ao papel e posição que o sujeito desempenha na sociedade. Ao complementar esta visão Ciampa (1994) coloca que em cada momento da existência do sujeito, embora ele seja uma totalidade, manifestam-se partes de um “eu” como desdobramento das múltiplas determinações a que está sujeito.

Stryker; Serpe (apud. Michener, 2003) apontam que as muitas identidades que o sujeito representa, não têm a mesma importância. Existe uma hierarquia no que se refere à saliência e importância nas escolhas e opções para desempenhar atividades que expressem a identidade em questão. Quanto maior for à saliência desta identidade, maior probabilidade se tem de perceber situações que ofereçam oportunidades de representar esta identidade e mais freqüentemente o sujeito empregará esforços para esta representação. De acordo com Carrano (2007), a busca da identidade é um exercício permanente de interação e reconhecimento recíproco entre eu e o outro, contém uma tensão não resolvida e insolúvel entre a definição que dá a si mesmo e o reconhecimento que os outros lhes dão.

O desenvolvimento da identidade é um processo social dinâmico que as pessoas atravessam, passando por uma variedade de estágios e seqüências, no sentido de uma auto-definição aceitável. Este processo de desenvolvimento da identidade é motivado por um desejo de congruência sobre a nossa percepção de uma característica, o comportamento que resulta deste traço e a visão das outras pessoas em relação à característica (Weinberg cit. Magalhães, 1983:6).

Laurenti (2000) diz que a identidade pode ser entendida como uma forma sócio-histórica de individualidade, onde o contexto social fornece as condições para as mais variadas alternativas de identidade. Na mesma perspectiva Hall (1998, p.30) diz que a identidade é, na verdade, algo formado ao longo do tempo através de processos inconscientes, mas do que algo inato à consciência, desde o nascimento. Ela permanece incompleta, está sempre “sendo formada”.

A formação da identidade, então, é compreendida a partir dos acontecimentos da vida de cada pessoa que geram sobre ela a formação de uma lenta imagem de si mesma, uma viva imagem que aos poucos se constrói ao longo de experiências de trocas com outros: os pais, a família, os amigos de infância e as sucessivas ampliações de outros círculos de outros sujeitos investidos de seus sentimentos, outras pessoas investidas de seus nomes, posições e regras sociais de atuação. Portanto, o termo identidade, pode então ser utilizado para expressar de certa forma uma singularidade construída na relação com o outro (BRANDÃO, 1990, p.37).

## **1.2- Identidade social e identidade pessoal, do dançarino em cadeira de Rodas**

Ao se refletir sobre a identidade das pessoas com deficiência através da dança, se depara com a questão da identidade pessoal interligada a identidade social. Por isto faz-se necessário, aqui distinguir os conceitos de identidade pessoal e identidade social.

A dança em cadeira de rodas, analisada através dos conceitos de identidade social, constitui-se numa abordagem que pode ser estabelecida entre grupos ou identidades sociais constituídas na relação com o outro (Muller, 2001). Neste caso, o sujeito/dançarino, que poderá ser influenciado pelo coletivo, nesta relação consigo mesmo, permeada pela dança. Alguns autores, tais como Michener (1995), Cabral (2003), Naberu (2007), tomam como pressuposto teórico a existência de “grupos e indivíduos”, sendo que os grupos influenciam as relações dos indivíduos consigo mesmo. De tal modo, identidade pessoal será aqui entendida na perspectiva de Cabral (2003, p.5), que a define como o conjunto de objetivações (tais como nomes, estatutos, histórias, relações interpessoais, formas de falar, vestir, comer, etc.) que determinam o relacionamento de uma pessoa com outras na apropriação social do mundo. O *self*, isto é, a forma como a memória cria um sentimento de unicidade e durabilidade, que dialogando com as

objetivações que constituem a identidade pessoal, permite à pessoa construir um nexo de interesses e reações que reforçam e/ou adaptam a identidade pessoal.

De acordo com Naberú (2007) a identidade pessoal refere-se às categorias do *self* que definem o indivíduo como único em termos das suas diferenças individuais com relação aos outros. Percebe-se então, que a identidade pessoal é construída a partir destas identificações / diferenciações. Ou seja, os processos de co-relacionamento constantes que, construídos através da memória, criam uma complexa rede que situa a pessoa socialmente.

Para Cabral (2003, p.5) a identidade social é o fato de se reconhecer ou reconhecer a outrem, pessoal ou coletivamente – como existindo. Isto é, o fato de criar laços de continuidade temporal entre experiências presentes e experiências passadas de modo a constituir entidades sociais relativamente estáveis. Uma identidade social é um fenômeno cognitivo inscrito no seio deste contexto, mas ao mesmo tempo é formativa deste contexto, na medida em que permitem o reconhecimento social através do tempo e, por sua vez a ação social.

Na perspectiva de Naberú (2007), a identidade social refere-se à categorização do *self* e dos outros (similaridades e contrastes com membros de certas categorias sociais). A identidade social é o *self* socialmente categorizado é inclusiva ao nível da auto-percepção. De acordo com Hogg; Tajfel e Turner (*apud* Michener, 1995) a identidade social consiste na definição do eu em termos de definição das características de um grupo social, com base em critérios como gênero, nacionalidade, raça, etnia, etc.

Para Ciampa (1994) a identidade é compreendida como bem mais que uma realidade biológica ou psico-social; está relacionada à elaboração conjunta de cada sociedade particular, ao longo da sua história, algo que tem a ver com regras e normas sociais, com o controle social e com as relações de poder. Por isto, quando se pensa nas pessoas com uma condição de deficiência o que se retrata é uma diferenciação gerada por uma aparência física diferenciada do padrão normal, ou seja, o fio condutor das relações sociais passa a ter significado de incapacidade e impossibilidade mediado pela classe supostamente superior. (Ferreira, 2000, p. 50). O que se vê segundo Elias (*apud* Ferreira, 2000) é que estas relações ocorridas no espaço social são estabelecidas pelo contexto histórico-cultural, assim a relação de um indivíduo se estabelece e configura nas relações sociais do seu tempo.

Por sua vez, Iniguez (2001) aponta que a noção de identidade nasce das relações e intercâmbios sociais que permitem uma *identificação* com aquele que nos rodeiam e uma

*diferenciação* em relação a eles. A identificação garante ao sujeito a singularidade de saber quem é e o processo de diferenciação evita que se confunda com os outros: a construção da identidade é um processo de separação entre “*eu*” singular e “*eu*” coletivo.

A esse respeito, Ciampa (1994, p. 63) esclarece que a primeira idéia de identidade, está fundamentada nos conceitos de diferença e igualdade. Sucessivamente, o sujeito vai se diferenciando e se igualando, conforme o grupo social do qual faz parte. Para este autor, o conhecimento de si é dado pelo reconhecimento recíproco dos indivíduos identificados através de um determinado grupo social que existe objetivamente, com sua história, suas tradições, suas normas, seus interesses, etc.

Carrano (1994) aponta que os indivíduos têm necessidade de serem reconhecidos pelo grupo, pois a partir deste reconhecimento eles formam uma imagem de si próprios. O grupo seria o referencial para a formação da identidade social do indivíduo.

Quando se pensa na identidade da pessoa com deficiência, verificamos que o sentido da deficiência na vida de uma pessoa é o produto do entrelaçamento de sua história pessoal com o meio social onde vive. A deficiência ocasiona efeitos importantes no desenvolvimento da personalidade e do processo de adaptação social do indivíduo. Sobre o indivíduo considerado deficiente recairá o estigma da “incapacidade”, da “invalidez” (AMARAL; COELHO, 1995).

Estigma, então, se refere à situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena e, conseqüentemente, promove uma generalização e desumanização da pessoa com algum tipo de diferença significativa – uma deficiência. Assim Naberú (2007) esclarece que o preconceito não nasce de uma psicologia irracional ou patológica. Ele nasce de uma forma que é psicologicamente significativa para as pessoas, pois nasce da sua definição social, da sua compreensão da realidade social e das relações inter-grupais.

Portanto, a construção da identidade estigmatizada vai apontar que a busca da compreensão da identidade está atrelada ao significado compreensão da diferença. Ao complementar esta perspectiva, Goffman (1988, p.134) coloca que a diferença tem teor marcadamente social “a diferença, em si, deriva da sociedade, pois antes que uma diferença seja importante ela deve ser coletivamente conceitualizada pela sociedade como um todo”. O desvio (diferença) não é pejorativo por si mesmo - é o significado cultural vinculado ao atributo ou comportamento que define o modo como é interpretado. Assim, Goffman (1988, p.138) alerta que

“não é para o diferente que se deve olhar na busca da compreensão da diferença, mas sim para o **comum**” (grifo do autor).

Nesta perspectiva, Cidade (2000) coloca que o próprio conceito de diferença está articulado na norma como desvio. A norma é a medida comum que um determinado grupo produz para sua auto-referência e está sempre a detectar os desvios frente à diversidade do humano. Bernardes (2003) aponta que há uma relação entre identidade e diferença de modo que só se aprende uma a partir da outra. Segundo o mesmo autor, as identidades são móveis, intercambiantes, inscrevendo-se em zonas de fronteiras nas quais os encontros com a diferença constituem novas combinações.

Goffman (1988) salienta que o ambiente social estabelece os meios de categorização e o total de atributos tidos como comuns e naturais para os membros de cada uma das categorias. Os ambientes sociais dão pistas sobre a identidade dos tipos de pessoas que nele se encontram. Assim, quando um sujeito é apresentado a outro, seus primeiros aspectos permitem prever sua categoria e os seus atributos, permitem prever o que se denomina, genericamente, de identidade social. Para complementar esta perspectiva Goffman (1988) propõe a existência de duas dimensões apresentadas na identidade social: uma dimensão virtual e outra real. As exigências se referem às características “esperadas”, o que gera, no outro, uma **identidade social virtual**, enquanto as características e atributos que o sujeito possui formam a sua **identidade social real**.

Com base neste raciocínio, Naberú (2007) diz que a interação da identidade pessoal e social dão origem a uma auto-categorização que é resultante do processo de categorização dos grupos sociais e da percepção subjetiva do indivíduo em identificar-se ou não com determinado grupo ou categoria. Assim, de acordo com este autor, a auto-categorização transforma subjetivamente as relações interpessoais em similaridades e diferenças, daí se seguindo percepções de atração e antipatia, acordo e desacordo, cooperação e conflito. Entende-se que a identidade pessoal e a identidade social estão interligadas, por tratar-se de processos de identificação que são constituídos através de percepções, valores sociais e culturas que determinam as semelhanças e diferenças existentes entre os grupos e indivíduos.

Assim, de acordo com Souza (2007), o termo identidade deve ser substituído pelo termo identificação ou processos identitários, pois se prefere a utilização destes, por se caracterizar pela não fixidez, visto que a identidade na perspectiva da pós-modernidade é tratada a partir da fragmentação, do deslocamento e descentramento do sujeito. O processo de identificação

é então o processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma total ou parcialmente, segundo o modelo deste outro, pressupondo, necessariamente, a mediação do outro como espelho. É através do outro que se pode construir e ter-se a dimensão de nós mesmos. É através de um jogo de espelhos, que se refletem mutuamente, que a identidade é construída. Pode-se, assim, constatar como as relações humanas expressam simultaneamente um conteúdo simbólico e significativo no espaço social: ser é estar em relação e possuir uma posição com um significado para o outro.

Poder-se ia, então, dizer que a identidade da pessoa com deficiência motora é formada pela visão que ela tem de si mesma e também pela forma que o outro a vê, quer a identidade seja atribuída ao indivíduo, quer seja adquirida por ele, ela sempre é assimilada por um processo de interação com outros. São “os outros” que o identificam de certa maneira. Só depois que uma identidade é confirmada pelos outros, é que pode tornar-se real para o indivíduo ao qual pertence. Em outras palavras, a identidade resulta do intercurso da identificação com a auto-identificação (BERGER; BERGER, 1984, p. 212).

O processo de identificação na dança em cadeira de rodas, segundo Ferreira (2003, p.192), se dá através da percepção do significado dos movimentos entre dançarinos e espectadores. Ainda segundo a autora, a dança como arte reside na comunicação expressa pelo gesto do dançarino. Esta comunicação que ele estabelece com ele mesmo e a relação que ele cria com o seu meio e o olhar que porta da sua cultura e da sociedade na qual vive, resultante deste processo é uma simbiose que estabelece a relação com o outro. É nessas relações corporais que se dá o processo de leitura. Nelas é que a platéia se identifica ou não com a dança em cadeira de rodas. O processo de identificação ou estranhamento, só se completa na percepção dos envolvidos.

Neste sentido Rodrigues (2001) diz que o espaço que a dança se consubstancia, se caracteriza pela relação entre bailarino e público, que se configura em pelo menos três aspectos:

1. No substrato estético da oposição dos olhares;
2. Na materialização da interioridade do bailarino;
3. Na reciprocidade da relação entre ambos. Assim de acordo com a autora a significação da dança instala-se na dinâmica das percepções entre o movimento vivido (bailarino) e o movimento visualizado (público).

As identidades dos dançarinos em cadeira de rodas também são construídas socialmente, no espaço e tempo histórico em que vivem, onde as discussões sobre a deficiência passam a constituir-se como saberes construtores de modo de ser e de reconhecer a pessoa com uma condição de deficiência e sua atuação específica de artista/dançarino na sociedade. Partindo desta perspectiva, pode-se dizer que a pessoa com uma condição de deficiência motora, ao dançar sobre uma cadeira de rodas, assume o papel de dançarino e incorpora a identidade do dançarino em cadeira de rodas, como desdobramento das interações sociais vivenciadas neste contexto.

De acordo com Hall (1998), o sujeito assume identidades diferentes em momentos diversos, sendo ele uma pessoa com deficiência ou não. Dentro de si, coexistem identidades contraditórias, pressionando em direções diversas, de modo que suas identificações estão sendo continuamente mudadas.

Segundo Ferreira (2003, p.110), os dançarinos ao realizarem seus gestos corporais estão se construindo menos impotente face ao real.

Assim, a importância na escolha da pessoa com uma condição de deficiência em desempenhar a atividade da dança está ligada ao sentimento de competência e a construção de novos sentidos e identificações face à sociedade que o mesmo pertence.

Nessa perspectiva, a dança em cadeira de rodas constitui-se numa atividade que oportuniza a diversificação e representação de papéis, onde são respeitados os momentos, as possibilidades e desejos dos dançarinos com deficiência (Mattos, 2005).

Em geral segundo Michener (2003, p.111), diversos fatores afetam a importância que associamos a identidade de um papel:

Os recursos investidos na construção da identidade (tempo, esforço). No caso dos dançarinos em cadeira de rodas, pode-se considerar o esforço para aprender a dançar;

As recompensas extrínsecas proporcionadas pela representação da identidade. No caso da dança em cadeira de rodas, tem-se como recompensa extrínseca o aplauso do público ou aclamação pela crítica;

As gratificações intrínsecas resultantes do desempenho da identidade. No caso dos dançarinos em cadeira de rodas podemos considerar o sentido de competência e prazer obtidos ao dançar;

A extensão da auto-estima balizada na boa representação da identidade, que podemos considerar para os dançarinos em cadeira de rodas, o grau de avaliação positiva, relacionamentos afetivos vinculados a este contexto e o fato de sentir-se capaz ao executar a dança.

Assim, segundo o autor, conforme o sujeito se envolve na interação, experimenta maior ou menor êxito no desempenho de diferentes identidades, suas saliências transferem-se. E é por isto que a dança em cadeira de rodas torna-se um veículo de ruptura e construção da identidade social das pessoas com deficiência, onde os mesmos deslocam-se de “pessoas com deficiência para bailarinos com deficiência” (FERREIRA, 2003).

Apesar de alguns aspectos que definem a identidades dos sujeitos se manterem fixos ao longo do tempo, o certo é que a relação de interdependência entre lado objetivo e lado subjetivo da identidade muda constantemente ao longo de tempo. Além disto, a identidade não se refere a um conjunto fixo de características, ela aplica-se também de formas diferenciadas, conforme os contextos, grupos e situações que o sujeito vivencia. Assim na dança em cadeira de rodas, a pessoa com deficiência se apresenta como artista da dança, ou seja, dançarino, neste momento ela não se apresenta e nem vivencia a identidade de pessoa com deficiência, mas sim a identidade de dançarino.

Quando o sujeito organiza mentalmente uma informação que refere-se a si próprio, está a construir uma imagem de crenças, idéias e referências sobre si que se chama auto – conceito. O auto – conceito tem componentes afetivas, como a auto – estima (maneira como o sujeito se avalia, que pode estar longe ou perto de seu ideal) e a auto – eficácia (maneira como o sujeito avalia suas capacidades).

Manter um bom auto – conceito, segundo Gonçalves (2002), é objetivo fundamental da vida psíquica, pois ajuda cada pessoa a definir seus objetivos de vida, assumir desafios e riscos, lidar com fracassos e frustrações.

Embora o auto - conceito seja visto por alguns autores como parte privada da identidade (Bosma, 1995), ele tem correspondências com a imagem pública e social (Gonçalves, 2002). Por isto, a identidade do dançarino em cadeira de rodas deve ser refletida á partir da tríade dançarino/artista, expectador e auto – conceito.

## CAPÍTULO III - AUTO – CONCEITO

---

---

A definição do termo auto – conceito, é entendida por Bechara (1986) considerando o significado da tradução do inglês “Self concept”, que é composto de “ auto” que significa por si próprio, por si mesmo e de “conceito”, que quer dizer pensamento, idéia, opinião, julgamento, avaliação.

Para compreensão do processo de desenvolvimento da identidade do dançarino com deficiência, torna-se imprescindível abordar, neste capítulo, o papel que o auto-conceito desempenha no comportamento do dançarino, e na dança, tendo em conta a interação dos corpos diferentes em movimento e os fatores que contribuem para a formação e desenvolvimento do auto - conceito e, conseqüentemente, para todo o comportamento pessoal e social.

Foi observado durante a revisão de literatura que há uma diversidade de termos que se referem ao auto-conceito e não há um consenso quanto à utilização deles. Portanto, neste capítulo iremos abordar as definições e a formação do auto-conceito, do dançarino com deficiência, segundo a visão de diferentes autores, respeitando os termos por eles utilizados, considerando os termos, *self* e auto-conceito como sinônimos e auto – imagem, auto-estima e auto-eficácia como constituintes interligados na formação do “*eu*” dos indivíduos.

Entre os autores que estudaram o auto-conceito observa-se que embora não haja um consenso quanto ao emprego dos termos que se referem ao eu, existe certa concordância em torno da definição geral do auto-conceito como a percepção que o indivíduo tem de si.

A noção de auto-conceito enquanto percussora da competência social, tem as suas raízes mais longínquas nos trabalhos de William James (1890) que apresenta o auto – conceito como sinônimo de um *self* e ele é tudo o que faz parte do “*eu*” e do “*meu*”. James, aborda o auto – conceito como um aspecto multidisciplinar, como o conjunto de tudo aquilo que o indivíduo pode chamar de seu, não só seu corpo, as capacidades físicas, mas também seus bens materiais, amigos, familiares, reputação e trabalho.

Segundo Burns (1986), o auto-conceito é composto por imagens acerca do que o próprio sujeito pensa que é, o que pensa que consegue realizar e o que pensa que os outros pensam de si e também de como gostaria de ser.

Rogers (apud. Oliveira, 1984), considera que o auto-conceito corresponde à percepção do *self*, que para o autor é determinante do comportamento do indivíduo. Para este autor, as pessoas se definem a partir de suas experiências. Assim, a visão de mundo privada, particular, do indivíduo pode ou não coincidir com a realidade objetiva. O *self*, portanto, está dentro da experiência do indivíduo. Não é estável, imutável, e sim organizado e consistente, em constante formação e mudança. Baseiam-se em experiências passadas, presentes e aspirações futuras; o termo *self* refere-se ao processo permanente de reconhecimento do indivíduo.

Gecas (apud. Albuquerque, 1999) define o auto-conceito como o “conceito que o indivíduo faz de si próprio como um ser físico, social e espiritual ou moral”. Argyle (apud. Corona, 1999) diz que o auto-conceito parte da idéia do “*eu*” como uma conscientização primária na vida do indivíduo. É esta tomada de consciência do “*eu*” que se constitui no ponto de partida para estruturação do auto-conceito. De acordo com Sánchez; Escribano (1999), “o auto-conceito é uma atitude valorativa que um indivíduo tem sobre si mesmo, sobre sua própria pessoa”. Trata-se da estima, dos sentimentos, experiências ou atitudes que o indivíduo desenvolve sobre o seu próprio eu.

Nesta mesma perspectiva James (1890) e Cooley (1922, apud Albuquerque, 1999) partem da idéia da existência de um auto – conceito social, que se refere à percepção do próprio o sujeito do quanto às pessoas gostam dele e o admiram, ou seja, o auto – conceito social é definido pela pessoa por meio de sua própria percepção acerca de sua aceitação social.

O auto-conceito consiste em todas as maneiras de como uma pessoa pensa que é nos seus julgamentos, nas avaliações e tendências de comportamento. Isto leva a que o auto-conceito seja analisado como um conjunto de várias atitudes do eu e únicas de cada pessoa. Desta forma, o auto-conceito tem um papel extremamente importante na medida em que tenta explicar o comportamento, porque consegue manter certa consistência nesse mesmo comportamento, explicita a interpretação da experiência e fornece certo grau de previsão (BURNS, 1986).

O auto-conceito é então caracterizado por ser um construto complexo, multidimensional, hierárquico e organizado, fortemente influenciado pela cultura. Esta estrutura multifacetada é composta por um cerne de conceitos centrais relacionados à identidade (GIAVONI, 2000).

Assim, o auto-conceito exerce uma função fundamental no psiquismo do indivíduo e no desenvolvimento construtivo de sua personalidade. Para Vaz Serra (1986):

O autoconceito é um construto psicológico que permite ter a noção de identidade da pessoa e da sua coerência e consistência. E acrescenta: É um construto teórico que: a) nos esclarece sobre a forma como um indivíduo interage com os outros e lida com áreas respeitantes às suas necessidades e motivações; b) nos leva a perceber aspectos do autocontrole, porque certas emoções surgem em determinados contextos ou porque é que uma pessoa inibe ou desenvolve determinado comportamento e; c) nos permite compreender a continuidade e a coerência do comportamento humano ao longo do tempo.

Para o mesmo autor, (1988), o auto – conceito é estruturado por várias facetas, entre elas: 1) as auto-imagens que são o produto das observações em que o indivíduo se constitui o objeto da própria percepção (auto-imagem como progenitor, filho, profissional, cônjuge, etc.); 2) a auto-estima que é a avaliação que o indivíduo faz das suas qualidades ou dos seus desempenhos, virtudes ou valor moral (encontra-se intimamente associada aos fenômenos de compensação ou de descompensação emocional do indivíduo);

Ainda na definição do auto-conceito geral, Burns (1982), afirma que as designações (auto-imagem, auto-estima, auto descrição, etc.) têm sido utilizadas para referenciar a imagem que o indivíduo tem de si, contudo, na sua perspectiva, estes termos são designações excessivamente estáticas para uma estrutura dinâmica e avaliativa como é o auto-conceito, o qual engloba uma descrição individual de si próprio (enquanto auto-imagem) e uma dimensão avaliativa (auto-estima).

Admitindo a multiplicidade de conceitos e variações terminológicas, o auto-conceito é aqui entendido como o conjunto de entendimento que o indivíduo tem de si próprio. Shavelson; Bolus (1982) enfatizam que estes entendimentos são formados pelas avaliações e reforços de pessoas significativas, pelas auto-atribuições que o indivíduo realiza ao seu comportamento e pela experiência e interpretações do ambiente e onde esta inserido.

### **3.1- Auto - Conceito e Deficiência na Dança**

O corpo é identidade. Na dança, ele é o veículo capaz de produzir e materializar a cena, nos gestos e movimentos aflorando sentidos. Poder averiguar referências e características culturais, desvendando os mistérios da memória corporal é, poder refletir sobre o auto - conceito do dançarino que possui um corpo com deficiência através da linguagem da dança.

Segundo Merleau Ponty (1994), o corpo é a unidade máxima de representação do ser humano e por isso adquire importância para toda vida e cultura. Vive-se com o corpo. Toda

percepção exterior é imediatamente sinônima de certa percepção do corpo, como toda percepção do corpo se explicita na linguagem da percepção exterior.

O corpo revela os acontecimentos da história pessoal: os segredos, os traumas e vitórias do passado. O corpo conta coisas sobre a história do sujeito, seu caráter e personalidade, expressos através da postura, gestos e movimentos. Desde o nascimento, o corpo traz a história que concebe os indivíduos da espécie humana. Dando continuidade à historicidade do corpo, vai-se construindo outra história mediante nossas experiências de vida, de acordo com a sociedade em que convive. O corpo, portador da mesma organização dos seres vivos, possui estrutura diferente e vai adquirindo originalidade à medida que interage com o entorno. É durante o viver, no cotidiano, que se podem distinguir mudanças no organismo, conforme vai se identificando as variadas manifestações que se fazem presentes no corpo e essas mudanças se tornam transparentes através dos gestos (MATURANA, APUD MENDES, 2002).

O que é biológico no ser humano se encontra, portanto, segundo Mendes (2002) simultaneamente infiltrado de cultura. Todo ato humano é biocultural. Os gestos, sendo ao mesmo tempo natural e cultural, expressam a própria vida. O corpo expressa por meio de gestos, a relação com o mundo dinâmico e em constantes transformações em que está inserido. É linguagem pessoal e social, embebida de influências culturais. O corpo vai adquirindo singularidades, sendo construído e desconstruído, de acordo com as relações complementares entre o cultural e o orgânico. Assim o corpo ao criar práticas de movimentos, é o espaço de expressão de vida, comunicando através de seus gestos que é orgânico, social e cultural.

Segundo Martins (2006) toda ação humana envolve em primeiro lugar o seu corpo, e o sentimento de unicidade corporal só pode surgir da experiência íntima do sentimento de capacidade de representar. Só se pode compreender um sentimento experimentando-o. Assim, através das realizações das ações e das vivências de sensações e afetos que se permite a estruturação de uma auto-representação.

A história do corpo, em especial do corpo deficiente tem como ponto de partida e como ponto de chegada à realidade que, segundo Duarte Jr. (1989), é produto de ações sociais, culturais, políticas, religiosas do ser humano, diferente em cada momento, forjada no encontro incessante com o meio ambiente. O ser humano se auto-produz, a partir de um empreendimento social. Sendo assim, a experiência de ter uma condição de deficiência está ligada à história da vida

pessoal de cada indivíduo e, muito embora se reconheça semelhanças e similaridades entre elas, não é possível falar da identidade de deficiente, enquanto grupo (MONTANARI,1999).

No que diz respeito à deficiência física os sinais corporais conotativos da diferença da “normalidade” são particularmente visíveis. Ao pensarmos no corpo com deficiência Miranda (2003) diz que as políticas de exclusão começam por excluir o próprio corpo, assim observa-se que a forma corporal de cada um, quando não corresponde ao ideal de corpo vigente é também recusada e olhada, “de fora”, como um inimigo que desafia os ideais da comunidade.

Com relação à dança existe uma ideologia específica construída histórica e culturalmente em nossa sociedade no que se refere ao tipo de corpo ideal para execução desta atividade. Segundo Ferreira (2005, p.14), esta atividade artística sempre valorizou a idéia da superação, a beleza dos corpos e a plástica de movimentos. Considerando que a deficiência significa a antítese cultural do corpo saudável e apto, quando uma pessoa com deficiência, apresenta-se no papel de dançarino, é preciso ressaltar que esse papel vem sendo historicamente reservado para a glorificação de um corpo ideal. E na dança em cadeira de rodas tem-se ai presente à cadeira de rodas. A cadeira de rodas dentro do processo cultural é vista como significante da deficiência, símbolo de imobilidade e incapacidade (FERREIRA, 2001, TOLOCKA, 2002).

No entanto na dança, a cadeira de rodas transforma-se de um símbolo de impotência a um objeto de desafio, deixando de ser apenas um meio de locomoção, passando a ser uma possibilidade a mais de criação e uma nova proposta estética. Porém, o que se vê na dança em cadeira de rodas é que o corpo deficiente e excluído se expressa quebrando paradigmas, despadronizando movimentos, construindo uma nova identidade, além de executar uma coreografia transformando gestos em linguagem da dança.

Neste sentido, segundo Ferreira& Orlandi (2001), na dança em cadeira de rodas, o dançarino pode determinar o seu processo de descoberta do conhecimento corporal constituindo sentidos que significam os seus sentimentos expressos pelos gestos corporais. Assim segundo as autoras, a dança se afirma pela importância de significar simbolicamente toda uma concepção de mundo e sociedade. Partindo desta perspectiva, os gestos corporais significam valores, objetivos e mudanças sociais.

Assim nas palavras de Mayeda (2002) “Ser corpo deficiente não significa ser corpo ausente; ser corpo deficiente é ser corpo como outro ser qualquer”, podendo expressar sua relação com o mundo por meio de uma coporeidade que ele mesmo estabelece.

De acordo com Ferreira, (2003, p.203) o que dificulta o desenvolvimento da dança para as pessoas com deficiência é o corpo físico determinado pelo biológico que se faz dominante no imaginário social, fazendo surgir à partir deste imaginário social o discurso de incapacidade e o da estética tão presentes na dança. Segundo esta autora, o dançarino com deficiência é facilmente identificável pela sua platéia. Com gestos imprevisíveis e um pouco distantes da realidade do que se espera ver em um espetáculo de dança, principalmente porque os personagens não são os idealizados, em geral refletem aspectos do cotidiano de quem dança.

Nesta perspectiva, segundo Rocha Ferreira (2002, p.84), a dança em cadeira de rodas pode ferir os preceitos do belo, dos movimentos perfeitos, da regularidade e ritmo do sublime, da dança como arte da perfeição. Para a mesma autora é preciso existir uma mudança na compreensão do belo, e ver a arte de outra maneira.

Neste sentido, para Albright, (1997, p. 58), o que está em jogo nessas questões não é meramente uma definição física do corpo do dançarino, mas a ampla estrutura (metafísica) da dança como forma de representação.

Freire (2001), afirma que os dançarinos com deficiência ainda são vistos em termos de contradição. Isto porque a dança distingue-se de outras formas de produção cultural como um livro ou uma pintura, fazendo o corpo visível com a representação de si mesmo. De modo que, quando olhamos a dança, observamos tanto a coreografia quanto a deficiência. A inserção de corpos com desafios físicos reais pode ser constrangedor tanto para a crítica como para a audiência, que estão comprometidas com a estética de beleza ideal.

No entanto a dança em cadeira de rodas, embora vista em termos de contradição, apresenta um importante papel na sociedade, representando uma possibilidade de transformação social é um fator impulsionador para a integração e qualificação das pessoas com deficiência física nas atividades do cotidiano (SILVEIRA& FERREIRA, 2005).

De acordo com Marques (2005, p. 43), a dança para pessoas com uma condição de deficiência pode enfatizar a aceitação, a valorização e a crença em que diferentes corpos criam diferentes danças. Não se necessita de um corpo “perfeito”, segundo os padrões sociais, para poder expressar e comunicar dançando. Assim, a dança tem o potencial de desenvolver uma

consciência crítica em relação aos conceitos de “corpo perfeito” instituído pela tradição da dança. Nesta linha de raciocínio Albright (1997) cita que algumas companhias de dança contemporânea como “Cando Co” estão produzindo trabalhos que não disfarçam a deficiência, pelo contrário, usam a diferença na habilidade física para criar coreografias novas e inventivas.

De acordo com este autor, a dança baseada no corpo vivo, diz respeito a uma identidade que está no palco, cuja presença é carregada de significados.

Para Silva (2005) a temática para dança hoje não está mais na fantasia como no balé clássico, preferindo motivações ligadas ao cotidiano. Para a mesma autora a dança de hoje não se interessa em apresentar corpos perfeitos, mas expressar uma multiplicidade corporal.

Assim, dança atualmente é uma estética que atravessa constantemente as fronteiras que demanda uma cultura no sentido de olhar além dos códigos da percepção já estabelecidos. (SILVA, 2005)

Entretanto, embora a dança de hoje já apresente outras facetas, como a multiplicidade corporal e temáticas coreográficas mais realistas, ainda se vê uma contradição entre os dançarinos com deficiência e suas vidas cotidianas. De acordo com Ferreira (2005) as sensações divergentes geradas entre o contexto da dança e o cotidiano da pessoa com uma condição de deficiência, gera uma “aparente” contradição, segundo a autora é a passagem da segregação e marginalidade da vida cotidiana para o status social que a dança proporciona.

Esta contradição pode ser analisada a partir da visão de Teixeira (2003) como uma grande riqueza, porque há um olhar do outro em relação a si próprio que vai produzir um diálogo interno, enriquecendo as experiências individuais no ambiente coletivo entre dançarino e expectador.

O que se observa na dança em cadeira de rodas, segundo Ferreira (2006) é uma experiência de deslocamento da identidade de dançarinos que se transforma a partir do processo de ruptura de corpo-movimento-dança atravessado pelo discurso de transcendência corporal. A pessoa com deficiência quando dança não deixa de sê-la por um passe de mágica, mas ela passa a se significar e significar sua relação com seu corpo, com a linguagem e com a sociedade de outra maneira (FERREIRA & ORLANDI, 2001, p. 94).

Segundo Ferreira (2003) o que se percebe é que o sujeito que dança possui sua experiência de vida, seus sentidos já existentes e adquiridos por várias experiências passadas e no decorrer das coreografias ele é capaz de produzir outros sentidos com seu próprio corpo que se

expressa. O que ocorre segundo a autora, é que as experiências corporais e sociais vividas vão produzir sentidos que até então não eram significados pela dança. Assim, há uma transformação na relação do dançarino com uma condição de deficiência com o seu próprio corpo e conseqüentemente uma re-significação do seu auto-conceito e uma modificação na maneira de perceber a si próprio.

Sherril et al, (1990) em estudo feito sobre “ auto conceito de atletas com deficiência” afirma que o auto-conceito das pessoas em condição de deficiência na prática de esportes e por analogia também na dança em cadeira de rodas, torna-se semelhante ao de pessoas sem deficiência sendo que a auto-estima pode melhorar.

Ferreira (2002, p. 109) diz que “Ao dançar sobre uma cadeira de rodas, o dançarino ao perceber seu corpo em movimento é capaz de repensar a própria noção do “eu’, na inter-relação com a possibilidade e a capacidade da estética de movimentos sobre uma cadeira de rodas”.

Nesta perspectiva o que se observa na dança em cadeira de rodas, segundo Ferreira (2003, p. 197), é que a pessoa com uma condição de deficiência, quando está dançando, não se sente incapaz em relação ao movimento corporal. A motivação para dançar impulsiona o corpo com as suas limitações físicas a realização de movimentos e transcendência destes movimentos e da condição física limitadora.

Sendo assim o sentimento e os julgamentos dos dançarinos em cadeira de rodas sobre suas capacidades para realização e execução de movimentos e coreografias serão descritos a seguir, como auto-eficácia, ou seja, um construto relevante do auto – conceito nos dançarinos em cadeira de rodas.

### **3.2 Auto –Eficácia como um construto do Auto – Conceito do Dançarino em Cadeira de Rodas**

Completando o estudo sobre a identidade social e o auto – conceito do dançarino em cadeira de rodas, percebe-se a importância de ressaltar a influência da auto – eficácia como outro constituinte do auto-conceito.

A auto – eficácia, constituinte do auto – conceito, tem suas origens vinculadas ao conceito de *Self* de William James (1890), por sua vez, influenciada pela teoria da aprendizagem social de Albert Bandura (1977), o primeiro a conceituar e impulsionar as pesquisas sobre auto-eficácia.

Para Teixeira & Giacomini (2002) a auto-eficácia representa o julgamento que uma pessoa tem da sua capacidade de planejar e executar tarefas específicas em uma situação determinada. Desta forma, a auto-eficácia, assim como a auto-estima, são construtos mais restritos e mais específicos que o auto-conceito. O auto-conceito incorpora além de crenças percebidas sobre a competência individual em situações específicas, crenças de valor sobre si mesmo, sendo uma avaliação mais global e menos dependente do contexto do que a auto-eficácia.

Portanto, segundo os mesmos autores a crença de auto-eficácia restringe-se, a cada caso, a uma tarefa bem específica com que a pessoa se defronta, enquanto que o auto-conceito e as auto-percepções de capacidade, mesmo quando se referem as áreas específicas, ainda têm um caráter mais genérico do que a auto-eficácia. Embora distintos esses construtos não são antagônicos. Ao contrário, ambos atuam de forma complementar. A auto-eficácia faz parte do auto-conceito e também, sem auto-conceito positivo quanto a uma área de atividade, não haverá aplicação de esforço, assim como não poderá faltar o julgamento de auto-eficácia, que focaliza aquela tarefa definida e circunstanciada.

Outra distinção clássica que se deve considerar, definida por Bandura (1986), é entre as crenças ou expectativas de auto-eficácia e expectativas de resultados ou percepção de controle quanto aos resultados. Enquanto as primeiras se referem às próprias capacidades de colocar ações, as expectativas de resultados dizem respeito aos efeitos dessas ações, ou seja, à relação entre as ações e resultados, sobre os quais a pessoa pode não ter qualquer controle. Em outras palavras, todo ser humano precisa sentir-se com auto-eficácia diante de cada desafio da vida e, ao mesmo tempo, com o controle sobre os resultados das próprias ações (BANDURA, 1986; 1995; SCHUNK, 1991).

De acordo com Bandura (1986), as crenças de auto-eficácia influenciam nas escolhas de cursos de ação, no estabelecimento de metas, na quantidade de esforço e perseverança em busca de objetivos. Por isso, considera que os julgamentos de auto – eficácia atuam como mediadores entre as reais capacidades, que são aptidões, conhecimentos e habilidades, e a própria performance.

Os estudos de Bandura (1986) sobre a auto-eficácia tiveram contribuição marcante em diferentes áreas do conhecimento. Porém, importa para os fins deste trabalho investigativo as contribuições trazidas para o entendimento da auto-eficácia inserida como componente na estruturação do auto-conceito e nas relações estabelecidas entre a dança em cadeira de rodas e a identidade da pessoa com deficiência. Assim, a auto-eficácia refere-se às auto-percepções em que o indivíduo acredita e confia na sua capacidade e eficácia para enfrentar o meio ambiente com êxito, levando assim a conseqüências desejadas (PALENZUELA,1982).

A auto-eficácia não se refere às habilidades próprias em si mesmas, mas sim aos julgamentos de valor sobre o que o indivíduo pode fazer com as suas próprias habilidades. Sobre este conceito Mischel (1977), em seu estudo da personalidade, referem-se à auto-eficácia percebida como sendo um construto motivacional cognitivo em que o indivíduo se auto-avalia como eficaz, para enfrentar o meio ambiente.

As crenças de auto-eficácia pertencem à classe de expectativas ligadas ao *self*. A definição universalmente aceita pelos autores é a do próprio Bandura (1986, p.391), para quem as crenças de auto-eficácia são um “julgamento das próprias capacidades de executar cursos de ação exigidos para se atingir certo grau de performance”. Trata-se de uma avaliação ou percepção pessoal quanto à própria inteligência, habilidades, conhecimentos, etc., representados pelos termos *capacidades*. Não é questão de se possuir ou não tais capacidades; não basta que estejam presentes. É necessário que a pessoa acredite que as possui. Além disso, são capacidades direcionadas para organizar e executar linhas de ação, o que significa uma expectativa de “eu posso fazer” determinada ação. E, por último, há um componente de finalidade, por contemplar exigências de uma dada situação que precisam ser cumpridas. Portanto, as pessoas com tal crença de auto-eficácia consideram em pensamento simultaneamente as próprias potencialidades, o objetivo de atender às exigências da situação proposta e as ações que conduzam a esse objetivo (GOUVEA, 2003).

A teoria da auto-eficácia tem sido muito utilizada dentro da área de investigação dos temas relacionados à motivação no esporte. Bandura (apud. Gouvea, 2003) usou este termo para descrever a convicção que um indivíduo deve ter para realizar com êxito a conduta necessária que leva a determinado resultado.

A dança em cadeira de rodas pode ser vista como um desafio para os dançarinos com uma condição de deficiência motora. Esta modalidade questiona a própria capacidade destes

dançarinos que se confrontam constantemente com as qualidades exigidas como necessárias para execução da dança; como a estética do corpo ideal para dançar, a gravidade, a mobilidade e as crenças que envolvem o conceito de dança aceito por grande parte da sociedade.

Pode-se dizer que cada espetáculo de dança é o *feedback* e produto final que demonstra a capacidade de realização e rendimento do dançarino em cadeira de rodas, que poderá também ter o seu caráter avaliativo, visto que este retorno avaliativo poderá ser feito pelo público que assistiu ao espetáculo e pelo próprio dançarino através das suas percepções e auto-influência.

Assim, a capacidade que o indivíduo tem para se auto-influenciar, por meio de desafios que coloca e da reação avaliativa de seus rendimentos e realizações, constitui um mecanismo cognitivo fundamental de motivação. Na dança em cadeira de rodas, o dançarino se arrisca em busca transcendência, enfrentando desafios, transpondo limites, alimentando o desejo de prosseguir (TOLOCKA, 2006).

Percebe-se que objetivos explícitos e desafiadores não só promovem como também podem ajudar a manter a motivação. Para que isso aconteça é necessário que o indivíduo combine a formulação e o estabelecimento dos objetivos com o *feedback* do seu rendimento e das suas realizações (BANDURA, 1996). A força da auto-eficácia tem a ver com o grau de certeza ou convicção do indivíduo de que consegue e é capaz de realizar com sucesso ou de concretizar tarefas e/ou níveis de rendimento, com diferentes e crescentes índices de dificuldade. Em outras palavras, a força da auto-eficácia se refere à confiança subjetiva do indivíduo em ser capaz de atingir determinados níveis de rendimento. A esse respeito, Tavares (2006, p. 85), diz que ao dançar, uma pessoa pode reconhecer-se nos movimentos espontâneos, sentir seus limites, suas perdas, conectar-se com o prazer e seus desejos mais profundos.

Ao se considerar a auto-eficácia como a confiança de uma pessoa em sua capacidade de atuação diante de uma tarefa particular, envolvida em um processo cognitivo, por meio do qual a ela forma um raciocínio subjetivo de sua habilidade para reagir às demandas ambientais estabelecidas, então a auto-eficácia pode ser entendida como uma percepção subjetiva, a qual reflete, em parte, o que a pessoa acredita e está representando exatamente seu estado real de interesses.

Assim, a dança em cadeira de rodas, seja ela artística ou recreativa, permite aos dançarinos, através da atuação de cada espetáculo, a formação de um raciocínio subjetivo de suas habilidades e potencialidades. Estes dançarinos serão capazes de unir suas crenças pessoais

através das impressões de sucesso e realização com a motivação necessária para execução de coreografias mais elaboradas com índices crescentes de dificuldades.

Pode-se dizer que as pessoas têm de ter forte sentido e percepção de eficácia pessoal para manterem o esforço que é necessário para serem bem-sucedidas. Ou seja, as percepções pessoais de auto-eficácia ajudam a promover e a manter o nível de motivação necessária para a obtenção de altos rendimentos, desde que não sejam exageradas ou irreais. No caso do dançarino com deficiência, de acordo com Ferreira (2003), este encara a deficiência como uma situação limite que torna mais visível a necessidade de superar o próprio corpo. Neste caso o dançarino mantém através da motivação, o esforço necessário para ser bem sucedido na realização de coreografias.

# CAPÍTULO IV - DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

---

---

## 4.1 Origens da dança em cadeira de rodas

O propósito deste capítulo é apresentar uma contextualização histórica e social da dança em cadeira de roda. Esta escolha se deu porque se entende que a dança para pessoas com deficiência, aborda mais que a linguagem do corpo, do movimento, assumindo um significado social, re (significando) relações afetivas, valores e mudanças sociais representados pelos movimentos dos corpos que dançam sobre as rodas de uma cadeira.

De tal modo e com este propósito, o pano de fundo para compreender a trajetória histórica da dança em cadeira de rodas, é o do movimento como linguagem do corpo, que a dança de um modo amplo proporciona. Essa abordagem, ainda, fundamenta-se na perspectiva de que o movimento na dança em cadeira de rodas possui especificidade e singularidade própria, logo, pensar na dança em cadeira de rodas requer pensar no movimento corporal enquanto linguagem não verbal. (KROMBHOLZ, 2001, BERNABÉ, 2001, FERREIRA, 2002, 2005; TOLOCKA, 2002, 2005;).

Para Bernabé (2001) e Tolocka (2002), na dança em cadeira de rodas existe uma linguagem recriada da identidade de movimento dos dançarinos em cadeira de rodas que é constituída através da utilização do potencial remanescente a partir da releitura do corpo diferente. Neste sentido estudar a construção histórica da dança em cadeira de rodas, requer pensar no movimento enquanto linguagem expressiva e significativa do corpo com uma deficiência, bem como na transformação do significado do movimento enquanto linguagem e estética da dança, visto que “a dança, ocasionalmente, rasga barreiras entre público e *performers* ela cruza linhas e tabus, revelando corpos em todos os seus muitos estados” (BENJAMIN, 2002)

Falar sobre a história da dança e do movimento em todos os seus aspectos torna-se muito abrangente, portanto, faz-se necessário promover os recortes importantes para focar a perspectiva histórica das vertentes que deram origem a dança em cadeira de rodas.

De modo geral, pode-se compreender a dança em cadeira de rodas como uma modalidade resultante de um processo histórico que tem suas origens centradas em três principais vertentes: 1) no desenvolvimento da dança moderna, com a valorização dos aspectos criativos e da improvisação do movimento, 2) na dança-terapia com o desenvolvimento da psicologia, da expressão dos afetos e na descoberta da importante conexão entre o corpo e as emoções, e 3) no desporto adaptado para pessoas com deficiência física, originados dos movimentos históricos das pessoas com deficiência no contexto pós-guerra.

Historicamente, costuma-se se situar o surgimento da dança em cadeira de rodas, como prática motora, na década de 1970 (Ferreira, 2002; Krombholz, 2001; Rocha Ferreira, 2005). Segundo Rocha Ferreira (2005, p.63). Por ser um movimento recente, a dança em cadeira de rodas está se legitimando e, portanto, passando por um processo de construção de identidade no mundo da dança, da educação física e da fisioterapia.

Krombholz (2001), por seu turno define a dança em cadeira de rodas como uma modalidade que utiliza cadeira de rodas, podendo ser de caráter artístico/ recreativo ou competitivo. Em caráter competitivo nas danças de salão, permite-se a participação de um dançarino na cadeira de rodas e um andante. Essa modalidade é dividida em duas categorias: O *Standard* em que se inclui a valsa, o tango, a valsa vienense, o *Slow Foxtrot*, o *Quickstep* e as danças latinas, subdivididas em samba, Cha-cha-cha, Rumba, Paso Doble e Jive. Quanto às formas de dançar existentes, há o estilo *Combi Dance*, onde um dançarino é usuário de cadeira de rodas e seu parceiro não a utiliza e o *Duo Dance*, onde os dois componentes são usuários de cadeira de rodas. Já nas danças recreativas, subdivididas em criativa, dança moderna, contemporânea e folclórica, a participação pode ser na categoria solo, pares ou em grupos.

Retomando a idéia da dança em cadeira de rodas que surgiu como resultante do processo histórico da dança moderna, dança-terapia e do desporto adaptado, vale ressaltar ainda a forte influência da dança de salão e das danças folclóricas em diversos países, Entretanto faremos agora um breve relato histórico das três vertentes mais importantes que deram origem à dança em cadeira de rodas.

## 4.2- Dança moderna

Conhecer um pouco da história e do significado da dança moderna é compreender a sua contribuição para o que viria a ser mais tarde a dança em cadeira de rodas. A expressão “dança moderna” refere -se às escolas e movimentos da história da dança referentes ao período da modernidade. Seus pioneiros procuravam maneiras modernas e pessoais de expressar como se sentiam através da dança ao enfatizar a expressividade e a exploração das novas possibilidades de movimentos corporais . Segundo Tessler (1987) a denominação “dança moderna” é usada para definir uma maneira mais ampla de uma forma de dança de palco com cunho ocidental que tem se desenvolvido quase inteiramente fora da tradição do balé clássico.

Historicamente a dança moderna designa um movimento que teve seu início no fim do século XIX quando a criatividade do balé clássico parecia ter entrado em crise. No começo apareceu como um movimento que contestava a artificialidade e limitação do balé clássico daquele tempo. A busca desta nova linguagem, a dança moderna justificou - se pela necessidade de liberdade de expressão, instalando a liberdade criativa.

A dança moderna em plena ascensão no século XIX encontrava-se aberta a novas propostas de movimento corporal, encorajando seus bailarinos a manifestarem suas expressões individuais. Modificavam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulários de movimentos, o mundo enfrentava a primeira grande guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades ou fantasias, mas sim sobre a verdadeira condição humana, suas vitórias e seus fracassos.

Assim, os primeiros dias da dança moderna foram de virtual redescoberta do movimento como meio de expressão (Tessler, 1987). Esta redescoberta iniciou-se com pesquisas de François Delsarte (1811-1871), músico francês, que elaborou uma análise da maneira pela qual as idéias e as emoções são refletidas através da postura e dos gestos.

Na Alemanha ocorreram outras importantes pesquisas com Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Von Laban (1879-1958), ambos destacavam a importância do espaço enquanto continente do movimento, a relação música – movimento e a análise das dinâmicas do mesmo. Rudolf Von Laban, assistente de Dalcroze, criou o estilo de dança expressionista alemão, trazendo para o seu trabalho o resultado de suas próprias paixões, lutas interiores e sociais. Laban

tinha a convicção de que a dança não deveria ser privilégio de alguns, mas que cada pessoa é um dançarino em potencial. Estudou o homem e sua relação com a vida, através dos seus movimentos e sua expressão, sempre de maneira espontânea como resultado consciente da união corpo-espírito (ULLMANN, 1978).

Em comum a essas percepções sobre a dança e o movimento, há a intenção de dar absoluta prioridade à volta a expressão individual. Isadora Duncan (1877-1927) contribuiu indubitavelmente para isso, ao romper com a indumentária tradicional do balé clássico, procurando livrar o corpo de qualquer repressão. Dançava com os pés descalços, vestes folgadas e esvoaçantes. Aboliu os gestos estereotipados com passos decorados do balé clássico e fez nascer o princípio da liberdade de movimentos recriando com sua “dança livre” um novo desempenho corporal que revolucionou o conceito de dança da época. Duncan buscou nos fenômenos da natureza, na mitologia grega e na auto-expressão, os modelos de movimentos que formavam suas coreografias e costumava dizer que a dança é à base de toda uma concepção de vida mais flexível (NANI, 1995).

Essa ânsia libertadora foi uma característica do século XIX. A movimentação feminista também se iniciara nesse século. O espírito de liberdade dava o mote à sociedade e Isadora Duncan tornou-se um símbolo da emancipação feminina. Com efeito, as novas escolas de dança passaram a buscar uma linguagem que expressasse o sentimento daquele século. A linguagem do balé clássico foi, até aquele momento, codificada como referencial estético da dança e do renascimento. Mas a partir de questionamentos e contestações, a dança moderna foi intensificada, especialmente nos EUA e na Alemanha.

Na Alemanha, alguns coreógrafos se destacaram e influenciaram o movimento da dança moderna, cada qual com seu estilo peculiar. Mary Wigman (1886/1973), discípula de Dalcroze e Laban, refletiu em suas danças sombrias e pesadas o descontentamento da Alemanha no período entre as guerras. A dança moderna alemã seguiu o caminho de uma forte identificação com o teatro (TESSLER, 1987).

Os EUA foram um campo particularmente propício para o desenvolvimento da dança moderna, pois naquela época o país estava em processo de mudanças com a imigração e com um desenvolvimento industrial acelerado. Livres de quaisquer ataduras, as artes expressaram o espírito da nação; individualismo, inovação, mistura de raças e nacionalidades (TESSLER, 1987).

A dança moderna norte-americana teve como percussores Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, que formaram a escola Denishawn, incorporando os interesses da dança do oriente com aspectos norte-americanos. Shawn ainda tentou quebrar as barreiras que impediam a dança masculina. Ensinava-se na escola Denishawn, tudo que era relativo ao palco e à apresentação, a música e as danças tradicionais. Desta escola saíram algumas alunas que se tornaram alicerces da Dança Moderna, como Martha Graham e Doris Humphrey.

Marta Graham (1894-1991), via a dança moderna como uma experiência humana de linguagem. Ela era contra os princípios da dança clássica por acreditar que essa tradição era vazia de conteúdo. Nascida nos EUA fundou em 1927 a sua própria escola, baseada na crença profunda de que o corpo e o movimento poderiam transmitir tudo de maravilhoso que o ser humano pode ter. Sua técnica explorava o contato com o solo, e a trajetória mística do ser humano em sua batalha contra a solidão.

A dança passa a reivindicar um apelo social, de aproximação com outras camadas sociais. Doris Humphrey (1895-1958), por exemplo, tinha em suas coreografias, o propósito de denunciar a sociedade. Sua coreografia de maior sucesso foi "Inquest", de 1944. Como aluna da escola Denishawn dedicou-se a coreografias solos, explorando o espaço e desafiando o equilíbrio do bailarino. Graham e Humphrey criaram uma maneira diferente de trabalhar o instrumento corporal. Em ambas as visões, o drama está presente, um drama que quebrava os estereótipos do balé clássico.

Assim, com a ascensão da dança moderna foi criada uma nova gramática de movimentos que se diferenciava daquela do balé clássico. A dança moderna constituiu-se numa autêntica revolução aberta contra o sistema de regras rígidas da dança clássica, caracterizando-se por isso mesmo pela inteira liberdade de movimentos e de expressão. Muitas escolas, fundações e teatros foram abertos. A dança moderna estava no auge, conquistando pela primeira vez, espaço em teatros e óperas. Nova York tornou - se capital da dança.

Na década de 40 aparecerem novos coreógrafos, egressos das companhias de Graham e Humphrey: Paul Taylor, Mercê Cunighan, Eric Hawkins, entre outros. Após a guerra em 1945, o mundo permanecia destruído e em estado de horror. Foi nesta época que o bailarino francês Maurice Bejart retratou seus medos, testemunhou sua solidão e a realidade social da época em coreografias solo. Dizia: "Quero chocar para acordar e conscientizar as pessoas". Com ele, as danças finalmente se libertaram do círculo fechado do público de teatro, realizando suas

apresentações em estádios de futebol. A dança de Maurice Bejart tinha também uma característica prospectiva, ou seja, dançava o futuro, ou melhor, o que ele achava que estava por vir. Mas não negava o passado, ele aproveitava o passado para deduzir o futuro.

Façamos agora um salto para a década de 60, onde uma nova geração de coreógrafos toma conta do panorama da dança moderna, artistas como Simone Forti, Meredith Monk, Twyla Tharp, Steve Paxton, Yvone Rainier e Robert Dunn propõem novas abordagens tais como a dissolução das distâncias entre espectador e artista, o uso de pessoas sem treinamento formal para a dança. Steve Paxton, bailarino da companhia de Merce Cunningham e de José Limón, destaca-se como o criador do *contact improvisation*, uma espécie de técnica de improvisação na dança que implica na comunicação entre dois ou mais corpos pelo toque e pelo peso do corpo com relação à gravidade. Nesta técnica o intérprete inventa seus próprios movimentos e evoluirá no próprio ritmo de suas improvisações interagindo com as improvisações do parceiro (REBOUÇAS, 2007)

A dança moderna foi embasada na busca de experiências corporais, expressões, sentimentos e na relação do homem com o mundo e com os valores sociais da época. Instigou propostas mais ousadas, criativas e menos performáticas do movimento corporal, quebrando os modelos e paradigmas do corpo ideal para a dança instituído pelo balé clássico e ampliando a relação do homem com seu próprio corpo. Desde 1900 os Estados Unidos tornou-se o berço da dança, no entanto, a mesma se desenvolveu na Europa, não somente na Alemanha, mas também na Bélgica, França na Ásia, em países latinos e também no México e em Cuba. Nestes últimos países, a dança moderna aconteceu vinculada à exploração das danças populares. Percebe-se que a dança sofre mudanças em seu significado, através de influências sociais e culturais de cada povo e de cada época, pois também é construída e modificada à partir do momento em que o corpo passa a significar emoções

A coreografia moderna desenvolveu - se a partir da criação individual de cada artista, com algumas características comuns a todos, (Silva, 2005). Existem muitos coreógrafos, bailarinos e grupos que se transformam e multiplicam-se constantemente, mas permanece a "liberdade de cada artista descobrir a dança por si mesmo em relação aos seus princípios filosóficos pessoais". (TESSLER, 1987, p.165)

Segundo Ferreira, (2002), a dança em cadeira de rodas é construída à imagem da dança moderna. Embora tenham sido constituídas separadamente elas se encontram no momento em que uma proporciona o surgimento da outra. Neste sentido, trabalhos como a técnica *do contact*

*improvisation*, de Steve Paxton, vem sendo utilizado atualmente entre as atividades de dança para pessoas com diversas condições de deficiência e na dança em cadeira de rodas.

Pessoas como o diretor norte-americano Alito Alessi, da *Joint Forces Dance Company* vêm refinando esta técnica por muitos anos no trabalho com pessoas com diversas condições de deficiência. O contato-improvisação oferece uma possibilidade para trabalhar qualquer tipo de corpo, as pessoas em cadeiras de rodas podem praticar este método, de uma maneira que a cadeira se torne uma extensão de seus corpos. Ou seja, dança-se a entidade completa: a cadeira e o corpo. Assim nas palavras de Alessi (2007): “procura-se descobrir qual é a troca entre o portador de deficiência e o não-portador”.

A companhia de dança moderna “Cando Co”, companhia inglesa que integra bailarinos com e sem deficiência física, foi fundada por Celeste Dandecler e Adam Benjamin. O nome “Cando Co” significa a companhia do poder fazer. Esta companhia usa o termo “inclusivo” quando se refere aos grupos que faziam parte de estruturas segregadas e que se move para uma estrutura aberta onde há a participação de bailarinos com e sem deficiências. Cada indivíduo faz uma contribuição única e essencial. Por isso, o conceito traz igualdade entre membros de uma sociedade comum (BENJAMIN, 2002).

E nesta perspectiva, outras companhias de dança que integram dançarinos em cadeira de rodas foram surgindo, trazendo novos conceitos de movimentos para as coreografias, permitindo aos dançarinos maior liberdade de expressão e a busca dos movimentos adequados às peculiaridades do corpo com uma deficiência. Entre elas, pode-se citar a *Remix Dance Company*, no sul da África, uma companhia que integra dançarinos com e sem deficiência motora em dança performance e dança contemporânea. Esta companhia vem conquistando espaço no cenário mundial da dança artística em cadeira de rodas, pelo alto nível técnico e expressivo dos dançarinos com deficiência motora.

### **4.3 – Dança - terapia**

A proposta metodológica da dança-terapia, outro movimento propulsor do que viria a ser a dança em cadeira de rodas, predominante nos Estados Unidos na década de 1970 (Rocha

Ferreira; Ferreira, 2004), permitia aos dançarinos desenvolverem sua auto-estima e autoconfiança através de gestos corporais.

Nesta mesma ocasião, de acordo Rocha Ferreira; Ferreira (2004), profissionais de educação física e fisioterapia na Europa e nos Estados Unidos começaram a desenvolver atividades rítmicas com pessoas que usavam cadeiras de roda, procurando desenvolver entre outros aspectos o equilíbrio, a agilidade e a resistência cardiovascular na busca de elaborar um novo significado para a idéia de locomoção aos pacientes interessados. A partir daí, a dança em cadeira de rodas começa a ser praticada em diversos países.

Segundo a *American Dance Therapy Association* (ADTA, 2007), a dançoterapia é definida como o uso psicoterapêutico do movimento como um processo que possibilita a integração física e emocional do indivíduo. Segundo *The British Association for Dance Movement Therapy*, (2005), a dançoterapia é definida como uma forma psicoterapêutica que utiliza o corpo como meio de mudança. Dando enfoque na inter relação entre os processos psicológicos e fisiológicos.

O processo histórico do surgimento da dança-terapia se iniciou no século XX a partir de dois grandes eventos: a descoberta da valorização da expressão dos afetos como meio de aceder ao inconsciente (Freud, Adler, Jung e outros) e a aceitação da dança moderna como uma forma legítima de dança expressiva. (SANTOS, 1999).

Segundo (Souza, 2005) o aparecimento destas duas novas perspectivas proporcionou uma área de inter-relação entre o cognitivo, o criativo, o intuitivo, o emocional e o somático. As raízes da psicologia e da dança terapia parecem ser comuns. Freud e Jung concordam quanto à importância do movimento corporal na formação da personalidade do indivíduo, embora divergindo em outros aspectos. Freud, por exemplo, em 1905, ao reconhecer a importante conexão entre o corpo e as emoções, trouxe à luz da ciência suas observações sobre as manifestações psicossomáticas das neuroses, desencadeando toda uma linha de investigações, no âmbito da psicologia, sobre as relações do psíquico sobre o somático, que vieram a estar na origem de muitas concepções metodológicas da dança-terapia. Jung (1961), por sua vez, ao desenvolver suas técnicas de imaginação ativa, estimulando o paciente a expressar o seu inconsciente, também abriu uma via para a psicoterapia pelo movimento, chegando a utilizar a “dança dos próprios sonhos” como técnica que fazia a expressão das emoções. W. Reich (1942) também deu importante

contribuição para as bases científicas da dança-terapia, ao teorizar que o trauma emocional causa tensões físicas, sugerindo a libertação destas tensões.

A dança-terapia emergiu nos EUA na década de 1940, com Marion Chace, Blanche Evan, Lílian Espenak, Mary Whitehouse, Trudi Schoop, entre outros. Na Europa principalmente no Reino Unido, a dança-terapia desenvolve-se também na segunda metade do século a partir dos discípulos de Rudolf Laban, também percussor da dança moderna como já mencionado anteriormente.

De acordo com Santos (1999, p.92), o desenvolvimento da dança-terapia nestes dois países ocorre inicialmente afastado. Ao contrário dos EUA, o Reino Unido nos anos de 1940 tinha já uma longa tradição de inclusão pela dança numa perspectiva educacional, o que de alguma forma condicionou a sua posterior abordagem metodológica e terapêutica da dança.

Alguns dos dança-terapeutas iniciaram seu percurso na dança moderna e foram importantes na junção da dança a terapia, enfocando seus aspectos teóricos metodológicos. Dentre eles, destacam-se Marion Chace, que iniciou seu trabalho na década de 1940 em hospitais psiquiátricos com pacientes psicóticos. Sua crença básica de que os doentes tinham uma enorme vontade de se comunicar, levou a criar uma metodologia própria que tem por base quatro grandes classificações: ação do corpo, simbolismo, relacionamento terapêutico pelo movimento e atividade rítmica em grupo.

Ao perceber a importância da dança para a auto-estima e auto-confiança de seus pacientes, decidiu experimentá-la num meio mais amplo. Inscrevendo-se como voluntária na Cruz Vermelha, para atuar no Departamento de Psicodrama e trabalhar com pessoas com deficiência. Com essa iniciativa formaliza-se a dança-terapia como parte dos trabalhos de terapia ocupacional. Esta bailarina teve em sua metodologia um passo significativo no movimento propulsor do que viria a ser dança em cadeira de rodas. (FERREIRA, 2003).

Na Europa, por sua vez, inicia-se a dança-terapia com os discípulos de Laban. Dentre eles, destacam-se Marion North e Irmgard Bartenieff. A primeira desenvolveu uma dança-terapia a partir da dança expressionista e da dança educativa, criadas por Laban, com alicerces nos aspectos teóricos da *gestalt* - terapia psicologia do *self* e da psicanálise. Considerava a dança-terapia como uma terapia coadjuvante, ressaltando a importância da combinação do trabalho de outros tipos de intervenção psicológica e de outras artes criativas (musicoterapia, ou terapia pela arte). Irmgard Bartenieff, por seu turno, é apontada na literatura como pioneira da dança-terapia na

Alemanha. Com formação em dança e fisioterapia, iniciou suas intervenções com crianças com dificuldades neuro-motoras desenvolvendo formas da dança lúdicas- expressivas- criativa, em conformidade com as capacidades e possibilidades de cada indivíduo.

Por fim, os movimentos americanos e europeus da dançoterapia uniram-se em 1965, criando a *American Dance Therapy Association*. Esta associação promove cursos de formação, conferências internacionais e possui um registro de todos os dançoterapeutas dos EUA e de quase todos de outros países, além da publicação de uma revista sobre o tema. Em Israel, foi fundada em 1971 a *Association of Creative Arts Therapies*, abrangendo quatro modalidades terapêuticas: dança e arte, drama e música.

Na Inglaterra, em 1982, foi fundada a *Association For dance/ Movement Therapy*, com o objectivo de difundir e promover a dançoterapia no Reino Unido, servindo de veículo para troca de idéias. Na Alemanha, a *German Dance Therapy Association* iniciou suas atividades com 400 membros, mantendo até os dias atuais a publicação de uma revista além de um curso de formação pós - laboral. Os franceses fundaram, em 1984, a *Société Française du Psychotherapie par la Danse*, também promovendo cursos de formação e conferências.

De origem e semelhança às propostas de trabalho de dança-terapia, em 1980 foi criada pela professora Anne Riordan, do Departamento de Dança Moderna da Universidade de Utah, a Companhia de Dança Sunrise, composta de pessoas com deficiência (Sherril, 1998). Embora os objetivos desse grupo fossem terapêuticos e educacionais, esta foi mais uma iniciativa no desenvolvimento da dança em cadeira de rodas nos Estados Unidos.

#### **4.4 A influência do desporto adaptado na dança em cadeira de rodas**

Com efeito, a partir das guerras do século XX, a sociedade passou a ser mais sensível aos problemas das pessoas com deficiência, devido aos mutilados das duas grandes guerras mundiais. Especificamente, a II Guerra Mundial pode ser considerada um marco de grande relevância social para as pessoas com deficiência física. De fato, neste período muitos centros de reabilitação e tratamento especializado foram criados e muitos estudos desenvolvidos constituindo avanços significativos na medicina, fisioterapia, psicologia e nos esportes. (FERREIRA, 2002b).

Essa atenção ao problema da deficiência, notadamente no campo esportivo, teve especial importância para o surgimento e consolidação da dança em cadeira de rodas. Segundo Araújo (1998), Maturana (2007), a história do esporte para pessoas com deficiência teve início na cidade de Aylesbury, na Inglaterra, quando a pedido do governo britânico, o neurologista Ludwig Guttmann, que fugira de perseguição na Alemanha nazista, criou o Centro Nacional de Lesionados Medulares do Hospital de *Stoke Mandeville*, destinado a tratar soldados do exército inglês, feridos em combate, durante a II Guerra Mundial.

Assim, de acordo com Araújo (1998, p. 20):

O trabalho de reabilitação buscou no esporte não só o valor terapêutico, mas o poder de restabelecer ou estabelecer novos caminhos, o que resultou em maior possibilidade de interação das pessoas lesadas. Através do esporte “reabilitação” estava retornando à comunidade um deficiente capaz de ser “eficiente” pelo menos no esporte.

Winnick 1990 (apud Araújo, 1998) ressalta que em 1948, aconteceram os primeiros jogos de Stoke Mandeville sob a direção do Dr Guttmann. Surgiram então os jogos em cadeira de rodas, como parte de programas de reabilitação em hospitais, que mais tarde em 1960 deram origem aos jogos Paraolímpicos.

Paralelamente nos anos de 1960 na Europa, a história da dança em cadeira de rodas registra seu marco inicial. Segundo Hart (1976), iniciativas ocorreram em diferentes lugares concomitantemente, porém sem que os grupos tivessem conhecimento uns dos outros.

Na Europa, a dança em cadeira de rodas iniciou-se através da *Spastics Society School*, em Londres. No início, as atividades tinham por objetivo possibilitar que os novos usuários de cadeira de rodas desenvolvessem o seu próprio conceito do novo significado de locomoção. Nessa perspectiva, as primeiras aulas consistiam em movimentar-se para a esquerda/direita, para frente/atrás e deslocamentos com giros. Mas, devido ao grande interesse dos alunos em realizar estes movimentos de forma ritmada, logo surgiu a proposta de trabalhos em grupos e, conseqüentemente, novos movimentos associados ao ritmo musical passaram a ser explorados. A partir do momento que se associaram diferentes movimentos corporais à música, as pessoas em cadeira de rodas começaram, então, a dançar.

Com essa aspiração, após o trabalho caracterizado por danças compostas de movimentos simples e lentos como a valsa inglesa, os dançarinos passaram a realizar movimentos de giros e a ter controle da velocidade e da direção da cadeira de rodas no ritmo da música. Assim,

gradativamente, novos estilos de dança foram sendo incorporados no que se passou a chamar de Dança em Cadeira de Rodas.

A primeira competição de dança em cadeira de rodas ocorreu em abril de 1971, em Londres. As duplas participantes foram divididas conforme a idade e subdivididas em classe A e B de acordo com as possibilidades motoras dos dançarinos. O evento contou com a participação de 10 grupos. A partir deste evento, a cada ano competições e festivais de dança em cadeira de rodas foram ocorrendo com a incorporação de novos estilos e novos adeptos.

A dança não competitiva também ganhou espaço a partir do momento em que os dançarinos com condição de deficiência buscam enriquecer suas performances e possibilidades de movimentos com a cadeira de rodas. Com o crescimento desta modalidade houve a necessidade de uma regulamentação. Foi então fundada na Inglaterra em 1974, a Associação de Dança em Cadeira de Rodas.

A dança em cadeira de rodas foi reconhecida como modalidade esportiva com características da dança de salão em 1976 pela *International Sport Organization for the Disable* (ISOD), com sede em Munique, ficando assim definida a classificação funcional da deficiência, treinamento de classificadores, regras específicas para coreografias e treinamento de árbitros esportivos. (Anexos)

Em 1980, houve então uma demonstração de dança esportiva em cadeira de rodas nas pára-olimpíadas na Noruega (Roberts, 2005). Contudo, os primeiros campeonatos de dança esportiva em cadeira de rodas foram regionais e de caráter não oficial, ocorreram na Holanda em 1985, na Bélgica em 1987, na Alemanha em 1991 e na Noruega em 1993 (KROMBHOLZ, 2001).

Em janeiro de 1991, em Munique, foi constituído o Departamento de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas - *Wheelchair Dance Sport Comitee* (WDSC), um comitê da organização internacional de dança em cadeira de rodas, durante a II Conferência Internacional para dança em cadeira de rodas, definindo esta modalidade como:

Uma forma especial das danças com deficientes, a qual difere pela sua técnica especial da dança com deficientes, cegos, surdos, deficientes mentais e de aprendizagem. A figura central é o homem que depende por sua deficiência de aparelhos suportes de sustentação e de movimento ou que sua mobilidade em andar é limitada por causa de 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 em uma cadeira de rodas. Ele pode, como qualquer pessoa, ter alegria e

divertimento no movimento e na música em Companhia de semelhantes (ISOD apud. FERREIRA, 2002b, p.101).

Como esporte, esta modalidade também obteve reconhecimento em diferentes instâncias. Foi oficialmente reconhecida pelo *European Paraolympic Committee* (EUROPC), em 1993, e também pelo *International Paraolympic Committee* (IPC), como esporte paraolímpico de inverno. O Departamento de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas passou a organizar os campeonatos europeus a cada dois anos, começando pela Holanda em 1993, na Alemanha em 1995, na Suécia em 1997, na Grécia em 1999, na Polônia em 2001 e na Rússia em 2003. Os primeiros campeonatos mundiais ocorreram, em 1998, no Japão e, em 2000, na Noruega (KROMBHOLZ, 2001).

Os campeonatos de dança esportiva em cadeira de rodas vêm sendo realizados em diversos países em nível mundial, nacional e regional, como, por exemplo, o Campeonato Mundial de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, realizado na Holanda em 2006 e o Campeonato Europeu de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas realizada na Polônia em 2007.

A dança em cadeira de rodas na modalidade competitiva/esportiva mobilizou conhecimentos das áreas da educação física, fisioterapia, medicina, entre outras, originando um corpo de conhecimento caracterizado pela classificação funcional da deficiência e treinamento de classificadores, desenvolvimento da condição física (flexibilidade, resistência cardiovascular, força equilíbrio agilidade) para pessoas com uma condição de deficiência, pelo desenvolvimento de uma coreografia específica atendendo ao ritmo, tempo, movimentações, espaço, criatividade e pelas regras específicas e treinamentos de árbitros esportivos (Ferreira, 2005:68).

De acordo com Kromholz (2004), a dança em cadeira de rodas é praticada em mais de cinquenta países, existindo por volta de cinco mil bailarinos, sendo aproximadamente quatro mil usuários de cadeira de rodas e mil e quinhentos parceiros não usuários de cadeira de rodas.

#### **4.5 - A dança em Cadeira de Rodas no Brasil**

Segundo Ferreira (2002, p.95b) “no Brasil, a dança em cadeira de rodas foi desenvolvida por grupos independentes, vinculados a universidades, associações de deficientes, prefeituras municipais, centros de reabilitação e algumas escolas de dança isoladas”.

Atualmente já existem alguns grupos que estão regulamentados e mantidos por órgãos governamentais, como no caso do CEDAI (Centro de dança Integrado), Ponto de Cultura do Estado de São Paulo com o Projeto “Celebrando a Diversidade” que integra bailarinos com e sem deficiência motora, mantido atualmente pelo Ministério da Cultura .

Segundo Rocha Ferreira (2002), no Brasil existem atualmente profissionais trabalhando de maneira integrada com dança em cadeira de rodas, como professores de educação física e de dança, fisioterapeutas e áreas correlatas, visto a exigência do conhecimento interdisciplinar, advindo das áreas da educação física, educação física adaptada, dança, antropologia, medicina, fisioterapia e educação. Ferreira (2002) observa que no Brasil , assim como no exterior, os grupos possuem alguma diversidade em relação ao número de participantes, idade e ao método utilizado. Segundo a autora (2002), alguns são compostos por deficientes físicos que utilizam a cadeira de rodas, outro por dançarinos portadores de múltiplas deficiências (auditivas, físicas e mentais) e outros de dançarinos com deficiência física e não deficientes.

Em nosso estudo, encontramos também grupos de dança em cadeira de Rodas que envolvem pessoas da comunidade local e a participação de mães e familiares de bailarinos com deficiência motora. Quanto aos métodos apresentados, destacam-se a utilização da dança moderna, criativa, contemporânea, terapêutica, folclórica, entre outras, como a dança teatro, muito utilizada na Europa. Segundo Ferreira (2002b, p.94) o que se observa é que estes grupos optam por uma modalidade, de acordo com a historicidade da criação dos mesmos. Em nossa observação percebe-se também que os professores e coreógrafos atuais optam pelos métodos de acordo com os diferentes tipos de habilidade motora de seus dançarinos.

Vários foram os primeiros grupos de dança em cadeira de rodas surgidos no Brasil, entre eles o Grupo Giro, em Niterói, Rio de Janeiro, apoiado no método *Contact Dance Improvisation* (1988) e o grupo Ázigo, da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais (em 1990), lastreados nos princípios de Laban; As primeiras apresentações destes grupos ocorreram em aberturas de eventos pára - esportivos e em eventos científicos voltados para a educação física adaptada. Em 1995 as apresentações da dança artística em cadeira de rodas foram intensificadas nos festivais de dança em Joinville, no estado de Santa Catarina e Uberlândia Minas Gerais.

Partindo da força crescente destes movimentos, em 1991, o programa *Very Special Art* do Brasil, vinculado ao programa *Very Special Art* dos Estados Unidos, com sede no Rio de

Janeiro, passou a incluir em seus eventos a dança para pessoa com deficiência, apoiando e divulgando iniciativas da dança em cadeira de rodas do ponto de vista da arte.<sup>1</sup>

O início do desenvolvimento científico e organizacional da dança em cadeira de rodas ocorreu no período compreendido entre 1998 e 2006 na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, estado de São Paulo. Com efeito, em 2001 foi realizado na Universidade Estadual de Campinas o 1º Simpósio Internacional e a 1ª mostra de Dança em Cadeira de Rodas. Os eventos foram organizados pela Associação Brasileira de Desporto em Cadeira de Rodas (ABREDACAR) e pela Universidade Estadual de Campinas, especificamente o laboratório de Antropologia vinculado ao Departamento de Educação Física, da Faculdade de Educação Física (LABANTROPO-DEAFA-FEF – UNICAMP). Os objetivos principais eram estimular um crescimento contínuo dos grupos no Brasil e a introdução da dança em cadeira de rodas como esporte.

Como resultado deste simpósio, foi criada em novembro de 2001, a Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas, entidade civil não governamental, de caráter esportivo, artístico e educacional que tem por objetivo administrar, difundir, promover e incentivar esta modalidade da dança, praticada por dançarinos com e/ou sem deficiência física.

No período de 2002 a 2006, ocorreram anualmente os simpósios de dança em cadeira de rodas, bem como os primeiros campeonatos de dança esportiva em cadeira de rodas. Os simpósios realizados pela Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas, contam todos os anos com a presença de profissionais de todo o território nacional e internacional envolvidos com esta área de estudo e pesquisa. No âmbito internacional, a primeira aparição brasileira no cenário da dança esportiva em cadeira de rodas foi em 2004, através da dupla de dançarinos pertencente à companhia “Rodas no Salão”, da cidade de Salvador, no estado da Bahia. A dupla participou do *The Malta Open Wheelchair Dance*, realizado em Malta, tendo se consagrado vencedora na categoria de danças latinas.

Atualmente, a dança em cadeira de rodas, tal como na década de setenta, também é desenvolvida no Brasil com objetivos terapêuticos e de reabilitação, desenvolvidos em centros de

---

<sup>1</sup> O *Very Special Art* é uma associação não governamental sem fins lucrativos, que adota a política de não segregação, tendo seu programa 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 sua aceitação. Por meio do Programa Arte Sem Barreiras, desenvolvido em parceria entre o *Very Special Art* do Brasil e a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), há uma atuação na formulação de políticas públicas em arte, promovendo a inclusão das pessoas com deficiência no panorama cultural do país (FUNARTE, 2006).

reabilitação, hospitais e instituições de apoio terapêutico à pessoa com deficiência. Como exemplo, tem-se o Hospital de Apoio de Ceilândia, Distrito Federal, que realiza um trabalho com grupos de lesados medulares, com a busca de ganhos motores, psicológicos, educativos, independência, bem estar e qualidade de vida (PERES & GONÇALVES, 2001).

## **CAPÍTULO V - INDICAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

---

---

A pesquisa inicia-se com o levantamento bibliográfico acerca da identidade social e auto- conceito do dançarino em cadeira de rodas e foram empregadas às seguintes fontes de consultas: artigos especializados, periódicos nacionais e internacionais, livros, dissertações e teses relacionadas direta ou indiretamente com a temática da dança em cadeira de rodas, identidade social e auto – conceito da pessoa com deficiência motora.

Este estudo caracterizou-se como uma pesquisa qualitativa, aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa CEP/FCM/ UNICAMP, com parecer número 910/2009 que consistiu na realização de entrevistas com nove dançarinos de dança em cadeira de rodas, de ambos os sexos e diferentes faixas etárias.

A escolha desta amostragem pauta-se em alguns critérios que foram estabelecidos e enumerados a seguir:

1- As pessoas seriam classificadas em dois grupos:

- ↳ Pessoas com deficiência motora congênita; e
- ↳ Pessoas com deficiência motora adquirida.

2- As pessoas, de ambos os grupos, deveriam ser dançarinos integrantes de grupos ou companhias de dança em cadeira de rodas e realizar um trabalho na área da dança artística ou esportiva/ competitiva.

3- As pessoas selecionadas deveriam ter participado de apresentações ou competições, abertas ao público.

Os dados foram coletados através de entrevistas semi – estruturadas com a elaboração prévia de um roteiro de entrevista. As entrevistas não tinham um período de tempo pré-estabelecido. Variavam entre 20 a 60 minutos de duração. Os locais de aplicação das entrevistas

foram o Centro de Dança Integrado, instituição situada na cidade de Campinas no estado de São Paulo, local onde os dançarinos desenvolviam as atividades todas as semanas e na sala de ensaio do grupo Giro situado na cidade de Niterói no estado do Rio de Janeiro.

Recorremos ao Centro de Dança Integrado por ser uma instituição específica de cunho artístico e cultural que proporciona a integração entre dançarinos com e sem deficiência física motora em espetáculos artísticos temáticos que percorrem todo o estado de São Paulo e seus integrantes estão em diferentes estágios no desenvolvimento da dança.

O segundo grupo parte de nosso estudo foi o Grupo Giro, a seleção do referido foi realizada devido à significativa representação de dançarinos profissionais atuantes com mais de sete anos de profissão que integram o mesmo, sendo este grupo também pioneiro no Brasil (Fundação em 1981) a realizar o trabalho na área da dança em cadeira de rodas como já descrito em capítulo anterior.

A coleta dos dados realizou-se por contato direto dos dançarinos integrantes do CEDAI e do Grupo Giro com a pesquisadora, durante os intervalos das aulas e ensaios realizados nestes locais. Afim de que os dados fossem todos disponibilizados para a pesquisa, utilizamos o recurso da gravação integral em fita cassete para posteriormente realizarmos a transcrição do conteúdo integral das respostas. Adotamos como recurso metodológico as entrevistas semi-estruturadas, por serem, na pesquisa qualitativa, um dos principais meios que o investigador tem para a coleta de dados.

Ludke & André (1986) relatam que a entrevista representa um dos instrumentos básicos para a coleta de informações e apontam a importância do caráter de interação que permeia a entrevista, havendo uma atmosfera de influência recíproca entre quem pergunta e quem responde. Mais precisamente a respeito das entrevistas semi – estruturadas estes autores enfatizam que “Enquanto outros instrumentos têm seu destino selado no momento que saem das mãos do pesquisador que os elaborou, a entrevista ganha vida ao se iniciar o diálogo entre entrevistador e o entrevistado”. (LUDKE & ANDRÈ, 1986, p.11)

Conforme Vera (1974); Lakatos, Marconi (1995) o êxito da entrevista depende de vários fatores, que visam obter respostas e informações pertinentes para a pesquisa. Para se alcançar tais objetivos, sendo assim, são traçadas algumas diretrizes básicas:

- a) Contato Inicial: o pesquisador deve entrar em contato com o entrevistado, identificar-se e explicar a finalidade da entrevista, ressaltando a necessidade e importância de

sua participação e a segurança do sigilo e anonimato, assegurando-lhe o caráter confidencial de suas informações. O entrevistador deve também criar um ambiente favorável para que o entrevistado possa expressar suas opiniões sem temor e com franqueza, em um clima de cordialidade, confiança e respeito.

b) Formulação de perguntas: as perguntas devem seguir as exigências e os cuidados requeridos pelo tipo de entrevista elegida. Neste caso, em particular a entrevista semi – estruturada. Para não confundir o entrevistado, deve se fazer uma pergunta de cada vez e, primeiro as que não tenham probabilidade de serem recusadas. Deve –se permitir ao entrevistado restringir suas informações. Por outro lado, o entrevistador tem que desenvolver grande capacidade de ouvir atentamente e de estimular o fluxo natural de informações sem, no entanto, forçar o rumo das respostas para uma determinada direção. Ele deve compreender também que os “silêncios” que ocorrem durante a entrevista não precisam ser preenchidos apressadamente. É essencial que o entrevistado tenha tempo para refletir e elaborar idéias convenientes.

c) Registro das respostas: o uso do gravador é ideal se o entrevistado concordar com sua utilização. É fundamental ter em mãos todo o material necessário para registrar as informações. Anotações sobre atitudes e comportamentos dos entrevistados complementam sobremaneira o material colhido na entrevista.

d) Término da entrevista: a entrevista deve terminar no mesmo clima de cordialidade, confiança e respeito iniciais, para que o pesquisador se necessário, possa voltar e obter novos dados.

Para a realização de uma análise detalhada dos dados coletados nas entrevistas através do roteiro, utilizamos as contribuições de Bardin (1977), sobre a análise de conteúdo das narrativas, enquanto técnica científica e sistematizada, procurando um alinhamento do referencial teórico com a fonte oral.

A escolha desta metodologia permitiu associar os dados coletados através da pesquisa bibliográfica, com os dados coletados através da pesquisa de campo e as convergências e/ou divergências entre ambas, quando existentes, levaram a uma melhor interpretação dos depoimentos, de forma mais isenta.

A análise de conteúdo (Bardin, 1977), entendida como um conjunto de técnicas de exploração de documentos e discursos procura a identificação de conceitos e temas abordados em

determinados documentos e textos. Esta técnica começa, geralmente, por uma *leitura flutuante* por meio da qual o pesquisador procura, num trabalho gradual de apropriação do texto ou conteúdo, a emergir os contornos de suas primeiras unidades de sentido.

O objetivo de toda análise de conteúdo é o de assinalar e classificar, de maneira exaustiva e objetiva, todas as unidades de sentido existentes em determinado texto ou conteúdo, para que se sobressaiam suas grandes linhas, suas principais regularidades.

O objetivo final da análise de conteúdo é fornecer indicadores consistentes à pesquisa. O pesquisador poderá, assim, interpretar os resultados obtidos, relacionando-os ao próprio contexto de produção do documento e aos objetivos do indivíduo, ou ainda à organização /instituição que o elaborou.

Este tipo de análise categorial leva em consideração o conteúdo manifesto da mensagem emitida, passando pelo crivo dos elementos de significação.

## **5.1 Apresentação e Tratamento dos Dados**

Com o propósito de atender os objetivos deste estudo, apresentaremos neste capítulo a seqüência dos dados coletados nas entrevistas com os dançarinos em cadeira de rodas.

As entrevistas em número de 09 (nove) foram logo após, gravadas transcritas integralmente, para permitirem a elaboração da análise e interpretação dos resultados.

Os entrevistados foram identificados como Dançarinos e numerados de acordo com a ordem em que foram realizadas as entrevistas. Não foi levada em consideração, como critério de ordem das entrevistas, a deficiência apresentada pelos sujeitos, pois a intenção era manter o foco desta pesquisa que é, tão somente, estudar a identidade social e auto – conceito do dançarino com deficiência

O sigilo científico e a confidencialidade, necessários em torno da identidade dos entrevistados, foram mantidos, bem como a identidade de pessoas e instituições mencionadas no decorrer das entrevistas, tendo-se revelado apenas a relação dos sujeitos com o CEDAI (Centro de Dança Integrado) e com o grupo Giro.

As categorias e as subcategorias, estabelecidas nas questões que serviram de roteiro para as entrevistas, favoreceram o entendimento do assunto, por parte dos sujeitos, o que permitiu com que os depoimentos e os recortes efetuados, tornassem mais evidentes a importância dada à dança

em cadeira de rodas na identidade social e auto- conceito do dançarino com deficiência, numa perspectiva abrangente.

Sendo assim, optou-se por apresentar no decorrer desta análise dos resultados, todos os depoimentos dados pelos sujeitos reunidos logo abaixo de cada questão formulada. O formato escolhido permite uma visão mais integrada do grupo de respostas e a aplicação de um certo refinamento, levando-se em consideração os argumentos mais significativos e, portanto, mais relevantes para a discussão dos resultados, tendo-se sempre presente a preocupação de não perder de vista as suas formas originais.

Na tabela 1 estão reunidas as informações que caracterizam o perfil dos 09 (nove) dançarinos entrevistados, de fundamental importância para o melhor entendimento da análise efetuada e dos resultados obtidos no decorrer da pesquisa.

**Quadro 1. Caracterização dos dançarinos entrevistados**

<b>Dançarino</b>	<b>Idade</b>	<b>Sexo</b>	<b>Deficiência</b>	<b>Etiologia</b>	<b>Tempo de Atividade/ dança</b>
Dançarina 1	28	Fem.	Congênita	Mielolomie lingocele	03 anos
Dançarina 2	27	Fem.	Congênita	Artrogripose múltipla congênita	08 anos
Dançarina 3	23	Fem.	Congênita	Mielomielingo cele	05 anos
Dançarina 4	19	Fem.	Congênita	Paralisia cerebral	04 anos
Dançarino 5	47	Masc.	Congênita	Pólio 9 meses	18 anos
Dançarina 6	28	Fem.	Adquirida	Lesão medular	20 anos
Dançarina 7	17	Fem.	Adquirida	Leucemia seqüela	10 anos
Dançarina 8	49	Fem.	Adquirida	Lesão medular	23 anos
Dançarina 9	15	Fem.	Congênita	Mielomie lingocele	04 anos

Como se pode perceber na amostra selecionada, no que se refere à idade, os entrevistados apresentam uma variação entre 17 e 49 anos, sendo 8 dançarinas do sexo feminino e 6 dançarinos com causa da deficiência, a congênita.

Observamos que existe variação no tempo de início de atividade na dança em cadeira de rodas, havendo, portanto dançarinos com média de 10 a 23 anos de atividade, que atuam como profissionais da dança em cadeira de rodas e dançarinos com média de 03 a 08 anos de início de atividade que atuam como dançarinos de maneira não profissional, conciliando esta atividade com os afazeres do cotidiano.

Conforme consta no roteiro da entrevista, foram agrupadas perguntas respeitando as categorias pré – estabelecidas, seguidas das respectivas respostas dos dançarinos, identificados abaixo por D1, D 2 .... a D9 .

Para que fosse possível manter o rigor na fase de interpretação das narrativas, definiu-se pelo levantamento de alguns “indicadores”, retirados dos próprios discursos, antes mesmo da criação das subcategorias, cujo propósito foi servir como fase de transição, entre os discursos e a elaboração das subcategorias.

Procurou-se, neste momento, olhar para os discursos com base em dois questionamentos:

Quais atitudes podem ser identificadas nos discursos dos sujeitos?

Quais juízos de valor podem estar evidenciados?

A seguir encontram se relacionados às perguntas correspondentes a cada categoria e nos quadros as respostas/indicadores do discurso dos dançarinos.

## 5.2- Categoria: encontro com a dança:

**Pergunta: Como foi seu encontro com a dança?**

DANÇARINOS	NARRATIVAS/INDICADORES DO DISCURSO
<b>D1:</b>	<p>/Eu estava lendo o jornal Gente Ciente            Vi uma reportagem sobre uma professora Que dava aula para pessoas de cadeira de rodas            Eu sempre quis dançar,            Então liguei para ela            Nos encontramos num shopping para nos conhecer pessoalmente.            Logo na primeira aula eu me senti livre, leve e solta.            È como se eu tivesse nascido para fazer isto./</p>
<b>D2</b>	<p>/Eu queria dançar a minha valsa dos meus quinze anos.            Encontrei aulas de dança no centro de reabilitação e foi lá que eu comecei.            Realizei o sonho de dançar a valsa no meu aniversário.            Dancei também muito tempo com uma amiga que é cega.            Era como se eu fosse os olhos dela            E ela fosse as minhas pernas            Fizemos muitas apresentações em congressos, teatros            Foi e ainda é uma experiência de descoberta            Eu descubro a cada dia a cada coreografia a cada parceiro uma novidade            Sobre o meu corpo,            Sobre as minhas possibilidades de movimento            Sobre a minha pessoa./</p>
<b>D3</b>	<p>/Eu comecei a fazer dança no centro de reabilitação.            No começo que achava que eu não ia conseguir.            Agora eu sei que eu posso fazer isto e muito mais.            A dança para mim é a realização de um sonho.            Eu estava fazendo minha fisioterapia./</p> <p>/Um dia minha mãe conheceu uma pessoa que dava aulas de dança em cadeira de rodas.            Minha mãe a chamou para dar aulas na minha casa.            No começo achei difícil            Depois comecei a me soltar mais.            Hoje eu faço aulas em casa e também no grupo.            Os estilos de dança e música são diferentes            Eu gosto de fazer aula com as duas professoras./</p>
<b>D5</b>	<p>/As aulas de expressão corporal no teatro ficaram um pouco comprometidas</p>

	<p>Os professores da época, eles não tinham muita noção de como lidar com o corpo diferente, o corpo com deficiência.  .... ela me convidou para assistir uma apresentação da Rosangela com a Bianca , a Robertinha e a Tiana.  Primeiro eu vi a Tiana, eu amei!! Depois quando eu vi a Bianca eu me vi dançando  e quando eu vi a Robertinha eu me debulhei em lágrimas  ...eu procurei a Ro.. e por telefone fui dizer a ela que eu era ator e que queria fazer um trabalho de expressão corporal mais voltado para o teatro.  ela disse vem para cá, vamos nos ver, vamos ver como você se sai  e eu disse ta bom, e aí embarquei na dela.  E o que eu me lembro das sensações das primeiras aulas era de um troço muito louco,  que se eu tivesse tomado um litro de chá de cogumelo, eu não ia sentir aquilo que eu senti.  A gente teve uma interação que eu não sabia onde acabava o meu corpo e onde começava o dela,  Era uma sensação de unidade em um único corpo./</p>
<b>D6</b>	<p>/Não sei explicar muito bem  Eu sofri o acidente, eu era muito pequena  E uma hora eu comecei a pedir para a fisioterapeuta que fazia a minha reabilitação que eu queria encontrar alguém para me dar aula de dança, Eu queria ser bailarina,  Eu queria colocar colant, meia, sapatilha, coquinho,  A roupa bem de bailarina mesmo e  Eu já estava do meio para o fim da reabilitação  E ela ainda bem acreditou e aí foi atrás de alguém  E encontrou a Rô, que por acaso ou não, estava querendo voltar a dançar.  E aí um dia a gente se encontrou e começou,  Mas começou completamente no escuro.  E aí a gente começou assim, pegamos uma historinha e a gente interpretava  Ou ela fazia alguma coisa e eu copiava  E aí quando a gente viu a gente estava dançando.  E a coisa foi indo, indo indo  Tomou um espaço para mim e para ela que a gente não imaginava,  Outras meninas começaram a aparecer e o trabalho foi andando./</p>
<b>D7</b>	<p>/Eu tinha uma fisioterapeuta que fazia minha terapia  Ela teve que se ausentar e Aí eu fui para a Rô que começou a fazer a minha fisioterapia  Ela me convidou para fazer parte do grupo de dança dela  Meu sonho era dançar  Eu pensei, vou ficar famosa  Vou me soltar  E eu aceitei./</p>

<b>D8</b>	<p>/Eu dançava desde os 9 anos de idade,  Fazia balé clássico  Depois descobri outras técnicas de dança...  De consciência corporal  Com este trabalho descobri a possibilidade de ser livre  E da técnica não rígida do balé.,  Mas nunca fui uma bailarina <i>profissional</i>,  Na época do acidente eu nem estava envolvida com a dança.  Fiquei seis anos parada após o acidente Só retomei o trabalho de reabilitação  para reconhecer o corpo com deficiência, com uma lesão,  Um dia eu fui para Bercklin na Califórnia e conheci o trabalho de contato e  improvisação  De novo veio aquela história da bailarina novinha que dançava  O trabalho de expressão corporal e movimento independente de ter uma lesão  motora ou não, possibilita você expressar que você é sem ficar presa  Te liberta do aprisionamento estético.  Eu percebi com o contato e improvisação que buscava uma liberdade de  movimentos  Que não importava estar na cadeira de rodas com comprometimento sério  Mas eu pude perceber que a paralisia te dá a possibilidade de uma  desparalisação  Na busca para um caminho e para conhecer quem você é e ser feliz daquela  forma  A dança te traz a possibilidade de você ser feliz daquela forma.  Então em 1991 eu comecei a fazer parte do grupo Giro  Começamos fazer muitas apresentações./</p>
<b>D9</b>	<p>/Eu estava fazendo minha fisioterapia numa entidade.  Um dia apareceu uma professora de dança  Eu resolvi experimentar  Gostei muito  Logo com poucos ensaios eu já comecei a dançar e apresentar com ela e com  o parceiro dela.  Foi muito legal, emocionante  Às vezes também era muito divertido  Errar acertar, eles são muito engraçados  Eu quero dançar para sempre  Agora estou dançando na companhia de dança da professora fora da  entidade/.</p>

### 5.3- Sub- Categorias:

a) Aspiração Pessoal/ Desejo de ser Bailarina
b) Busca Profissional
c) Início da Atividade como complemento no Processo de Reabilitação
d) Retomada de atividade pós- acidente/ Reconhecimento do Corpo

### 5.4- Categoria: Modificação no Auto – Conceito:

**Pergunta: Sente alguma modificação em si mesmo após ter começado a dançar?**

<b>Dançarinos</b>	<b>Narrativas/Indicadores do Discurso</b>
<b>D1</b>	/Adquiri mais autoconfiança. Adquiri mais conhecimento sobre o meu corpo que sempre foi muito difícil. Adquiri mais informações sobre a deficiência, através da troca com outros portadores de deficiência./
<b>D2</b>	/Estou me sentindo mais confiante Mais segura do que eu quero Estou me sentindo mais livre, pronta para novos desafios./
<b>D3</b>	/A dança me modificou interiormente Na minha independência não só física Na minha independência de tomar decisões./
<b>D4</b>	/Melhorou a agilidade com a cadeira de rodas para eu poder andar para lá e para cá./

<b>D5</b>	/Eu também comecei a ver o outro de uma maneira mais sensível A dança melhorou muito a minha auto-estima De eu olhar para minha perninha fina e dizer e daí? Fisicamente eu me percebo mais./
<b>D6</b>	/A dança foi um meio muito legal de eu me socializar mais Conhecer melhor o meu corpo, me relacionar com ele Passar de uma cadeira para outra./
<b>D7</b>	/ Eu era muito insegura comigo mesma...Com a dança eu realmente consegui quebrar tudo isto, em ter confiança, estar me movimentando E ter confiança em mim mesma./
<b>D8</b>	/Fiquei mais consciente... é como se eu tivesse sido apresentada para mim novamente; Redescobrir o seu corpo numa cadeira de rodas possibilita uma auto – satisfação muito grande Este encontro com a dança me possibilitou entrar em contato comigo mesma./
<b>D9</b>	/Eu me sinto bem melhor, Passei a ter mais alegria de viver, Me sinto mais importante como pessoa para fazer tudo que eu faço./

### 5.5- Sub- Categorias:

#### **a)- Aspectos Relacionados ao Estado Emocional e Sentimentos sobre si mesmo:**

a.1)-Auto- Confiança

a.2)-Auto – Estima

a.3)-Socialização

#### **b)- Aspectos Relacionados às Percepções Corporais, Auto -Conceito e ao Corpo em Movimento**

b.1)-Maior conhecimento sobre o corpo

b.2)-Agilidade de movimentação na cadeira de rodas

b.3)-Reconhecimento do corpo com deficiência

### 5.6. - Categoria: Sentimento com relação ao olhar do público.

#### Pergunta:

Como se sente visto (a) pelo público no contexto de espetáculos e no contexto pós espetáculo?

DANÇARINOS:	NARRATIVAS/INDICADORES DO DISCURSO:
<b>D1</b>	/Eu me sinto vista como pessoa capaz, respeitada, admirada. As pessoas falam bem do que eu faço, do que eu danço. Eu me sinto vista como ser humano de verdade, não só como uma pessoa deficiente./
<b>D2</b>	/As pessoas mudam a maneira de olhar, enxergam a arte. Fora da dança as pessoas olham para a deficiência, dificuldade, limitações. Depois que a pessoa me vê dançando é um outro olhar, um olhar para a pessoa que tem sentimentos. Anteriormente a sociedade via somente a minha deficiência e não a minha pessoa que tem potencialidades, ainda que curtas. Na dança, elas vêem as minhas potencialidades de movimento, de extensão, de sentimento. O olhar modificou muito antes e depois da dança./
<b>D3</b>	/No começo pensei que a sociedade não ia aceitar. A sociedade passou a aceitar o trabalho da dança A sociedade passou a ter conhecimento que as pessoas com deficiência podem fazer muita coisa./
<b>D4</b>	/As pessoas não me enxergam na cadeira de rodas. As pessoas enxergam apenas o meu corpo dançando. Eu vi a sua expressão, o teu movimento, eu vi a sua dança Eu vi você dançando, Em momento algum eu consegui identificar a sua cadeira no palco. É isto que a gente tanto sonha. Que as pessoas possam enxergar a gente como ser humano./
<b>D5</b>	/Eu conquistei mais o meu espaço artístico como bailarino do que como ator Eu odeio a palavra superação Não somos super – heróis, se dançamos é porque gostamos./
<b>D6</b>	/Às vezes as pessoas pensam que por causa da deficiência não é obrigatório ter uma estética bonita Nós no grupo sempre prezamos por isto em levar ao palco uma coisa estética e plasticamente bonita. Para de cara quebrar esta idéia de que só porque uma pessoa tem

	<p>deficiência, entre aspas, qualquer coisa vale.  Nós trabalhamos em cima das possibilidades,  As pessoas vêem que uma faz de um jeito e outra faz de outro conforme a sua possibilidade,  As pessoas falam a gente viu a pessoa e esqueceu da cadeira,  E a cadeira não deve aparecer mais que a pessoa  E a cadeira não deve aparecer mais que a pessoa  No nosso trabalho a pessoa chega antes que a cadeira  A cadeira é feita para facilitar a vida da pessoa e não para atrapalhar,  Quem está dirigindo a cadeira somos nós./</p>
<b>D7</b>	<p>/Eu quase não reparo nos olhares porque fico focada na coreografia nos sentimentos, nos movimentos e no que eu estou transmitindo para o outro  Eu fico muito preocupada com a mensagem que é para as pessoas não falarem coitadinha ela está numa cadeira de rodas  Eu me preocupo com a mensagem.  È uma mudança não estar usando uma cadeira de rodas só como meio de locomoção mas como parte de uma coreografia./</p>
<b>D8</b>	<p>/É no espetáculo que você vê a reação do outro,  No início me incomodava muito ver as pessoas chorando  E falarem ai que linda, apesar da deficiência, apesar <b>da...</b> ela dança  E a mídia também explora muito este lado  Há vinte anos eu ouço a mesma coisa,  Pois as pessoas vêm apegadas ao conceito de normalidade  Que para ser feliz você deve estar dentro deste padrãozinho.  Mas eu aprendi a aceitar o choro do outro.  Os grupos tem se preocupado com qualidade  Eu me sinto satisfeita quando percebo que estou tocando o outro,  Eu gosto de ficar sob a luz,  Você vê no outro a possibilidade de ser você,  Você por estar numa cadeira de rodas não vem agarrado num peso enorme. /</p>
<b>D9</b>	<p>/As pessoas não ficam vendo barreiras  Ao me ver a dançar as pessoas acabam se sentindo impotentes.  Se ela pode dançar, por que eu não posso? Eu acho isto muito legal./</p>

### 5.7 Sub-Categorias

- a)- Reconhecimento social
- b)- Reconhecimento das possibilidades e potenciais
- c)- Preocupação com estética de movimentos
- d)- Transcendência da Deficiência/ Identidade de Dançarino/ Identidade Pessoa com deficiência
- e)- Mudança do Olhar da Sociedade com relação á deficiência
- f)- Influência da mídia

### 5.8 Categoria: Conquistas

**Pergunta: O Seu envolvimento com a dança possibilitou conquistas em outros aspectos?**

#### Dançarinos

#### Narrativas/Indicadores do Discurso

<b>D1</b>	/Lógico, hoje eu saio mais de casa, Antes eu ficava muito deprimida trancada no meu quarto sozinha. Agora eu estou muito mais feliz. Eu vejo o mundo de outra maneira./
<b>D2</b>	/Eu posso dizer que a minha luta para conquistar meu espaço em outros momentos que não são da dança também é grande, Mas a dança me ajudou no sentido de ver as pessoas me olhando de outra maneira antes e depois da dança É um outro olhar com certeza./
<b>D3</b>	/Ah, eu acho legal encontrar o grupo, ensaiar, sair para apresentar, È sempre uma novidade para minha vida. Eu acho que eu fiquei mais animada para fazer as coisas./
<b>D4</b>	/Hoje eu sou conhecida como A. C e não como aquela mocinha deficiente na cadeira de rodas, Hoje eu sou uma artista chiquérrima.

	Eu me sinto uma estrela que reluz./
<b>D5</b>	<p>/Com certeza,  Isto agregou valor na minha vida  Todas as coisas que eu consegui,  Minha participação na novela,  O grande encontro da minha vida foi este Cinco anos planejando ser ator  De repente virei um bailarino  Com razoável sucesso e as pessoas ligavam e pediam para levar  determinada coreografia./</p>
<b>D6</b>	<p>/Desde sempre teve uma influência no meu desenvolvimento,  No convívio com a minha cadeira,  Me levando a novos lugares  E hoje tendo influência profissional  A ponto de hoje eu querer trabalhar com o movimento,  Então abriu com certeza muitas possibilidades,  Acho que a tendência já que a dança é minha paixão assumida  É continuar  Sempre pode vir uma surpresa boa,  A dança tem um encanto./</p>
<b>D8</b>	<p>/Ahh sim,  Porque a dança me levou a conhecer um pedacinho da Europa,  Um pouquinho daqui, um pouquinho dali, A dança me levou para onde eu  quis,  Eu me paralisei das pernas, mas foi aí que eu andei por onde eu queria,  A dança me fez receber convites pelo mundo,  Conhecer o outro,  Trocar informações, culturas.  Entretanto eu aceito convites que tem a ver com a minha opção, escolha,</p>

	Tem lugares e convites que são comuns a pessoa com deficiência, Mas que eu não iria, para não me violentar./
<b>D9</b>	/Eu comecei a sair mais de casa, passear, Eu ficava muito tempo fechada em casa Agora até minha avó me acompanha quando eu vou dançar Antes a gente quase não conversava muito./

### 5.9 Sub- Categorias:

- a)- Saída do Isolamento/ Conhecimento de novos Lugares e Culturas
- b)- Felicidade
- c)- Reconhecimento da Identidade do papel de dançarino
- d)- Oportunidade de Trabalho/Reconhecimento / Influência na Escolha Profissional
- e)- Influência no Desenvolvimento Pessoal/ Relacionamentos Interpessoais/
- f)- Melhoria no Relacionamento familiar

# CAPÍTULO VI – DISCUSSÃO: EM CENA OS DANÇARINOS

---

---

A proposta para a discussão dos dados registrado no decorrer de nossa pesquisa será apresentada observando o referencial teórico e os discurso dos dançarinos dentro das categorias estabelecidas e das subcategorias identificados nas resposta obtidas, segundo Bardin (1977)

## 6.1 - Categoria: Encontro com a Dança:

Nesta categoria buscamos identificar, quais os motivos que levaram os dançarinos com deficiência física motora a procurarem pela dança e como foram as experiências deste primeiro contato com a dança.

### a)- Aspiração Pessoal/ Desejo de ser Bailarina:

As dançarinas, 1, 2 e 6 procuraram a dança por vontade própria, pelo desejo de dançar e ser bailarina. Contudo as dançarinas 1 e 2 , ambas procuraram a dança por vontade própria, na adolescência e na fase adulta, que diferem da dançarina 6, que iniciou o trabalho na infância:

#### **Dançarina 1:**

*Eu estava lendo o jornal Gente Ciente*

*Vi uma reportagem sobre uma professora que dava aula para pessoas de cadeira de rodas*

*Eu sempre quis dançar,*

*Então liguei para ela*

*Nos encontramos num shopping para nos conhecer pessoalmente.*

## **Dançarina 2:**

*Eu queria dançar a minha valsa dos meus quinze anos.*

*Encontrei aulas de dança no centro de reabilitação e foi lá que eu comecei.*

*Realizei o sonho de dançar a valsa no meu aniversário.*

Observa-se que a dançarina 1 já há algum tempo queria fazer esta atividade, mas foi à procura da dança apenas quando encontrou uma reportagem sobre dança em cadeira de rodas em um jornal específico destinado aos leitores com deficiência. Enquanto a dançarina 2, queria dançar a valsa de seus quinze anos, desejo compreensível e normal em muitas jovens desta idade que tem a oportunidade de vivenciar a experiência da comemoração do aniversário de quinze anos.

Ambas encontraram a dança em locais próprios de atendimento à pessoa com deficiência. Sendo eles um centro de reabilitação e uma organização não governamental para este fim.

A dançarina 1 relata a experiência da primeira aula com ênfase na liberdade de expressão:

## **Dançarina 1:**

*Logo na primeira aula eu me senti livre, leve e solta.*

*È como se eu tivesse nascido para fazer isto.*

De acordo com Meireles & Eizirik (2003) a dança contemporânea estimula a produção e não reprodução de um gesto á partir da esfera sensível de cada dançarino ou de uma adesão profunda ao ponto de partida do dançarino, promovendo uma autenticidade corporal.

Isto é compreensível na dança em cadeira de rodas, pois foi proporcionado à dançarina 1 um espaço de expressão, uma construção particular de seus movimentos, uma escuta de seu próprio corpo, que possibilitou uma identificação com a dança.

A dançarina 2 relata a experiência de interação com o parceiro em outra condição de deficiência, como corpos que se entrelaçam e se complementam. Relata ainda a descoberta sobre seu corpo, suas possibilidades de movimento e o corpo de seus parceiros, a cada combinação de pares e a cada coreografia.

**Dançarina 2:**

*Dancei também muito tempo com uma amiga que é cega.*

*Era como se eu fosse os olhos dela*

*E ela fosse as minhas pernas*

*Fizemos muitas apresentações em congressos, teatros*

*Foi e ainda é uma experiência de descoberta*

*Eu descobro a cada dia a cada coreografia a cada parceiro uma novidade*

*Sobre o meu corpo,*

*Sobre as minhas possibilidades de movimento*

*Sobre a minha pessoa*

Nesta perspectiva Meireles & Eizirik (2003), reforçam o fato de que um corpo é sempre modificado na experiência com a arte, o corpo atingido por uma informação nova, neste caso uma relação corporal com o outro com diferentes possibilidades, é capaz de deformar, assumir, transformar, adaptar-se tornado esta nova informação como parte integrante dele.

Assim nasce uma comunicação silenciosa entre corpos com diferentes experiências emocionais, motoras e sensoriais, uma identidade na dança construída através do sentir e interagir com a diferença de outro dançarino desenvolvendo a cumplicidade e complementação dos gestos e movimentos elaborados em parcerias.

A dançarina 6 solicitou aos seis anos de idade uma professora que lhe ensinasse a dançar, pois queria usar as roupas de balé como outras meninas da sua idade e se encantava com a possibilidade de ser bailarina de viver este momento vestida a caráter.

**Dançarina 6:**

*Eu queria ser bailarina,*

*Eu queria colocar colant, meia, sapatilha, coquinho,*

*A roupa bem de bailarina mesmo.*

O início da atividade se deu por um processo experimental entre aluna e professora. A professora era bailarina profissional, porém não tinha experiência no ensino da dança em cadeira de rodas.

A relação corporal e afetiva entre professora/ aluna foi sendo construída aos poucos durante as aulas, como podemos observar no discurso da dançarina:

### **Dançarina 6:**

*E aí um dia a gente se encontrou e começou,*

*Mas começou completamente no escuro.*

*E aí a gente começou assim, pegamos uma historinha e a gente interpretava*

*Ou ela fazia alguma coisa e eu copiava*

*E aí quando a gente viu a gente estava dançando.*

### **b)- Busca Profissional:**

O dançarino 5 buscou a dança como um meio de aperfeiçoar sua expressão corporal para complementar sua profissão de ator, pois encontrava dificuldade em realizar plenamente as aulas de expressão corporal, devido a falta de experiência dos profissionais do teatro no ano de 19.

### **Dançarino 5:**

*..as aulas de expressão corporal no teatro ficaram um pouco comprometidas*

*Os professores da época, eles não tinham muita noção de como lidar com o corpo diferente, o corpo com deficiência*

Seu encontro com a dança se deu através de um espetáculo que ele no papel de espectador, apreciou, sentiu-se emocionado e projetou-se na identidade dos dançarinos em cena.

**Dançarino 5:**

*Primeiro eu vi a Tiana, eu amei!! Depois quando eu vi a Bianca eu me vi dançando e quando eu vi a Robertinha eu me debilhei em lágrimas.*

Ao iniciar o trabalho relata as sensações das primeiras aulas como o sentir-se num só corpo, uma fusão com sua professora.

**Dançarino5:**

*E o que eu me lembro das sensações das primeiras aulas era de um troço muito louco,*

*Que se eu tivesse tomado um litro de chá de cogumelo, eu não ia sentir aquilo que eu senti.*

*A gente teve uma interação que eu não sabia onde acabava o meu corpo e onde começava o dela,*

*Era uma sensação de unidade em um único corpo.*

Venâncio & Costa (2005) explicam que o corpo e o outro na dança traduz uma nova modalidade de amizade com base na sensibilidade, que revela uma possibilidade de constituir uma comunidade dançante em que se reconheça a pluralidade e se vivenciem relações livres e não institucionalizadas, ou seja, relações construídas independente de sexo, raça, classe social, crença, entre outros.

Em perspectiva similar Embassaí (2006, p. 56) diz que:

...o despertar da sensibilidade e a tomada de consciência das conexões entre os segmentos permitem apreender a estrutura corporal como um todo, uma unidade funcionalmente integrada cuja projeção ocupa espaço. A partir desta percepção individual é possível perceber que outras estruturas, outros corpos, outras pessoas também se movem e, mais que isto inter- relacionam –se. A observação deste fenômeno intercambial favorece a tomada de consciência do (s) outro (s), incluindo – os num corpo de limites invisíveis a ser compartilhado por todos: O corpo social. A resultante é a integração entre os universos individual e coletivo, o que favorece a conscientização corporal uma dimensão mais ampla no trabalho com o corpo.

**c)- Início da Atividade como complemento no Processo de Reabilitação:**

As dançarinas 4, 7 e 9 iniciaram o contato com a dança em cadeira de rodas durante o processo de reabilitação. As dançarinas 4 e 7 faziam as sessões de fisioterapia, enquanto a dançarina 9 freqüentava uma instituição para fazer a reabilitação motora e outras atividades complementares:

**Dançarino 4:**

*Eu estava fazendo minha fisioterapia*

*Um dia minha mãe conheceu uma pessoa que dava aulas de dança em cadeira de rodas.*

*Minha mãe a chamou para dar aulas na minha casa.*

*No começo achei difícil*

*Depois comecei a me soltar mais.*

*Hoje eu faço aulas em casa e também no grupo.*

*Os estilos de dança e música são diferentes*

*Eu gosto de fazer aula com as duas professoras.*

**Dançarino 7:**

*Eu tinha uma fisioterapeuta que fazia minha terapia*

*Ela teve que se ausentar e Aí eu fui para a Rô que começou a fazer a minha fisioterapia*

*Ela me convidou para fazer parte do grupo de dança dela*

*Meu sonho era dançar*

*Eu pensei, vou ficar famosa*

*Vou me soltar*

*E eu aceitei.*

**Dançarino 9:**

*Eu estava fazendo minha fisioterapia numa entidade.*

*Um dia apareceu uma professora de dança  
 Eu resolvi experimentar  
 Gostei muito  
 Logo com poucos ensaios eu já comecei a dançar  
 E apresentar com ela e com o parceiro dela.  
 Foi muito legal, emocionante  
 Às vezes também era muito divertido  
 Errar acertar, eles são muito engraçados  
 Eu quero dançar para sempre  
 Agora estou dançando na companhia de dança da professora fora da entidade.*

Peres & Gonçalves (2002), acreditam que passada a fase aguda da reabilitação em que a fisioterapia ocorre intensamente visando ganhos imediatos, é fundamental que a pessoa opte por um tipo de exercício, atividade de sua preferência. Neste caso as dançarinas tiveram a opção de vivenciar a dança em cadeira de rodas e se identificaram com esta atividade, fazendo parte de grupos com este fim específico, realizando espetáculos e apresentações, fora do contexto de reabilitação. Nota-se que a dançarina 7 sentia o desejo de dançar, mas seu contato com a dança se deu através de convite realizado pela da fisioterapeuta. Isto ocorre normalmente, devido à falta de opções de atividades artísticas para pessoas com deficiência em locais específicos de arte, academias, espaços culturais, entre outros.

#### **d)- Reinício da Atividade Pós – Acidente/ Redescoberta do corpo com deficiência:**

A dançarina 8 já conhecia realizava a atividade da dança desde pequena, antes de ter seu corpo acometido por uma lesão motora. Passou pela técnica do balé clássico e buscava novas formas de expressão e consciência corporal através da dança:

*Eu dançava desde os 9 anos de idade,  
 Fazia balé clássico  
 Depois descobri outras técnicas de dança...*

*De consciência corporal*

*Com este trabalho descobri a possibilidade de ser livre*

*E da técnica não rígida do balé.,*

*Mas nunca fui uma bailarina profissional,*

*Na época do acidente eu nem estava envolvida com a dança.*

*Fiquei seis anos parada após o acidente*

*Só retomei o trabalho de reabilitação para reconhecer o corpo com deficiência, com uma lesão,*

*Um dia eu fui para Bercklin na Califórnia e conheci o trabalho de contato e improvisação*

*De novo veio aquela história da bailarina novinha que dançava*

*O trabalho de expressão corporal e movimento independente de ter uma lesão motora ou não,  
possibilita você expressar que você é sem ficar presa*

*Te liberta do aprisionamento estético.*

*Eu percebi com o contato e improvisação que buscava uma liberdade de movimentos*

*Que não importava estar na cadeira de rodas com comprometimento sério*

*Mas eu pude perceber que a paralisia te dá a possibilidade de uma desparalisação*

*Na busca para um caminho e para conhecer quem você é e ser feliz daquela forma*

*A dança te traz a possibilidade de você ser feliz daquela forma.*

*Então em 1991 eu comecei a fazer parte do grupo Giro*

*Começamos fazer muitas apresentações.*

Neste sentido, Nunes (2003) diz que conhecer o nosso corpo requer uma disciplina interna, quando pesquisamos o nosso movimento estamos simultaneamente provocando uma reeducação de sentidos, dos sentimentos e da própria razão. Estamos re-significando o corpo como agente irradiante, primeiro e principal de todo processo educativo, de todo processo de reconstrução de experiência vivida em níveis cada vez mais refinados e inteligentes.

Observa-se que a dançarina 8 passou por um processo de desconstrução e reconstrução do corpo com deficiência, viveu a superação, na própria experiência na redescoberta de um novo corpo com as limitações impostas pela lesão motora .

Ao complementar esta perspectiva Araújo (2010, p.28) diz que a estabilização de problemas imediatos ou secundários decorrentes da condição inesperada de deficiência possibilita novas tentativas, que normalmente acontecem no campo social e no esporte, emergindo em uma busca de ampliação de participação da pessoa com deficiência na vida como um todo.

A dançarina 8, permaneceu em processo de reabilitação durante seis anos e só após este período retomou o contato com a dança.

Assim, Araújo (2010, p.28) diz que em um primeiro momento busca-se estabelecer o mundo da descoberta em situação nova, vivenciada por aquele corpo também novo dentro de um novo contexto social.

O momento posterior as novas descobertas de possibilidades é o de conquistas possíveis, segurança, recuperação da auto – estima, ampliações de oportunidades, percepções de potenciais, seja no campo social ou no dos benefícios orgânicos por meio desta nova forma de agir e de viver.

Percebe-se que, no momento posterior a descoberta do novo corpo, a dançarina 8 começou a participar de apresentações, conquistando seu espaço como dançarina do grupo de dança.

## 6.2 - Categoria: Modificação no Auto – Conceito:

Outra categoria estabelecidas em nossa pesquisa e que nos daria um contorno da temática pesquisada foi à modificação no auto – conceito dos dançarinos após o contato com a dança em cadeira de rodas, considerando que estas modificações poderiam ser emocionais, atitudinais ou corporais sentidas e vividas pelos dançarinos com deficiência física motora no contato com a dança. Nesta categoria foram identificadas e retiradas dos indicadores do discurso duas subcategorias principais: aspectos que se referem aos aspectos emocionais e aspectos que se referem às vivências físicas motoras.

### a)- Aspectos relacionados ao Estado Emocional:

Consideramos como aspectos relacionados ao estado emocional, os estados internos primitivos do ser humano, que segundo Matos (2009) envolvem um conjunto de componentes subjetivos que variam entre sentimentos, percepções e avaliações que desencadeiam reações, comportamentos e expressões.

#### a.1)- Auto – Confiança:

Ao comparar as categorias desde grupo com os indicadores do discurso dos dançarinos 1, 2, 3 e 7, no que se refere às modificações ocorridas no auto–conceito dos dançarinos, após terem começado a dançar, verifica-se um aumento da **autoconfiança**, da valorização e percepção de si mesmos, o que pode ser facilmente detectado através das seguintes afirmações:

#### Dançarina1:

*Adquiri mais autoconfiança.*

#### Dançarina2:

*Estou me sentindo mais confiante, mais segura do que eu quero.*

### **Dançarina7:**

*Com a dança eu realmente consegui quebrar tudo isto, em ter confiança, estar me movimentando*

Os indicadores retirados dos discursos reforçam o referencial teórico onde o dançarino com deficiência deixa de estar centrado no “eu deficiente” e passa a construir um autoconceito, que não mais se limita à condição de deficiência (Ferreira, 2006).

De acordo com a Ferreira (2005), as pessoas com deficiência que são expostas à dança em cadeira de rodas, estão se produzindo como sujeitos e mudando a maneira de dar significados a si mesmos, pois é através da prática artística que essas pessoas encontram maneiras de re-elaborar o seu autoconceito de valorização pessoal.

Estas afirmações são comuns nos discursos dos dançarinos, o que contribui para o aumento da auto-confiança geradora de um autoconceito positivo.

A autoconfiança adquirida pela conquista da **autonomia** permitiu o desenvolvimento de potencialidades latentes e independência de tomar decisões e nas atitudes que, até então estavam adormecidas nos dançarinos e que afloram á partir da experiência com a dança em cadeira de rodas e o contato com o público.

O discurso do dançarino<sup>3</sup> menciona uma independência emocional, geradora de autoconfiança e autonomia de atitudes, que se comprova na seguinte afirmação:

### **Dançarino3:**

*A dança me modificou interiormente..... na minha independência de tomar decisões.*

Sobre esta independência Mattos (2005, p.118) faz uma relevante afirmação quando diz que a pessoa que possui autonomia e independência tem poder sobre a própria vida e este poder vai aumentando, conforme o indivíduo exerce o seu poder de decidir e escolher. Quanto mais poder ele possui mais sua auto-estima e auto- confiança crescem o que permite um desenvolvimento de suas potencialidades, sempre que fomentado de forma adequada.

Com base neste raciocínio, Vasconcellos (2007) aponta que à medida que se dá possibilidade de ação ao indivíduo, a resistência à mudança pode ser diminuída. Estes sujeitos podem criar uma nova identidade social a partir de experiências pré – existentes e do enfrentamento a desafios novos que exijam novas posturas e novas reações.

### **a.2)-Auto – Estima**

O sentimento de **Auto – estima** é destaque no discurso do dançarino 5, conforme observamos na fala abaixo:

#### **Dançarino 5:**

*A dança melhorou muito a minha auto-estima*

*De eu olhar para minha perninha fina e dizer e daí...*

Neste sentido o dançarino 5 se re-significa socialmente, através do movimento e da linguagem corporal, modificando os conceitos e percepções pré-estabelecidos sobre si - mesmo.

A dança age através dos movimentos despertando sensações e sensibilizações, canais onde se abrem as portas da percepção corporal.

De acordo com Bernabé (2008, p. 227), o corpo do dançarino pode construir, organizar e transformar seus limites em fronteiras. O dançarino pode, utilizando o espaço aberto pela leveza que a dança proporciona, convidar o corpo a rever mitos, refazer seus caminhos próprios, íntimos, para criar o momento apropriado ao encontro consigo mesmo, o que pode se dar ao mesmo tempo em que se retiram de cena traumas, complexos ou mitos impostos por informações imprecisas sobre o corpo. Isto é compreensível no discurso do dançarino 5 na relação com a dança em cadeira de rodas, pois ao reconhecer e aceitar suas limitações físicas, o dançarino, adquiriu uma percepção diferenciada de si - mesmo re- significando suas crenças, sua relação com seu corpo e com o social.

O sentimento de auto – estima também permeia a fala da dançarina 9:

#### **Dançarina 9:**

*Eu me sinto bem melhor,*

*Passei a ter mais alegria de viver,*

*Me sinto mais importante como pessoa para fazer tudo que eu faço*

Para Laban (1962), a dança lida com situações que envolvem dualidades, Essas experiências levam aos dançarinos a possibilidade de conviver, representar e expressar seus sentimentos, podendo trazer estas experiências para suas vidas cotidianas.

Neste sentido a dançarina 9, ao entrar em contato com a dança, melhorou sua auto – estima, passou a sentir – se melhor consigo mesma, adquiriu mais entusiasmo pela vida e sente –se mais confiante e importante na sua identidade pessoal e também na valorização de sua identidade social.

### **a.3)- Socialização:**

Parte do discurso da dançarina 6 mostra a dança como meio facilitador de socialização.

### **Dançarina6:**

*A dança foi um meio muito legal de eu me socializar mais...*

Neste sentido, Peres & Gonçalves (2001, p. 53) apontam que a prática de atividades em grupo, possui vantagens relevantes, no sentido de promover a troca de experiências e de criatividade entre os membros e de socialização. Trata-se, portanto, de um momento de lazer coletivo em que as pessoas têm oportunidade de se relacionar, por uma linguagem não verbal, ou seja, através do corpo.

### **b)- Aspectos Relacionados ao Corpo em Movimento**

#### **b.1)- Maior Conhecimento sobre o corpo:**

O discurso da dançarina 1 relata não só um maior conhecimento do próprio corpo, como também a uma dificuldade instalada ao relacionar-se com este corpo com limitações impostas pela deficiência.

**Dançarina1:**

*Adquiri mais conhecimento sobre o meu corpo que sempre foi muito difícil.*

Sobre este aspecto Tavares (2006, p.86) diz que o nível funcional e a aparência influenciam em grande parte as relações do indivíduo com o mundo. A perda de uma função corporal representa uma ameaça à identidade da pessoa. Por isto para a pessoa com deficiência torna-se mais difícil adquirir um bom conhecimento sobre os limites e potencialidades do próprio corpo, visto que em muitos casos elas são privadas de vivências corporais e motoras.

**b.2)- Melhoria na Independência Física e Agilidade com a Cadeira de Rodas:**

Nos discursos dos dançarinos 3 e 4, identificamos como categorias a melhoria na independência física e agilidade com a cadeira de rodas, que podemos conferir nos seguintes indicadores:

**Dançarina3:**

*A dança me modificou interiormente, na minha independência não só física...*

**Dançarina4:**

*Melhorou a agilidade com a cadeira de rodas para eu poder andar para lá e para cá.*

Buscando o que a literatura aponta sobre o desenvolvimento motor na dança em cadeira de rodas, Ferreira (2003) diz que na dança em cadeira de rodas, verifica-se a descoberta de habilidades motoras específicas.

Para Tolocka (2002) a dança em cadeira de rodas, contribui para recuperar atividades reflexas melhorando a qualidade e funcionalidade dos movimentos remanescentes.

Um bom exemplo citado pela autora é de que o bailarino para fazer determinadas coreografias precisa ouvir a música, ver os objetos e pessoas presentes no ambiente, receber as informações proprioceptivas que lhes indicam a posição de seu corpo no espaço, bem como o tônus muscular necessário para realizar o movimento, reconhecer as informações recebidas, planejar e executar o gesto motor.

De acordo com Novo (2005) as ações motoras tornam-se ainda mais complexas quando partem da interação com a cadeira de rodas, na execução de movimentos corporais integrados às expressões e sentimentos humanos, sem levar em conta os esforços de superação nos procedimentos de reabilitação.

Segundo Celestino et. al, (2005) para que as coreografias possam ter mais plasticidade, os coreógrafos utilizam movimentos complexos realizados de acordo com as habilidades individuais de cada participante e ao mesmo tempo promovem maior eficiência da pessoa usuária de cadeira de rodas.

Assim, o dançarino adquire maior controle da cadeira de rodas, melhorando também suas atividades da vida cotidiana e independência de locomoção.

### **b.3)- Reconhecimento do corpo com deficiência**

O discurso da dançarina 6 relata uma **maior percepção e conhecimento do corpo**, enquanto o discurso da dançarina 8 revela que a dança em cadeira de rodas, permitiu um **reconhecimento do corpo deficiente**, após o acidente que modificou sua percepção corporal e suas habilidades motoras. Identificamos estas categorias nas seguintes afirmações:

#### **Dançarina 6:**

*Fisicamente eu me percebo mais.*

**Dançarina8:**

*Fiquei mais consciente... é como se eu tivesse sido apresentada para mim novamente*  
*Redescobrir o seu corpo numa cadeira de rodas possibilita uma auto – satisfação muito grande*

Para Bernabé, (2008, p.227) o movimento dançante proposto para a dança em cadeira de rodas é um processo que visa estruturar o corpo de maneira que o indivíduo construa ou reconstrua uma imagem inteira de seus ossos, músculos e articulações, cuja identidade de movimento se faça através do potencial remanescente. Ou seja, aprender através das dificuldades invocadas pela lesão, com uma linguagem gestual recriada á partir da leitura de corpo diferente.

Sobre esta perspectiva, Ferreira & Orlandi (2003) relatam que na dança em cadeira de rodas, o dançarino pode determinar o seu processo de descoberta do “conhecimento corporal”, atribuindo sentidos que representam os seus sentimentos e que são expressos pelos gestos corporais.

Assim ao analisarmos o discurso do dançarino 8, constamos o que diz Ferreira (2002) que ao dançar sobre uma cadeira de rodas, e perceber seu corpo em movimento o dançarino tornou-se capaz de repensar a própria noção do “eu” na inter-relação com as possibilidades e as capacidades desta estética de movimentos.

**6.3 - Categoria: Sentimento com relação ao olhar do público:**

Na busca por identificar no olhar externo indicativos sobre as sensações e sentimentos do dançarino em cadeira de rodas em relação ao impacto causado pela apreciação e o olhar do espectador normalmente presente no contexto dos espetáculos, inserimos esta categoria partindo da experiência pessoal enquanto artista da dança que estabelece do palco uma conexão não verbal com o expectador, conexão esta que se dá durante ou logo após o término de uma coreografia, onde o dançarino geralmente é capaz de sentir a vibração, a respiração, as lágrimas, os aplausos e as impressões dos expectadores , considerando ainda que neste conjunto de pessoas que formam platéia expectadora podem estar inseridos familiares, amigos e pessoas que cada um dos dançarinos envolvidos no espetáculo tenham maior ou menor envolvimento emocional.

Observa-se que nas subcategorias retiradas dos indicadores dos discursos dos dançarinos, existiu também uma relação verbal estabelecida entre expectador e dançarino no contexto pós - término do espetáculo.

a)- **Reconhecimento Social:**

O Reconhecimento Social aparece expresso no discurso da dançarina 1 no sentido de sentir – se reconhecido e capaz pela representação da identidade de dançarino no momento em que se realiza o ato de dançar.

**Dançarina 1:**

*Eu me sinto vista como uma pessoa capaz, respeitada, admirada.*

*As pessoas falam bem do que eu faço, do que eu danço.*

As recompensas extrínsecas, como a apreciação do público, constituem-se em um dos fatores que impulsionam o sujeito na representação de uma identidade, neste caso a identidade de dançarino (MICHENER, 2003).

Bernardes (2003), por sua vez, aponta que os indivíduos têm necessidade de serem reconhecidos pelo grupo, pois, a partir deste reconhecimento, eles são capazes de formar uma imagem de si próprios.

Shavelson & Bolus (1982) enfatizam que as percepções do indivíduo são formadas pelas avaliações e reforços de pessoas significativas, pelas auto-atribuições que o indivíduo acrescenta ao seu comportamento e pelas experiências e interpretações advindas do ambiente onde se inserem.

Portanto, a avaliação positiva do trabalho com a dança em cadeira de rodas é reforçada pela apreciação do público.

A afirmação “*Eu me sinto vista como um ser- humano de verdade e não só como uma pessoa deficiente*”, contida no discurso do sujeito 1 reforça o sentimento e a importância atribuída à representação da identidade do papel de artista, expressada pela dança em cadeira de rodas. A visão que os dançarinos em cadeira de rodas percebem dos outros sobre si mesmos,

normalmente implica em avaliações positivas. Essas avaliações, segundo Michener, et.al (2005) tornam se parte do eu construído, sendo assim as ações julgadas pelos outros de forma favorável contribuem para a formação do auto – conceito positivo .

#### **b)- Mudança do Olhar da Sociedade com relação á deficiência**

Os indicadores do discurso do sujeito 3 relatam a **falta de conhecimento da sociedade sobre a dança em cadeira de rodas:**

*As pessoas não acreditam que sou capaz de dançar.*

*Tento expressar e explicar que sou capaz de dançar adaptando todos os passos.*

*As pessoas não conhecem a dança em cadeira de rodas.*

Em contrapartida ao discurso do sujeito 3 encontramos nos discursos dos sujeitos 6, 10 e 11 uma percepção de **mudança na visão da sociedade** na maneira de significar e enxergar a arte da dança na pessoa com deficiência.

As afirmações abaixo relatam expressam também a mudança no significado do belo, da estética tendo como consequência a aceitação da dança em cadeira de rodas.

*Vejo o olhar das pessoas mudarem com relação ao conjunto deficiência, cadeira de rodas e dança.*

*A sociedade passou a ter conhecimento que as pessoas com deficiência podem fazer muita coisa.*

*As pessoas mudam a maneira de olhar, enxergam a arte.*

*A sociedade passou a aceitar o trabalho da dança.*

De acordo com Ferreira (2005, p.15), a estética e a arte são grandes marcos para a compreensão da dança em cadeira de rodas, pois historicamente se pode observar que essas discursividades organizaram sentido de corpo ideal, tornando inviável a prática de atividades motoras para as pessoas que não se enquadram dentro dos padrões que estabelecem.

Porém a dança em cadeira de rodas coloca em xeque os sentidos enraizados sobre o que é dança e o que é corpo, no entanto quando se apagam os preconceitos, o que mais se afasta deste cenário é o modelo padrão de movimento e corpo. (Ferreira, 2006)

Por isto percebe no discurso dos dançarinos uma mudança de sentidos que parte da sociedade ao compreender um espetáculo de dança em cadeira de rodas e apreciar uma nova concepção de linguagem do corpo e do movimento na dança.

### **c)- Transcendência da Condição da Deficiência/ Identidade Social do Dançarino**

De acordo com Ferreira (2005, p.78), a dança em cadeira de rodas mobiliza uma relação com o corpo do dançarino, estabelecendo duas maneiras de significar esta dança: a primeira colocada na relação do dançarino consigo mesmo e a segunda na relação com o público.

Tem-se no discurso das dançarinas 4 e 6 a afirmação da **transcendência de sua condição de pessoa com deficiência e confirmação da identidade de dançarino** com deficiência posta na relação com o público que o vê dançar e que com ele interage no contexto pós espetáculo.

#### **Dançarina 4:**

*As pessoas não me enxergam na cadeira de rodas.*

*As pessoas enxergam apenas o meu corpo dançando.*

*Não enxerguei sua cadeira no palco.*

*Eu vi a sua expressão, o teu movimento, eu vi a sua dança.*

*Eu vi você dançando*

*É isto que a gente tanto sonha.*

*Que as pessoas possam enxergar a gente como ser humano.*

*As pessoas falam: a gente viu a pessoa e esqueceu-se da cadeira,*

O discurso acima representa a relação entre apreciador (platéia) e interprete (dançarino), ao mesmo tempo em que evidencia claramente a necessidade do dançarino de transcender o estigma da cadeira de rodas como símbolo de imobilidade e mostrar sua humanidade, como pessoa capaz de conduzir sua cadeira e a própria vida.

Neste caso de apreciação na dança em cadeira de rodas, de acordo com Marques (2005), as avaliações e percepções daquilo que foi apresentado, converteram-se num diálogo entre

apreciador e intérprete, possibilitando que ambas as partes enriquecessem com as opiniões e juízos emitidos.

Assim o retorno do expectador ao dançarino confirmou a mensagem de transcendência e estética da dança, reforçando no dançarino sua identidade de intérprete que geralmente difere de seu cotidiano de pessoa com deficiência que carrega os rótulos e estigmas da cadeira de rodas.

As dançarinas 6 e 7 também mencionam a diferença de relação com a cadeira de rodas, no cotidiano e no palco:

### **Dançarina 6:**

*E a cadeira não deve aparecer mais que a pessoa*

*No nosso trabalho a pessoa chega antes que a cadeira*

*A cadeira é feita para facilitar a vida da pessoa e não para atrapalhar,*

*Quem está dirigindo a cadeira somos nós.*

### **Dançarina7:**

*È uma mudança não estar usando uma cadeira de rodas só como meio de locomoção...*

*Mas como parte de uma coreografia*

Neste sentido, Meyer (2005) diz que o corpo humano não deve ser reduzido a um artefato técnico como a cadeira de rodas... o corpo é na sua essência, um corpo com múltiplas possibilidades expressivas e criativas. O fato de ter uma deficiência não impede os dançarinos de realizarem, dentro do seu possível movimentos coreográficos, sendo que a cadeira de rodas torna-se um elemento cênico e criativo nas coreografias, mas é importante ressaltar, que ela é um elemento secundário, pois quem dirige a cadeira são os dançarinos, com sua humanidade e sensibilidade mostrando cada vez mais expressividade corporal e eficácia na execução de movimentos nas coreografias.

Em perspectiva similar, no que se refere a relação do dançarino com a cadeira de rodas e a platéia, Tolocka (2005, p.316) diz que:

*... O equilíbrio ousado sobre as rodas faz a platéia suspender a respiração, para irromper em aplausos após esta magnífica manipulação deste objeto para transporte, que para muitos até momentos atrás, poderia ser considerado algo horroroso que denunciava a impossibilidade de locomoção, ou transmitia um sentimento de mal estar generalizado, levando a sentimentos de inferiorização da pessoa que nela estivesse.*

De acordo com os discursos das dançarinas, percebe-se que a identidade social da pessoa com deficiência motora é marcada pelo estigma de usar uma cadeira de rodas. Esta, vista normalmente como símbolo de imobilidade e incapacidade (Ferreira, 2002). O dançarino ao mostrar sua capacidade expressiva no palco, transcende as limitações da cadeira impostas pelo social e confirma na relação com a platéia sua identidade de artista/ dançarino que é composta de todo o seu potencial expressivo e criativo. Assim o que se vê no papel da identidade de dançarino é a sua humanidade que vai além das limitações impostas pela visão social da cadeira de rodas. Estar no palco representou um papel social diferenciado de outros papéis vivenciados pelo dançarino com deficiência em seu cotidiano.

#### **d)-Reconhecimento das Potencialidades:**

A Realização de movimentos possíveis e a descoberta das suas **potencialidades** estão inseridas no discurso da dançarina 6:

#### **Dançarina 6:**

*Nós trabalhamos em cima das possibilidades,*

*As pessoas vêem que uma faz de um jeito e outra faz de outro conforme a sua possibilidade,*

Segundo Ferreira (2006, p.57) muitas coreografias podem não ser reconhecidas como um produto artístico, para se entender a dança em cadeira de rodas, não se pode ater somente a forma corporal, é necessário que as pessoas que apreciam a dança se afastem dos preconceitos e dos modelos padrões de movimento e corpo.

Neste estudo pode-se dizer que se faz necessário que os professores de dança em cadeira de rodas também se afastem dos padrões de movimento pré estabelecidos e procurem trabalhar com potencial remanescente ( Bernabé, 2001) de cada aluno, atuando como facilitadores na

descoberta de movimentos corporais da pessoa com deficiência, considerando com as possibilidade motora e emocionais de cada dançarino.

Assim o corpo do dançarino resguarda o direito de realizar o seu possível, que até pouco tempo era tido pelo social como impossível de se realizar. (FERREIRA, 2006)

**e)- Preocupação com a qualidade das Coreografias e estética de movimentos:**

Os dançarinos com deficiência tem uma posição crítica em relação à sua condição física e uma preocupação no que se refere à qualidade do trabalho artístico e **estética dos movimentos** na cadeira de rodas que se pode observar também na fala da dançarina 6.

**Dançarina 6:**

*Às vezes as pessoas pensam que por causa da deficiência não é obrigatório ter uma estética bonita. Nós no grupo sempre prezamos por isto em levar ao palco uma coisa estética e plasticamente bonita. Para de cara quebrar esta idéia de que só porque uma pessoa tem deficiência, entre aspas, qualquer coisa vale.*

Numa perspectiva similar, a dançarina 7, expressa sua preocupação em levar uma boa mensagem para o expectador:

**Dançarina7:**

*Eu fico muito preocupada com a mensagem que é para..... as pessoas não falarem coitadinha ela está numa cadeira de rodas*

*Eu me preocupo com a mensagem..*

A preocupação da dançarina 7 nos leva a reflexões sobre os corpos considerados aptos para execução da dança que durante muito tempo foram burilados e preparados esteticamente e

tecnicamente para fazer parte do mundo da dança e o estigma do corpo com deficiência, visto por muito tempo como incapaz de realizar movimentos dançantes.

O corpo clássico de um bailarino segundo Silva (2005) é construído a partir de anos de repetição e incorporação de um vocabulário que é burilado nas suas aulas.

Ao abordarmos a dança em cadeira de rodas Ferreira, (2003, p. 203) diz que “o corpo físico do dançarino com deficiência, determinado pelo biológico se faz dominante no imaginário social, fazendo surgir a partir deste imaginário social o discurso de incapacidade e o do estético tão presente na dança”. Segundo autora, o dançarino com deficiência é facilmente identificável pela sua platéia. Com gestos imprevisíveis e um pouco distantes da realidade do que se espera ver em um espetáculo de dança, principalmente porque os personagens não são os idealizados, em geral refletem aspectos do cotidiano de quem dança.

Nesta linha de raciocínio Barreto (2004), diz que é imprescindível situar a dança no universo da arte como expressão estética e como conhecimento sensível que pode ser vivenciado, apreciado e refletido.

Sendo assim, a temática da dança atual, segundo Silva (2005) não se encontra somente na fantasia da dança clássica, preferindo cada vez mais motivações ligadas ao cotidiano, corpos reais, desprovidos de fantasias acrobáticas, que se constroem de acordo com a vivência específica de cada grupo, de cada trabalho.

#### **f)- Influência da mídia**

A mídia revela muito sobre a crença de uma sociedade, ou, ao menos, a crença e o olhar que uma parcela dominante dela tem sobre uma questão. Sobre a união entre dança e deficiência não é diferente.

O discurso da dançarina 8 revela um incômodo com relação à crença da sociedade e divulgação dos espetáculos na mídia.

#### **Dançarina 8:**

*No início me incomodava muito ver as pessoas chorando.....*

*E falarem ai que linda, apesar da deficiência, apesar **da...** ela dança*

*E a mídia também explora muito este lado*

*Há vinte anos eu ouço a mesma coisa,  
Pois as pessoas vêm apegadas ao conceito de normalidade  
Que para ser feliz você deve estar dentro deste padrãozinho.*

Percebe-se que em muitos casos há uma percepção: de que, por mais qualidade ou intenção artística que tivessem os espetáculos, predomina o interesse pela deficiência em detrimento daquele pela arte (Somera, 2008).

Assim é comum observar que tanto a sociedade, quanto a mídia divulga a idéia de superação da deficiência, onde muitas vezes sobressai mais a condição física do dançarino do que a arte, pois o conceito felicidade atrelado a normalidade se faz presente na sociedade.

Desta forma, segundo Somera, (2008, p.136) espetáculos realizados por artistas com deficiência, não são divulgados em cadernos de arte, mas, em seções mais gerais, reforçando a característica da deficiência. Não se apresentam em programas televisivos que fazem referência exclusiva à questão artística, mas a questões como cidadania e inclusão, mostrando a atividade em arte como caminho para estes dois outros objetivos. Isso vem mudando lentamente, mas ainda não atingiu o ponto de se divulgar estes trabalhos como especialmente artísticos, independente de seus artistas terem uma deficiência.

O Conceito de normalidade também é destacado no discurso da dançarina, pois o conceito de normalidade, está baseado no mito do corpo perfeito. Segundo Sasaki (2007), acredita-se como normal a pessoa sem nenhuma condição de deficiência. O autor complementa ainda que existe na sociedade uma divisão, entre o que é “normal” e “anormal”, entre “comum” e “incomum”, entre “iguais” e “diferentes”.

Os termos “deficiente”, “desviante”, “diferente” e “anormal”, traduzem muitas coisas, além dos gestos ou comportamentos normalmente impostos para a manutenção da vida de qualquer ser humano.

De tal maneira, que o normal e o anormal não se encontram dentro da pessoa, mas, fora dela, sendo, portanto, aquilo que os outros percebem nessa pessoa.

Portanto a dançarina 8 sente-se bem consigo mesma, entretanto na sua percepção, o olhar sociedade ainda está ligado aos padrões de normalidade que em diversas circunstâncias os impede de ver a dançarina como artista em sua totalidade independente de sua deficiência.

Em nossa sociedade ainda predomina o interesse pela deficiência em detrimento daquele pela arte (Somera, 2008). Observamos que tanto a sociedade, quanto a mídia divulgam a idéia de

superação da deficiência, onde muitas vezes sobressai mais a condição física do dançarino do que a arte.

**g)-Auto Reflexão dos Expectadores a Partir das Percepções dos Dançarinos :**

A apresentação de uma dança para o público não importa qual seja, pode despertar sentimentos e a **auto – reflexão dos expectadores.**

**Dançarina 9:**

*As pessoas não ficam vendo barreiras*

*Ao me ver a dançar as pessoas acabam se sentindo impotentes.*

*Se ela pode dançar, por que eu não posso? Eu acho isto muito legal.*

A afirmação contida no discurso da dançarina 9 expressa que ela percebeu um questionamento e uma auto-reflexão do espectador que assiste aos espetáculos gerada pelos sentimentos despertados na imagem de uma pessoa em cadeira de rodas dançando no palco.

Sobre este aspecto Barreto (2004), diz quando a dança acontece se firma um acordo entre quem dança e quem vê: quem dança mostra acreditar no que experiência sobre o palco e quem vê sente aquilo como se fosse “real” e muitas vezes se emociona, chora ou sorri com quem está encenando.

Na perspectiva Turtelli (2009) um mesmo fragmento de cena pode despertar nas pessoas do público sentimentos diferentes mais ligados a rejeições ou empatia. Porém segundo a mesma autora embora cada espectador sinta de uma forma é possível perceber um sentimento mais proeminente na coletividade que se forma em cada apresentação.

Ao pensarmos no dançarino com deficiência em cena, Valla & Tolocka (2005), dizem que os espetáculos de dança em cadeira de rodas podem levar o público a reconsiderar limites e possibilidades impostos pela deficiência física e refletir sobre a diversidade das possibilidades humanas, inclusive questionando o significado da palavra deficiência.

Segundo as mesmas autoras, o público que assiste ao espetáculo de dança em cadeira de rodas se emociona podendo ainda refletir sobre a vida e sobre si mesmos.

#### **6.4 - Categoria: Conquistas**

Nesta categoria, buscamos observar se o contato com a dança possibilitou conquistas em outros aspectos da vida cotidiana dos dançarinos em cadeira de rodas e a possibilidade de identificar quais seriam estas conquistas, como verificamos nas subcategorias retiradas dos discursos apontadas abaixo.

##### **a) Saída do Isolamento:**

O discurso das dançarinas 1, 3, 8 e 9 mostram a dança em cadeira de rodas como facilitadora de relacionamentos interpessoais, contatos pessoais, passeios, conhecimento de novas culturas e lugares que possibilitaram a saída do isolamento e de um estado depressivo, que em muitos casos é comum para as pessoas com deficiência motora, visto que a inatividade e as poucas oportunidades de acesso a lazer, contatos, atividades em grupo, etc. podem favorecer o isolamento e apatia.

##### **Dançarina 1:**

*Lógico, hoje eu saio mais de casa,  
Antes eu ficava muito deprimida trancada no meu quarto sozinha.  
Agora eu estou muito mais feliz.  
Eu vejo o mundo de outra maneira.*

##### **Dançarina 3:**

*Ah, eu acho legal encontrar o grupo, ensaiar, sair para apresentar,  
È sempre uma novidade para minha vida.  
Eu acho que eu fiquei mais animada para fazer as coisas*

##### **Dançarina 8:**

*..A dança me levou a conhecer um pedacinho da Europa,  
Um pouquinho daqui, um pouquinho dali, A dança me levou para onde eu quis,  
Eu me paralisei das pernas, mas foi aí que eu andei por onde eu queria,  
A dança me fez receber convites pelo mundo,  
Conhecer o outro,  
Trocar informações, culturas.  
Entretanto eu aceito convites que tem a ver com a minha opção, escolha,  
Tem lugares e convites que são comuns a pessoa com deficiência,  
Mas que eu não iria, para não me violentar.*

### **Dançarina 9:**

*Eu comecei a sair mais de casa, passear,  
Eu ficava muito tempo fechada em casa.*

Percebe-se que a dança em cadeira de rodas e todo contexto que ela envolve como ensaios, espetáculos, mostras, e viagens, favorecem a quebra de barreiras sociais e emocionais e atitudinais dos dançarinos, além de oferecer oportunidades reais de contato e cumplicidade entre os seus participantes.

De acordo com Matos (2005), a dança em cadeira de rodas possibilita a participação de todos os dançarinos, considerando suas possibilidades, desejos e interesses.

A dança em cadeira de rodas atualmente também abrange cenários, contextos e culturas diversificados, não somente destinados às pessoas com deficiência, mas também no âmbito artístico e cultural, na medida em que o grupo e os dançarinos evoluem, tornam-se conhecidos e conquistam seus espaços.

Em contrapartida, os dançarinos com deficiência física motora também recebem convites para fazer a apresentações de dança em cadeira de rodas em locais não adequados ou considerados específicos para o grupo de pessoas com deficiência, onde geralmente se explora a questão da deficiência como um apelo a uma causa e não a qualidade artística do trabalho. Como destacamos no discurso da dançarina 8:

**Dançarina 8:**

*Entretanto eu aceito convites que tem a ver com a minha opção, escolha,  
Tem lugares e convites que são comuns a pessoa com deficiência,  
Mas que eu não iria, para não me violentar.*

Percebe-se uma opção clara e objetiva em escolher os convites que tem a ver com seus desejos, necessidades e convicções, pois ainda existem lugares e “guetos” destinados a pessoa com deficiência que podem não favorecer adequadamente expressão de sua identidade artística ou ainda ferir seus conceitos, valores morais e auto – estima.

Portanto, segundo Michener et Al, (2003), as situações sociais nos permitem representar algumas identidades compensadoras e outras não. Assim em determinada situação, a identidade que escolhemos para representar, no caso a dançarina 8, a identidade de artista/ dançarino, depende em parte se a situação oferece ou não oportunidades para uma representação compensadora.

**b)- Reconhecimento da Identidade do papel de dançarino****Dançarina 2:**

*A dança me ajudou no sentido de ver as pessoas me olhando de outra maneira antes e depois da  
dança  
É um outro olhar com certeza*

**Dançarina 4:**

*Hoje eu sou conhecida A. C e não como aquela mocinha deficiente na cadeira de rodas,  
Hoje eu sou uma artista chiquérrima.  
Eu me sinto uma estrela que reluz.*

O que se vê no discurso acima é que estar no palco representou um papel diferenciado de outros papéis vivenciados no cotidiano da pessoa com deficiência, é a passagem do estado de segregação e marginalidade, para o reconhecimento e status social que a identidade de dançarino lhe proporciona. (Ferreira, 2002).

De acordo com Michener, et.al. (2005) os auto-conceitos são formados principalmente por meio da adoção de uma identidade social ou representação de uma identidade de papel. A adoção da identidade social do dançarino em cadeira de rodas envolve a identificação com a categoria social a que pertencem neste caso, o grupo de dançarinos, e também a facilidade com que ele pode ser identificado como membro deste grupo, a visibilidade e o status social geral deste grupo ou categoria na sociedade. (MICHENER, et. al, 2005).

Ainda na perspectiva de (Michener, et .al 2005) cada um de nós, ocupada inúmeras posições e papéis na sociedade. Construimos nossa identidade de acordo com as observações de nossos próprios comportamentos e as reações e outros com relações a nós de acordo com a nossa representação destes papéis. Para cada papel que representamos desenvolvemos uma visão um tanto diferente de quem somos. A adoção de um papel envolve a socialização num grupo ou organização do qual determinado papel faz parte.

Assim, a dançarina 2 percebeu uma mudança de olhar do outro com relação a sua representação de dançarina, enquanto a dançarina 4 assumiu a identidade de artista/ dançarina, que representa uma contradição com uma identidade social e estigmatizada de pessoa com deficiência.

Ambas, ocupam os papéis de dançarinas na medida em que se auto – categorizam como membros do grupo de artistas.

Neste sentido percebe-se que existe uma tendência maior na representação desta identidade que proporciona gratificações intrínsecas, como por exemplo, o senso de realização (Michener, et. al, 2005) e recompensas extrínsecas como um elogio e reconhecimento para o dançarino, como veremos nas seguintes sub categorias

**c)- Oportunidade de trabalho/ Reconhecimento Profissional:**

A oportunidade de fazer a dança em cadeira de rodas uma profissão foi e obter reconhecimento foi aceita e conquistada pelo dançarino 5, como mostra o discurso a seguir:

**Dançarino 5:**

*Todas as coisas que eu consegui,  
Minha participação na novela,  
O grande encontro da minha vida foi este  
Cinco anos planejando ser ator  
De repente virei um bailarino  
Com razoável sucesso e as pessoas ligavam e pediam para levar determinada coreografia.*

Para a dançarina 6, a dança em cadeira de rodas também teve influência na sua escolha profissional:

*E hoje tendo influência profissional  
A ponto de hoje eu querer trabalhar com o movimento,  
Então abriu com certeza muitas possibilidades.*

À medida que o dançarino desempenha papéis mais importantes, principalmente profissionais, ele avalia seu desempenho e, seu sentimento de auto – eficácia e conseqüentemente aumenta a sua auto – estima. Neste sentido a partir do reconhecimento social, os dançarinos são capazes de formar e re-significar a imagem de si mesmos (BERNARDES, 2003; FERREIRA, 2005).

**d)- Relacionamentos Interpessoais Socialização:**

Aqui encontramos no discurso da dançarina 7, novamente expresso uma melhoria nos relacionamentos interpessoais e maior socialização, expressada pela superação da timidez, que possibilitou melhoria na comunicação e relacionamentos interpessoais:

**Dançarina7:**

*A dança me ajudou muito com relação à timidez,*

*Isto eu vivenciei quando eu estive num intercâmbio no Canadá,  
Até para eu poder ir para as pessoas e falar oi meu nome é Ana,  
Porque as pessoas não vinham falar comigo,  
Se eu não tivesse experienciado a dança  
Eu estaria completamente bloqueada e com poucos amigos.*

Percebe-se que houve uma modificação positiva no comportamento da dançarina 7 após o contato com a dança em cadeira de rodas e todo o contexto que envolve esta atividade.

Esta mudança de ações e comportamentos, influenciaram a vida cotidiana da dançarina 7 também em situações fora do contexto que envolve a dança em cadeira de rodas. Entretanto vale ressaltar que encontramos no comportamento e atitudes da dançarina 7, uma melhora evidente no sentimento de auto – estima, pois, de acordo com Michener, et. al. (2005) as pessoas com baixa auto – estima tendem a ser menos positivas em relação aos outros, tendo como consequência dificuldade nos relacionamentos interpessoais. De acordo com o mesmo autor (2005) ao vivenciar o sucesso, suas percepções de eficácia e os feedbacks de seus desempenhos, no caso da dançarina 7, isto se deu no contato com a dança e o movimento, sua auto – estima foi influenciada e como consequência o seu comportamento social.

#### **e)- Melhoria no Relacionamento familiar**

O discurso da dançarina 9 relata uma mudança em determinado contexto familiar:

#### **Dançarina 9:**

*Agora até minha avó me acompanha quando eu vou dançar  
Antes a gente quase não conversava muito.*

A esse respeito Michener, et. al. (2005) diz que as influências familiares confirmam a idéia de que os autoconceitos desenvolvidos por nós espelham a visão de nós mesmo comunicada pelos outros significativos.

O contexto da dança favoreceu a comunicação entre a dançarina e sua avó, comunicação esta que era pouco favorecida em contexto anterior ao proporcionado pela dança em cadeira de rodas.

Assim Gaio (2005) chama atenção para o importante papel que os familiares têm na vida da pessoa com deficiência, pois segundo esta autora a família é uma representação que praticamente nasce com os sujeitos.

Ao assumir a identidade de artista, a dançarina 9 se fez notar com suas potencialidades e com este novo papel social. As apresentações e espetáculos por sua vez, abriram espaço para a inclusão de um acompanhante familiar em situações específicas, situações estas que aproximaram avó e neta, ambas com seus papéis definidos pela cumplicidade instalada no contexto dos bastidores dos espetáculos.

## CAPÍTULO VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

---

Tendo como aporte as situações decorrentes das partes envolvidas na temática dança, dançarino com deficiência, identidade Social, Auto- Conceito, espetáculos e espectadores, nossas ações para esta investigação permeiam o tema pesquisado no qual destacamos alguns pontos que foram identificados através de nosso estudo.

Com base nos dados coletados no presente estudo, inicialmente observa-se uma característica relevante no grupo pesquisado: Parte dos dançarinos entrevistados já atuam profissionalmente com a dança em cadeira de rodas há vários anos, levando – nos a interpretação de que suas impressões podem estar vinculadas a diferentes fontes de aquisição de saberes, experiências e a própria prática profissional cotidiana que os diferencia em alguns momentos os seus discursos dos dançarinos com menos tempo de prática e experiência nesta atividade.

Os relatos orais dos dançarinos com deficiência física motora congênita e adquirida, expressam sentimentos, percepções e variam de acordo com suas histórias de vida, e experiências, porém, não encontramos diferenças significativas nos discursos destas duas populações que se refiram ao fato de ter uma condição de deficiência congênita, ou ter a deficiência como um acontecimento em determinada fase de suas vidas.

Ao situar a dança no contexto da sociedade, percebe-se que embora haja uma grande variedade de estilos e influências culturais, esta arte construiu maior parte de sua história valorizando a estética dos corpos e a plasticidade dos movimentos. Apesar deste histórico sócio cultural da dança referenciada com a arte dos corpos e movimentos perfeitos, estamos a trilhar um novo caminho para a dança e um novo conceito para corpo do dançarino atual. Sendo assim o que vemos atualmente é um cenário artístico e social mais acessível ao corpo com deficiência e a multiplicidade de estilos de dança.

Os dançarinos com deficiência física motora vivenciam seus corpos como uma obra de arte, partindo de suas características físicas diferenciadas e nas relações com a cadeira de rodas encontrando uma identidade própria de movimentos nas coreografias dançadas.

A dança como meio da auto-expressão possui uma amplitude de significados para a pessoa com deficiência, pois ela transcende os limites do espaço privado e da intimidade do dançarino para o espaço público e a sociabilidade.

O dançarino em cadeira de rodas ao dispor-se a dançar consigo mesmo e com o outro, livre dos seus comportamentos, valores e atitudes do espaço privado estabelece novas formas de ser e estar com o outro, independente de quem seja este outro socialmente e tendo ele uma deficiência ou não, assim neste processo de criação e interação, realizado, através de aulas, ensaios e espetáculos resultaram novas identidades individuais e coletivas que foram, sendo descobertas de acordo com a vivência pessoal de cada dançarino e as relações corporais construídas entre os diferentes parceiros.

A relação do corpo com deficiência na dança é marcada pelos olhares, impressões e apreciações dos expectadores que ocorre durante os espetáculos e na interação entre expectadores e dançarinos nos contextos pós-espetáculos. A dança pode tornar-se uma arte que valoriza a diferença, a interpretação, a criatividade, que implica também em um encontro com a vida pública. Neste contexto, podemos dizer que o corpo do dançarino com deficiência transforma a dança em cadeira de rodas num espaço político público, onde emerge a identidade de papel social de artista/ dançarino. Esta identidade é livre de preconceitos transformada pela ousadia, pela quebra da normalidade dos padrões de movimentos, pela beleza dos sentimentos, da música do figurino e da maquiagem que juntos compõem a magia do espetáculo.

Os espetáculos frequentemente ultrapassam os limites do palco, refletindo diretamente nas vidas cotidianas dos dançarinos, em função dos benefícios que a prática desta atividade oferece para esta população no âmbito de sua integridade física, psíquica e social. Sendo assim, diversas conquistas tais como, autoconfiança, autonomia, relacionamentos interpessoais, habilidades motoras, auto-estima entre outras, convergem entre si.

Neste estudo observa-se que existe uma cumplicidade, uma relação afetiva desenvolvida entre expectadores e dançarinos em cadeira de rodas, que se constrói através do diálogo verbal ou não verbal, reforçando assim ações seguras nas atuações artísticas e um auto-conceito positivo destes artistas / dançarinos.

Como todo o espetáculo que tem o seu momento de abrir e fechar as cortinas, este estudo também tem os seus momentos, onde o início e o fim, o abrir e fechar cortinas se entrelaçam para a compreensão de todo o conteúdo visto, ouvido, sentido e refletido apresentado em cena.

Quando abrimos as cortinas, para apresentar “Identidade Social e o Auto- Conceito do Dançarino em Cadeira de Rodas” havia um ponto de partida, onde concentramos nossas reflexões para a questão que deu origem a este estudo, questão esta levantada pela aluna de dança em cadeira de rodas que possuía o desejo de saber qual o motivo das lágrimas do público: emoção e beleza, ou sentimento de piedade?

Escutar e compreender os dançarinos em cadeira de rodas e seus sentimentos com relação ao impacto causado pelas atitudes do expectador foi o princípio de todo o desenvolvimento deste estudo. Não encontramos uma resposta única e definitiva, mas depoimentos ricos em razões, emoções e contradições do ponto de vista social e cultural, como destacamos no discurso da dançarina abaixo:

*“É no espetáculo que você vê a reação do outro,  
No início me incomodava muito ver as pessoas chorando  
E falarem ai que linda, apesar da deficiência, apesar da... Ela dança  
Pois as pessoas vêm apegadas ao conceito de normalidade  
Que para ser feliz você deve estar dentro deste padrãozinho.  
Mas eu aprendi a aceitar o choro do outro”. ( Dançarina 8)*

Ao procurarmos entender e refletir sobre o dançarino em cadeira de rodas no contexto do espetáculo observa-se que a dança, enquanto arte visível do corpo e do movimento expõe as possibilidades, os limites, a emoção, a força e a fragilidade de cada dançarino. Ao levar uma coreografia de dança em cadeira de rodas para um espetáculo aberto ao público, o dançarino está sujeito a receber elogios, críticas, perceber reações do expectador, como sussurros, silêncio e as emoções como as lágrimas proporcionadas pelo espetáculo em ação. Estes expectadores geralmente vêm com suas histórias de vida, valores e cultura pré – estabelecidos.

Sendo assim, os dançarinos vivenciam as mais diversas reações e apreciações do expectador em diversos ambientes culturais.

Cada dançarino busca dentro de si como internalizar e lidar com estas apreciações, que conforme observado e refletido neste estudo na maioria dos casos são positivas e reforçam a identidade social do artista.

Poder-se ia dizer que a dança em cadeira de rodas contribuiu para uma mudança de imagem social dos dançarinos entrevistados que incorporaram a identidade social do papel de artista, sendo eles profissionais da dança ou não. Estes dançarinos se preocupam com a qualidade

artística, estética e temática de suas coreografias, buscando cada vez mais serem olhados e reconhecidos como artistas. Eles lutam para que a deficiência não sobressaia mais do que a arte e a beleza de seus corpos em movimento. Na dança e no palco a cadeira de rodas está em função dos dançarinos, são eles que controlam a cadeira, não mais aceitando o estigma de incompetência por usar este artefato para se locomover. A cadeira de rodas transforma-se em um elemento cênico, os dançarinos a conduzem, giram sobre as rodas, sobem e descem da cadeira, deixando-a quando necessário tudo isto com sua humanidade, graça e diversas faces e interpretações que vão se transformando como desdobramento da identidade social do artista que se re-significa de acordo com cada música a ser dançada, cada movimento, cada parceiro e cada personagem.

Com relação à atuação dos dançarinos em cadeira de rodas nos espetáculos encontramos nas palavras de Gaio, (2006) subsídios para sintetizar nossas reflexões:

*“As pessoas que nasceram ou se tornaram diferentes em sua estrutura corporal, são igualmente capazes e gritam por liberdade moral e social. Elas querem mostrar-se, realizar todas as atividades possíveis e imagináveis, querem amar e ser amadas, enfim, querem viver”.*

Dançar nas mais diferentes formas expressadas ou manifestadas trazem consigo significados que pode ser identificados somente pelas partes envolvidas e na maioria das vezes possibilitam muitas leituras como sendo também uma forma de gritar pela liberdade através da expressão do corpo, viver, sentir cada momento da música, dos corpos que se entrelaçam, da descoberta do individual e do coletivo como um só corpo, dos giros, dos aplausos, do realizar e se fazer sujeito nas vivências e na identidade do papel de artista pela subjetividade presente no contexto da dança e da deficiência.

A dança em cadeira de rodas enquanto objeto de estudo tem se revelado de grande riqueza tanto para os pesquisadores como para as pessoas com deficiência, pois o valor e a multiplicidade de olhares nesta temática ainda requerem investigações em outros desdobramentos e enfoques como desporto adaptado, imagem corporal, antropologia, fisiologia, entre outros.

Sendo assim torna-se emergente que as oportunidades artísticas sejam realmente proporcionadas e facilitadas para a população com deficiência física motora.

Portanto, faz-se necessário fechar as cortinas, ainda que temporariamente deixando nossa sugestão para que outras reflexões possam dar continuidade, espaço e identidade para os espetáculos dos dançarinos em cadeira de rodas.



## *VIVÊNCIAS*

TEMPO QUE ME TRAZ  
NOVAS EXPERIÊNCIAS,  
NOVAS CONQUISTAS E NOVAS OPORTUNIDADES.

TEMPO QUE DEIXA EM MIM  
A SAUDADE DE MOMENTOS LINDOS,  
QUE DEIXA EM MIM  
AS LEMBRANÇAS DO PASSADO,  
QUE DEIXA EM MIM  
AS SAUDADES DAS PESSOAS QUE FIZERAM PARTE DA MINHA VIDA.

TEMPO QUE LEVA DE MIM A JUVENTUDE!  
QUE LEVA DOS MEUS OLHOS A BELEZA DE MAIS UM ENTARDECER!  
QUE LEVE OS PRAZERES DAS PEQUENAS CONQUISTAS,  
QUE LEVE A MINHA LIBERDADE!  
LEVE-ME TUDO...  
MAS NÃO APAGUEM DE MINHA MEMÓRIA AS LEMBRANÇAS ADQUIRIDAS  
ATRAVÉS DAS EXPERIÊNCIAS AO LONGO DO TEMPO VIVIDO.

*Araújo*

*Outubro de 2003*

*FEF/UNICAMP. 2011*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBRIGHT, A.C. **Moving across difference: dance and disability**. In: Albright, A.C. **Choreographing the difference: the body and identity in contemporary dance**. New England: Wesleyan University Press, 1997

ALBUQUERQUE, C.M. **Características psicológicas associadas à saúde: a importância do Auto - conceito em estudantes do ensino superior**. Dissertação (mestrado)- Escola Superior de Altos Estudos – Coimbra; Instituto Superior Miguel Torga, 1999.

AMARAL, R., Coelho, A. (2006). **Nem Santos nem Demônios: Considerações sobre a Imagem Social das Pessoas Ditas “Deficientes”**. Revista Digital de Antropologia. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/urbanitas> >. Acesso em: 04 mar.2010.

ARAÚJO, P. **A educação física para pessoas portadoras de deficiência nas instituições especializadas de Campinas**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ARAÚJO, P. **Handebol em cadeira de rodas: regras e treinamentos**. São Paulo: Phorte, 2010.

BANDURA, A. **Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change**. In: **Psychological Review**, 84, p. 191-215, 1977.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70LDA, 1977.

BARRETO, D. **Dança: ensino, sentidos e possibilidades na escola**. São Paulo: Autores Associados, 2004.

BENJAMIN, A. **Making an entrance: theory and practice for disabled and non disabled dancers**: England: Routledge, 2002.

BERNABÉ, R. **Dança e deficiência: proposta de ensino**. (2001), Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

BERNABÉ, R. **Dinâmicas do gesto dançante no corpo diferente**, In: BOLSANELLO, D. P (org). **Em pleno corpo: educação somática e saúde** Curitiba: Juruá, 2008.

BISINOTO, L. **Identidade Lingüística: O Conceito em Discussão**. In: **Línguas e Instrumentos Lingüísticos**. Vol.16. Campinas: Pontes, 2006.

BRAGA, D.M. **Benefícios da dança esporte para pessoa com deficiência física**. In: **Revista Neurociências**, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2002. vol. 10, n. 03.

BRANDÃO, R. C. **Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOSMA, H. **Identity and identity processes: what are we talking about?** In: OOESTERWEGEL, A. WICKLUND, R (orgs.), **The Self in European and North American Culture: Development and Processes**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1995.

BURNS, R.B. **The self-concept: theory, measurement, development and behavior**. Londres: Longman, 1979.

\_\_\_\_\_. **The self-concept** (4ed.). Londres: Longman, 1986.

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

\_\_\_\_\_. **Educação Física e Inclusão escolar: Em busca da superação dos limites da adaptação**. Revista Conexões, vol6. Campinas: UNICAMP, 2001.

CARRANO, P. (2005). **Identidades que se alteram: Conceito de identidade**. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/texto>>. Acesso em: 04 out.2010.

CIAMPA, A.C. **Identidade**. In: Lane. S, Codo. W. (orgs). **Psicologia Social**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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

DUARTE JR, J. F. **O que é realidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, coleção Primeiros Passos, 1989.

FERREIRA, E. L. **O Discurso Corporal Atravessado pela Dança em Cadeira de Roda**. In ORALANDI. E. P. (org), **Interfaces da dança para pessoas com deficiência**. Campinas: Pontes, 2001.

FERREIRA, E. L. **A possibilidade na (im) possibilidade de movimentos atravessado pela dança**. In: FERREIRA, E. , ROCHA FERREIRA, M. , FORTI, V. (orgs). **Interfaces da dança para pessoas com deficiência**. Campinas: CBDCCR, 2002<sup>a</sup>.

FERREIRA, E. L. **Dança em cadeira de rodas: os sentidos do movimento na linguagem não verbal**. Brasília: SNE, 2002(b).

FERREIRA, E. L. **Corpo, movimento e deficiência: as formas de discurso da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação**. (2003). Tese (doutorado)- Faculdade de Educação Física da Universidade, Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FERREIRA, E. L. **O corpo do possível**. In: FERREIRA, E. L (org), **Dança artística e esportiva para pessoas com deficiência: multiplicidade, complexidade e maleabilidade corporal**, Juiz de Fora: CBDCCR, 2005.

FERREIRA, E. L. **A diversidade corporal por meio da dança**. In: TOLOCKA. R, VERLENGIA (org). **Dança e diversidade humana**. Campinas: Papyrus, 2006.

FREIRE, Ida Mara. **Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento.** Cad. CEDES, Campinas, v. 21, n. 53, 2001.

GAIO, R. **Para além do corpo deficiente: histórias de vida.** Jundiaí: Fontoura, 2006.

GIAVONI, A. **A interação entre os esquemas masculino e feminino do autoconceito: modelo interativo.** 2000. Tese (Doutorado)- Faculdade de Psicologia, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2000.

GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1998.

GOUVÊA, F. **Análise da auto – eficácia em atletas de modalidades coletivas e individuais.** Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte. Número 2. São Paulo: Mackenzie, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaraciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HART, G.I, EDWARDS, A.T.S. **Wheelchair dances.** 2 Ed. Nova York: Wheelchair Dances association, 1976.

IMBASSAI. **Conscientização corporal – sensibilidade e consciência no mundo contemporâneo.** In: CALAZANS, CASTILHO, GOMES. (org), **Dança e Educação em Movimento** São Paulo: Cortez, 2003.

INIGUES, L. **Identidad: de lo personal a lo social. Um recorrido conceptual.** In: CRESPO, E. (ed.). **La constitución social de la subjetividad.** Madri: Catarata, 2001.

KROMBHOLZ, G. Rausch, H. & Zimmer, M. **Wheelchair Dance Sport.** München. (in press) (+ videoStandard Section and Latin Section),2001.

LABAN, R. **O domínio do movimento.** São Paulo: Summus,1978.

LAKATOS, E. & MARCONI, M. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Atlas, 1995.

LAURENTI, C. **Identidade: Questões conceituais e contextuais.** PSI – Revista de Psicologia Social e Institucional, vol 2, n1. Jun. 2000. Disponível em: <<http://www2.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov2n13.htm>>, Acesso em: 05 jun.2010.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M.E.D.A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas.** São Paulo: EPU, 1986.

MARQUES, I. **Dançando na escola.** São Paulo: Cortez Editora, 2005.

MATTOS, E. **Dança em Cadeira de Rodas: Proposta Inclusiva.** In: FERREIRA, E.L (org). **Dança artística e esportiva para pessoas com deficiência: multiplicidade, complexidade e maleabilidade corporal,** Juiz de Fora: CBDCCR, 2005

MATURANA, H. **A ontologia da realidade.** Belo Horizonte: UFMG, 1977.

MEIRELES, F.; EIZIRIK, A. **O corpo do dançarino contemporâneo atravessado pelas terapias corporais.** In: CALAZANS, CASTILHO, GOMES. (org). **Dança e Educação em Movimento.** São Paulo: Cortez, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MENDES, M.I. **Corpo, biologia e educação física.** Revista brasileira de ciência do Esporte, Vol. 24, n1. Campinas: Autores Associados, Setembro, 2002

MIRANDA, R. **Para incluir todos os corpos.** In: CALAZANS, CASTILHO, GOMES. (org). **Dança e Educação em Movimento** São Paulo: Cortez, 2003.

MICHENER, H.A. **O eu e a identidade.** Psicologia Social. São Paulo: Thomson, 2005.

MISCHEL, W. **On the future of personality measurement.** In: **American Psychologist**, 32 (4), 1977.

MONTANARI, P. **Jovens e deficiência: comportamentos e corpos desviantes.** Cadernos, juventude saúde e desenvolvimento, v.1. Brasília, 1999.

MORELLO, R. **Dança sentido do movimento, discurso.** In: Ferreira, E.L., Rocha Ferreira, M.B, Forti, V. (orgs). **Interfaces da dança para pessoas com deficiência.** Campinas: CBDCCR, 2002.

MULLER, R. **Dança em cadeira de rodas: reflexões antropológicas.** Revista Conexões, Número 6. Campinas: UNICAMP, 2001.

NABERÚ, (2006) **A identidade numa Perspectiva Psicosocial.** Disponível em: <<http://www.branconolilas.no.sapo.pt/naberu>>. Acesso em 19 jan.2009.

NANI, D. **Dança educação: princípios métodos e técnicas.** Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

NUNES, C. **Consciência do movimento a educação pelo corpo: dança, terapia e educação: caminhos Cruzados.** In: CALAZANS, CASTILHO, GOMES. (org). **Dança e Educação em Movimento** São Paulo: Cortez Editora, 2003.

OLIVEIRA, M. I. **Auto-estima: subsídios para avaliação em universitários.** Dissertação (Mestrado)1984 - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1984.

PALENZUELA, D.L. **Variables moduladoras del rendimiento académico: hacia un modelo de motivación cognitivo-social.** Dissertação (doutorado) 1982- Universidade de Salamanca, Espanha,1982.

PAYER, M. O. **Memória discursiva e multiplicidade do/no corpo.** In: FERREIRA, E. L (org). **Dança artística e esportiva para pessoas com deficiência: multiplicidade, complexidade e maleabilidade corporal.** Juiz de Fora CBDCCR:, 2005.

PERES & GONÇALVES. **Dança para pessoas com lesão medular: uma experiência de abordagem terapêutica.** Revista Conexões, Campinas, vol.6. Dezembro. 2001

ROCHA FERREIRA, M. B. **Reflexões sobre dança em cadeira de rodas.** In: FERREIRA, E.L., ROCHA FERREIRA, M.B., FORTI, V. (orgs). Campinas: CBDCCR, 2002

SASSAKI, R. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos.** 7. ed. Rio de Janeiro: WVA, 2007.

SANTOS, G. **Dançaterapia e movimento expressivo no desenvolvimento das competências sociais.** Dissertação (mestrado) 1999- Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Cruz Quebrada, 1999.

SHAVELSON, R. J., & BOLUS, R. (1982). **Self-concept: The interplay of theory and methods.** Journal of Educational Psychology, 74, 3-17.

SHERRYL, C. Et al. **Self concepts of disable youthe atheletes. Perceptual and motor Skills.** In: **Missoula, Mont.** V. 70, 1990.

SILVA, R. SEABRA, L. ARAÚJO, P. **Educação física adaptada no brasil: da história á inclusão educacional.** São Paulo: Phorte, 2008.

SILVA, E. **Dança e Pós Modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVEIRA, J. FERREIRA, E. **Forma metodológica na dança em cadeira de rodas á partir da linguagem da dança moderna contemporânea.** In: FERREIRA, E. L. (org.) **Anais do IV Simpósio de dança em cadeira de rodas.** Juiz de Fora: CBDCCR, 2005.

SOMERA, N. **O artista com deficiência no Brasil: arte, inclusão social e campo artístico.** Dissertação (mestrado) 2008- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SOUSA, A.B. **Terapia pela dança: uma forma de expressão e terapia no utente em reabilitação.** Disponível em: <[http://www.reabilidade.net/index\\_ficheiros/AnaFalcao.pdf](http://www.reabilidade.net/index_ficheiros/AnaFalcao.pdf),> 2005. Acesso em 20 abr. 2010.

TAVARES, M.C. **A diversidade das imagens corporais e dos movimentos.** In: TOLOCKA, R.; VERLENGIA, R. (orgs.) **Dança e diversidade humana.** Campinas: Papirus, 2006. p. 81-92.

TEIXEIRA, M. A. P. & GIACOMINI, C. H. **Autoconceito: da preocupação com o si-mesmo ao construto psicológico.** *Psico*, 33, pag.343-362. 2002.

TOLOCKA, R. **Dançar em cadeira de rodas: muito mais do que dançar com o que sobrou - aspectos neurológicos do movimento executado por pessoa com lesão neuronal.** In: FERREIRA E.L. , ROCHA FERREIRA, M.B, FORTI, V.(orgs). Campinas: CBDCCR, 2002.

TOLOCKA, R. **Dança em cadeira de rodas: uma possibilidade de transcendência.** In: RODRIGUES, D. (org). **A alegria do corpo.** São Paulo: Artes Médicas, 2006.

TURTELLI, L. **O espetáculo cênico no método bailarino- pesquisador- interprete (BPI): Um estudo á partir da criação e apresentações do espetáculo valsa do desassossego.** (2009), Tese (doutorado) - Instituto de Artes- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TURTELLI, L. & TAVARES, M. C. **A singularidade das imagens mentais no contexto da dança.** In: FERREIRA, E.L., ROCHA FERREIRA, M.B, FORTI, V. (orgs). **Interfaces da dança para pessoas com deficiência.** Campinas: CBDCCR, 2002.

VALLA, D. & TOLOCKA, R. **Possibilidade de superar limites e refletir sobre a vida.** In: FERREIRA, E. L. (org.). **Anais do IV Simpósio de dança em cadeira de rodas.** Juiz de Fora: CBDCCR, 2005.

VAZ SERRA, A. (1986). **A importância do autoconceito.** *Psiquiatria Clínica*,( Vol 7), 57-66.

VAZ SERRA, A. (1988). **O autoconceito.** *Análise Psicológica*, 2 (Vol.1), 101-110.

VÊNANCIO, S. & COSTA, E. **Pensar e sentir o corpo na dança consigo e com o outro.** In: DANTAS, E.H.M (org.). **Pensando o corpo e o movimento.** Rio de Janeiro: Shape, 2005.

# APÊNDICES

## APÊNDICE A: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO:

### IDENTIDADE SOCIAL E AUTOCONCEITO DO DANÇARINO EM CADEIRA DE RODAS

**Pesquisadora: Keyla Ferrari Lopes**

1ª. Via – Pesquisadora

2ª. Via – Dançarino

**Justificativa da Pesquisa:** Através da dança a pessoa com deficiência constrói um conjunto de relações sociais, relações estas que poderão ser criadas com o público, com outros dançarinos e componentes do grupo de dança, entre outras pessoas envolvidas direta ou indiretamente neste contexto. Acredita-se que estas relações influenciam a percepção que a pessoa com deficiência que dança tem de si mesma e do outro, existindo assim uma ligação entre o processo de identificação e autoconceito do dançarino influenciado pelo ato de dançar. Esta investigação busca apresentar contribuições para educadores e profissionais que atuam na área do esporte, arte e educação especial num sentido de proporcionar uma visão mais alargada da dança em cadeira de rodas. Abordar seus valores educativos, sociais e culturais, ressaltando aspectos da identidade social, e autoconceito do dançarino com deficiência.

**Objetivo:**

O objetivo deste estudo é entender a influência da dança em cadeira de rodas na formação da identidade social e autoconceito do dançarino com deficiência motora.

Eu, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ anos de idade, RG \_\_\_\_\_, voluntariamente concordo em participar no projeto de pesquisa acima mencionado, como será detalhado a seguir: É de meu conhecimento que será desenvolvido em caráter de pesquisacientífica e objetiva estudar a Identidade Social e Autoconceito do Dançarino em Cadeira de Rodas.

Estou ciente que será aplicado pela pesquisadora uma entrevistasemi-estruturada, que será gravada e transcrita na íntegra. Não vai haver nenhuma forma de reembolso de dinheiro, já que com a participação na pesquisa não terei nenhum gasto. **Não estão previstos riscos ou desconfortos postas as características desta pesquisa. Os benefícios constituem na divulgação da importância dança em cadeira de rodas na vida da pessoa com deficiência.**

Li e entendi as informações precedentes, bem como, é de meu conhecimento que posso desistir de colaborar a qualquer momento, sem que isto acarrete em algum tipo de penalidade, sendo que dúvidas futuras, que possam ocorrer, poderão ser prontamente esclarecidas em qualquer momento da realização da pesquisa, assim como o acompanhamento dos resultados obtidos após a coleta de dados.

Autorizo a publicação dos dados coletados somente para fins pertinentes à pesquisa, no entanto, exijo sigilo quanto à identificação de meu nome.

\_\_\_\_\_, de \_\_\_\_\_ de 2009.

Assinatura: \_\_\_\_\_ Pesquisadora \_\_\_\_\_

**Endereço para contato:**

**Pesquisadora:** Keyla Ferrari Lopes

Rua Domingos Moro, 175. Campinas – SP CEP: 13035-000.

Email: [keylafa@gmail.com](mailto:keylafa@gmail.com). Tel(19) 30327994

**Comitê de Ética em Pesquisa:** Rua Tessália Viera de Camargo, 126. CEP: 13083-887- Campinas- SP. Email: cep@fcm.unicamp.br. Tel: (19)35218936

# ANEXOS

## ANEXO A: ISOD/ IPC.

# About the Sport

Elegance, style and rhythm lead to a winning dance routine. Wheelchair Dance Sport involves athletes with a physical disability that affects the lower limbs. Wheelchair dancers may participate in "combi"-style dancing with an able-bodied (standing) partner or duo-dance for two wheelchair users together. Standard dances include the waltz, tango, Viennese waltz, slow foxtrot and quickstep. Latin-American dances include the samba, cha-cha-cha, rumba, paso doble and jive. There are also Formation dances for four, six or eight couples dancing in formation. In 1998, Wheelchair Dance Sport became an IPC Championship Sport, but is not part of the Paralympic programme today. It is governed by the International Paralympic Committee (IPC) and co-ordinated by the IPC Wheelchair Dance Sport Technical Committee, which incorporates the rules of the International Dance Sport Federation (IDSF). In 2008, Wheelchair Dance Sport is widely practiced by athletes in 22 countries.

## Competition Description

Competition in Wheelchair Dance Sport is defined by dances and forms.

### Dances:

Standard dances include the waltz, tango, Viennese waltz, slow foxtrot, and quickstep. Latin-American dances include the samba, cha-cha-cha, rumba, paso doble, and jive.

### Forms:

Combi dance - a wheelchair user dances with an able-bodied partner.  
 Duo dance - two wheelchair-users dance together.  
 Group dance - wheelchair users only or together with able-bodied partners.  
 Single dance - a wheelchair user dances alone.

## History

Practiced for recreational and rehabilitation purposes, Wheelchair Dancing originated in Sweden in 1968. Els-Britt Larsson, a wheelchair user herself who worked for the Swedish Handicap-Federation, was one of the pioneers of this fascinating sport.

Very soon news of dancing in a wheelchair was spread and it became a very popular activity, especially in Sweden. In 1975, the very first competition was organized in Västerås, Sweden, with a total of 30 couples taking part. Spectators were fascinated and inspired by the sport and very soon competitions started to be organized all over the world.

In 1977, the first international competition in Wheelchair Dance Sport took place in Sweden. After several regional and international competitions, the first World Championships were organized in Japan in 1998. The same year, Wheelchair Dance Sport became a Sport under the Governance and Management Authority of the International Paralympic Committee (IPC), but is not part of the Paralympic Program today.

Munich, Germany, organized the first Rock'n Roll European Championship in 1984, for wheelchair dancers. In 1985, the first unofficial European Championships in Latin and Standard were organized in the Netherlands. At the 2006 IPC Wheelchair Dance Sport World Championships, which took place in Papendal, the Netherlands, duo-dance was presented for the first time in two Standard and three Latin dances.

The 2008 IPC Wheelchair Dance Sport World Championships will be organized in Minsk, Belarus in October 2008.

## Sport Equipment